

BONAVENTURA GENELLI
WERK UND KUNSTAUFFASSUNG

EIN BEITRAG ZUR KUNST DES SPÄTEN KLASSIZISMUS IN DEUTSCHLAND

Textband

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des
Doktorgrades der Philosophie
an der
Ludwig-Maximilians-Universität
München

vorgelegt von
Eva Nielsen M.A.
aus
München

2005

Referent: Prof. Dr. Frank Büttner
Korreferent: Prof. Dr. Hubertus Kohle
Tag der mündlichen Prüfung: 14.2.2005

INHALTSVERZEICHNIS

I. EINLEITUNG	4
II. FORSCHUNGSSITUATION	9
III. BIOGRAPHISCHE SKIZZE	12
IV. THEMEN AUS DER ANTIKEN MYTHOLOGIE.....	16
1. Die Freskenprojekte für das Römische Haus.....	16
1.1. Bacchus unter den Musen	17
1.2. Herkules und Omphale.....	35
2. Theatervorhang	56
3. Homer den Griechen seine Gesänge vortragend, Apoll die Trauernden durch Gesang tröstend, Äsop den phrygischen Hirten seine Fabeln erzählend, Sappho vor griechischen Frauen singend, Eros am Feldbrunnen vor Nymphen singend.....	62
4. Mischwesen und Naturgötter	80
4.1. "Dryade" und "Faun"	80
4.2. Zentaurenfamilie	87
5. Zusammenfassende Betrachtungen zu Genellis Behandlung mythologischer Themen....	90
V. THEMEN AUS DER BIBLISCHEN GESCHICHTE.....	93
1. Behandlung christlicher Bildthemen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.....	94
2. Hans Christian Genelli: "Anweisungen für den christlichen Maler"	94
3. Themen des Alten Testaments	103
3.1. Loth vor Zoar	103
3.2. Abraham und die drei Engel	109
3.3. Elieser und Rebekka am Brunnen, Jakob und Rahel am Brunnen, Moses und die Töchter Reguels am Brunnen	124
3.3.1. Elieser und Rebekka am Brunnen	125
3.3.2. Jakob und Rahel am Brunnen	132
3.3.3. Moses und die Töchter Reguels	137
3.4. Johann Gottfried Herders Interpretation der Genesis.....	141
4. Themen des Neuen Testaments.....	144
5. Zusammenfassende Betrachtungen zu Genellis Behandlung christlicher Bildthemen und über das "Dichterische" in Genellis Kunst	146
VI. DIE POETISCHEN ZYKLEN: "AUS DEM LEBEN EINES WÜSTLINGS", "AUS DEM LEBEN EINER HEXE", "AUS DEM LEBEN EINES KÜNSTLERS"	154
1. Illustrationen zu Homer und Dante als Vorstufe für die poetischen Zyklen	155
2. „Aus dem Leben eines Wüstlings“, „Aus dem Leben einer Hexe“	156
2.1. „Aus dem Leben eines Wüstlings“	156
2.2. Aus dem Leben einer Hexe	162
2.3. Ikonologische Untersuchung der Zyklen "Aus dem Leben eines Wüstlings" und "Aus dem Leben einer Hexe"	165

4. Aus dem Leben eines Künstlers.....	171
4.1. "Aus dem Leben eines Künstlers" als gezeichnete Kunsttheorie.....	193
VII. DIE BEDEUTUNG DER ZEICHNUNG IM OEUVRE GENELLIS.....	206
1. Werkprozeß.....	206
2. Charakterisierung der Zeichnungen	212
3. Über das Verhältnis von Farbe und Linie.....	214
4. Das Phänomen des Falschzeichnens bei Genelli	214
VIII. ZUSAMMENFASSUNG	218
VERZEICHNIS DER ABKÜRZUNGEN FÜR BIBLIOTHEKEN UND ARCHIVE.....	224
VERZEICHNIS DER ABGEKÜRZT ZITIERTEN LITERATUR	225

I. EINLEITUNG

Die kunsthistorische Forschung hat in jüngster Zeit die Vielschichtigkeit der Kunstströmungen im 19. Jahrhundert entdeckt und befaßt sich in zahlreichen Beiträgen mit deren methodischer Aufarbeitung. Obwohl der Bestand an Kunswerken und Quellen sehr umfangreich und die zeitliche Distanz zur Gegenwart in historischem Sinn relativ kurz ist, sind zahlreiche Künstler und die von ihnen vertretenen Kunstauffassungen aus dem Blickfeld der Allgemeinheit verschwunden. Die Verständlichkeit ihrer Werke bereitet aufgrund gewandelter Zugangsweisen und Ansprüche an die Kunst aus heutiger Sicht Schwierigkeiten. Eine dieser Strömungen ist die Kunst des späten Klassizismus. Während die Zeit des frühen und reifen Klassizismus, beginnend mit Johann Joachim Winckelmann und kulminierend in den Werken Asmus Jakob Carstens', bereits Gegenstand kunsthistorischer Einzel- und Gesamtdarstellungen war, so ist das Fortleben des späten Klassizismus, das in der Literaturwissenschaft und Bildungsgeschichte¹ vom zweiten Viertel bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts bereits bekannt ist, in der Kunstgeschichtsschreibung bisher kaum behandelt worden.

Mit der Untersuchung des Werkes und der Kunstauffassung des Malers und Zeichners Bonaventura Genelli (1798 Berlin – 1868 Weimar) soll ein Beitrag zum Verständnis der Kunst des späten Klassizismus in Deutschland geliefert werden.

Während Bonaventura Genellis Lebenszeit sind verschiedene Kunstrichtungen entstanden, haben eine Blütezeit erfahren und sind wiederum von anderen Strömungen abgelöst worden. Genelli wuchs im Geist des reifen Klassizismus in Berlin auf, lernte in den 1820er Jahren in Rom sowohl die alternden Vertreter des Klassizismus als auch die beherrschende Richtung der nazarenischen Kunst kennen. Die Abkehr vom Klassizismus und die Hinwendung zur nazarenischen Kunstauffassung hatten sich in München durch die Freskierung der Glyptothek durch Peter Cornelius bereits vollzogen, als sich Bonaventura Genelli 1832 dort niederließ. Während seines fast dreißigjährigen Aufenthaltes in München erlebte Genelli das Zurückweichen der nazarenischen Kunst zugunsten der aufstrebenden Geschichtsmalerei, die sich mit den Werken Wilhelm von Kaulbachs, der Piloty-Schule und der Düsseldorfer Malerschule in der deutschen Malerei Mitte des 19. Jahrhunderts durchsetzte. Ebenfalls in den 1850er Jahren machte Genelli die persönliche Bekanntschaft Moritz von Schwinds und lernte

¹ Vgl. Mandelkow, Karl: Die bürgerliche Bildung in der Rezeptionsgeschichte der deutschen Klassik, in: Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert, Bd. 2, Stuttgart 1990, S. 180ff. und Büttner, Frank: Bildungsideen und bildende Kunst in Deutschland um 1800, in: ebd., S. 259-285.

dessen märchenhaft-romantische Kunst kennen. Ab 1859 in Weimar lebend, vermeinte Genelli mit Friedrich Preller d. Ä. die klassizistische Kunst wiederaufleben lassen zu können, doch die zeitgenössische Kunst kündigte bereits die Entwicklung der Malerei in Richtung Naturalismus und Realismus an.

Vor dem Hintergrund der sich wandelnden Kunstauffassungen stellten schon Zeitgenossen Genellis konsequentes Festhalten an einem vom Klassizismus geprägten Kunstbegriff fest. In der frühen Kunstgeschichtsschreibung wurde diese Haltung ambivalent aufgenommen. Die Würdigung als der "letzte bedeutende Sproß des deutschen Klassizismus"² bestand ebenso wie die Verurteilung seiner Kunst, die "ein blutarmes Leben gefristet" und ein "trauriges Ende"³ gefunden habe. In neuerer Zeit hat sich Bonaventura Genelli aus der Divergenz der Urteile des 19. Jahrhunderts herausgelöst und als Exponent des späten Klassizismus manifestiert. Dabei wurde Genelli vor allem in bezug auf seine Zyklen, die frei nach literarischen Vorlagen entstanden, ein von "ausgesprochen romantischen Ideen und Empfindungen"⁴ durchsetzter Spätklassizismus zugesprochen.

Abgesehen von der Monographie Hans Eberts, die das Leben und Werk Bonaventura Genellis vom biographischen Ansatz aus betrachtet, ist das Werk und die Kunstauffassung Genellis in Hinblick auf künstlerische und kunsttheoretische Gestaltungsprinzipien sowie auf Einflüsse aus Kunst, Literatur, Ästhetik und politischem Geschehen noch keiner eingehenden Untersuchung unterzogen worden. Die Analyse von Schlüsselwerken aus Genellis Oeuvre soll dabei nicht nur als Aufarbeitung der Kunst und der Kunsttheorie eines einzelnen Künstlers dienen. Die gewonnenen Erkenntnisse sollen einen Beitrag zur Auseinandersetzung mit der spätklassizistischen Kunst, ihren künstlerischen Prinzipien, Themen und zugrundeliegenden ästhetischen Theorien leisten, da Genelli nicht als Einzelphänomen gesehen werden kann, sondern einer Reihe gleichgesinnter Künstler, wie z.B. dem Wiener Maler Karl Rahl oder dem Dresdener Bildhauer Ernst Hänel als Vorbild diene.

Zur Untersuchung des Werkes und der Kunstauffassung Genellis wird das Oeuvre in drei Werkkomplexe eingeteilt, die den ikonographischen Hauptbetätigungsfeldern Genellis entsprechen. Innerhalb jedes Themenbereichs werden Einzelwerke herausgegriffen, die in Ergänzung mit dem schriftlichen Quellenmaterial dazu geeignet sind, formale, inhaltliche und ästhetische Gestaltungsprinzipien Genellis, wie auch Einflüsse aus dem soziokulturellen

² Haack, Friedrich: Die Kunst des 19. Jahrhunderts. Esslingen 1909, S. 30f.

³ Justi, Ludwig: Deutsche Zeichenkunst im neunzehnten Jahrhundert. Berlin 1919, S. 19

⁴ Reiter, Cornelia: Suche nach dem Unendlichen. Aquarelle und Zeichnungen der deutschen und österreichischen Romantik aus dem Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien. Ausst. Kat. Stendal 2001, München 2001, S. 164

Umfeld, aufzuzeigen. Bei diesen Werken handelt es sich gleichermaßen um Gemälde, Zeichnungen wie auch in graphischen Verfahren publizierte Kompositionen Genellis, die aufgrund ihrer Behandlung durch den Künstler und auch durch die Rezeption einen repräsentativen Stellenwert im Oeuvre einnehmen. Aus diesem Grund wurden Randbereiche im Oeuvre Genellis, wie Karikaturen, von denen sich Genelli später selbst distanzierte, nicht als eigener Werkkomplex in die Untersuchung aufgenommen, sondern im Rahmen der Besprechung von Einzelfragen in die Diskussion integriert.

Der erste und im Oeuvre Genellis umfangreichste Werkkomplex, der zur Diskussion steht, sind Arbeiten aus dem Themenbereich der antiken Mythologie. Ausgehend von den künstlerischen und kunsttheoretischen Grundlagen, die Winckelmann und die Weimarer Klassik formulierten, wird zunächst analysiert, welche formalen Gestaltungsprinzipien ihre Gültigkeit bis in die Zeit des Spätwerks Genellis behalten haben. Vor dem Hintergrund der Verschiebung der Wertigkeit bildkünstlerischer Aspekte, wie die Neubewertung der Arabeske in der Kunst der Romantik, die Anforderungen an die Landschaft in der klassizistischen Ästhetik oder auch die zunehmende Behandlung von Gestalten aus der 'niederen' Mythologie, wie Naturgötter und Mischwesen, sollen die Prinzipien von Genellis künstlerischer Konzeption in Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Werken aufgezeigt werden. Überhaupt bildet die künstlerische wie schriftliche Auseinandersetzung Genellis mit der zeitgenössischen Kunst, wie z.B. die Frage nach Themen aus der nationalen Geschichte, einen Leitfaden zur stilistischen wie ästhetischen Konturierung von Genellis Kunst. Zentrale ikonographische Themen im Werk Genellis, wie die Bildungsfunktion von Kunst bzw. die Wirkmacht von Poesie und die Verehrung von Poesie, die in der klassizistischen Ästhetik postulative Bedeutung erlangten, sollen Aufschluß über die Gültigkeit ästhetischer Prinzipien in der Kunst des späten Klassizismus geben. Auf der Grundlage der ästhetischen Konzepte des reifen Klassizismus werden bei der Besprechung der Werke weiterhin zentrale Fragen der klassizistischen Kunsttheorie angesprochen und auf ihre Fortführung im Werk Genellis überprüft. In die Diskussion um die einzelnen Werke sind u.a. Fragen nach der Gehaltsästhetik und Schillers poetologischem Konzept zur Überwindung der Trennung von Ideal und Wirklichkeit integriert.

Den zweiten Themenbereich bilden Werke zur biblischen Geschichte. Da Themen aus der christlichen Ikonographie in der klassizistischen Kunstauffassung nur bedingt zugelassen waren, die Bearbeitung biblischer Themen aber sowohl in Genellis Frühwerk als auch im Spätwerk zu beobachten ist, soll besonderes Augenmerk auf die Frage gelegt werden, unter welchen Voraussetzungen Genelli sich diesen Themen widmete. In die Diskussion

miteinbezogen werden zeitgenössische Werke gleicher Ikonographie aus dem Kreis der Nazarener, um Genellis Intentionen gegenüber der nazarenischen Kunstauffassung abgrenzen zu können. Weiterhin soll nach den geistesgeschichtlichen Grundlagen für Genellis freie, poetische Behandlung christlicher Ikonographie gefragt werden.

Den letzten Werkkomplex bilden die drei großen poetischen Zyklen, die immer wieder als eigentliches künstlerisches Verdienst im Schaffen Genellis genannt werden. Die Betonung liegt dabei, auch von seiten des Künstlers, auf der freien Erfindung der Themen, unabhängig von literarischen Vorlagen. Da sie losgelöst von formalen und ikonographischen Vorbildern entstanden sein sollen, sollen sie auf ihre tatsächliche Eigenständigkeit in bezug auf künstlerische und literarische Vergleichswerke untersucht werden sowie auf die Intentionen, die Genelli mit der Publikation der Kompositionen in druckgraphischen Medien verfolgte. Der Schwerpunkt der Untersuchung liegt dabei auf dem Zyklus "Aus dem Leben eines Künstlers". Da es sich um eine gezeichnete Autobiographie handelt, scheint dieses Werk besonders dazu geeignet, zentrale künstlerische und kunsttheoretische Aspekte von Genellis Kunst und Kunstauffassung beleuchten zu können.

Die Abfolge der drei Themenkomplexe wurde nach einer Art 'Steigerung des Gedankens' vorgenommen. Dieser Gedanke ist die Bedeutung der Poesie im Werk bzw. im Schaffensprozeß Genellis, der in seiner künstlerischen Frühzeit behauptete, das "Dichterische" sei das Wesentlichste der Kunst⁵. Auch Zeitgenossen Genellis berichteten nach dem Tode des Künstlers, es sei sein beständiges Anliegen gewesen, dichterische Qualitäten zu beweisen, um dem Vorwurf des Epigontums in der Nachfolge Asmus Jakob Carstens' zu entkommen. Sowohl in der Besprechung der Einzelwerke als auch in der Gesamtschau der Themenbereiche Mythologie, biblische Geschichte und Zyklen soll die These verfolgt werden, daß sich das Primat des sich steigernden poetischen Gedankens im Werk Genellis erfüllt und auf welcher ästhetischen Grundlage es beruht.

Den Abschluß bildet eine Analyse des Werkprozesses und der Bedeutung der Zeichnung im Werk Genellis, da Unklarheit darüber besteht, welches Medium das eigentliche künstlerische Ausdrucksmittel Genellis sei. Vor allem in der älteren Literatur ist die Meinung anzutreffen, Genelli hätte sich aus finanziellen Gründen auf das Medium der Zeichnung beschränken müssen. Tatsächlich gibt die Ausführung jahrzehntelang variiertes zeichnerischer Kompositionen in großformatigen Ölgemälden in der letzten Schaffensphase Genellis darüber zu denken, ob die Gemälde wohl die höchste Form der vollendeten Idee für Genelli darstellten.

⁵ Genelli an Schinkel, 30.12.1828, zit. nach DTE V/65, 564.

Diese Frage erscheint um so relevanter, als in der klassizistischen Gehaltsästhetik die Vermittlung der Idee in der Zeichnung ein unabdingbares Postulat war, gegenüber der die farbige Ausführung einer Komposition zurückzutreten hatte.

II. FORSCHUNGSSITUATION

Bereits ein Jahr nach dem Ableben Bonaventura Genellis, 1869, wurde mit mehreren Aufsätzen und Ausstellungen das Oeuvre des Künstlers gewürdigt. Die erste zusammenfassende Würdigung zu Leben und Werk Bonaventura Genellis verfaßte der spätere Direktor der Nationalgalerie in Berlin, Max Jordan⁶. Jordan war mit Genelli persönlich bekannt und erhielt von Genellis Witwe zahlreiche Briefe und Dokumente von Genellis Hand zur Erstellung der "Biographischen Skizze". Ebenfalls auf persönlichem Kontakt beruhten die Kenntnisse des Dichters und Komponisten Peter Cornelius, die dieser zu einem Beitrag in der Zeitschrift "Unsere Zeit" zusammenfaßte⁷. Der im Rahmen einer Gedächtnisausstellung im Städtischen Museum Leipzig gehaltene Vortrag Hermann Riegels bietet erstmals eine kunsthistorische Herangehensweise zur Beurteilung des Oeuvres Genellis unter Berücksichtigung der kunsthistorischen Situation und der Persönlichkeit des Künstlers⁸. Lionel von Donop begann etwa 1870, systematisch Autographen von und an Bonaventura Genelli sowie mündliche zeitgenössische Berichte über den Künstler zu sammeln und erstellte 1909 aus diesem umfangreichen Material das für die Forschung heute noch grundlegende Manuskript zu Biographie und Werk Bonaventura Genellis. Werner Teupser erweiterte ab 1940 das ebenfalls in diesem Rahmen von Donop begonnene Werkverzeichnis und ergänzte Quellenmaterialien. 1954 wurde das gesamte noch unpublizierte Material, das über 1500 Originalbriefe, Urkunden und Tagebücher, 6 Konvolute mit Zeichnungen, Pausen und Fotografien umfaßt, zur weiteren Bearbeitung an die Karl-Marx-Universität Leipzig gegeben, wo es von Hans Ebert systematisiert und maschinenschriftlich erfaßt wurde⁹. Die bisher wichtigste neuere Forschungsarbeit zu Bonaventura Genelli ist eine aus der Ordnung dieser Materialien hervorgegangene Dissertation, die von Hans Ebert 1959 an der Universität Leipzig eingereicht wurde und 1971 als Monographie zu Leben und Werk Bonaventura Genellis erschien¹⁰. Darin stellte Ebert die Vita des Künstlers vor, brachte die Werke in eine relative Chronologie und systematisierte sie nach ikonographischen Gesichtspunkten. In drei

⁶ Jordan, Max: Bonaventura Genelli. Biographische Skizze. in: Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. 5, 1870, S. 1-19.

⁷ Cornelius, Peter: Bonaventura Genelli. Eine Charakteristik. in: Unsere Zeit. Deutsche Revue der Gegenwart, 5. Jg., 1869, I. Teil, S. 801-815.

⁸ Riegel, Hermann: Kunstgeschichtliche Vorträge und Aufsätze. Braunschweig 1877.

⁹ Donop, Lionel von: Buonaventura Genelli und die Seinen. Manuskript in neun Partien mit Ergänzungen von Werner Teupser. Geordnet, aufgearbeitet und in Maschinenschrift erfaßt durch Hans Ebert. Leipzig 1958. Aufbewahrt in der Sondersammlung der Universitätsbibliothek Leipzig. Im Folgenden zit. als DTE.

Aufsätzen widmete sich Ebert Genellis Zeichnungen zu Dantes "Göttlicher Komödie"¹¹, dem Zyklus "Aus dem Leben einer Hexe"¹² sowie einigen Karikaturen Genellis¹³ und stellte darin jeweils die an der Antike orientierte Formensprache Genellis heraus.

Eine erste Einbindung Genellis in die Kunsttheorie des späten Klassizismus nahm 1978 Werner Busch vor¹⁴. Er bezog Schillers poetologisches Konzept von naiver und sentimentalischer Dichtung auf ein Werk Genellis, das Titelblatt des Zyklus "Aus dem Leben eines Wüstlings", stellte für Genellis Werk einen "durchgehend elegischen" Zug fest und bestätigte ihm die Zugehörigkeit zum "sentimentalischen Klassizismus"¹⁵. Einen weiteren Beitrag zur Erfassung von Genellis Kunstauffassung lieferte Claude Keischs 1990 erschienene ikonographische Analyse zweier Blätter aus dem Zyklus "Aus dem Leben eines Künstlers". Keischs Ansatzpunkt ist die Dichotomie von Ideal und Wirklichkeit in der Kunst des Klassizismus. Er band Genellis Werk in dieses System ein, wobei Keisch ihm im Vergleich mit zeitgenössischen Werken den im 19. Jahrhundert geläufigen Topos des resignierenden Künstlers zuordnet¹⁶. Die neueste erschienene Literatur, die sich mit einer Auswahl von Werken Genellis beschäftigt, ist Collenberg-Plotnikovs Untersuchung der Karikatur in der Kunst des Klassizismus¹⁷. Ihre Beschäftigung mit den Karikaturen Genellis sind jedoch weniger als Beitrag zum Verständnis des Werkes Genellis zu sehen, sondern vielmehr als Beitrag zum Stellenwert der Karikatur in der klassizistischen Kunst und ihr Verhältnis zur Zeichenkunst des frühen 19. Jahrhunderts. Basierend auf den Untersuchungen Werner Buschs zum Phänomen des Falschzeichnens¹⁸, sowie auf dessen umfassender Charakterisierung der Linie um 1800¹⁹, stellt Collenberg-Plotnikovs

¹⁰ Ebert, Hans: Bonaventura Genelli. Leben und Werk. Weimar 1971.

¹¹ Ebert, Hans: Über Buonaventura Genellis Umrisszeichnungen zu Dantes Göttlicher Komödie im Dresdener Kupferstich-Kabinett. in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, 1961/62, S. 91-114.

¹² Ebert, Hans: Über Buonaventura Genelli und seinen Zyklus "Das Leben einer Hexe" in der Sammlung der Zeichnungen. in: Forschungen und Berichte, Staatliche Museen zu Berlin, Kunsthistorische und volkswissenschaftliche Beiträge, Bd. 13, 1971, S. 87-101.

¹³ Ebert, Hans: Über Buonaventura Genellis Karikaturen zu Maler Müller, Joseph Anton Koch und Wilhelm Waiblinger im Dresdener Kupferstich-Kabinett und anderswo. in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Beiträge, Berichte. Bd. 17, 1985, S. 117-132.

¹⁴ Busch, Werner: Der sentimentalische Klassizismus bei Carstens, Koch und Genelli. in: Kunst als Bedeutungsträger. Hrsg. v. W. Busch. Berlin 1978, S. 317-343.

¹⁵ Busch 1978, S. 335f.

¹⁶ Keisch, Claude: Idealismus und Resignation. in: Forschungen und Berichte, Staatliche Museen zu Berlin, 28, 1990, S. 279-292.

¹⁷ Collenberg-Plotnikov, Bernadette: Klassizismus und Karikatur. Eine Konstellation der Kunst am Beginn der Moderne. Berlin 1998

¹⁸ Busch, Werner: Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts. Berlin 1985.

¹⁹ Busch, Werner: Akademie und Autonomie. Asmus Jakob Carstens' Auseinandersetzung mit der Berliner Akademie. in: Kat. Ausst. Berlin zwischen 1789 und 1848. Facetten einer Epoche, Akademie der Künste, Berlin 1981, S. 88f.; Busch, Werner: Die Neudefinition der Umrisszeichnung in Rom am Ende des

Monographie Ansätze zur Untersuchung der Zeichnung im späten Klassizismus heraus, die auch für die Analyse von Genellis Zeichenkunst herangezogen werden können. Gleichmaßen grundlegend für das Verständnis der Zeichenkunst und der Findung der Linie im ästhetischen Diskurs zu Beginn des 19. Jahrhunderts – und damit Ansatzpunkt zur Untersuchung der Zeichnung Bonaventura Genellis – sind Frank Büttners Ausführungen zur Umrißzeichnung von Peter Cornelius²⁰.

Abgesehen von den Aufsätzen Buschs und Keischs zur Lokalisierung Genellis in der Kunsttheorie des späten Klassizismus, gibt es bislang keine weitere Literatur, die sich speziell mit dem Oeuvre Genellis vor dem Hintergrund des ästhetischen Diskurses in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts beschäftigt. Von grundlegender Bedeutung für die Untersuchung der Kunstauffassung Bonaventura Genellis sind daher die Publikationen Frank Büttners zur Kunstauffassung im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert geworden. Dazu zählen vor allem die Ausführungen zur Gehalts- und Autonomieästhetik Karl Philipp Moritz' im Werk von Asmus Jakob Carstens zur Betrachtung dieser ästhetischen Komponenten im Werk Bonaventura Genellis, der in Carstens sein ideelles Vorbild sah²¹. Weiterhin zählt dazu die Definition der Kunstauffassung des Nazareners Peter Cornelius vor dem Hintergrund ästhetischer Positionen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts als Basis zur Abgrenzung spätklassizistischer Kunsttheorie von zeitgenössischen Positionen bei Bonaventura Genelli²². Gleichmaßen grundlegend zur Beurteilung der Fortführung klassizistischer Kunstprinzipien ist Büttners Aufsatz zum Bestehen des Bildungsgedankens der Weimarer Klassik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts²³.

18. Jahrhunderts: in: Zeichnen in Rom.1790-1830. Hrsg. von Margret Stuffmann und Werner Busch. Köln 2001, S. 11-44.

²⁰ Büttner, Frank: Der Wahrheitsanspruch der Linie. Die Umrißzeichnung im Werk von Peter Cornelius. in: Zeichnen in Rom.1790-1830. Hrsg. von Margret Stuffmann und Werner Busch. Köln 2001, S. 97-119.

²¹ Büttner, Frank: Asmus Jakob Carstens und Karl Philipp Moritz. in: Nordelbingen, 52, 1983, S. 95-127.

²² Büttner, Frank: Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte. Bd. 1, Wiesbaden 1980, Bd. 2, Stuttgart 1999.

²³ Büttner, Frank: Bildungsideen und bildende Kunst in Deutschland um 1800, in: Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert, Bd. 2, Stuttgart 1990, S. 259-285.

III. BIOGRAPHISCHE SKIZZE

Bonaventura Genelli wurde am 28.9.1798 als Sohn des Landschaftsmalers Janus Genelli (1761-1813) in Berlin geboren. Die ersten Unterweisungen in der Kunst erfuhr Bonaventura Genelli von seinem klassizistisch gesinnten Vater, der jedoch schon 1813 verstarb. Danach übernahmen Bonaventura Genellis Onkel, der Architekt und Schriftsteller Hans Christian Genelli (1763-1823) sowie der Akademieprofessor Johann Erdmann Hummel die künstlerische wie auch familiäre Erziehung des Knaben. Von 1814 bis 1819 besuchte Genelli die von Gottfried Schadow geleitete Kunstakademie in Berlin und erfuhr dort den konventionellen akademischen Unterricht. Dem Zeichnenlernen nach Vorlagen folgte das Zeichnen nach Abgüssen antiker Bildwerke. Daran schloß sich 1817 das Aktstudium bei Gottfried Schadow an. Hummel unterwies Genelli im architektonischen Zeichnen und der Perspektive²⁴. In diesen Jahren wurde Genelli durch seinen Onkel in den Salon der Rahel Varnhagen eingeführt und erfuhr dort wie auch bei der Familie des Grafen von Finckenstein auf Gut Madlitz bei Frankfurt a. O. literarische Bildung und intellektuelle Reifung²⁵.

Einflußreicher als die Lehre an der Akademie war die künstlerische und kunsttheoretische Prägung durch Hans Christian Genelli. Dieser brachte ihm die Kunst und Kunstauffassung Asmus Jakob Carstens' nahe, mit dem Hans Christian Genelli in regem künstlerischen und freundschaftlichen Austausch stand²⁶. Bonaventura Genelli hob in seiner "Autobiographischen Skizze", die er 1860 – acht Jahre vor seinem Tod – verfaßte, den prägenden Einfluß, den Carstens und seine Werke auf ihn machten, deutlich hervor. Ausdrücklich betonte er das Aquarell "Die Geburt des Lichts", das sich im Besitz seiner Mutter befand und heute – nur noch in der Ausführung in Kreide erhalten – eines der bedeutendsten Werke Carstens' darstellt. Die Wertschätzung Carstens' stellt sich bei Bonaventura Genelli ambivalent dar. Zum einen bemerkte Genelli stolz, daß er im Todesjahr Carstens geboren sei und spielte damit auf die Weiterführung des künstlerischen Erbes Carstens in seiner Person an, zum anderen betonte er, daß er nicht als Nachahmer Carstens', sondern als eigenständiger Künstler gesehen werden wollte. Durch die enge Verbindung, die die Familie Genelli mit Carstens pflegte, ist davon auszugehen, daß Hans Christian Genelli die Kunsttheorie des Berliner Ästhetikers Karl Philipp Moritz', dessen

²⁴ Ebert 1971, S. 23.

²⁵ ebd., S. 15.

Theorie der Gehaltsästhetik Carstens als einer der ersten Künstler umsetzte, kannte und auch an seinen Neffen Bonaventura Genelli weitergab²⁷.

Läßt man die ersten jugendlichen Werke – Naturstudien, die überwiegend auf Gut Madlitz entstanden – außer acht, so beginnt Bonaventura Genellis künstlerische Selbständigkeit in Rom, wo er 1822 nach seiner Reise über Dresden, Nürnberg, München, Verona, Vicenza, Venedig, Mantua, Ferrara, Bologna und Florenz ankam²⁸. Die ersten vier Jahre lebte Genelli von der finanziellen Unterstützung der Königin Wilhelmine der Niederlande, die Friedrich Bury, ebenfalls ein Freund der Familie Genelli, erwirkt hatte²⁹. In Rom, das bis ins erste Viertel des 19. Jahrhunderts zu den künstlerisch innovativsten und produktivsten Metropolen Europas zählte, wurde er von dem klassizistisch orientierten Künstlerkreis um Joseph Anton Koch, zu dem auch Johann Christian Reinhart und Martin von Rohden gehörten, aufgenommen. Schärfste Ablehnung erteilte Genelli der Kunst der Nazarener, die er in Rom kennenlernte³⁰ und die mit der Freskierung der Casa Bartholdy und Villa Massimo ihren ersten Höhepunkt erreichte. Die kritische Auseinandersetzung mit der Kunst seiner Zeit schlug sich in Bonaventura Genellis schriftstellerischer Beteiligung an Joseph Anton Kochs "Moderner Kunstchronik" nieder, worin er an der Abhandlung über William Hogarth beteiligt gewesen sein soll³¹. Die römische Zeit gehört zu Genellis kreativster Phase, da er auf die Zeichnungen, die in dieser Zeit entstanden, in der folgenden, fast vierzig Jahre währenden Schaffenszeit immer wieder zurückgriff, die Kompositionen modifizierte und sie schließlich im letzten Lebensjahrzehnt als Ölgemälde zur Vollendung brachte.

Der von dem Musikverleger Hermann Härtel erteilte Auftrag zur Freskierung des "Römischen Hauses" in Leipzig führte Genelli 1832 nach Deutschland zurück³². Als Genelli nach einem Zerwürfnis mit dem Auftraggeber die Ausführung seiner Entwürfe abbrach, siedelte er 1832 nach München über. Dort hatte sich mit der Freskierung der Glyptothek durch Peter Cornelius die nazarenische Kunstrichtung etabliert und die klassizistische Malerei, die noch bis 1824 von der unter klassizistischer Ägide stehenden

²⁶ 1788 wurde Carstens von der Familie Genelli in Berlin aufgenommen. Ebd., S. 11.

²⁷ Moritz hatte die von Hans Christian Genelli verfaßte Beschreibung des Hauses des Ministers von Heinitz, das spätere Palais Blücher am Pariser Platz, in seine Schrift "Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente" aufgenommen. Carstens als Maler und Genelli als Bauleiter hatten die künstlerische Gestaltung eines Gesellschaftssaales in dem Hause übernommen. Ebd., S. 12.

²⁸ ebd., S. 28.

²⁹ ebd., S. 27.

³⁰ Vgl. Genelli an Christoforo Genelli, Rom, 1823, B 12, UB Leipzig.

³¹ DTE V/22, 193.

³² Zur Baugeschichte und Ausstattung des Römischen Hauses vgl. J. Vogel: Das Römische Haus in Leipzig. Leipzig 1903.

Akademie vertreten wurde, weitgehend verdrängt. In München, wo nach der nazarenischen Kunstauffassung der Weg zur Erneuerung der Kunst u.a. in der Freskotechnik gesehen wurde, schadete Genelli der Ruf des in Leipzig erlittenen Mißerfolgs. Trotz zunehmender Isolation in München folgten bis 1859 künstlerisch fruchtbare Jahre, in denen er neben zahlreichen Einzelkompositionen Illustrationen zu Homers "Ilias" und "Odyssee", zu Dantes "Göttlicher Komödie" und zu poetischen, von ihm selbst erfundenen Zyklen schuf. Nach der Blüte der nazarenischen Kunst in München erlebte Genelli in den 1840er Jahren in München den Aufstieg der Geschichtsmalerei durch den Siegeszug der belgischen Bilder von Louis Gallait und Edouard de Bièfve und ihre Etablierung durch die Piloty-Schule. Aufgrund des unbeirrbaren Festhaltens an der klassizistischen Ideenkunst und aufgrund der komplexen humanistisch geprägten Sinngehalte seiner Werke galt Genelli manchen Zeitgenossen als "wohl der gedankenreichste Künstler Münchens"³³.

Bonaventura Genellis Teilnahme an der Revolution von 1848 in München führte dazu, daß König Ludwig I. von Bayern, ebenso wie Maximilian II., dem von Wilhelm von Kaulbach als "roten Republikaner" denunzierten Genelli ablehnend gegenüberstanden und ihm sowohl Aufträge als auch Anerkennung verweigerten. Auch der persönliche Einsatz anderer Künstler für Genelli änderte nichts an der erfolglosen Situation. Der Vorschlag Schnorr von Carolsfelds und Peter Cornelius', Genelli den Posten des Akademiedirektors zuzuteilen, wurde aufgrund der Intrigen Wilhelm von Kaulbachs abgelehnt³⁴. Auch Vermittlungsversuche für eine Professorenstelle an den Kunstakademien in Dresden oder Berlin scheiterten³⁵. Die daraus entstandene soziale Notlage besserte sich erst 1857 mit der Bekanntschaft des Grafen Adolf Friedrich von Schack, der für seine private Gemäldesammlung, der heutigen Schack-Galerie in München, verschiedene Ölgemälde von Genelli bestellte³⁶.

Aufgrund der Teilnahme an der Großen Historischen Kunstausstellung 1858 in München wurde Genelli 1859 von Großherzog Carl Alexander von Sachsen-Weimar nach Weimar berufen. Dort erfuhr Genelli neben einem Wiederaufleben der spätklassizistischen Richtung durch die Werke Friedrich Prellers d. Ä. gleichzeitig die Ablehnung der klassizistischen Ideenkunst durch die Gründung der Weimarer Kunstschule, die der

³³ Die Dioskuren. Deutsche Kunst-Zeitung, 35, 1860, S. 291.

³⁴ DTE VII/25, 108.

³⁵ DTE VII/23, 99 und Wilhelm Stier an Genelli, Berlin, 21.5.1846, C 325, UB Leipzig.

³⁶ Schack hat einen Gebäudeanbau im Garten seines Wohnhauses in der Brienerstraße für die Gemälde errichten lassen, den er "Genelli-Museum" nennen wollte. (Adolf Friedrich von Schack an Genelli, 16.3.1862, München, C 262, UB Leipzig.) Doch schon kurz nach Errichtung des Gebäudes waren die Räumlichkeiten für die umfangreiche Sammlung des Grafen Schack zu klein geworden.

realistischen Kunstauffassung entgegenstrebt. Bis zu seinem Tod im Jahr 1868 erlebte Genelli in Weimar eine schaffensreiche Spätphase. Neben der Ausführung der Ölgemälde für Schack, mit denen er Kompositionen aus seiner römischen Zeit, vor allem die Entwürfe für das Römische Haus, wiederaufnahm, beschäftigte sich Genelli mit der künstlerischen Gestaltung der großen Schillerfeier 1859 in Weimar, engagierte sich mit Friedrich Preller d. Ä. für die Neugründung der dortigen Kunstakademie und schuf weitere Zeichnungen zu mythologischen und biblischen Themen. Bis auf die Anerkennung gleichgesinnter Künstler und eines kleinen Interessentenkreises blieb Genelli zu Lebzeiten weitreichender künstlerischer Erfolg versagt.

IV. THEMEN AUS DER ANTIKEN MYTHOLOGIE

Motive aus der antiken Mythologie nehmen in Bonaventura Genellis Oeuvre das breiteste Themenspektrum ein und können als ikonographischer Schwerpunkt seiner künstlerischen Tätigkeit bezeichnet werden. Die Beschäftigung mit der antiken Mythologie reicht von vielfigurigen Kompositionen großformatiger Ölgemälde bis hin zu kleinformatischen Bleistiftzeichnungen mit nur wenigen Protagonisten und umfaßt sowohl die olympische Götterwelt als auch die Welt der Naturgötter. Von neun erhaltenen Ölgemälden Genellis zeigen bis auf zwei Bilder alle Szenen aus der antiken Mythologie³⁷. Im folgenden werden einige Werke Genellis zur antiken Mythologie exemplarisch vorgestellt, anhand derer Genellis konzeptionelle Umsetzung mythologischer Themen beschrieben werden soll.

1. Die Freskenprojekte für das Römische Haus

1832 beauftragte der Leipziger Verleger Hermann Härtel mehrere Künstler in Rom mit dem Bau und der malerischen Ausstattung seines Wohnhauses, des sogenannten "Römischen Hauses", in Leipzig. Woldemar Hermann war der beauftragte Architekt, Friedrich Preller d. Ä. und Bonaventura Genelli sollten die Ausstattung des Hauses mit Fresken übernehmen. Genelli entwarf für den Gartensaal die Kompositionen "Bacchus unter den Musen" als Deckenfresko und "Herkules Musagetes bei Omphale" nach dem Vorbild der Farnesina-Fresken Raffaels für eine Längsseite des Saales. Aufgrund eines Zerwürfnisses Genellis mit dem Auftraggeber wurde die Ausführung der Fresken bereits im Anfangsstadium abgebrochen. Die Entwürfe führte Genelli im Laufe von drei Jahrzehnten wiederholt in Aquarell aus, bis er durch das Mäzenatentum von Adolf Friedrich von Schack die Möglichkeit erhielt, die Kompositionen als großformatige Ölgemälde auszuführen. Da diese Werke als Zeugnisse der frühen wie der späten Kunstauffassung Bonaventura Genellis fungieren können, sollen sie auf ihre Genese, Gestaltungsprinzipien und künstlerische Auffassung untersucht werden.

³⁷ Sieben Gemälde befinden sich im Besitz der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München: "Bacchus unter den Musen", "Herkules und Omphale", "Theatervorhang", "Bacchus flieht vor Lykurg", "Raub der Europa", "Abraham und die drei Engel" und "Faun, Amor und Nymphe". Zwei Gemälde besitzen die Staatlichen Kunstsammlungen in Weimar: "Jupiter auf den Flügeln der Nacht" und ein Bildnis der Mutter Bonaventura Genellis, ca. 1820.

1.1. Bacchus unter den Musen

Entstehungsprozeß: Die Komposition "Bacchus unter den Musen" war ursprünglich dazu gedacht, als Quadro riportato in Fresko die Decke eines Festsaaes im sog. Römischen Haus in Leipzig zu schmücken³⁸. In einem Brief von 1832 legte Genelli seinem Auftraggeber Hermann Härtel, der Bilder aus der Odyssee gewünscht hatte, seine Gedanken zur Ausschmückung der Decke dar. Verwundert berichtete er Härtel, daß kein antikes Kunstwerk Bacchus in Gesellschaft der Musen zeige, obwohl der Gedanke daran "einen schon ganz süß thut!"³⁹. Er selbst stelle sich die Szene vor, wie Bacchus "in einem Hain ... sitzt, umgeben von den theils stehenden, sitzenden und liegenden Musen, welche sich an die beiden Tänzer Amor und Pan ergötzen, und die beide nach der Musik der Thalia und Erato auf eine komisch graziöse Musik halbtrunken umherhüpfen"⁴⁰. Das Deckenbild sollte von breiten Arabesken gerahmt sein, "etwa 9 Ellen lang und 4 ½ Ellen breit", die Figuren sollten Lebensgröße erreichen⁴¹.

Nachdem die Ausführung in Fresko nicht zustande kam, befaßte sich Genelli kurze Zeit mit dem Gedanken, den Entwurf als Theatervorhang für das Münchner Hoftheater auszuführen, verwarf dann aber die Idee recht schnell wieder⁴². Nach zahlreichen Wiederholungen dieses Themas als Zeichnung und Aquarell, von denen Richard Wagner eines erwarb⁴³, erteilte schließlich 1866 Graf Schack den Auftrag zur Ausführung in Öl. Genelli vollendete das Gemälde 1868, in seinem letzten Lebensjahr.

Die Bildfläche gibt vor, ein im Bilderrahmen an allen vier Ecken und in der Mitte der vier Seiten aufgespannter Vorhang zu sein (Abb 1). Der Zwischenraum zwischen Bildfläche und Bilderrahmen ist schwarz gehalten. Der vermeintliche 'Vorhang' besteht wiederum aus einem Mittelfeld, welches das Thema "Bacchus unter den Musen" zeigt, und aus einer breiten Rahmung mit Arabeskendekoration. In den vier Zwickeln sind in Grisaille Szenen aus der Bacchus-Mythe dargestellt. In der Mittelachse des querformatigen

³⁸ Das Bild sollte nach einem frühen Plan, den Max Jordan ca. 1867 nach Angaben Genellis rekonstruierte, von Lünettenbögen umgeben sein, die Erosen in verschiedenen Handlungen enthalten sollten. (Genelli an Max Jordan, Weimar, 10.11.1867, GNM Nürnberg.) Diese Entwürfe sind teilweise für die gemalten Stichkappen des 1862 ausgeführten Ölbildes "Herkules und Omphale" verwendet worden.

³⁹ Genelli an Hermann Härtel, Rom, 15.1.1832, GNM Nürnberg.

⁴⁰ ebd.

⁴¹ Hermann Härtel an Friedrich Preller, 26.9.1832, in: J. Vogel: Das Römische Haus in Leipzig, Leipzig 1903, S. 26.

⁴² Genelli an Ernst Hähnel, München 18.1.1839, B 161, UB Leipzig und DTE VIII/88.

⁴³ ehem. Tribschener Landhaus, Bayreuth, Richard-Wagner-Archiv. s. C. v. Westernhagen, Richard Wagner, Zürich 1956. Dort sah es auch Friedrich Nietzsche, der sich beim Verfassen der "Geburt der Tragödie" daran erinnerte. Nietzsche schrieb an seinen Freund Rohde: "Du weißt, daß ich bei den "Musen mit Dionysos in der Mitte" an das bei Wagner in Tribschen hängende Aquarell Genellis gedacht habe". Fr. Nietzsche, Historisch-kritische Gesamtausgabe, Werke und Briefe, München, 1940, Bd. 3, S. 262.

Ölgemälde sitzt Bacchus, nur von Weinlaub bekränzt, nach links gewendet und verfolgt den Tanz des trunkenen Silens, Amors und des tambourinschlagenden Komus. Zu beiden Seiten ist Bacchus umgeben von den Musen, die, teils sitzend, teils stehend, in würdevoller Ruhe ebenfalls das ausgelassene Treiben der Tänzer beobachten. Ein zwischen zwei Bäumen gespanntes rotes Tuch hinterfängt Bacchus und einen Teil der um ihn versammelten Musen als Würdemotiv. Im Geäst eines Baumes in der Mittelachse des Bildes sitzt Zephyr und beobachtet ebenfalls den Tanz. Im Vordergrund lagert ein ruhender Tiger.

Die Zwickel zeigen in der oberen linken Ecke Bacchus als Beschützer einer Jungfrau, die von einem Triton bedroht wird, oben rechts Bacchus als Rächer, den König Lykurg erschlagend, unten rechts Bacchus als Tröster, die Ariadne zum Wohnsitz der Götter geleitend und unten links Bacchus als Versöhner, den Hephaistos zum Olymp zurückführend⁴⁴.

Der Farbauftrag ist sehr dünn gehalten, so daß die Grundierung besonders im Bereich der Arabeskendekoration stark durchscheint. Auch der Hintergrund und die Bodenzone sind sehr transluzierend gemalt, nur das Inkarnat und die Gewänder sind etwas opaker gehalten. Die ursprüngliche Farbigekeit ist sehr schwer zu beurteilen, da der Firnis stark nachgedunkelt und vergilbt ist, doch man kann wohl davon ausgehen, daß ein warmtoniger Eindruck vorherrschte, der von Braun- und Rottönen bestimmt wurde.

inventio contra Ausführung: Die Ausführung des Entwurfs "Bacchus unter den Musen" in Fresko kam aufgrund eines Zerwürfnisses zwischen Auftraggeber und Künstler nicht zustande. Ursache hierfür war die langsame Arbeit Genellis in der für ihn ungewohnten Technik der Freskoarbeit. Der schleppende Verlauf der Freskierungsarbeiten entsprach immer weniger Härtels Wünschen nach schneller Fertigstellung, so daß das Verhältnis zwischen Auftraggeber und Künstler immer gespannter wurde. Als die Arbeiten im Mai 1836 zum Stillstand kamen, waren gerade zehn kleine Gewölbekappen ausgeführt. Nachdem Härtel Genelli gekündigt hatte, prozessierte dieser 1836 gegen Härtel. Nach

⁴⁴ Ursprünglich war geplant, das Deckenbild von je drei Stichkappen an jeder Seite zu umgeben, die mit Darstellungen von Eroten gefüllt werden sollten. Die dadurch entstehenden größeren und kleineren Zwickel an den Längs- bzw. Stirnseiten sollten enthalten: "Also in den kleinen vier Feldern kümmt in Jeden eine einzelne schwebende Figur – als da ist 1. Comus – 2. Phantasus – 3. Hymen – 4. Amor mit den Zeichen aller Götter welche seine Macht besiegte – also lauter heitere freudebringende Personen – und die so wie ich sie mir vorstelle, jede ein Bild für sich gar füglich in solchem Raum abgeben müßten. In den vier größeren Feldern 1. der Schlaf-Gott unter den Grazien. 2. Die Harmonia wie sie durch Musik Amor und Psyche beseeligt 3. Hercules und Hebe welche den Cupido tränkt. 4. Jupiter den kleinen Hercules an die Brust der schlafenden Juno legt. Was halten Sie von diesen Gegenständen? Ich glaube nicht, daß Vielen so etwas einfallen wird." Genelli an Hermann Härtel, Dresden, 20.7.1832, B 79, UB Leipzig.

verlorenem Prozeß ging Genelli, inzwischen verheiratet, nach München. Dort schadete ihm der Ruf, ein Künstler zu sein, der weder mit der Freskotechnik, noch mit Farbe umgehen könne⁴⁵. Der Streit zwischen Härtel und Genelli entzündete sich an der terminlichen Fertigstellung der Arbeiten. Das eigentliche Problem bestand allerdings darin, daß zwischen Auftraggeber und Künstler verschiedene Vorstellungen darüber herrschten, wann die Werke als 'fertig' zu bezeichnen waren und daß keine Verständigung bzw. Austausch darüber stattfand. Hermann Härtel drängte darauf, die Entwürfe in Fresko ausgeführt "an der Wand" zu sehen. Genellis Priorität lag aber nicht auf der technischen Umsetzung seiner Entwürfe, sondern auf der Fertigstellung der Entwürfe selbst. Ihm ging es darum, den Gedanken, den er kompositorisch gefaßt hatte, auf Papier zu übertragen, also die "inventio" festzuhalten. Dieser Anspruch war für Genelli mit der Ausführung der Kartons schon erfüllt⁴⁶. Die nachfolgende Umsetzung der gezeichneten Ideen in das Medium des Freskos war nur noch ein handwerklicher Vorgang, der für Genelli aus künstlerischer Sicht zweitrangig war. Für die Umsetzung der Idee auf Papier nahm sich Genelli dementsprechend viel Zeit, bis er die perfekte Form gefunden hatte. Das Unverständnis seines Auftraggebers traf Genelli genau an diesem Punkt:

"Allerdings ist bei einem Kunstwerke die Conception eine sehr wichtige und wesentliche Arbeit. Allein sie kann ihrer Natur nach nicht Monate ausfüllen, sondern ist das Werk des Genius und daher schnell oder gar nicht zu finden"⁴⁷.

Genellis erster Biograph, Lionel von Donop, beschreibt treffend Genellis Auffassung von der Vorrangigkeit der Idee:

"Seine Thätigkeit beschränkt sich nicht bloß auf die Zeit, wo er wirklich malt, sondern sein größtes Verdienst besteht in dem Erfinden seiner Composition, in der zweckmäßigen Durchführung einer künstlerischen Idee. Die bildliche Darstellung ist größtentheils nur das Resultat seiner Arbeit und er wunderte sich, daß Härtel seine Thätigkeit nur auf die Zeit zu beschränken geneigt schien, wo er wirklich praktisch mit Zeichnen und Malen beschäftigt gewesen sei"⁴⁸.

⁴⁵ Bertha Held an Lionel von Donop, München, 17.6.74, J 104, UB Leipzig.

⁴⁶ Genelli argumentierte in der Diskussion mit Härtel mit der rechtzeitigen Fertigstellung der Kartons. 1832 kündigte er die baldige Vollendung der Kartons an (Genelli an Hermann Härtel, Dresden, 7.10.1832, B 81, UB Leipzig). Ein Jahr später berichtete er, daß die Zeichnungen zu den Lünetten fertig seien (Genelli an Hermann Härtel, Dresden, 19.5.1833, Slg. Härtel, SBPK Berlin). Nach den ersten Beschwerden Härtels, in denen er Genelli u.a. Lustlosigkeit vorwarf (Genelli an Hermann Härtel, Leipzig, 5(?).4.1834, B 83, UB Leipzig) wurden neue Bedingungen ausgearbeitet. Genelli bot an, sämtliche Kartons für die Kappen bis zum nächsten Frühjahr vorzulegen (Genelli an Hermann Härtel, Leipzig, 6.7.1834, B 86, UB Leipzig). Als Härtel die Ausmalung Friedrich Preller und Carl Peschel übertrug, beklagte sich Genelli darüber, daß Härtel damit noch ein bis zwei Jahre hätte warten können. (Genelli an Hermann Härtel, 1834-35, Slg. Härtel, SBPK Berlin).

⁴⁷ zit. nach DTE VI, 95.

⁴⁸ DTE VI, 94.

Ein Brief Genellis an seinen Bruder Christophoro aus seiner frühesten Zeit in Rom legt davon Zeugnis ab, daß Genelli von dem Gedanken durchdrungen war, sich zunächst gedanklich über ein Kunstwerk bewußt werden zu müssen, bevor er zur technischen Umsetzung übergehen konnte. Er rechtfertigte sich in dem Brief gegenüber dem Vorwurf, nicht schon Ergebnisse seines künstlerischen Tuns auf die Berliner Kunstausstellung geschickt zu haben:

"Ich bin nicht hergekommen, um hier die Kunstmoden zu studieren, wozu man freilich nicht viel mehr denn acht Tage Zeit braucht, um ein modisches Bild zu fabrizieren ... Je mehr ich jene großen Werke kennenlerne, die wahrlich dazu geeignet sind, einen bedenklich zu machen, je mehr muß ich alles leere, eitle Glänzen verächtlich finden ... Glaube aber nicht, ich sei wirklich faul, wenn ich nicht gleich etwas auf die Berliner Ausstellung schicke, denn alle diejenigen, die in jetziger Zeit noch etwas Bedeutendes machen, haben anfangs ebenso hier faulenzten müssen"⁴⁹.

Die Parallele, die Genelli zu Asmus Jakob Carstens zieht, der ebenfalls auf seiner Eigenständigkeit als Künstler in Rom beharrte und damit ein neues Künstlerselbstverständnis etablierte, ist offensichtlich.

Das Medium, das Genelli geeignet erschien, seine künstlerischen Ideen wiederzugeben, war die Zeichnung. Verständnislos reagierte er auf die Mißachtung der Zeichnung als vollendetes mediales Mittel. Aus diesem Verständnis heraus beschwerte sich Genelli darüber, daß seine Zeichnungen, die er an den Berliner Kunstverein geschickt hatte, als Skizzen bezeichnet worden waren⁵⁰. Ebenso sah er mit der Vollendung der Zeichnungen die wichtigste Aufgabe gegenüber seinem Auftraggeber Härtel als erfüllt an⁵¹.

Der hohe Stellenwert, den die Bilderfindung bei der Beurteilung eines Kunstwerks einnahm, geht auf die Kriterien zurück, die von Goethe und Meyer im Rahmen der Weimarer Preisaufgaben aufgestellt worden waren. Die *inventio* wurde bei den Beurteilungen der Weimarer Preisaufgaben als formale Kategorie aufgefaßt und galt als erstes Kriterium. Erlernbare Fähigkeiten, wie Komposition und Beleuchtung, waren der Kategorie des ideellen Gehalts eindeutig untergeordnet. Goethe verfolgte damit das Ziel, der Kunst neue Impulse zu vermitteln, indem er den Künstler aus seinem handwerklichen Selbstverständnis auf die Ebene des denkenden Künstlers erhob. Der Künstler, dessen höchste Leistung die ideelle Schöpfung war, sollte souverän über die Auswahl von Bildstoffen verfügen können, neue Bilderfindungen zusammenstellen und diese einem

⁴⁹ Genelli an Christophoro Genelli, Rom, 4.12.1822. zit. nach Ebert 1971, S. 60.

⁵⁰ Genelli an Karl Friedrich Schinkel, Rom, 30.12.1828, zit. nach DTE V/65, 564-568.

⁵¹ Genelli schrieb mit solcher Vehemenz und unübertreffbarem Selbstbewußtsein, wie es Asmus Jakob Carstens bereits gegenüber staatlichen Institutionen tat, so daß es zum dauernden Bruch zwischen Genelli und Schinkel kam. Über die Bedeutung der Zeichnung bei Genelli vgl. Kapitel VII.

übergeordneten Gedanken unterordnen. Mit dem Ideal des denkenden Künstlers und der Bewertung der Erfindung als höchste ideelle Leistung zielte Goethe auch auf die soziale Aufwertung des Künstlerberufs. Vor allem hat er damit die Entwicklung des Klassizismus zur Ideenkunst unterstützt⁵². Aus dem Kunstverständnis der Goethezeit heraus blieb das Kunsturteil entscheidend, daß der Maler seinen Gegenstand erschöpfend durchdacht, nichts dem Zufall überlassen oder der bloßen dekorativen Wirkung halber ins Bild gebracht hatte⁵³.

Selbst nach Überschreiten der Jahrhundertmitte war die inventio für die Beurteilung eines Kunstwerks noch von maßgeblicher Bedeutung. Die Werke Genellis betreffend, bat Graf Schack zu Beginn der 1860er Jahre darum, der Sohn Bonaventura Genellis, Camillo Genelli, möge eine Zeichnung seines Vaters in Öl ausführen, da er so viel wie möglich von Bonaventura Genelli besitzen möchte⁵⁴. Genelli teilte anscheinend die Auffassung Schacks, daß es von sekundärer Bedeutung sei, von wessen Hand die Ausführung stammte. Er sandte Schack als Probe eine Umrißzeichnung zu dem geplanten Gemälde "Abraham und die Engel", die von seinem Sohn nach seinen Entwürfen ausgeführt worden war:

"Mit diesem Schreiben zugleich übergebe ich der Post eine Rolle, welche die von Ihnen gewünschte Durchzeichnung enthält. Mein Sohn hat sie, ohne auf Feinheit der Formen Rücksicht nehmen zu können, auf einen schmutzigen undeutlichen Entwurf durchgezeichnet, dies aber tut nichts, um die Conception nachzuahmen"⁵⁵.

Bonaventura Genelli korrespondierte ausführlich mit dem Wiener Maler Karl Rahl über zeichnerische und malerische Werke, an denen sie gerade arbeiteten und sandten sich zum Zweck besserer Anschaulichkeit Zeichnungen und sogar Photographien zu. Aus dieser überlieferten Korrespondenz gehen deutlich die Kriterien hervor, die beide Künstler an ihre bzw. des anderen Werke anlegten. Die häufig wiederkehrende Bemerkung, daß ein Gegenstand oder eine Figur "schön gedacht"⁵⁶ oder "poetisch gedacht"⁵⁷ sei, verweist auf die hohe Bewertung der ideellen Leistung ebenso wie der Hinweis, daß ein bestimmtes Thema noch viele Bilderfindungen zulasse:

⁵² Osterkamp, Ernst: Aus dem Gesichtspunkt reiner Menschlichkeit. Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799 – 1805. in: Goethe und die Kunst. Hrsg. von Sabine Schulze. Ausst. Kat. Frankfurt / Main 1994, Ostfildern 1994, S. 317.

⁵³ Forssman, Erik: Goethezeit. Über die Entstehung des bürgerlichen Kunstverständnisses. München 1999, S. 217.

⁵⁴ Adolf Friedrich von Schack an Genelli, München, 14.3.1862 und 22.3.1862, C 262 und C 263, UB Leipzig.

⁵⁵ Genelli an A. F. Schack, Weimar, 9.3.1862, HSA München.

⁵⁶ Genelli an Karl Rahl, Weimar, 22.4.1863, B 138, UB Leipzig.

⁵⁷ Genelli an Karl Rahl, Weimar, 15.8.1862, B 136, UB Leipzig.

"Es freut mich sehr, daß Sie Gelegenheit erhielten Bilder zu malen aus der Mythe des Paris auf welche Compositionen ich ungemein begierig bin, da sich gewiß etwas Bedeutendes aus diesem noch nicht abgedroschenen Vorwurf machen läßt"⁵⁸.

Was für das Gemälde "Bacchus unter den Musen" in bezug auf die inventio gilt, läßt sich auch für andere Gemälde Genellis, die eine ähnliche Genese durchgemacht haben, feststellen⁵⁹: Die Idee für den Bildgegenstand, den Genelli einmal gefunden hatte, behielt er während seiner ganzen Schaffenszeit bei, schuf mehrere Variationen des Themas mit nur geringen zeichnerischen Abweichungen, bis er die Quintessenz dieser Variationen teilweise in seiner letzten Schaffensphase im Medium des Ölbildes umsetzte. Dies bedeutet, daß die Wahl der medialen Möglichkeiten für Genelli sekundär war, an erster Stelle stand für ihn die Umsetzung der Idee. Auch der Wegfall des ursprünglichen Verwendungszwecks, für den die Entwürfe gedacht waren, änderte nichts an dem Festhalten der einmal gefundenen Bildidee. Es spielte für Bonaventura Genelli keine Rolle, ob der Entwurf für "Bacchus unter den Musen" als Deckenfresko für einen Speisesaal, als Theatervorhang oder als Ölgemälde zur endgültigen Ausführung kam. Diese Haltung läßt sich nur aus der Auffassung vom autonomen Kunstwerk erklären, die besagt, daß das Kunstwerk unabhängig vom Verwendungszweck, nur mit seinem ihm immanenten Gehalt existiert⁶⁰. Bei der Wiederholung eines Themas legte Genelli Wert auf die ständige Verbesserung kompositorischer und zeichnerischer Kriterien. Genelli konstatierte dies gegenüber Rahl:

"Wohl habe ich einige neue Compositionen gemacht – aber noch mehr ältere zu verbessern gesucht, z.B. den rezitirenden Homer den ich ganz mit Hülfe ziemlich guter Modelle durchstudirte ... Schmachvoll wäre es einen Gegenstand öfter zu wiederholen wenn man ihn nicht zu cultiviren gedächte"⁶¹.

Das Beibehalten der Bilderfindung und die ständige technische Verbesserung zur Umsetzung der Idee, verweist ebenfalls auf die Trennung in einen ideellen und einen technischen Teil der künstlerischen Bearbeitung.

Gestaltungsprinzipien:

Wie schon erwähnt, läßt sich aus dem Briefwechsel Genellis mit Karl Rahl⁶² ein Kriterienkatalog erstellen, nach dem beide Künstler die Kunst ihrer Zeit beurteilten. Diese Korrespondenz, das vorliegende Gemälde und auch weitere Werke Genellis sollen

⁵⁸ Genelli an Karl Rahl, Weimar, 22.4.1863, B 138, UB Leipzig.

⁵⁹ i.e.: "Herkules und Omphale", "Theatervorhang", beide Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Schack-Galerie, und "Jupiter auf den Flügeln der Nacht", Schloßmuseum Weimar.

⁶⁰ Zum Autonomiebegriff vgl. Kap. IV.1.2., S. 41f.

⁶¹ Genelli an Karl Rahl, München, 29.5.1853, B 106, UB Leipzig.

⁶² B 94 – B 153 und C 496 – C 522, UB Leipzig.

herangezogen werden, um die Gestaltungsprinzipien Bonaventura Genellis herauszukristallisieren.

Vorbild der klassischen Antike: Johann Joachim Winckelmann konstituierte mit den beiden Schriften "Geschichte der Kunst des Altertums" (1764) und "Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst" (1755) die Programmschriften für die klassizistische Kunstauffassung. Winckelmann postulierte ein von der Antike geprägtes und von historischen Einflüssen unveränderbares Schönheitsideal. Durch das Studium der Natur konnte der Künstler die Kenntnis über das vollkommene Schöne erwerben. Doch nur über das Vorbild der griechischen Antike konnte das Ideal der allgemein gültigen Schönheit erreicht werden. Auf der Suche nach dem geeigneten Weg zur Vollkommenheit in der künstlerischen Bildung fand daraufhin eine Verschiebung von der Nachahmung der Natur zur Nachahmung der antiken Plastik statt. Winckelmanns Postulat von der Orientierung am Ideal der klassischen Antike wurde zum normativen Stilbegriff in der klassizistischen Kunst. Die plastischen Arbeiten der griechischen Antike waren auch für die Kunstauffassung Bonaventura Genellis das absolute Ideal. Sowohl in der gedanklichen Auffassung als auch in der Gestaltung der Figuren und des Gewandes richtete er sich nach Zeugnissen dieser Kunst. Die von Ernst Hänel geäußerte Kritik am Kostüm der Muse Melpomene auf der Zeichnung "Sphinx und Melpomene" (Abb. 18) wies Genelli mit dem Hinweis auf entsprechende Vorbilder aus der Antike zurück und demonstrierte gleichzeitig seine gute Kenntnis antiker Kunstwerke:

"Gegentheils kömmt sie in Statuen und Reliefs nie anders als genau so costumiert vor ... Ganz in diesem Sinn und Costüm nur die Maske auf dem Kopf ist sie auch auf einem capitolinischen Basrelief dargestellt... Ohne all die angezeigten Attribute kömmt diese Muse nur auf der Homerischen Apotheose vor, der Teufel mag wissen weißhalb. ... Auch ich lieber Freund habe die Antiken oft oft und guth des Costums halber angeschaut..."⁶³.

Die antiken Plastiken dienten Genelli einerseits als formale Anregung für seine Kompositionen. Andererseits sah er in ihnen auch das Ideal einer in großzügigen Dimensionen denkenden Kunstauffassung, die sich nicht in praktischen Fragen spießiger Kategorien verlor. Genellis diesbezügliche Kritik richtete sich gegen König Ludwig I., der das unzureichende Gewand bei Ödipus in einer Gruppe des Bildhauers Brugger bemängelte. Genelli führte daraufhin den Schöpfer des Laokoon an, der sich die Freiheit genommen hatte, Laokoon, obwohl er Priester war, nackt darzustellen: "Laocoon war als

⁶³ Genelli an Ernst Hänel, München, 28.6.1845, B 177, UB Leipzig.

Priester bei dem Opfer wahrscheinlich auch nicht nackt; doch jene Bildhauer die ihn und seine zwei Söhne in Marmor schufen, dachten nicht wie König Ludwig."⁶⁴

Die direkte Antikenrezeption läßt sich auch anhand des Gemäldes "Bacchus unter den Musen" wunderbar ablesen. Die Übernahme antiker Vorbilder brachte Genelli von den Zeitgenossen, die sich bereits vom klassizistischen Schönheitsideal abgewandt hatten und die Vorbilder ihrer Kunst in anderen Richtungen suchten, allerdings den Vorwurf ein, "ein virtuoses Genie ... im sogenannten stehlen" zu sein⁶⁵. Für die Gestalt des Bacchus verwendete Genelli den Torso von Belvedere. Die Beinhaltung läßt sich auf den Barberinischen Faun in der Glyptothek München, aber auch auf den Hermes Sciarra der Ny Carlsberg Glyptothek zurückführen, der das Sitzmotiv seitenverkehrt wiedergibt und vermutlich auch Bertel Thorvaldsen als Vorbild für den "sitzenden Hirtenknaben" gedient hat⁶⁶. Für den tanzenden Amor, der am linken Bildrand in Rückenansicht zu sehen ist, stand der "Faun mit der Fußklapper" (Röm. Kopie nach hellenist. Werk, Orig. verschollen) Pate. Und die Anregung für den tanzenden Silen kann Genelli auf einem Relief im Museo Pio-clementino gefunden haben, das aber auch bei Alois Hirts "Bilderbuch für Mythologie" abgebildet ist. Es stellt einen trunkenen Silen dar, der von zwei jungen Satyrn gestützt wird und zwar nicht den tanzenden Schritt zeigt, aber doch die massige Gestalt des Silen mit gesenktem Kopf und ähnlicher Armhaltung⁶⁷. Der über den Kopf zurückgehängte Arm der liegenden Muse im Hintergrund entstammt der antiken Ikonographie und ist ein Motiv für arkadische Ruhe. In dieser Bedeutung findet es sich vor allem auf zahlreichen antiken Sarkophagreliefs. Die Muse am rechten Bildrand scheint ihr Vorbild in Thorvaldsens Statue der Prinzessin Caroline Amalie zu haben, die wiederum auf die Statue der Aphrodite im Museo Borghese, Rom, zurückgeht⁶⁸. Alle drei Figuren stehen im Kontrapost, haben die rechte Hand mit einem Gewandzipfel über die Schulter erhoben und den Kopf leicht nach links gesenkt. Genellis und Thorvaldsens Figur stimmen noch dahingehend überein, daß sie in der linken, am Körper herabhängenden Hand ein Tuch halten. Eine dem Anschein nach moderne, erstaunlich lässige Haltung hat die Muse Melpomene - mit der Schauspielermaske auf dem Kopf - inne, indem sie das Kinn auf die linke Hand aufstützt und sich mit vorgeneigtem Oberkörper auf einen nicht sichtbaren Gegenstand auflehnt. Doch sogar für dieses Motiv, obgleich wesentlich gemäßigter, kann

⁶⁴ Genelli an Karl Rahl, München, 23.2.1855, B 110, UB Leipzig.

⁶⁵ Speckter 1846, Bd. 1, S. 255.

⁶⁶ Hartmann, Jorgen Birkedal: Antike Motive bei Thorvaldsen. Studien zur Antikenrezeption des Klassizismus. Tübingen 1979, S. 60.

⁶⁷ Hirt, Alois: Bilderbuch für Mythologie, Archäologie und Kunst, Berlin, 2. Heft, 1816, S. 164

⁶⁸ Hartmann 1979, S. 65.

ein Vorbild aus der römischen Antike gefunden werden. Die mittlere von drei männlichen Figuren eines Grabreliefs im Museo Borghese, Rom, hat die rechte, zur leichten Faust geballte Hand in ähnlich nachdenklicher Weise ans Kinn geführt. Diese Figur kann aber nur Ausgangspunkt für Genelli gewesen sein, die Figur der Muse Melpomene daraus weiterzuentwickeln.

"edle Einfalt, stille Größe": Alle Figuren des Gemäldes "Bacchus unter den Musen", selbst die Gruppe der Tanzenden, zeigen sich in gemäßigter Bewegung und gezügelter Leidenschaft. Nicht nur die äußere Schönheit, die im Kontur lag, sondern auch die innere Schönheit sollte der Künstler anhand der plastischen Werke der klassischen Antike darzustellen erlernen. Kontur und Ausdruck sollten dem griechischen Schönheitssinn entsprechen, dessen Merkmal nach Winckelmann "edle Einfalt und eine stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdrucke" war⁶⁹. Die Ausgewogenheit körperlicher und seelischer Schönheit zu erreichen, wurde das angestrebte Ideal der deutschen Klassik. Das Durchscheinen des Schönen in der Harmonie von Körper und Seele war das Ziel, das es im Kunstwerk zu erreichen galt. Der Künstler der neueren Zeit, der in der Durchführung von Nachahmung als Vorbild galt, war Raffael. Begriffe, die in der ästhetischen Diskussion des Klassizismus den Charakter von Schlagwörtern bekamen, waren u.a. "sinnliche" und "idealische Schönheit", "erhabene Züge", "schöne Natur" sowie "Einfachheit" und "Größe"⁷⁰. Die schriftlichen Quellen, die im folgenden aufgeführt werden, liefern einen fast unerschöpflichen Reichtum an Belegen für die Gültigkeit dieser für die Weimarer Klassik signifikanten Begriffe in Genellis Kunstauffassung von seinem Frühwerk bis zu seiner späten Schaffensphase.

Ein Jahr nach seiner Ankunft in Rom berichtete Genelli seinem Bruder Christophoro abfällig über die Kunst der Nazarener, die er in Rom kennenlernte und die seiner Meinung nach den falschen Weg einschlugen, indem sie die Ideale der klassizistischen Kunst ablehnten. Genelli bediente sich in seiner polemischen Haltung gegenüber den Nazarenern der gängigen spöttischen Bezeichnungen seiner Zeitgenossen:

"Diese Leutchen meinten auf Gottes Erde gekommen zu sein, um der erkrankten Kunst als gediegene Ärzte zu dienen und sie wieder auf die Beine zu helfen, schade nur, daß die Mittel nicht weise gewählt waren ... Die Langhaarigen gingen aber noch weiter und erklärten ohne Umstände, daß diese früheren Maler [i.e. Giotto, Dürer, Fiesole] einem M. Angelo, Raffael und Tizian weit vorzuziehen seien ... Ein Gemälde von solch einem neueren van Eyck oder Fiesole, mein Theurer, wünscht ich Dir zeigen zu können. Von Wahrheit, von Hoheit, von

⁶⁹ Winckelmann 1960, S. 44

⁷⁰ ebd., S. 36 und S. 44

Einfachheit ist nicht die Rede ... Die antiken Kunstwerke verachten diese Siechenhäusler als Hindernis jeglichen Fortschrittes der Kunst..."⁷¹.

Die in diesem Brief zitierten Begrifflichkeiten hatten selbst dreißig Jahre später nichts von ihrer Gültigkeit für Bonaventura Genelli verloren. Aus seinem Briefwechsel mit Karl Rahl aus den Jahren 1851 bis 1865 seien hier einige Beispiele angeführt, die die Beurteilungskriterien seiner Kunstauffassung beleuchten. Eine Gruppe des Bildhauers Friedrich Brugger machte auf Genelli "einen großen Eindruck durch den Schönheitssinn die Einfachheit und die treffliche Zusammenstellung"⁷². Bei einem Fries Rahls fand er "die Wahl der Gegenstände vortrefflich, sehr vortrefflich die Compositionen derselben, wie auch trefflich die Bewegungen der Figuren. ... Eine für mich besonders anziehende Gruppe ist die mit Aristoteles, welche durch Einfachheit und Fülle den besten italiänischen Meistern an die Seite gestellt werden kann."⁷³ Bei einem leider nicht benannten Werk Rahls lobte er die "zwölf lebensfrischen Figuren von denen alle in den Bewegungen paßlich und schön gedacht, geschmackvoll drapirt und von reizenden Gesichtsbildungen sind..."⁷⁴ Rahl wiederum lernte durch Genelli den "klaren Begriff über Größe Einfachheit Würde und Bedeutsamkeit der Darstellung"⁷⁵ und beklagte den Verlust der klassischen Antike als Vorbild für die zeitgenössische Kunst: "Das Griechenthum völlig verschwunden, ich kann eine Kunstwelt aus der alle Ideale verscheucht sind nicht begreifen. Wie kann man arbeiten ohne solche?"⁷⁶

Kontur: Neben der Verwirklichung der "edlen Einfalt, stillen Größe" zeichnet sich Genellis "Bacchus unter den Musen" weiterhin durch die Betonung des Konturs aus, wenn auch in geringerem Maße als andere, v.a. zeichnerische Werke Genellis. Die Vorbildhaftigkeit des Winckelmannschen Schönheitsideals ist nicht nur in der Korrespondenz, sondern auch im Werk Genellis selbst ablesbar. Winckelmanns These, daß der Kontur "alle Teile der schönsten Natur und der idealischen Schönheiten" als höchster Begriff in sich vereint, tritt als Wesensmerkmal von Genellis Kunst deutlich hervor. In erster Linie läßt sich dies bei seinen Zeichnungen beobachten, gilt aber in gleichem Maße auch für seine Gemälde. Es gibt wohl keine Zeichnung in Genellis Oeuvre, für die diese Feststellung nicht zutreffen würde. Der Kontur ist geradezu das Charakteristikum für Genellis Zeichnungen, unabhängig, ob sie in Bleistift, Feder, farbig laviert oder mit

⁷¹ Genelli an Christoforo Genelli, Rom, ca. 1823, B 12, UB Leipzig, zit. nach Ebert 1971, S. 33.

⁷² Genelli an Karl Rahl, München, 23.2.1855, B 110, UB Leipzig

⁷³ Genelli an Karl Rahl, Weimar, 8.6.1860, B 121, UB Leipzig.

⁷⁴ Genelli an Karl Rahl, Weimar 22.4. 1863, B 138, UB Leipzig.

⁷⁵ Karl Rahl an Genelli, Wien, 17.6.1861, C 505, UB Leipzig.

⁷⁶ Karl Rahl an Genelli, Wien, 23.6.1861, zit. nach Zeitschrift für bildende Kunst, 13, 1878, S. 116.

Weißhöhungen ausgeführt sind. In gleichem Maße trifft dies für Vorstudien wie Kompositionsskizzen, Schatten-, Akt- und Gewandstudien zu, wie für vollendete Zeichnungen und nach seinen Entwürfen ausgeführte Druckgraphiken in Kupferstich oder Radierung.

Genelli befolgte im wesentlichen zwei Vorgehensweisen. Entweder betonte er den Kontur durch eine durchgehende Umrißlinie, was vor allem auf die Federzeichnungen zutrifft, oder er verstärkte die Konturwirkung zwischen Körper und Hintergrund durch das Wechselspiel von Licht und Schatten. Für beide Fälle gilt, daß Genelli die Figuren vor einen flächigen, möglichst wenig durchgezeichneten Hintergrund stellte, vor dem sich die Figuren automatisch besser abheben können. Genelli reduzierte seine Figuren nie auf eine einzige Umrißlinie, so daß man bei ihm nicht von einem outline drawing style sprechen kann, wie ihn Flaxman geprägt hat. Selbst bei den reduziertesten Federzeichnungen sind Andeutungen von Plastizität durch kurze, wohl platzierte Binnenlinien zu finden, die den Körpern Volumen verleihen⁷⁷. Die Umrißlinie kann dabei entweder aus einer stark gezogenen Linie oder aus mehreren übereinanderliegenden Linien bestehen, die in ihrer Stärke gleichbleibend sind. Trotzdem arbeitete Genelli bewußt mit der Linienstärke: Gegenstände und Figuren im Vordergrund sind von einer kräftigen Umrißlinie umgeben, die schwächer wird, je weiter sich das Objekt im Hintergrund befindet. Genelli erzeugte durch diese Differenzierungen eine perspektivische Wirkung. In der Binnenstruktur setzte er dagegen auf- und abschwellende Linien ein, um das Objekt zu modellieren.

Bei den eben beschriebenen Zeichnungen wurde der Kontur mittels einer Umrißlinie geschaffen. Bei der zweiten Vorgehensweise handelt es sich um Zeichnungen, bei denen Genelli seinen Figuren Plastizität verlieh, indem er die Körper mittels Schraffuren, die Licht- und Schattenwirkung ausdrücken, modellierte. Je nachdem, ob sich die Figur vor einem hellen oder dunklen Hintergrund befindet, legte Genelli einen Schatten auf die hervorzuhobende Partie oder ließ Licht darauf fallen, wobei er helle Hintergründe bevorzugte, so daß die Konturierung durch Umrißlinien mit Schattenpartien als die häufigste Art der Figurenbildung bei Genelli zu bezeichnen ist⁷⁸. In der Sammlung Liebeskind der UB Leipzig hat sich eine Kupferstichprobe vom letzten Blatt des Zyklus "Aus dem Leben eines Künstlers" erhalten, die mit Strichproben und Korrekturanweisungen Genellis für den Stecher versehen ist. Diese lauten: "Zwischen der dunklen Umgebung des Auges und dem Contur, der Backenknochen und Schläfe bildet,

⁷⁷ z.B. bei "Eros und Anteros", Kunsthalle Kiel, Abb. 23

⁷⁸ z.B. bei einer Aktstudie zu "Raub der Europa", Graphische Sammlung Weimar, Abb. 111

muß der Zwischenraum bleiben." Es handelt sich dabei um ein winziges Detail, das dem Betrachter kaum auffallen dürfte, doch tatsächlich bewirkt diese Änderung eine Verstärkung des Konturs.

Winckelmann nannte Michelangelo den wohl einzigen Künstler der neueren Zeit, der mit seinen "starken muskulösen Figuren" die Vorbildhaftigkeit des antiken Ideals im Kontur erreicht habe⁷⁹. Michelangelos Werke dienten für Genelli in zweierlei Hinsicht als Vorbild. Zum einen übernahm er Motive in sein eigenes Werk⁸⁰ und zum anderen orientierte er sich in der Figurenbildung an dem großen Renaissancemeister. Eine Zeichnung Genellis im Kupferstichkabinett Berlin, die er nach einer Gruppe stürzender Figuren aus Michelangelos Jüngstem Gericht in der Sixtina fertigte, zeigt, wie genau er den Künstler hinsichtlich der Figurenbildung studierte (Abb. 112). Genelli betonte auf seiner Federzeichnung vor allem die Durchbildung der Muskulatur, was für die Gestaltung seiner Figuren bestimmend wurde⁸¹.

Bei den Gemälden tritt die Betonung des Konturs bezeichnenderweise bei Partien, die in Grisaille gemalt wurden, stärker hervor als bei polychrom ausgeführten Partien, da die Grisailen dem Charakter nach eher dem Prinzip einer Zeichnung mit Lavierungen oder Weißhöhungen entsprechen. Besonders schön läßt sich dies bei dem Fries beobachten, der den unteren Abschluß des Gemäldes "Herkules bei Omphale" bildet und einen Bacchantenzug darstellt. Am rechten Bildrand befindet sich dort die Figur des trunkenen, tanzenden Silens, der als exakte Wiederholung auf dem Gemälde "Bacchus unter den Musen" auftaucht. (Vgl. Abb. 3 und 1) Bei der Grisaillemalerei stellte Genelli die hell gefaßten Figuren vor einen monochromen, dunklen Hintergrund, vor dem sie sich deutlich abheben und betonte auf diese Weise den Kontur. Bei "Bacchus unter den Musen" ist die Ausgangslage schwieriger, da sich die betreffende Figur vor einem diffusen Hintergrund bewegt, bei dem Boden- und Himmelszone in mehreren Tönen streifenartig miteinander verschwimmen. Hier faßte Genelli den Silen wie auch die anderen Figuren mit einer dunklen Umrißlinie ein, um den Kontur hervorzuheben.

⁷⁹ Winckelmann 1960, S. 40

⁸⁰ Gottvater und Adam aus der "Erschaffung Adams" in der Sixtina hat Genelli verschiedentlich verwendet. Gottvater taucht seitenverkehrt als Jupiter in "Jupiter auf den Flügeln der Nacht" (Schloßmuseum Weimar) auf, auch verwendet in der rechten Lünette bei "Herkules bei Omphale" (Schack-Galerie München), und als Gottvater bei "Kains Brudermord" (Kunsthalle Kiel). Adam diente, ebenfalls spiegelverkehrt, als Vorbild für die Zeichnung "Allegorie auf mein Leben" bzw. für die Titelfigur des Zyklus "Aus dem Leben eines Künstlers".

⁸¹ Zur Orientierung an den Werken Michelangelos und die Auswirkung auf Genellis Zeichnung vgl. Kap. VII.4.

Gemessenheit in der Figur und Komposition: Genelli nahm auch Winckelmanns Forderung in sein Werk auf, Figuren erhaben und edel in der Haltung und im Ausdruck wiederzugeben. Er stattete sie kaum mit ausdrucksvollen Gebärden und wilden Leidenschaften aus, sondern ließ sie in Ruhe und Besonnenheit erscheinen. Dies gilt auch für Themen, die leidenschaftlichen Ausdruck verlangen würden, wie z.B. der trunkene Silen bei "Bacchus unter den Musen" oder der Bacchantenzug bei "Herkules und Omphale". Die Figuren legen, trotz der wilden Thematik, eine würdevolle Gemessenheit in den Bewegungen an den Tag. Das Bemühen, die Figuren in ihrer Erscheinungsweise 'idealisch' zu überhöhen, führte jedoch zu einer Verzerrung der Proportionen. Genelli tendierte dazu, Gliedmaßen zu überlängen und die Muskulatur zu sehr auszubilden, was auf den Einfluß der Werke Michelangelos zurückzuführen ist. Ein anderes Merkmal, das man dem Künstler als formale Schwäche in seinem Werk auslegen könnte, ergibt sich ebenfalls aus der Idealisierung der menschlichen Form und der Mäßigung des seelischen Ausdrucks. Das Vorgehen, Personen, die sich eigentlich in leidenschaftlicher Handlung befinden, durch Reduzierung idealisch zu überhöhen, bewirkt, daß die Bewegungen wie eingefroren wirken. Dies trifft vor allem auf die Gruppe schwebender Musen zu, die in ähnlichen Haltungen auf den Gemälden "Herkules und Omphale" (Abb. 4), "Bacchus flieht vor Lykurg" und "Raub der Europa" auftauchen. Vergleicht man mehrere Werke Genellis miteinander, unabhängig davon, welches Motiv sie zeigen und in welcher Technik sie ausgeführt sind, fällt auf, daß die Gestalten aufgrund fehlender Variationen im Ausdruck einen gewisse Stereotypie aufweisen. Um dem Eindruck von Monotonie entgegenzuwirken, erhöhte Genelli die Vielfalt der Stellungen, was aber den Eindruck ermüdender Variationen eher verstärkt. Dazu kommt, daß Genelli einmal gefundene Figuren in unterschiedlichen Werken wiederholte. Diese Übernahmen brachten Genelli schon in zeitgenössischen Besprechungen heftige Kritik ein⁸².

Genelli bediente sich für die Komposition des Bildes "Bacchus unter den Musen" eines in seinem Werk beliebten Schemas, das er vermutlich anhand Raffaels "Parnaß" in den Stanzen des Vatikan und Mengs "Parnaß" in der Villa Albani entwickelte. Er setzte die Hauptfigur in die Mitte des Bildes und gruppierte zahlreiche weitere Figuren, meist in Gruppen von zwei bis drei Personen, in vielen verschiedenen Stellungen und Bewegungen rhythmisch um sie herum. Dabei hegte Genelli die Vorliebe für das Motiv des Sitzens auf Felsen, Podesten etc., über die ein Tuch gelegt ist. Die Bedeutung der Hauptfigur wird

⁸² Vgl. Riegel, Hermann: Kunstgeschichtliche Vorträge, Braunschweig 1877, S. 164; Pecht, Friedrich: Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts. Studien und Erinnerungen. 2. Reihe. Nördlingen 1879, S.

meist durch ein auszeichnendes Hintergrundmotiv, wie einen Vorhang, Fels, Baum oder eine Mauer, noch betont⁸³. Die Mittelachse, in der sich die Hauptfigur meist befindet, wird durch ein Podest oder einen Baum, der sich bis zum oberen Bildrand erstreckt, hervorgehoben. Das selbe Schema von Hauptfigur mit Nebenfiguren, meist flächiger Hintergrundkonstruktion und steter Betonung der Mittelachse findet sich in derselben Weise bei den Kompositionen zu "Herkules und Omphale" (Abb. 2), "Aesop trägt den Phrygiern seine Fabeln vor" (Abb. 14), "Sappho singt den griechischen Frauen ihre Lieder" (Abb. 15), "Apoll unter Hirten" (Abb. 11), "Eros am Feldbrunnen vor Nymphen singend" (Abb. 16) und "Elieser und Rebekka am Brunnen" (Abb. 41).

Das Gemälde "Bacchus unter den Musen" präsentiert sich hinsichtlich der geometrischen Komposition als inhomogenes Werk, denn hier stoßen zwei Grundformen aufeinander, die nicht miteinander vereinbar scheinen. In der linken Bildhälfte bilden die Musen und die tanzenden Erote einen Kreis mit Silen in der Mitte. In der rechten Bildhälfte erscheinen die Musen dagegen wie auf einer Diagonalen aufgereiht, die durch Bacchus hindurch auf den geschlossenen Kreis stößt. Vielleicht ist es aber gerade diese Vermeidung von Symmetrie, die dieses Werk vor dem Eindruck von Monotonie schützt und daher aufgelockerter wirkt als andere, streng durchkomponierte Werke Genellis. Doch im allgemeinen folgte Genelli der akademischen Regel, die Komposition anhand geometrischer Grundformen aufzubauen. Es sind vor allem die pyramidale Form und das liegende Oval, nach dem die Anordnung der Figuren ausgerichtet ist, was sowohl für die Gesamtanlage, als auch für einzelne Gruppen innerhalb eines Bildes gilt.

Ikono-graphie: Bacchus als Einzelfigur, in Verbindung mit Ariadne oder den Nymphen war in der bildenden Kunst häufig anzutreffen, doch als Musenführer, dessen prominentester Vertreter seit Raffaels "Parnaß" Apollo ist, war er in der Kunst eher unbekannt⁸⁴. Dabei wurde der Parnaß durchaus beiden Göttern zugeordnet, wie aus den "Emblemata" des Andrea Alciati hervorgeht, der Apollo und Dionysos auf einem gemeinsamen Altar stehend zeigt. Nicolas Poussin verschmolz in seinem Bild "Liber pater, qui et Apollo est" Bacchus und Apollo zu einer Figur⁸⁵. Dabei gibt es in der Philologie

283.

⁸³ Das Motiv eines gespannten Vorhangs zur Hervorhebung der davor positionierten Personen stammt selbstverständlich aus der traditionellen Würde-Ikono-graphie. Als Beispiel für einen zwischen zwei Bäumen gespannten Vorhang mag hier das Gemälde "Mars und Venus" von Nicolas Poussin dienen (Museum of Fine Arts, Boston).

⁸⁴ Vogel, Martin: Apollinisch und dionysisch. Geschichte eines genialen Irrtums, Regensburg 1966, S. 142.

⁸⁵ Panofsky, Erwin: A mythological painting by Poussin in the Nationalmuseum Stockholm, Stockholm 1960, S. 36

durchaus die Verbindung von Dionysos und den Musen, so z.B. in der orphischen Tradition und bei Diodor. Auf die Orphischen Hymnen bezog sich Pico della Mirandola, als er Dionysos den "Musenführer" (Dux musarum) nannte. Die neun Musen mit jeweils einem "Bakchos" zählt Marsilio Ficino auf⁸⁶. Als "Vorsteher der Musen" gleich Apollo wird Bacchus sodann in Hederichs mythologischem Lexikon genannt⁸⁷. Karl Philipp Moritz setzt in seiner "Götterlehre" Bacchus und Herkules miteinander in Bezug. Er weist darauf hin, daß Bacchus und Herkules sterblicher Herkunft sind, daß aber Bacchus trotzdem die "höhere Göttergestalt"⁸⁸ ist, da er seinen Sitz im Olymp sich nicht erst durch Heldentaten verdienen muß. Doch auf eine Verbindung zu den Musen weist Moritz nicht hin⁸⁹.

Die Anregung, Bacchus in Gesellschaft der Musen darzustellen, fand Genelli in Alois Hirts "Bilderbuch für Mythologie". Dies berichtet ein Zeitgenosse Genellis⁹⁰ und geht gleichzeitig aus dem oben zitierten Brief Genellis an Hermann Härtel hervor⁹¹. Denn Genellis Feststellung, daß es kein antikes Denkmal gäbe, welches Bacchus in Begleitung der Musen zeigt, ist nicht seine eigene, sondern findet sich in dem Nachschlagewerk Hirts, das antike Monumente zu den verschiedenen griechischen Gottheiten und Dämonen aufzählt und beschreibt. Die Umrißzeichnungen zu Hirts Kompendium fertigte Erdmann Hummel, Genellis wichtigster künstlerischer Lehrer neben seinem Onkel Hans Christian Genelli. Bei Hirt finden sich auch Erklärungen zur Zusammenkunft dieser mythologischen Figuren. Bacchus galt als der Urheber der Theaterspiele, über die die Musen untrennbar mit ihm verbunden sind. Sie begleiten ihn auf seinen Zügen, und aus diesem Grund tragen die Musen Melpomene und Thalia sogar bacchische Attribute⁹². Tatsächlich sind seit dem späten 6. Jahrhundert v. Chr. Theateraufführungen im Bereich des Dionysos-Kultes bezeugt, so daß man aus dem antiken Dionysos-Kult in Verbindung mit dem Dithyrambusvortrag die Entstehung der Tragödie und Komödie ableitet. Aus der Pflege des Dramas resultiert die enge Verbindung des Dionysos zu den Musen. In diesem Zusammenhang ist die Muse Melpomene zur Muse der Tragödie geworden⁹³. Die Kenntnis dieses Zusammenhangs kann beim gebildeten Publikum wohl vorausgesetzt werden, denn

⁸⁶ Lücke, Hans-K.: Antike Mythologie. Ein Handbuch. Bd. 1, Reinbek 1999, S. 269

⁸⁷ Hederich, Benjamin: Gründliches mythologisches Lexicon, Leipzig 1770, Sp. 511.

⁸⁸ Moritz, Karl Philipp: Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten, Nachdr. Lahr 1948, S. 140.

⁸⁹ Moritz 1948, S. 140.

⁹⁰ G. Wittmer an Lionel von Donop, Kassel, 18.1.1875, J 431, UB Leipzig.

⁹¹ Genelli an Hermann Härtel, Rom, 15.1.1832, GNM Nürnberg.

⁹² Alois Hirt: Bilderbuch für Mythologie, Archäologie und Kunst. Heft 1, Berlin 1805, S. 80.

⁹³ Roscher, W. H.: Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Bd. 1,1. Leipzig 1884-86, Sp. 1082.

schon 1809 hieß es in Cottas Taschenbuch für Damen: "Bacchus begeistert die Hirten und Landbaudichtung und den dithyrambischen Chorgesang. Mit mimischer Darstellung verbunden entwickelt sich daraus das griechische Drama, dessen einziger Schutzherr auch stets der freudengebende Weingott gewesen ist."⁹⁴ Zeitgenossen lasen in Genellis Gemälde sogar die Entstehung des Dramas aus der Dionysosfeier⁹⁵ und Schack pries das in seinem Besitz befindliche Gemälde als einen "Dithyrambus auf die Schönheit". Der Dithyrambus galt als das eigentliche Lied des dionysischen Dienstes und wurde dem Gott als Beiname beigefügt. In seiner ältesten Form war der Dithyrambus das Lied beim weinseligen Gelage oder Komos⁹⁶. Schack konstatierte weiter: "Dionysos, der Gott der Begeisterung und des jugendlichen Seelenrausches, war von jeher sein [i.e. Genellis] Liebling gewesen"⁹⁷. Bacchus selbst wird in Zeugnissen über Genelli wiederholt als sein "Lieblingsgott" bezeichnet und tatsächlich ist er häufiger Gegenstand in Genellis Oeuvre⁹⁸.

Genellis Beschäftigung mit Bacchus geht höchstwahrscheinlich auf den Umgang mit Maler Müller (1749-1825) zurück. Dieser, ein Dichter des Sturm und Drang, stieg mit zahlreichen seiner Zeitgenossen in die Bacchus-Begeisterung seiner Zeit ein. Seine Dichtungen waren jedoch im Ton drastischer als bisher, wie z.B. in der Idylle "Bacchidon und Milon, nebst einem Gesang auf die Geburt des Bacchus" (1775), die Müllers Namen in Deutschland bekannt machte. In der Literatur heißt es, daß man die Sturm und Drang-Zeit Müllers mit "Bacchus" betiteln könnte und daß diese Zeit voll "wildtrunkenen Geist[s]" sei⁹⁹. Während seiner ersten Zeit in Rom wohnte Bonaventura Genelli bei Maler Müller,

⁹⁴ Cottas Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1809, S. VIII f.

⁹⁵ Arnold Otto Meyer an Lionel von Donop, Hamburg, 12.8.1890, J 250, UB Leipzig.

⁹⁶ Roscher 1884, Sp. 1075f.

⁹⁷ Schack 1891, S. 42.

⁹⁸ Zeitgenossen Genellis berichteten, er selbst sei eine "dionysische Natur" und bezeichneten damit seine willensstarke Persönlichkeit und seine starke, dem Weingenuß nicht abgeneigte Lebensfreude. (H. Riegel, Kunstgeschichtliche Vorträge und Aufsätze, Braunschweig 1877, S. 167.) Auch Peter Cornelius teilte diese Einschätzung Genellis, so daß er feststellte, die Bacchusmythe sei "so recht der Kultus seines Wesens" gewesen. (Cornelius 1869, S. 807.) Friedrich Preller d. Ä. widmete seinem langjährigen Freund Genelli den 1872/73 entworfenen Genelli-Fries in Weimar. Das dritte von fünf Wandbildern feiert mit dem Brautzug des Bacchus und der Ariadne das "bacchische Wesen" Genellis. In Lionel von Donops Beschreibung des Frieses heißt es: "Ein Lieblingsthema Genelli's, worin er den Reichthum seines dichterischen Geistes wiederholt bekannt und mit unvergleichlichem Schönheitszauber umkleidet hat, ist das bacchische Wesen und seine Lustbarkeit." (Lionel von Donop: Der Genelli-Fries von Friedrich Preller, in: Zeitschrift für bildende Kunst, 1876, Bd. 11, S. 321-325.) Die Beurteilung der Persönlichkeit Genellis als dionysische Natur rekurriert auf Nietzsches Gegensatzpaar "apollinisch" und "dionysisch". Vgl. Martin Vogel: Apollinisch und dionysisch. Geschichte eines genialen Irrtums, Regensburg 1966.

⁹⁹ Denk, F.: Friedrich Müller. Der Malerdichter und Dichtermalers. Speyer 1930, S. 20.

der schon lange zuvor mit der Familie Genelli befreundet war¹⁰⁰, so daß die Beschäftigung Genellis mit Bacchus höchstwahrscheinlich auf den Einfluß Müllers zurückzuführen ist¹⁰¹.

Den Gedanken an Bacchus als Gott der Begeisterung, aus dessen Fest die Kunst erblühte¹⁰², griff auch der Ästhetiker Moriz Carriere, der an der Münchner Universität lehrte und in seinen Vorlesungen u.a. die Werke Peter Cornelius und Genellis heranzog, in Zusammenhang mit dem künstlerischen Schaffen auf. In einem Vortrag über die Phantasie, den Carriere 1858 in München hielt, nannte er Bacchus den Gott "künstlerischer Weihe und Begeisterung"¹⁰³, so daß es nicht verwundert, daß Genelli, der mit allen Konsequenzen für die Kunst lebte, ihn zu seinem Lieblingsgott erhob.

"inventio" – Anspruch erfüllt? Wie Genelli selbst gegenüber seinem Auftraggeber Härtel betonte, ging er bei der Konzeption des Bildes davon aus, sich auf keine bestehende ikonographische Tradition berufen zu können. Es ist daher zu überlegen, welche bekannten ikonographischen Strukturen dem Bilde zugrunde liegen und wie groß Genellis Anteil tatsächlicher Neuschöpfung ist.

Bei der strukturellen Konzeption der Gesamtanlage des Bildes griff Genelli auf den Typus der Versammlung der Musen um Apoll zurück, der mit Raffaels und Mengs "Parnaß" richtungsweisend für zahlreiche Künstler wurde. So befindet sich Genellis Bacchus in einer an Deklamation erinnernden Haltung im Zentrum des Bildes und ist zu beiden Seiten von den neun Musen umgeben. Er setzt damit Bacchus an die Stelle Apolls, was Poussin in der Verschmelzung beider Figuren bereits in dem Gemälde "Liber pater, qui et Apollo est" vollzog. Hederich unterstrich die Ebenbürtigkeit Bacchus gegenüber Apoll in der Rolle des Musenführers: "Es halten ihn deswegen einige nicht weniger, als den Apollo, für einen Führer und Vorsteher der Musen"¹⁰⁴. Genellis Bacchus wird so zum "Bacchus Musagetes", zum kunststiftenden Gott wie einst Apoll.

¹⁰⁰ Noack, Friedrich: Deutsches Leben in Rom 1700 bis 1900, Stuttgart 1907, S. 434

¹⁰¹ Als sich Bonaventura Genellis Vater und Hans Christian Genelli 1785 in Rom aufhielten, besuchten sie häufig Maler Müller und hielten ihn an, das Werk "Adonis" zu vollenden (Martin Vogel: Apollinisch und dionysisch. Geschichte eines genialen Irrtums, Regensburg 1966, S. 136). Hans Christian Genelli schätzte Maler Müller, da er ein Beispiel dafür sei, "daß wir immer noch eine Mythologie finden können, daß es nur auf den Finder ankommt" und bezeichnete ihn als "modernen Aeschylos" (Hans Christian Genelli an Bury, 4.4.1801; zit. nach Baisch, Otto: Einzelheiten aus Genellis Leben und Briefwechsel, in: Zeitschrift für bildende Kunst 18, 1883, S. 261). Bonaventura Genelli teilte die Bewunderung seiner Familie für Maler Müller, so daß er ihn im Schlußblatt des autobiographischen Zyklus "Aus dem Leben eines Künstlers" in den Kreis der verehrten Künstlergenossen aufnahm.

¹⁰² Cornelius 1869, S. 807.

¹⁰³ Carriere 1858, S. 279.

¹⁰⁴ Hederich 1770, Sp. 511.

Die zweite konzeptionelle Überlegung zu diesem Bild ergibt sich aus dem Umstand, daß es ursprünglich in Verbindung mit der Komposition "Herkules Musagetes bei Omphale" zur Ausmalung des Gartensaales im Römischen Haus in Leipzig vorgesehen war. Das als Deckenfresko geplante Bild wäre als Darstellung des "Bacchus Musagetes" zu einem Pendant des "Herkules Musagetes" geworden, das für die Längswand des Saales gedacht war. Der konzeptionelle Zusammenhang beider Bilder ist durch die voneinander unabhängige Ausführung als Ölgemälde verlorengegangen und besteht nur noch in der gedanklichen Rekonstruktion. Daß "unter diesen Umständen die Kunst Genellis ... immer mehr mißverstanden wurde, ist natürlich, da sie wie seine großen Vorbilder, im Zusammenhang mit der Architektur gedacht waren, was an den Bildern von Hercules Musagetes und den dazugehörigen Deckenbildern deutlich zu ist. [sic!]" beklagte bereits Berdellé, der als Zeitgenosse Genellis diese Problematik erkannte. Hier "ist die Malerei aus dem Zusammenhang mit der Architektur getreten und entbehrt sonach ... des Impulses für den Gedanken"¹⁰⁵.

Ein wesentlicher Unterschied zu dem strukturellen Vorbild des Typus "Apollo Musagetes" erstet bei Genelli daraus, daß er die Versammlung der Musen um Bacchus um die Gruppe des trunkenen und tanzenden Silens, Amors und des tambourinschlagenden Komus ergänzte. An dieser Stelle verbindet Genelli die Darstellung einer Versammlung mit der Tradition der Bacchanalien-Bilder. Dafür spricht auch die Darstellung des Bacchus, der als Attribut für den Gott des Weines den Weinlaubkranz mit Weintrauben trägt und in seiner Linken eine goldene Weinschale hält. Genelli adaptiert aber nicht das wilde Treiben eines Bacchanals wie bei Tizian, sondern fügt eine gemäßigte Version ein, bestehend aus den drei Figuren Silen, Amor und Komus. Genelli verzichtet darauf, den trunkenen Silen in der gängigen Weise, auf einem Esel reitend oder von zwei Satyrn gestützt, darzustellen, sondern gibt ihn wieder, wie er und Amor zur Musik "halbtrunken umherhüpfen"¹⁰⁶. Auch Komus findet in dieser Versammlung seinen Sinn, denn er ist nach Alois Hirt der "Erheiterer", der einem Gastgelage vorsteht¹⁰⁷.

Die Kombination des Bacchanalmotivs mit dem Motiv der Musenversammlung erscheint nicht als gelungene Verschmelzung, sondern führt eher zu einer Trennung der Komposition in zwei gegensätzliche Bereiche. Eine diagonale Kompositionslinie, die von der unteren linken Bildecke am ausgestreckten Bein und Arm der ruhenden Muse, der erhobenen Hand Bacchus' bis zu Zephyr in der Baumkrone läuft, bildet dabei die

¹⁰⁵ Berdellé an Lionel von Donop, o. Dat., J 20, UB Leipzig.

¹⁰⁶ Genelli an Hermann Härtel, Rom, 15.1.1832, GNM Nürnberg.

kompositorische Grenze. Rechts davon bezeichnen die Musen die geistige, ruhige Sphäre, während im linken Teil des Bildes sinnliche Lebenslust herrscht. Die motivische Erweiterung der Musengesellschaft um Bacchus' um diese gemäßigte Form eines Bacchanals stellt wiederum den Bezug zum ursprünglichen Bestimmungsort her, einem Saal, in dem sich Gesellschaften bei einem gastlichen Mahle vergnügt zusammenfinden sollten. In Hederichs "Gründliches mythologisches Lexicon" heißt es, daß Bacchus mit den Musen dargestellt wird, "weil der Wein der Gelehrten Köpfe schärfet, wenn er geziemend genossen wird"¹⁰⁸, wonach auch verständlich wird, daß Genelli ein Bacchanal nur andeutete und es mit der geistigen Sphäre der Musen verband. Die gastliche Gesellschaft, die sich in diesem Saal zusammenfinden sollte, hätte über sich ihr olympisches Pendant, unter dessen Schutzherrschaft die Künste erblühen, vorgefunden. Der programmatische Gedanke dieses Bildes, die Entstehung der Künste aus der Dionysosfeier, hätte als idealische Idee regelrecht über ihnen geschwebt. Der Betrachter hätte erfahren sollen, daß Bacchus "Geistiges in der sinnlichen Natur erzeugt" und die "gebildeten Verehrer zum Kultus des Geistes" führt¹⁰⁹.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß Genelli für die Konzeption dieses Themas zwei bekannte Bildtypen, Apoll unter den Musen und Bacchanal-Darstellungen, miteinander verband. Auf der Grundlage enzyklopädischer Nachschlagewerke zur antiken Mythologie setzte Genelli Bacchus an die Stelle des Musenführers und übernahm damit gleichzeitig die traditionellen Bildstrukturen dieses Themas.

1.2. Herkules und Omphale

In dem von Genelli selbst verfaßten Kommentar zu dem Gemälde "Herkules und Omphale"¹¹⁰ (Abb. 2) heißt es, daß diese Komposition ursprünglich für die Längsseite des Gartensaales im Römischen Haus in Leipzig geplant war. Aus dem Grundriß des Römischen Hauses ergibt sich aber, daß in dem vorgesehenen Saal keine Wand existiert, die von der Fläche her geeignet gewesen wäre, das Bild, dessen Figuren in Lebensgröße ausgeführt werden sollten, aufzunehmen¹¹¹. Genelli führte das Thema schließlich, wie schon bei "Bacchus unter den Musen", im Auftrag des Grafen Schack 1862 als Ölbild aus.

¹⁰⁷ Hirt 1816, S. 224.

¹⁰⁸ Hederich 1770, Sp. 520.

¹⁰⁹ Riegel, Hermann: Deutsche Kunststudien, Hannover 1868, S. 298.

¹¹⁰ Kommentar ca. 27.3.1862, MLHA Schwerin, Nachlaß Schack B Vol. 7a.

¹¹¹ Außerdem wurde schon 1832 von Genelli und dem Architekten Woldemar Hermann beschlossen, die Wände mit Stuckmarmor zu verzieren. Vogel 1903, S. 26.

Genelli behielt dabei die formale Anlehnung an die Fresken Raffaels in der Farnesina bei und übertrug die gesamte Anlage des als Fresko geplanten Bildes – mit der Aufteilung in ein Mittelfeld, rahmende Pilaster, Sockelzone und Fries – in das Medium des Ölbildes. Das Mittelfeld beschreibt das Leben des Herkules am Hof der Königin Omphale, an die Herkules als Strafe für den Raub des heiligen Dreifußes aus dem delphischen Orakel für drei Jahre verkauft wurde.

Unter einer von Karyatiden getragenen Laube sitzt Herkules auf dem Rand eines Springbrunnens und trägt Omphale, die ihm rechts gegenüber sitzt, Lieder vor. Links von Herkules sitzt Bacchus und lauscht ebenfalls dem Gesang. Allerlei mythologische Gestalten, wie Phantasus, Komus, Zephyr, Pan, Satyrn, Kentauren und vor allem Eroten bereichern die Laube der Omphale. Die Medaillons der seitlichen Pilaster stellen Anekdoten aus dem Liebesleben des Pan vor. Die Lünetten zeigen vier Szenen aus dem Leben des Ganymed unter den Göttern, die fünf Stichkappen enthalten jeweils einen Eroten mit Attributen des Herkules. In der Sockelzone bewegt sich der Brautzug des Bacchus und der Ariadne von rechts nach links und mit ihm Musen, Komus, Pan, Silen, Zentauren, Satyrn und natürlich Eroten¹¹².

Ikongraphie

Das Thema, das die Bilder in einem komplexen Beziehungsgeflecht miteinander verbindet, ist "omnia vincit amor" – die Macht der Liebe. Der Triumph Amors über Herkules, ein Motiv, das sich schon auf antiken Gemmen findet und das Goethe in den "Propyläen"¹¹³ zu den vorteilhaften Gegenständen in der Kunst zählt, bedeutet, daß die Liebe auch den Stärksten besiegt. Hier wird der für seine Stärke und Heldenhaftigkeit berühmte Herkules durch die Macht der Liebe gebändigt. Der Betrachter erblickt neben dem von Liebe und Musik beseelten Helden auch Bacchus, Gott des Weines und der Lebensfreude, die hier zelebriert wird. Gebändigt durch die Macht der Liebe befinden sich

¹¹² In den Briefen Erwin Speckters aus Rom findet sich die Beschreibung einer Komposition, die sofort die Assoziation zu Genellis "Herkules und Omphale" weckt. 1831 berichtet Speckter von Zeichnungen aus seinem Skizzenbuch, unter denen sich auch die des vortragenden Anakreon befindet. Dieser hat, Speckters eigener Beschreibung zufolge, unter einer Weinlaube auf einem Brunnen sitzend, Lieder gesungen und blickt nun zum Himmel. Neben ihm sitzt Amor und spielt auf seiner Leier. Nur mit seiner Hilfe, so Speckter, vermochte Anakreon in betörender Weise zu singen. Eine Frau bietet Anakreon zum Dank eine Schale Wein. Drei Amoretten, die vom Weinlaubdach aus lauschten, bringen eine Nachtigall zum Nachsingen der Melodien und zwei Tauben zum Schnäbeln. Anakreon und Amor sind umgeben von Zuhörern jeden Alters und jeder "Individualität", die von der Wirkung des soeben Gehörten ergriffen sind. (Speckter 1846, Bd. 1, S. 205f.) Die Schilderung dieser Komposition, deren Verbleib leider nicht ermittelt werden konnte, erinnert neben dem Thema auch in der Verteilung der Figuren und der Staffage sehr an Genellis "Herkules bei Omphale". Da beide Werke zeitgleich in Rom entstanden sind, ist eine gegenseitige Beeinflussung nicht auszuschließen.

¹¹³ Propyläen 1798, S. 43.

alle Gestalten, auch Tiger, Zentauren und Satyrn, in einem harmonischen Idyll. Die triebhafte Liebe, die in die Irre führen kann, wird in den zwei Medaillons in Form von Anekdoten aus dem Liebesleben des Pan dem Betrachter vorgeführt. Die Vorlage für eins der beiden Medaillons findet sich in Alois Hirts "Bilderbuch für Mythologie": Dort werden zwei Beispiele im Museo Pio-clementino und der Villa Aldobrandini für einen Hermaphroditen mit Pan aufgeführt, wie sie auch bei Genelli zu sehen sind. Nämlich in dem Moment, wo das weggezogene Gewand dem Pan die männlichen Geschlechtsteile des lachenden Hermaphroditen enthüllt¹¹⁴. Die Geschichte des anderen Medaillons, das zeigt, wie Herkules und Omphale Bett und Gewand ausgetauscht haben und so dem nächtlich heranschleichenden Pan Verwirrung bescherten, geht auf die Fasti Ovids zurück. Die Freuden und das Leid, das Liebe verursachen kann, zeigen die Szenen aus der Ganymedmythe. Genelli erläutert die Darstellungen folgendermaßen:

"Im ersten Bilde ist Ganymed mit Jupiter und dem trunkenen Amor, diesem die Weinschale reichend, beisammen. Im zweiten Bilde sieht man ihn schlafend unter den Grazien liegen; im dritten, wie er und Jupiter beieinander ruhen und die eifersüchtige Juno die beiden erblickt; im vierten sieht ihn Jupiter bei Juno in Gesellschaft Amors. Der erzürnte Gott bedroht seinen Liebling, der von Juno mit dem Schleier geschützt wird"¹¹⁵.

Während die ersten beiden Bilder den heiteren Genuß der Liebe und der Schönheit vorführen, zeigen die anderen beiden Bilder die Qualen der Liebe, verursacht durch Eifersucht und Zorn. Das von der Liebe bestimmte Leben des Herkules bei Omphale wird als Thema wiederum in den Stichkappen aufgegriffen, wo Eroten mit Attributen des Herkules das verweichlichte Leben des Helden am Hof der Omphale übertrieben darstellen. Dazu wieder Genelli:

"...ein Amor an einer Löwin säugend..., ein anderer spinnend, ein anderer, in ein gewaltiges Löwenfell eingehüllt, spielt den Trunkenbold, einer handhabt die Leier und ein fünfter Amorin schläft"¹¹⁶.

Den freudigen Triumph der Liebe zeigt schließlich die Sockelzone mit dem Hochzeitszug von Bacchus und Ariadne. Die Verbindung von Hauptbild und Fries erfolgt einerseits durch die Eroten, die Herkules symbolisieren und andererseits durch die zwei rechten Lünettenbilder, in denen Hera dargestellt ist. Denn die Eifersucht der Hera war es,

¹¹⁴ Hirt 1816, S. 225.

¹¹⁵ Genelli 1862.

¹¹⁶ Genelli 1862. Herkules, der von Eroten geplagt wird, war in der hellenistischen Zeit ein beliebtes Motiv. Z.B. zeigt eine Gemme Herkules, der von der Last des Eros, der ihn zusätzlich noch mit einem Pfeil in den Rücken piekt, zusammengesunken ist. (Abb. bei Montfaucon: *Antiquity explained and represented in sculpture*, London 1721-22) Genelli greift hier den satirischen Tenor auf, daß Herkules der Macht Amors unterliegt und sich mit seinem weichlichen Leben der Lächerlichkeit preisgibt. Dies war in der bildenden Kunst ein beliebtes Thema, z.B. J. H. Tischbein d. Ä., "Herkules und Omphale", um 1754, Kassel, Neue Galerie.

die Ursache für alles Leid des Herkules war, das dieser zu erdulden hatte und das ihn schließlich auch an den Hof der Omphale führte.

Natürlich wird in diesem Bild neben der Wirkmacht der Liebe auch die Sinnenfreude und der Genuß verherrlicht. Bacchus wohnt hier einer Gesellschaft bei, die seine Ideale mit einem Fest der Liebe und der Musik feiern. Ein Zeitgenosse Genellis sah in diesem Bild "was eine menschliche Brust mit Freude erfüllen kann, Gunst der Götter, Liebe, Gesang und Wein!"¹¹⁷

In Genellis Kommentar zu dem Gemälde ist von der Bezeichnung "Herkules Musagetes" die Rede, was verwundert, denn der Beiname "Musagetes" verweist auf Herkules als Vorsteher der Musen, doch sind in dieser Versammlung weder nach Genellis eigenem Kommentar, noch durch Attribute ersichtlich, Musen anwesend¹¹⁸. Lionel von Donop berichtet, daß Genelli durch Hederichs "Mythologisches Lexicon" auf das Thema des Herkules Musagetes aufmerksam geworden sei¹¹⁹. Dort findet sich zwar der Beiname "Musagetes" aufgelistet, doch weiterführende inhaltliche Erklärungen oder gar Querverbindungen zum Aufenthalt am Hof der Königin Omphale fehlen. Unter dem Stichwort "Omphale" liefert Hederich unter Bezug auf Seneca Beschreibungen zu dem Leben Herkules an ihrem Hof¹²⁰. Hier, ebenso wie in den künstlerischen Beschäftigungen mit diesem Thema, wird aber ausschließlich auf die Schwäche des Helden eingegangen, die sich darin äußerte, daß er Frauenkleidung anlegte und den Spinnrocken Omphales zur Hand nahm. Bei Genelli ist diese Auslegung jedoch nicht zu spüren. Er verlegte die Anspielungen auf das verweichlichte Leben des Herkules in die Stichkappen und wies ihnen damit den Stellenwert von anekdotischen Randbemerkungen zu. Es ist festzustellen, daß sich Genellis Komposition von der früherer Künstler dahingehend unterscheidet, daß er nicht den verweichlichten Herkules in den Vordergrund stellt, sondern ihm mit der Haltung eines Apollo Musagetes auch diese Rolle zuweist. An die Stelle der Musen als Inspiration der Künste ist dabei Phantasus getreten, der neben Herkules sitzt und ihm die Lieder eingibt. Die künstlerisch-inspirative Verbindung von den Musen zu Herkules stellte Eberhard Wächter mit dem Gemälde "Herkules und die Muse" (1805/10) dar, auf dem Herkules dem Gesang einer leierspielenden Muse lauscht. Auf diesem Bild geht es vor

¹¹⁷ Friedrich Brugger an Genelli, München, 8.4.1862, C 59, UB Leipzig.

¹¹⁸ Herkules, der die Lyra spielt, wurde schon auf griechischen Vasenbildern dargestellt. Als Herkules Musagetes hat der Held Eingang in die Emblematik gefunden. Das wechselseitige Verhältnis zwischen Herkules und den Musen – Herkules gewährt den Musen Schutz, wofür diese seine Taten ihm zu Ehren besingen – führte vor allem in der Renaissance und im Barock dazu, daß sich Herrscher in der Rolle als Förderer der Künste mit Herkules identifizierten.

¹¹⁹ DTE V/103, 816.

allem um die Harmonie stiftende, zivilisierende Wirkung von Kunst. 1842 hieß es in einer Besprechung, das Bild zeige "wie nur durch den Umgang mit der Kunst und Wissenschaft die rohe Kraft gemildert, der Mensch erst zum Menschen wird."¹²¹

Genelli gibt Herkules in anmutiger Gestalt wieder und lehnt die Gesamtkomposition des Mittelfeldes an ein für ihn übliches Schema an, mit dem er das Thema eines Vortragenden umgeben von Zuhörern schildert und das in seiner Grundkonzeption auf Raffaels "Parnaß" zurückgeht. Es ergibt sich daraus eine Gleichbehandlung des Themas "Herkules bei Omphale" zu Kompositionen Genellis wie "Homer singt den Griechen" oder "Apoll unter den Hirten", deren Thema die erzieherische Wirkung von Kunst ist. Genellis Anliegen entspricht daher vielmehr demjenigen Wächters, nämlich die beseligende Wirkung von Liebe und Musik zu preisen, statt moralisierende Ansprüche aus den Schwächen des Herkules abzuleiten.

Auf den Topos der Verherrlichung der Kunst und ihrer Entstehung weist in diesem Zusammenhang zusätzlich noch der Springbrunnen hin, auf dessen Rand Herkules sitzt und seine Gesänge vorträgt. In der Ikonographie des 19. Jahrhunderts begegnet das Bild der lebens- und kunstspendenden Quelle in verschiedenem Zusammenhang. Ausgehend von der kastalischen Quelle, die auf dem Parnaß entsprang und als Quelle der dichterisch hohen Gedanken galt, entwickelte sich das Bild des Springbrunnens, der z.B. bei Friedrich Overbeck an die Stelle der Quelle trat. In dem Gemälde "Triumph der Religion in den Künsten", das zum Programmbild seiner Kunstauffassung wurde, stellte Overbeck den im Zentrum der Komposition befindlichen Brunnen in die Deutungstradition der kastalischen Quelle, indem er ihn als christliches Gegenbild zur Quelle des Parnaß entwarf¹²². Auch Eduard Bendemann setzte auf seinem Fresko "Die Künste am Brunnen der Poesie" (1837/38, Fresko für das Wohnhaus Gottfried Schadows in Berlin) den christlichen Lebensbrunnen in bezug zur schöpferischen Quelle der Kunst¹²³. Einen allgemeineren, nicht von christlichen Vorstellungen geprägten Ansatz bot das 1839 erschienene Münchener Album, dessen Titelarabeske eine Reflexion über das Verhältnis von Natur und

¹²⁰ Hederich 1770, Sp. 1786.

¹²¹ Ausst. Kat. Schwäbischer Klassizismus zwischen Ideal und Wirklichkeit. 1770-1830. Hrsg. von Christian von Holst. Stuttgart 1993, Katalogbd., S. 375.

¹²² Kuhlmann-Hodick 1993, S. 371. "Indem ich nun zu dem untern Theile des Bildes übergehe, so tritt hier zunächst der Brunnen in der Mitte dem Blick entgegen, der durch seinen aufsteigenden Wasserstrahl, anspielend auf das Bild, dessen sich der Herr im Evangelium bedient von dem Springquell der in's ewige Leben emporsprudelt, als Symbol der himmelanstrebenden Richtung der christlichen Kunst erscheint; im Gegensatz zu der Vorstellung der Alten, die sich auf dem Parnaß eine vom Berge abwärts strömende Quelle dachten." Overbeck nach Howitt, Margaret: Friedrich Overbeck. Sein Leben und Schaffen nach seinen Briefen und anderen Dokumenten des handschriftlichen Nachlasses geschildert. 2 Bde. Freiburg 1886, hier Bd. 2, S. 63f.

Kunst darstellt. Die Arabeske entwickelt sich aus einer Brunnenschale als 'Quelle der Kunst' und mündet in der Figur der Poesie. Gleichermäßen vermittelte Ludwig Des Coudres (1820-1878) mit der Zeichnung "Die neun Musen bei einem Brunnen" (2 Bl., Karlsruhe, Kunsthalle, Inv. VIII 3004-1 u. -2) den Gedanken von der Belebung der Künste durch die Quelle der Poesie und spielte mit der Musenversammlung auf die traditionelle Lokalisierung der Quelle auf dem Parnaß an¹²⁴. Das Motiv des Brunnquells der Poesie taucht bei Genelli im allgemeinen auf jenen Zeichnungen auf, die die erhebende Wirkung von Kunst auf den Menschen zum Thema haben. Auf dem Rand des Brunnens bzw. auf dem Stein, in welchem die Quelle gefaßt ist, sitzt jeweils die Person, die mittels poetischen Vortrags den Zuhörer inspiriert. So singt auf dem vorliegenden Gemälde Herkules, auf dem Rand des Brunnens sitzend, Omphale seine Lieder und auch auf den Aquarellen "Aesop erzählt den phrygischen Hirten seine Fabeln" und "Eros am Feldbrunnen vor Nymphen singend" entsteht die Poesie dort, wo die Quelle entspringt¹²⁵. Genelli nimmt nicht das Bild vom Brunnen als Quelle der Poesie, aus dem die Künste die Inspiration schöpfen auf, wie bei Bendemann, sondern verbindet es mit der Darstellung von der Wirkung der Poesie auf den Menschen. Damit verbindet er zwei grundlegende Topoi: Die kunststiftende Quelle der Poesie mit der erhebenden Wirkung von Kunst auf den Menschen.

Werk und Publikum

Friedrich Pecht schrieb in Zusammenhang mit dem vorliegenden Bild, daß für die Ausschmückung eines Speisesaales "Darstellungen, die ein schönes Sinnenleben, Genuß und Freude verherrlichen und einen festlich heitern Eindruck machen" hervorragend geeignet seien. Themen aus der Mythologie seien hier am passendsten, da sie "die Entfaltung einer einfach edlen Formenschönheit zulassen", wogegen realistische Darstellung, z.B. eines Bacchanals, das Gefühl eher stören würden¹²⁶.

¹²³ Kuhlmann-Hodick 1993, S. 373.

¹²⁴ ebd., S. 374.

¹²⁵ Entgegen der natürlichen Quelle auf dem Parnaß handelt es sich bei Genelli ausschließlich um gefaßte Quellen, von denen die Inspiration durch die Poesie ausgeht.

¹²⁶ Pecht 1879, S. 286. Diese Auffassung klingt auch bei dem soeben erwähnten Maler Erwin Speckter durch, der fast gleichzeitig wie Genelli aus Rom nach Deutschland berufen wurde, um ebenfalls ein Wohnhaus mit Fresken auszustatten (Vgl. Stubbe, Wolf: Idee und Wirklichkeit. Die künstlerischen Konzepte von Erwin und Otto Speckter. in: Jb. d. Hamburger Kunstsammlungen, 14/15, 1970, S. 182ff.). Das malerische Programm müsse, so Speckter, für "die Geistesanstrengung durchaus allgemeiner Natur sein". "Daher scheint ... die alte Mythen- und Idyllenwelt die passendste; sie ist leichter und plastischer Beschaffenheit, berührt im allgemeinsten alle menschlichen Zustände und Verhältnisse und bietet so Stoff genug dar, daß sie Jeder seiner Individualität anpassen könne." (Speckter 1846, Bd. 2, S. 353) Speckters Entwürfe sahen Amor als Zentrum des Programms vor. Neben Szenen aus dem Leben des Liebesgottes waren auch andere Götter vorgesehen, wie z.B. die "Erziehung des Bacchus". (Stubbe 1970, S. 188.) Speckters und Genellis Übereinstimmung in der Themenwahl für die Ausstattung der Wohnhäuser in

Der griechische Göttermythos, so heißt es bei Pecht weiter, habe den Vorteil, den "Zauber der Naivetät und Natürlichkeit" zu besitzen, den "Charakter unvergleichlicher Jugend, eines goldenen Zeitalters für uns, d. h. für die Gebildeten, die wir einer bewußten, reflektierenden älter gewordenen Periode angehören."¹²⁷

Pecht nennt ausdrücklich das Publikum, das die Fähigkeit besitzt, die Bedeutung der griechischen Mythologie in Genellis Bildern zu ermessen: es sind "die Gebildeten". Ging man zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch vom gebildeten Kenner als Idealfall des Betrachters aus, so entwickelte sich in bezug auf die Kunstkenntnis bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts ein immer höherer Bildungsanspruch¹²⁸. Das Bildungsbürgertum war es auch, das den Kunstbegriff der Weimarer Klassik in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts transportierte – neuen Definitionen des Kunstbegriffs zum Trotz. Das Bildungsbürgertum sah in dem sophistischen Umgang mit Kunst die Möglichkeit, Bildung unter Beweis zu stellen. In den 'Dioskuren' von 1866 erfolgte die Einteilung der zeitgenössischen Malerei u.a. in die "humanistische Musealmalerei", die die Bildungsinhalte jener Zeit mit Illustrationen zur antiken Mythologie und der deutschen Klassik transportierte¹²⁹. Zum Verständnis von Genellis Oeuvre, das geläufige wie abgelegene Themen der antiken Mythologie umfaßte, war beim Betrachter ein hohes Maß an humanistischer Bildung nötig, was Pecht – obwohl selbst vehementer Verfechter der Kunstanschauungen der Weimarer Klassik gegenüber neuen Tendenzen in der Kunst – zu folgender Kritik verleitete: "Genelli ist mehr Grieche geworden, als irgend ein Deutscher ... dafür ist er aber freilich auch nur für diejenigen verständlich und genießbar, die griechisch gelernt haben."¹³⁰ Genelli setzte tatsächlich für das richtige Verständnis seiner Bilder dieses hohe Maß an Bildung beim Publikum voraus. Daß dies auch für ihn selbst galt, zeigt ein Brief, in dem er sich zutiefst dafür entschuldigte, daß er auf einem Bild *Kassandra* mit der *Sibylle Herophila* verwechselte¹³¹. Karl Rahl, ein enger Künstlerfreund Genellis in Wien, berichtet über die im Wiener Kunstverein ausgestellten Aquarelle

Hamburg und Leipzig legt die Vermutung nahe, daß sich beide Künstler hierüber ausgetauscht haben könnten. Aus Speckters publizierten Briefen geht immerhin hervor, daß er Genelli für befähigt hält, "Verzierungen von Zimmern, Palästen usw." auszuführen (Speckter 1846, Bd. 1, S. 255). Die Aufträge erreichten beide Künstler etwa Anfang 1832 in Rom (Stubbe 1970, S. 182 und Genelli an Hermann Härtel, Rom, 15.1.1832, GNM Nürnberg.). Genelli könnte durch den Kontakt mit Speckter in Rom auch von dessen 1830 in Hamm ausgeführten Freskenprogramm in einem Wohnhaus erfahren haben, das unter dem Topos "Amor vincit omnia" stand. Aufgrund des Kontaktes, der anscheinend zwischen Genelli und Speckter bestand, kann nicht ausgeschlossen werden, daß Genelli durch Speckter in seiner Themenwahl für das Römische Haus in Leipzig beeinflusst wurde.

¹²⁷ Pecht 1879, S. 286.

¹²⁸ Büttner 1990, S. 284.

¹²⁹ Scheidig, Walther: Die Weimarer Malerschule 1860-1900. Leipzig 1991, S. 20.

¹³⁰ Pecht 1879, S. 287.

Genellis und bestätigt, daß es sich beim Bildungsbürgertum um die idealen Rezipienten seiner Werke handelt. Er schrieb Genelli, daß "manche Künstler viel zu dumm waren irgend etwas davon zu begreifen", aber "Offiziere und Juristen usw." seien nur wegen seiner Bilder wiederholt in die Ausstellung gegangen¹³².

Eine Sammlerin von Genellis Zeichnungen erkannte die mit dem hohen Bildungsanspruch verbundene Problematik: "Genelli stellt das höchste Verlangen an den Geist des Beschauers und deshalb wird er nie populär werden."¹³³ Genellis Bilder haben tatsächlich nie breite Aufnahme in der Öffentlichkeit gefunden. Dies hat verschiedene Gründe. Erstens sind die Projekte, die dazu geeignet gewesen wären, sich an ein größeres Publikum zu wenden, wie die Freskierung des Römischen Hauses in Leipzig, die Freskierung der Kieler Kunsthalle (vermittelt durch Charles Roß) oder die Theatervorhänge für die Opernhäuser in Dresden und München, nie zur Ausführung gekommen. Zweitens hat Genelli nie Aufträge zur Ausschmückung öffentlicher Gebäude oder Plätze erhalten, was einerseits mit seiner erlittenen politischen Denunziation zusammenhängen mag, andererseits aber v.a. auf die Inhalte und Intentionen seiner Kunst zurückzuführen ist. Darauf wird im folgenden noch näher eingegangen. Drittens war er aufgrund pekuniärer Umstände nicht dazu in der Lage, seine Entwürfe als Ölgemälde auszuführen, sondern blieb vier Jahrzehnte seines Schaffens an das intime Medium der Zeichnung und des Aquarells gebunden. Dieses Medium war aufgrund der Größe, der Sensibilität der Linie und der erforderlichen sensitiven Rezeption eher für den Genuß im privaten Charakter eines Kabinetts geeignet, als mit monumentalen Historiengemälde in Konkurrenz zu treten¹³⁴. Genellis autonomes Künstlerselbstverständnis, das auf Konzepten des späten 18. Jahrhunderts beruhte und in Asmus Jakob Carstens den wichtigsten Exponenten fand, wurde noch dazu mit dem Wandel des Verhältnisses von Künstler und Öffentlichkeit bzw. den Erfordernissen des Kunstmarktes konfrontiert. Mit den sich festigenden Strukturen eines Kunstmarktes versuchten die Künstler in der ersten Hälfte des

¹³¹ Genelli an Karl Rahl, Weimar, 13.11.1864, B 149, UB Leipzig.

¹³² Karl Rahl an Genelli, o. Dat., zit. nach Zeitschrift für bildende Kunst, 12, 1877, S. 218.

¹³³ Bertha Held an Lionel von Donop, München, 1.12.1879, J 114, UB Leipzig.

¹³⁴ Genelli waren die gegenwärtigen Bedingungen auf Kunstausstellungen, die eine Mindestgröße der Bilder erforderte, um in der Masse überhaupt wahrgenommen zu werden, völlig bewußt. Genelli war nicht bereit, das Aquarell "Vertreibung aus dem Paradies" auf die Hamburger Kunstausstellung zu schicken, "weil ein in so bescheidener Farbgebung gemalter Gegenstand wenig beachtet werden könne – etwas anderes wäre es wenn derselbe colossal in Ölfarben gemalt sei" (Genelli an Sayn-Wittgenstein, 8.4.1856, Br. 107, Slg. Sayn-Wittgenstein, SBPK Berlin). Genelli widersprach auch dem Wunsch Graf Schacks, das Gemälde "Raub der Europa" auf die Kunstausstellung nach Paris zu schicken, da es zu diesem Zweck nicht groß genug sei (Ebert 1971, S. 198). Mit der Größe seiner Ölgemälde scheint Genelli letztlich aber doch Zugeständnisse an die zeitgenössische Forderung nach großen Formaten gemacht zu haben, um auf Kunstausstellungen und neben anderen großformatigen Gemälden in der Schack-Galerie bestehen zu können.

19. Jahrhunderts sich auf zwei Arten zu arrangieren. Die einen spezialisierten sich auf eine Gattung, in der sie Meisterschaft zu erlangen suchten. Die anderen sahen in einer Akademieprofessur die Möglichkeit, sich abzusichern und gleichzeitig mit ihrer Kunst an die Öffentlichkeit zu gehen¹³⁵. Genelli schlug keinen dieser Wege ein und widersetzte sich einer Anpassung an den Markt. Zeichnungen, die nach der Ausstellung in Kunstvereinen, wie in München, Dresden oder Wien, unverkauft zurückkamen, veranlaßten Genelli, sich über den mangelnden Kunstgeschmack zu beklagen¹³⁶. In die Bedürfnisse des Kunstmarktes einzulernen bzw. ihnen nachzugeben, riet 1835 Rumohr. Die Ratschläge für Genelli umfaßten u.a. den Hinweis, für Zeichnungen ein nicht allzu großes Format zu wählen, da dies "den Liebhaber wohl auch in Verlegenheit setzt, wie und durch welche Mittel er seinen Besitz zeigen oder bergen soll." Er solle auch berücksichtigen, daß der Erfolg eines Künstlers von ihm selbst abhängt, ob er den Geschmack des Publikums zu treffen vermag oder nicht. Es nütze nichts, daß Künstlerkollegen ihn für ein Genie halten, er solle lieber dem Liebhaber genügen, indem er ihm "flüchtig scheinende Handzeichnungen" in sein "Portefeuille" legt oder dem Buchhändler Vorzeichnungen für Stiche¹³⁷. Die Ausführung seiner Werke an die Vorlieben des Publikums anzupassen, widersprach sicherlich Genellis ausgeprägtem Künstlerstolz. Kurz vor Erhalt des Briefes Rumohrs beklagte Genelli jedoch seine finanzielle Notsituation:

Was hilft es, daß Künstler mir sagen, meine Compositionen seien alt und neu zugleich – daß Einige so complimento sind und meinen diese Arbeiten hätten ihnen zuerst den Sinn für das Größte und Erhabenste in der Historienmalerei aufgeschlossen, und daß sie ihrem Urtheil nach zu dem Besten gehören was je diese Malerei schuf – wenn ich nicht die Kraft besitze den riesen Klötzen Seele einzuhauchen, oder Stein zu Brodt umzuwandeln"¹³⁸.

Vielleicht hatten Rumohrs Ratschläge gegen diese Perspektivlosigkeit doch etwas bewirkt, da Genelli ab Mitte der 1830er Jahren begann, mit graphischen Zyklen an die Öffentlichkeit zu treten. Seine Illustrationen zu den Werken Homers und Dantes, die als Kupferstiche bei Cotta in Stuttgart und bei der Literarisch-Artistischen Anstalt in München erschienen, waren sowohl vom Thema als auch vom Medium dazu geeignet, sich an ein breites Publikum zu wenden¹³⁹.

Eine Wende im Leben Bonaventura Genellis, die dem ärmlichen Leben in München ein Ende setzte, war die "Große, allgemeine deutsche und historische Ausstellung" von 1858

¹³⁵ Busch 1985, S. 237

¹³⁶ Genelli an Karl Rahl, 18.9.1852, B 104, UB Leipzig.

¹³⁷ K. Fr. Rumohr an Genelli, 24.5.1835, C 260, UB Leipzig.

¹³⁸ Genelli an Unbekannt, Leipzig 3.5.1835, GNM Nürnberg.

¹³⁹ Zur Erscheinungsweise der Illustrationen Genellis zur "Ilias", "Odyssee" und "Göttlichen Komödie" vgl. Crass, Hanns Michael: Bonaventura Genelli als Illustrator. Bonn 1981, S. 13 und 22f.

in München. Auf dieser Ausstellung feierte der Klassizismus einen letzten Erfolg mit dem Überblick über die Entwicklung der deutschen Kunst von Carstens bis zur Gegenwart. Genellis ausgestellte Zeichnungen¹⁴⁰ und das Betreiben Friedrich Prellers veranlaßten den Großherzog von Sachsen-Weimar, Genelli nach Weimar zu berufen. Der wichtigste Förderer in Genellis Spätzeit war allerdings Graf Schack in München, der 1857 fünf Ölgemälde bei Genelli bestellte.

Der weitere Interessentenkreis für Genellis Werke erschließt sich vor allem aus dem schriftlichen Nachlaß. Neben einer aristokratischen Oberschicht mit Graf Schack, der Fürstin Sayn-Wittgenstein, Fürst Frizzoni aus Bergamo und der Kurfürstin von Hessen finden sich Künstler (Schnorr, Schwind, Brugger, Rahl), Verleger (Brockhaus, Meyer) und die Familien höherer Beamter (Arnemann, Lindner) als private zeitgenössische Sammler. Doch nicht nur aufgrund des intimen Charakters des zeichnerischen Mediums waren Genellis Werke nur für ein spezielles Publikum geeignet. So blieben auch die in den 1860er Jahren für Graf Schack ausgeführten großformatigen Ölgemälde einem kleinen Betrachterkreis vorbehalten. Sie erlaubten dem Betrachter keinen starken emotionalen Zugang, kein 'Nachleben' der Geschichte, wie es das Publikum von der zeitgenössischen Historienmalerei her kannte. Statt dessen erforderten die Bilder vom Betrachter die individuelle Auseinandersetzung mit dem Dargestellten, um den Gehalt, den Genelli den Bildern gab, erfassen zu können.

Exkurs: Zweckfreie Kunst

Die Frage nach der Rezeption von Genellis Werken ist hier aufs engste mit der Frage nach der Intention der Bilder bzw. des Künstlers verbunden. Im Gegensatz zur zweckgebundenen Auffassung von Kunst, wie sie Friedrich Schlegel postulierte und die Nazarener in der Kunst vertraten, war Genelli durch seinen Oheim Hans Christian Genelli von der auf Kant zurückgehenden Auffassung geprägt, daß nur zweckfreie, autonome Kunst 'wahre' Kunst sei. Nach den Schriften des Ästhetikers Karl Philipp Moritz, auf die in diesem Rahmen nicht näher eingegangen werden kann, ist nur das als schön zu bezeichnen, was seinen Zweck in sich selbst trägt¹⁴¹. Diese Auffassung von der zweckfreien Kunst erlaubte es Genelli nicht, seine Werke in national- oder religionspädagogischen Dienst zu stellen, wie es die Werke der Nazarener taten. Da seine Werke nicht den Prinzipien

¹⁴⁰ Katalog zur deutschen allgemeinen und historischen Kunstausstellung in München, München 1858, S. 9

¹⁴¹ Vgl. Büttner 1983.

zweckgebundener Kunst entsprachen, erhielt er auch keine Aufträge zur Ausschmückung öffentlicher Plätze.

Nach der Ästhetik Karl Philipp Moritz' verfügte der Künstler weiterhin über die Fähigkeit, aus seinem Inneren heraus etwas sichtbar zu machen, das über die rationelle Erkenntnis hinausweist. Den eigentlichen Wert eines Kunstwerks macht dieser Wahrheitsgehalt aus, der auch unabhängig von der Rezeption eines Betrachters existiert. Das Kunstwerk ist aufgrund dieser Unabhängigkeit "autonom" und zeichnet sich durch seinen Gehalt aus. Ein Zeitgenosse Genellis, der Komponist Peter Cornelius, berichtete, der Beifall des Publikums sei für Genelli ohne Belang gewesen, wenn er einen Gedanken gezeichnet habe¹⁴².

Die Vorstellung vom Gehalt wurde zur entscheidenden Qualität eines Kunstwerkes und gelangte als Kunstanschauung in der deutschen Klassik zu allgemeiner Gültigkeit¹⁴³. Auch Genellis Schaffen erfolgte nach diesem Axiom. Aus den Quellen geht immer wieder hervor, daß für Genelli die Umsetzung des übergeordneten Gedankens, die Idee, das wichtigste Kriterium für die Beurteilung eines Werkes war¹⁴⁴. Auch bei Genellis Anhängern und bei positiven Besprechungen¹⁴⁵ lassen sich diese Prioritäten feststellen, so äußerte sich 1844 ein Sammler begeistert: "Das ist der Triumph des Gedankens, der Intention, welche das Wesentlichste ist!"¹⁴⁶. Doch in einer Zeit, in der Kunstströmungen wie die Historienmalerei und der beginnende Realismus - gleichzeitig setzte auch das Medium der Photographie ein - die Sehgewohnheiten des Publikums veränderten, ging das Verständnis für Werke, die der Gehaltsästhetik folgten, zwangsläufig zurück. Dies geht aus einem Bericht Berdellés über Genelli hervor. Er schrieb, daß Genellis Kunst unter dem Einfluß der Düsseldorfer Malerschule und der Photographie "trotz der Bewunderung des größten Theils der Gebildeten immer mehr mißverstanden wurde"¹⁴⁷.

Letztlich ist das Scheitern Genellis auf sein Festhalten an einem Kunstbegriff zurückzuführen, der von Winckelmann begründet und von Goethe fortgeführt wurde. Dieser Kunstbegriff wurde zwar vom Bildungsbürgertum noch getragen, aber Genelli

¹⁴² Cornelius 1869, S. 808.

¹⁴³ Büttner 1990, S. 270.

¹⁴⁴ Genelli an Karl Rahl, 15.8.1862, B 136 und 22.4.1863, B 138, UB Leipzig.

¹⁴⁵ Marggraff, Rudolf: Die Zerstörung Sodoms von Bonaventura Genelli. in: Münchner Jahrbücher für bildende Kunst, 2. H., Leipzig 1839, S. 191-198.

¹⁴⁶ Hermann Wirsing an Genelli, Frankfurt, 12.10.1844, C 339, UB Leipzig.

¹⁴⁷ Berdellé an Lionel von Donop, o.O., ca. 1870, J 20, UB Leipzig. Das Unverständnis betreffe z.B. auch die Bilder "Herkules Musagetes bei Omphale" und "Bacchus unter den Musen", da diese als Ölgemälde nicht in ihrem ursprünglichen architektonischen Kontext zu betrachten seien, und daher "den Halt für den Styl, sowie des Impulses für den Gedanken" entbehrten. ebd.

fehlte die Unterstützung der liberalen Kunstkritik, so daß er, trotz Fürsprache aus dem Kreis konservativer Kunstkritik, nicht bestehen konnte.

Trennung von Ideal und Wirklichkeit

Genelli verfolgte mit dem Prinzip des übergeordneten Gedankens das Ziel, den Betrachter zu erhöhen bzw. ihm eine höhere Anschauung zu vermitteln. Je weiter sich Genelli von dem Zeitpunkt entfernte, zu dem dieses Ideal aktuell war, als nämlich Goethe in den Propyläen die Bedeutung des Gehaltes postulierte¹⁴⁸, desto deutlicher wird in den schriftlichen Quellen der Wunsch, dieses Ideal aufrecht zu erhalten und zu verfechten. Sein Kollege Karl Rahl und er beklagten Mitte des 19. Jh., in einer Zeit zu leben, in der "das platte und Ordinäre regiert"¹⁴⁹. Für beide Künstler klafften Ideal und Wirklichkeit immer weiter auseinander¹⁵⁰. Rahl klagt seinem Freund Genelli weiterhin, es sei "das Griechenthum völlig verschwunden, ich kann eine Kunstwelt aus der alle Ideale verscheucht sind nicht begreifen. Wie kann man arbeiten ohne solche?"¹⁵¹. Vor diesem Hintergrund dankte Karl Rahl Genelli, daß ihm durch dessen Werke "der Sinn für höhere Darstellung und idealen Styl aufgegangen ist"¹⁵². Noch deutlicher tritt das Wirken Genellis in einem Brief Rahls des vorhergehenden Jahres hervor: "Wenn aber etwas möglich war, um einem Menschen eine höhere Anschauung, und einen klaren Begriff über Größe, Einfachheit, Würde und Bedeutsamkeit der Darstellung zu geben, so kann ich sagen, daß ich in Ihnen den besten gewaltigsten Lehrer fand..."¹⁵³.

Ein Künstler, der den Betrachter erheben wollte, durfte nicht einfach bei der Abbildung der Realität stehen bleiben – er mußte durch die Idealisierung der Natur die Schönheit zur Anschauung bringen. Dies, die anschauliche Verwirklichung von Schönheit, war ein Grundsatz, der, ausgehend von Kant, in der klassizistischen Theorie neu formuliert wurde und zumindest in der ersten Hälfte des 19. Jh. als die vorrangige Aufgabe der bildenden Kunst galt¹⁵⁴. In der geläufigen Vorstellung von Kunsterlebnis dominierte die Wahrnehmung des sinnlich Schönen, nicht des Gedankens¹⁵⁵. Die oben angeführte Bemerkung Friedrich Pechts zu "Herkules und Omphale", daß die realistische Darstellung

¹⁴⁸ Büttner 1990, S. 270.

¹⁴⁹ Karl Rahl an Genelli, 8.5.1852, C 496, UB Leipzig.

¹⁵⁰ Weiter heißt es in dem Briefwechsel, daß die Malerei Kaulbachs nie ihren Anschauungen entsprach, daß nun aber mit Piloty "eine weit erbärmlichere Richtung in München Platz zu greifen" drohe, eine Kunst, die "in einem Wachfiguren Cabinet Ihr höchstes Ideal finden müßte" Karl Rahl an Genelli, August 1860, C 503, UB Leipzig.

¹⁵¹ Karl Rahl an Genelli, 23.7.1861, zit. nach Zeitschrift für bildende Kunst, 13, 1878, S. 116.

¹⁵² Karl Rahl an Genelli, 16.9.1862, C 508, UB Leipzig.

¹⁵³ Karl Rahl an Genelli, 17.7.1861, C 505, UB Leipzig.

¹⁵⁴ Büttner 1990, S. 271.

eines Bacchanals den Betrachter eher abstoßen würde, ist vor diesem Hintergrund zu verstehen. Die Äußerung dieser Kritik bedeutet gleichzeitig das Fortleben der ästhetischen Kriterien der Weimarer Klassik bis in das letzte Viertel des 19. Jahrhunderts¹⁵⁶.]

Schillers "naiv und sentimentalisch" in Genellis Kunst

In der zeitgenössischen Kritik des Gemäldes "Herkules und Omphale" fällt ein sich wiederholender Topos auf. Bei Pecht heißt es, der dargestellte Göttermythos besitze den "Charakter ... eines goldenen Zeitalters für uns, d. h. für die Gebildeten, die wir einer bewußten, reflektirenden älter gewordenen Periode angehören."¹⁵⁷ Der Bildhauer Friedrich Brugger schrieb an Genelli: "Man ist wirklich durch Herkules und seine Festgenossen in die Heroenzeit welche Homer besang versetzt"¹⁵⁸ und Schack hielt in seinem Sammlungsbericht fest: "Herkules und Omphale" ist ein "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."¹⁵⁹ Bei allen drei Autoren wird das Bild einer vergangenen, idealen Epoche heraufbeschworen, die nicht mehr existiert. Gleichzeitig wird der Eindruck vermittelt, es bestehe die Forderung an die Kunst, die offensichtliche Sehnsucht nach dem Ideal der Antike mittels der Kunst zu befriedigen bzw. die Trennung von Ideal und Wirklichkeit aufzuheben. Im Klassizismus wurde der Schönheit die Fähigkeit zugewiesen, eine Mittelstellung zwischen der Wirklichkeit und der Welt der Ideen einzunehmen¹⁶⁰. Damit sollte das Kunstwerk den Betrachter aus der Zerrissenheit der Gegenwart herausführen und eine Synthese von Sinnlichem und Geistigem, von Ideal und Wirklichkeit herstellen¹⁶¹.

Friedrich Schiller lieferte mit seinem Aufsatz "Naiv und sentimentalisch", der zwischen 1795 und 1796 in den "Horen" erschien, ein poetologisches Konzept, das es der Kunst des Klassizismus ermöglichte, den Widerspruch zwischen Ideal und Wirklichkeit harmonisch

¹⁵⁵ Büttner 1999, S. 259.

¹⁵⁶ Die Forderung nach Schönheit wurde von Genelli anhand der Kriterien umgesetzt, die von Winckelmann geprägt wurden und in der Weimarer Klassik gültig waren. Darauf läßt der schriftliche Nachlaß schließen, einerseits mit Schlüsselbegriffen wie Einfachheit und Größe, andererseits mit der wiederholten Feststellung der Vorbildhaftigkeit der griechischen Antike. Und nicht zuletzt legt das Werk Genellis selbst Zeugnis von den ästhetischen Kriterien des Klassizismus ab. Vgl. dazu Kapitel x Bacchus unter den Musen.

¹⁵⁷ Pecht 1879, S. 286.

¹⁵⁸ Friedrich Brugger an Genelli, München, 8.4.1862, C 59, UB Leipzig.

¹⁵⁹ Schack 1891, S. 30f.

¹⁶⁰ Büttner 1990, S. 271.

¹⁶¹ ebd., S. 274.

im Kunstwerk aufzuheben¹⁶². Mit "naiv" bezeichnete Schiller ein Ideal, in dem Natur und Kunst selbstverständlich vereint waren und das in der Antike noch vorhanden, für den gegenwärtigen Künstler jedoch unerreichbar verloren war. Die Antike selbst ist nicht als "naiv" zu bezeichnen, sondern nur vom Standpunkt der Moderne aus, von dem aus der Verlust des Naiven bewußt wird. "Sentimentalisch" ist dagegen der Zustand melancholischer Reflexion über den Verlust des Vergangenen und der Wunsch, das Ideal wieder zu erreichen. Die Mittel des sentimentalischen Dichters sind die satirische und die elegische Dichtung. Die Satire wählt der Dichter, um den Widerspruch zwischen Wirklichkeit und Ideal hervorzuheben, die Elegie, zu der auch die Idylle gehört, wählt der Dichter zur Darstellung des Ideals¹⁶³. Asmus Jakob Carstens und Joseph Anton Koch zählen zu den ersten und bedeutendsten Künstlern, die Schillers Ästhetik in ihr Werk aufnahmen.

Doch schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts läßt sich eine Popularisierung dieser Ästhetik feststellen. Schillers Konzept, das eine Vermittlung von Sinnlichem und Geistigem anstrebte, um die zerstörte Totalität wiederherzustellen, wurde auf ein Konzept reduziert, das Ideal und Wirklichkeit miteinander versöhnte. Der Wunsch, aus der banalen Alltagswelt herauszutreten, löste die konstitutiven Elemente in Schillers Ästhetik, die Entfremungskritik und das utopische Moment, durch ein verflachtes, populäres Versöhnungskonzept ab, an dessen Entstehung v.a. Wilhelm von Humboldt beteiligt war¹⁶⁴. Eine eindeutige Zuordnung Genellis zu dem einen oder anderen ästhetischen Konzept scheint kaum möglich. Mit Sicherheit kann man davon ausgehen, daß ihm die Ästhetik Schillers durch Vermittlung seines kunsttheoretisch gebildeten Oheims Hans Christian Genelli und durch seinen engen Kontakt mit Joseph Anton Koch in Rom geläufig war¹⁶⁵. Mit der Kenntnis dieser Ästhetik wäre es Genelli möglich gewesen, das utopische Potential von Kunst auszuschöpfen, wie es bei Asmus Jakob Carstens und Joseph Anton Koch mit der Verschmelzung von sentimentalischem Klassizismus und republikanischer Gesinnung zu beobachten ist¹⁶⁶. Von seiten des Publikums wurde einzelnen Werken Genellis sogar diese Qualität zugesprochen, wenn auch weniger im politischen als eher im kulturpolitischen Sinn. Graf Schack läßt in dem von ihm selbst geschriebenen Führer zu seiner Gemäldesammlung partienweise den Komponisten Peter Cornelius zu Wort

¹⁶² Busch 1978, S. 323.

¹⁶³ Busch 1978, S. 319f.

¹⁶⁴ Büttner 1990, S. 280f.

¹⁶⁵ z.B. durch Carstens' Zeichnung "Sokrates im Korb", die, wie W. Busch nachgewiesen hat, Schillers Aufsatz "Naiv und sentimentalisch" aufgreift und auf der Hans Christian Genelli porträtiert ist.

¹⁶⁶ Busch 1978, S. 330.

kommen, der wiederholt die Verbindung zwischen Schillers Ästhetik und Genellis Werken aufstellt. Cornelius erklärt zu Genellis Bildern, Schiller belehre "uns darüber, daß in jedem echten Dichter das Naive und Sentimentale sich ergänzen...", und in Genellis Bildern zur Bacchusmythe trete vor allem das "Naive" zu Tage¹⁶⁷.

Im Werk Genellis lassen sich sowohl elegische als auch idyllische Elemente feststellen. Um eine Elegie im Sinne Schillers könnte es sich bei dem Gemälde "Bacchus flieht vor Lykurg" (Abb. 5) handeln. Lykurg, über das Treiben der Ammen des Bacchus erzürnt, stürmt mit Gewalt auf das Gefolge des Gottes ein, das erschrocken flieht. Während also Lykurg gegen die sich übermütig äußernde Lust vorging, fliehen vor ihm die Musen, also die Begeisterung, Dichtung und Liebe. Als Strafe befahl Lykurg Blindheit und Wahnsinn. Das Bild führt vor Augen, daß dort, wo die Wirklichkeit herrscht, für die Künste kein Platz mehr ist. In Schacks Gemäldeführer heißt es poetischer: "Der erhabene Rausch der Begeisterung mit seiner Fülle schöner Gestalten wird von dem eisernen Fuß der Wirklichkeit schonungslos zerstört und niedergetreten"¹⁶⁸. Weiter ist dort zu lesen, daß dies "ein glühendes, täglich erlebtes Bild" sei, was sowohl auf die Biographie Genellis als auch allgemein für die Künste angewendet werden kann. In der elegischen Dichtung werden, nach Schiller, Natur und Kunst gegenübergestellt, genauso wie Ideal und Wirklichkeit. Um Elegie im engeren Sinn handelt es sich, wenn Natur und Ideal als verloren, als unerreicht dargestellt werden und somit ein Gegenstand der Trauer sind¹⁶⁹. Und um die beklagenswerte Unterlegenheit des Ideals gegenüber der rauhen Wirklichkeit geht es in "Bacchus flieht vor Lykurg". Zu Recht wurde dieses Gemälde als "Seitenstück zu Schillers Idealen" bezeichnet¹⁷⁰. In der ersten Strophe des Gedichts "Die Ideale" von Schiller heißt es:

"So willst Du treulos von mir scheiden / mit deinen holden Phantasien, / mit deinen Schmerzen, deinen Freuden, / mit allen unerbittlich fliehn? / Kann nichts dich, Fliehende! verweilen, / O meines Lebens goldne Zeit? Vergebens! Deine Wellen eilen / hinab ins Meer der Ewigkeit"¹⁷¹.

Hermann Riegel stellte das Gemälde "Bacchus flieht vor Lykurg" sinngemäß neben Schillers Gedicht "Poesie des Lebens", "wo der nüchterne Moralist die Antwort erhält":

"Erschreckt von deinem ernsten Worte / entflieht der Liebesgötter Schar, / der Musen Spiel verstummt, es ruh der Horen Tänze, / still trauernd nehmen ihre Kränze / die Schwesterngöttinnen vom schön gelockten Haar, / Apoll zerbricht die goldene Leier / und

¹⁶⁷ Schack 1891, S. 40.

¹⁶⁸ Schack 1891, S. 39f.

¹⁶⁹ Busch 1978, S. 322.

¹⁷⁰ Schack 1891, S. 39.

¹⁷¹ Schillers sämtliche Werke, Stuttgart, Cotta, 1835, 1. Bd., S. 244.

Hermes seinen Wunderstab. / Des Traumes rosenfarbener Schleier / fällt von des Lebens bleichem Antlitz ab, / die Welt scheint, was sie ist, ein Grab"¹⁷².

Am deutlichsten wird der Inhalt von "Bacchus flieht vor Lykurg" in Schillers Ankündigung der Monatszeitschrift "Die Horen" im Dezember 1794 ausgedrückt:

"Zu einer Zeit, wo das nahe Geräusch des Krieges das Vaterland ängstigt, wo der Kampf politischer Meinungen und Interessen diesen Krieg beinahe in jedem Zirkel erneuert und nur allzuoft Musen und Grazien daraus verscheucht..."¹⁷³.

Die Elegie drückt die wechselnde Spannung zwischen Ideal und Wirklichkeit, zwischen Ruhe und Bewegung aus, wie bei "Bacchus flieht vor Lykurg" zu sehen ist. Bei "Herkules und Omphale" herrscht dagegen idyllische Harmonie und Verherrlichung der idealen Gemeinschaft unter dem Einfluß der Kunst. Nach Schillers Kriterien gilt für die Idylle folgendes: "beyde (Natur und Ideal) sind ein Gegenstand der Freude, indem sie als wirklich vorgestellt werden"¹⁷⁴. Die Einheit von Mensch und Natur – oder im Verständnis Schillers das Naive – wird hier in der harmonischen Versammlung von Mensch, Tier als auch Mischwesen dargestellt. In der Idylle dominiert Übereinstimmung und energische Ruhe, wie sie auch bei "Herkules bei Omphale" festgestellt werden kann¹⁷⁵. Genelli bediente sich eines Kunstgriffs, um die dargestellte Idylle noch zu betonen: er stellte ihr die Leidenschaft – das fröhliche Treiben des Bacchantenzugs – gegenüber. Der Parenthyrsos, der Bacchantenzug, wurde aufgrund seiner alles Maß sprengenden Leidenschaften von Winckelmann abgelehnt, genauso wie von Schelling, der die Herrschaft des Ideals über das Chaos forderte¹⁷⁶. Auch wenn der Bacchantenzug bei Genelli schon durch klassizistische Schönheit und Grazie gemäßigt ist, und insofern wieder Winckelmans Forderung nach maßvoller Handlung entspricht, so bleibt er doch Ausdruck der Leidenschaft und des zügellosen Lebens, über das das Ideal – dargestellt im Mittelfeld – die Herrschaft hat.

In einem Punkt muß die Klassifikation der Werke Genellis nach Schillers poetologischem Konzept eingeschränkt werden. Denn Genelli sprach sich, Zeitgenossen zufolge, deutlich dagegen aus, Kunst theoretischen Konzepten zu unterwerfen. Er soll gesagt haben: "das zerlegen eines Gegenstandes der Kunst mag zur Bildung im Allgemeinen beitragen – für den Künstler, auch den Darstellenden, taugt es nichts. ... Der

¹⁷² zit. nach Riegel 1877, S. 168.

¹⁷³ zit. nach Ausst. Kat. Stuttgart 1993, Katalogbd., S. 38.

¹⁷⁴ zit. nach Busch 1978, S. 322.

¹⁷⁵ Schiller gibt aber gleichzeitig zu bedenken, daß es sich bei den Begriffen Elegie, Idylle und Satire nicht um fest definierte Gattungen handelt, sondern um Empfindungsweisen, die nicht eindeutig voneinander zu trennen sind und sich gleichermaßen vermischen können. Busch 1978, S. 323.

¹⁷⁶ Ausst. Kat. Stuttgart 1993, Aufsatzbd., S. 189.

Künstler hat den Stoff für den Geschmack zu liefern nicht den Geschmack selbst auseinanderzusetzen"¹⁷⁷. Insbesondere lehnte er vor allem politische Implikationen in der Kunst vehement ab¹⁷⁸. Man kann wohl Schillers poetologisches Konzept auf Genellis Werke anwenden, aber man kann nicht soweit gehen zu sagen, er habe seine Werke dezidiert nach diesen Prämissen entworfen. Zumal der mit ihm eng befreundete Komponist Peter Cornelius in einem Nachruf auf Genelli schrieb, er sei kein Künstler gewesen, der nach einer künstlerischen Arbeit einen "ästhetischen Leitartikel" seines Wirkens entrollte¹⁷⁹. Es fehlen die Anhaltspunkte, um zu sagen, ob Genelli Schillers "naiv und sentimentalisch" aktiv und konsequent im Produktionsprozeß auf sein Werk anwendete oder ob es sich letztlich um die Anwendung des Versöhnungskonzeptes als Substrat handelte.

Die Kunst der Arabeske bei Genelli

Das vorliegende Gemälde "Herkules und Omphale" sowie das vorher besprochene Gemälde "Bacchus unter den Musen" weisen Bildfelder auf, die mit Arabesken ausgefüllt sind. Auch bei anderen Werken Genellis ist die Verwendung von Arabesken festzustellen. Die Kunstform der Arabeske hat im frühen 19. Jahrhundert durch die Poetik Friedrich Schlegels die Qualität einer ästhetischen Idee erreicht, die der klassizistischen Auffassung von der Arabeske diametral gegenüberstand. Als Genelli aus Rom nach Deutschland zurückkehrte, um die Freskierung des Römischen Hauses mit oben genannten Werken auszuführen, standen die unterschiedlichen Positionen in der ästhetischen Debatte um die Bedeutung der Arabeske auch von künstlerischer Seite her längst fest. So hatte Philipp Otto Runge in seinem Zyklus der "Zeiten" die von der Frühromantik geprägten Vorstellungen von der Arabeske in sein Werk aufgenommen. Da die Arabeske auch in Genellis Werk Eingang gefunden hat, soll danach gefragt werden, welche Bedeutung sie in seinem Oeuvre einnahm.

Arabesken tauchen neben den beiden oben angeführten Gemälden nur noch auf wenigen anderen Werken auf. In derselben kompositorischen Anlage wie bei "Herkules und Omphale" waren Pilaster mit Arabeskenfüllungen geplant, die das Bild "Josephs Triumphzug" seitlich rahmen sollten. Die Gesamtkomposition mit architektonischer Rahmung kam jedoch nicht zustande, es ist nur eine fotografische Abbildung des Mittelbildes erhalten, und in dem Stichwerk "Satura" eine der beiden Pilasterdekorationen

¹⁷⁷ Bertha Held an Lionel von Donop, 29.1.1875, J 109, UB Leipzig.

¹⁷⁸ Genelli an Moritz von Schwind, München 5.7.1843, B 309, UB Leipzig.

¹⁷⁹ Cornelius 1869, S. 803.

mit einem Medaillon in der Mitte, das einen Ochsenkarren mit Getreidegarben zeigt und somit auf das Hauptbild Bezug nimmt (Abb. 103). Arabeske und Medaillon sind hier, wie bei "Herkules und Omphale", durch die Rahmung, die das Medaillon umgibt, klar voneinander getrennt.

In dem Stichwerk "Satura" sind unter dem Titel "Entwürfe zu Ornamenten" noch weitere Arabeskenentwürfe Genellis abgebildet. Neben einem Abschnitt der Arabeskenrahmung für "Bacchus unter den Musen" und der eben genannten Pilasterfüllung sind vier Zwickelentwürfe (Abb 104, 105) und ein hochrechteckiger Entwurf abgebildet, die ursprünglich in Zusammenhang mit dem Entwurf zur Dekoration einer Schlafzimmerdecke standen, der die "Mysterien der Nacht" zum Thema gehabt hätte¹⁸⁰. Die Erklärungen zu den vier Eckentwürfen sind in der "Satura" aufgeführt. Es ist der "junge Morgen, der thautriefend emporschwebt, ... die erwachende Blumenwelt: aus den Kelchen schlüpfen tageslüstern die Elfchen hervor und geniessen mit Liebesinbrunst das Dasein, ... Hesperus, der die Müden in Schlummer bringt, und ... die Nachtviole, die andächtig den Sternen entgegen duftet."¹⁸¹ Im Gegensatz zu der Trennung von Arabeske und Figur bei "Herkules und Omphale" und dem Entwurf für "Josephs Triumphzug", findet hier zumindest bei zwei Entwürfen schon eher eine Verschmelzung beider Elemente statt. Aus dem mittleren Blatt der sich zu beiden Seiten symmetrisch entwickelnden Akanthusranke wachsen die Figuren der Nachtviole und der zwei kleinen Elfen hervor. Doch bei den Entwürfen für "Hesperus" und den "Morgen" ist festzustellen, daß diese Figuren keineswegs mit den Akanthusranken verschmolzen sind, sondern völlig eigenständig vor ihnen schweben.

Ein weiteres Werk, das Arabesken aufweist, und in der Mappe "Satura" aufgeführt ist, ist der Entwurf für eine Briefkastendekoration (Abb. 106). In der Beschreibung heißt es: "Zu beiden Seiten des säulenartigen Candelabers, der eine Flamme, das Symbol der Liebe und Freundschaft trägt, entwickelt sich ein reiches und schöngeschwungenes Akanthus-

¹⁸⁰ Das eigenhändige Verzeichnis der römischen Werke führt eine Deckenkomposition für ein Schlafzimmer mit den "Mysterien der Nacht" auf (DTE V/91, 753f.). Ein Brief Genellis an Morelli gibt über den Inhalt der Komposition Aufschluß. Es sollte in mehrere Felder unterteilt sein. Das mittlere sollte "Gottvater auf den Flügeln der Nacht einerschwebend über Alles wachend" enthalten (Genelli an Giovanni Morelli, München, 2.9.1840, B 238, UB Leipzig.). Aus diesem Entwurf entwickelte Genelli 1862 für die Großherzogin von Weimar das Gemälde "Jupiter der wie auf den Flügeln der Nacht in Begleitung des Eros auf Liebesabentheuer einerschwebt" (Genelli an Karl Rahl, Weimar, 26.12.1862, B 137, UB Leipzig. Abb. 10). Die Einfassung hätte ein Zodiakus gebildet. Für andere Bildfelder waren Hexen und Teufel geplant, die mit den Leidenschaften der Menschen ihren Spuk treiben. Als Pendant dazu wären auch die Träume heiliger Menschen aufgeführt worden. Weiter waren sowohl der unruhige Schlaf von Menschen mit schlechtem Gewissen als auch die schlafende Unschuld mit Schutzengeln geplant. Die Tier- und Pflanzenwelt käme in Arabesken vor. Genelli an Giovanni Morelli, München, 2.9.1840, B 238, UB Leipzig.

¹⁸¹ Satura 1871, Erklärungen zu den Tafeln 20-23.

Ornament. Die Tauben in dem Gewinde desselben erscheinen als die klugen Vermittlerinnen zärtlicher Botschaft; der einen reicht ein Erosknabe zur Rechten einen sorgfältig geschlossenen Brief, der andern der Knabe zur Linken eine Rose."¹⁸²

Arabesken finden sich auch auf zwei Titelblättern zu radierten Bildzyklen Genellis. Das Titelblatt zum Zyklus "Aus dem Leben eines Wüstlings" zeigt zwei große Akanthusranken, die sich kreisförmig eingerollt haben, und die rechts und links des Spruchbandes, das sich im Zentrum der Komposition befindet, angeordnet sind (Abb. 51). Innerhalb jeder Akanthusranke sitzt eine zur Mitte gewendete Figur. Die identische zeichnerische und kompositorische Konzeption der Arabesken, mit jeweils einer Figur innerhalb der kreisförmigen Akanthusranken, zeigt ein Bleistiftentwurf zu einem "Theatervorhang" (Abb. 8). Für das ausgeführte Gemälde wurden die Arabesken jedoch weggelassen. Ein weiteres Titelblatt mit Arabesken zeigt ein in Feder auf Pergamin ausgeführter Entwurf für eine illustrierte Ausgabe des Homer mit der Ilias und der Odyssee (Abb. 50). Die Akanthusranken, die dieselbe Gestalt haben wie auf dem Titelblatt zum "Wüstling", entwickeln sich von der Bildmitte aus und hinterfangen die weiblichen Personifikationen der Ilias und der Odyssee.

Im Klassizismus wurde die Arabeske als eine Form der Ornamentik begriffen, die beispielhaft von Raffael in den Loggien im Damasushof im Vatikan ausgeführt wurde. In Goethes Hierarchie der Kunstgattungen hatte die Arabeske eine untergeordnete Stellung inne. Sie hatte die nützliche Funktion, als Wandschmuck zu dienen und "der bessern Kunst gleichsam zum Rahmen dienen"¹⁸³. Nachdem die Arabeske den Stellenwert einer bloßen Ornamentform mit rahmender Funktion hatte, bei dem das Dekorative im Vordergrund steht, also als dekoratives Mittel galt, kam ihr nicht der Anspruch zu, als "wahre" Kunst gelten zu können. Karl Philipp Moritz warnte bei der ausführlichen Beschreibung der Arabeske vor allem vor deren Überbewertung: "Vieles aber ist bloß ein Werk der Laune, wo schlechterdings keine Ausdeutung weiter möglich ist, sondern die muthwilligen Spiele der Fantasie sich bloß um sich selber drehen."¹⁸⁴ Moritz erkannte damit auch den Charakter des Phantastischen, der der Arabeske innewohnt, worauf Friedrich Schlegel aufbaute, als er die Arabeske zum Schlüsselbegriff seiner Poetik erhob. Es sah in ihr die Dimension des "freien Spiels der Phantasie" und bezeichnete sie als "witzige Spielgemälde". Sie ermöglichte als romantische Idealform der Poesie die Vermischung der Gattungen und

¹⁸² Satura 1871, Erklärung zur Tafel 1.

¹⁸³ zit. nach Büttner 1999, S. 79.

¹⁸⁴ Karl Philipp Moritz: Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente, Berlin 1793, S. 28, zit. nach Busch 1985, S. 47.

erlaubte, "die unendliche Fülle in der unendlichen Einheit" zu erahnen¹⁸⁵. Die Arabeske wurde damit für Schlegel zum Inbegriff der höchsten Form der Poesie¹⁸⁶. Philipp Otto Runge vollzog dann den Schritt von der Integration der ästhetischen Theorie in das Kunstwerk. In den "Zeiten" hat die Arabeske den Doppelcharakter von Ornament und transzendentaler Qualität¹⁸⁷. Doch der Euphorie für die Arabeske folgte bald die Kritik. Friedrich Schlegel bezeichnete in einer Neufassung der "Gemäldebrieft" von 1823 Runges Kunst als Irrweg, der zeige, "wohin es führt, wenn man bloße Natur-Hieroglyphen malen will, losgelassen von aller geschichtlichen und geheiligten Überlieferung, welche nun einmal für den Künstler den festen mütterlichen Boden bildet, den er nie ohne Gefahr und ohne unersetzlichen Nachteil verlassen darf."¹⁸⁸ Die Arabeske büßte daraufhin vieles von ihrem metaphysischen Verweischarakter ein¹⁸⁹.

Die Auffassung vom ornamentalen Beiwerk erfährt die Arabeske bei Genelli. Als sich das Gemälde "Herkules und Omphale" noch im Entstehungsprozeß befand, unterrichtete er Rahl über den Fortgang der Arbeiten:

"erst jetzt habe ich den Umriß meines Hercules u Omphale auf Leinwand übertragen, freilich sind es einige neunzig Figuren, ohne die dummen Arabesken und andern Lumpereien"¹⁹⁰.

Die Arabesken spielen den Figuren gegenüber eine untergeordnete Rolle und wurden vom Künstler eher als zusätzliches, vor allem arbeitsintensives Beiwerk aufgefaßt. Aufschlußreich ist auch das Verhältnis der Arabeske zu den ebenfalls im Pilaster enthaltenen figürlichen Darstellungen. Es findet nämlich keine Vermischung beider Gattungen statt, sondern sie sind durch den Rahmen des Medaillons streng voneinander getrennt. Für Peter Cornelius hatte dagegen in den Entwürfen für die Loggiendekorationen der Pinakothek in München die Verschränkung von Bild und Rahmen durch die Arabeske die entscheidende Rolle gespielt. Genelli nimmt zwar auch erklärendes Bildwerk in den Rahmen auf, trennt dieses aber durch zusätzliche Rahmen von den Arabesken. Dasselbe Prinzip von in der Pilasterrahmung enthaltenem bildlichem Beiwerk und davon getrennten Arabesken war für das Bild "Josephs Triumphzug" geplant.

¹⁸⁵ Büttner 1999, S. 80.

¹⁸⁶ ebd.

¹⁸⁷ ebd.

¹⁸⁸ Friedrich Schlegel: "Dritter Nachtrag alter Gemälde", zit. nach Hilmar Frank: Arabeske, Chiffre, Hieroglyphe. Zwischen unendlicher Deutung und Sinnverlust. in: Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst. 1790-1990. AK München 1995, S. 601-607, hier S. 604.

¹⁸⁹ ebd., S. 605

¹⁹⁰ Genelli an Rahl, Weimar, 29.12.1860, B 124, UB Leipzig.

Einen weiteren Hinweis auf das Verhältnis zwischen Arabeske und figürlichem Bild geben Genellis Vorschläge für die Ausführung des Deckenfreskos "Bacchus unter den Musen" für Hermann Härtel. Genelli schrieb seinem Auftraggeber über die Entwürfe:

"Um den Bacchus der sich sehr verändert hat, habe ich breite Arabesken angebracht damit das Bild ziemlich klein ausfällt, sie können auch noch breiter werden wenn es Ihnen recht dünkt damit das Bild noch untergeordneter werde – nur wünsche ich, daß die Figuren in den Bögen nicht zu winzig klein ausvielen und eine anständige Größe behielten da ich nicht einsehe wie sie drücken sollten"¹⁹¹.

Härtel wünschte allem Anschein nach, daß das Mittelbild des Deckenfreskos nicht zu groß sein sollte und damit auf den Betrachter eine nicht zu dominierende Wirkung ausübe. Der zynische Unterton, mit dem Genelli antwortet, gibt seinen Unwillen darüber preis, daß das figürliche Bild gegenüber den Arabesken womöglich noch mehr zurückzutreten habe. Die Befürchtung, die Figuren könnten zu sehr an Bedeutung verlieren, läßt darauf schließen, daß er Goethes Meinung von dem geringeren Stellenwert der Arabeske gegenüber dem Kunstwerk teilt. Auch der Vorschlag, die Breite der Arabesken beliebig zu ändern, gibt darüber Aufschluß, daß er der Arabeske rahmende Funktion zuspricht. Er sah in den Arabesken den ornamentalen Rahmen, der das Mittelbild dekorativ umgeben sollte und billigte ihr nicht die Funktion zu, den Inhalt des Bildes zu transportieren oder gar auf eine transzendente Qualität hinzuweisen.

Mit dem Entwurf der Briefkastendekoration hat Genelli eventuell die Auffassung vom Zweck der Ornamentik bei Friedrich Theodor Vischer rezipiert, dessen Schrift zur Ästhetik, "Kritische Gänge", in Besitz Genellis war¹⁹². Nach Vischer, dessen posthegelianische Ästhetik zu den bedeutendsten Ästhetiken der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zählte, bildete das Ornament die Überleitung vom autonomen, zweckfreien Kunstwerk zum zweckgebundenen Gegenstand¹⁹³. Genellis einzige eigenständige Zeichnung eines im engsten Sinne zweckgebundenen Gegenstands ist die des Briefkastens, der von reicher Ornamentik umgeben ist. Die Zeichnung steht für die Vermittlung von Liebesbotschaften, wie aus dem Kommentar in "Satura" hervorgeht. Dieser Entwurf könnte Vischers Auffassung von Ornamentik beinhalten, da die Arabeske hier eine Zeichnung, die eine Idee transportiert, mit einem sächlichen Gegenstand verbindet. Es stellt sich an dieser Stelle die Frage, ob hier die von der Romantik zugesprochene Eigenschaft der Arabeske eine Rolle spielt, ein Beziehungsgeflecht spielerisch miteinander zu verbinden. Tatsächlich werden hier, mehr als auf den anderen Zeichnungen Genellis,

¹⁹¹ Genelli an Hermann Härtel, Dresden, 20.7.1832, B 79, UB Leipzig.

¹⁹² F 13, UB Leipzig.

¹⁹³ Kroll, Frank-Lothar: Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts. Hildesheim 1987, S. 28.

die Figuren und Gegenstände, die die Liebesbotschaft symbolisieren, durch die Arabeske verbunden. Doch aus der Zeichnung selbst geht hervor, daß eine leichte und spielerische Vermischung der Elemente nicht stattfindet. Die Erogen und die Akanthusranke stehen vielmehr eigenständig nebeneinander, so daß auch hier eine vorwiegend ornamentale Auffassung der Arabeske naheliegt.

Genellis Ablehnung der Bewertung der Arabeske als metaphysisches Konzept zeigt letztlich eine drastische Karikatur auf Wilhelm von Kaulbach, die kompositorisch auf Runges Kupferstich "Der Morgen" zurückgeht. Kaulbach steht balancierend auf einem Podest, das mittels einer Winde in die Höhe geschraubt wird (Abb 109). Die Winde wird von vier Rezensenten bedient, die erbarmungslos von einer Harpyie mit der Peitsche angetrieben werden. Auf halber Höhe des Schraubstockes blasen vier auf Wolken stehende Personifikationen des Ruhmes Kaulbach auf der Fanfare den Ruhm – allerdings mit dem Gesäß¹⁹⁴. Kaulbach erscheint an der Stelle der drei auf der Lilienblüte schwebenden Kinder und ahmt deren tänzelnden Schritt nach. Die vier Fama-Figuren setzte Genelli an die Stelle der vier Kinder, die auf den gebogenen Lilienblütenstengeln sitzen und von denen eines auf der Doppelflöte spielt (Abb. 126). Die Karikatur beinhaltet somit den Spott auf Kaulbach, der sich von der Kunstkritik feiern läßt, als auch die Ablehnung des metaphysischen Konzeptes Runges, der die Arabeske als Inbegriff der romantischen Poesie in der Kunst etablierte.

2. Theatervorhang

Entstehungsprozeß: Der erste Entwurf für einen Theatervorhang entstand 1839 auf Anfrage Gottfried Sempers für das neue Schauspielhaus in Dresden. Semper schlug für die formale Gestaltung einen gerade herabhängenden Teppich vor, mit einem viereckigen Hauptbild in der Mitte, umgeben von Arabesken und Vignetten nach dem Vorbild der "Raphaelischen Tapeten"¹⁹⁵. Für das Hauptbild sollte ein Gegenstand aus Goethes Dichtungen gewählt werden, da Semper in Goethe den einzigen Dichter seiner Zeit sah, der "die alten Mythologien, die Ideale neuer Zustände zu pflegen und neue Gestalten zu bilden verstand"¹⁹⁶. Sempers Vorschlag lautete auf eine Szene aus Faust II, die Phantasmagorie, die mythische Vermählung von Faust und Helena, ergänzt durch einen

¹⁹⁴ Vgl. Rudolf Oldenburg: Genelli und Kaulbach. in: Kunst und Künstler, Jg. 18, 1920, S. 459-464. Das Motiv der Fama, die sich die Fanfare ans Gesäß hält, hat bereits Joseph Anton Koch in einer Karikatur auf den römischen Mäzen Lord Bristol (um 1800/10) verwendet. Vgl. Ausst. Kat. Nürnberg 1991, S. 492ff. m. Abb.

¹⁹⁵ Gottfried Semper an Genelli, 26.12.1839, SBPK Berlin.

Chor, der mit "Charakteren aus altem und neuen Drama zu besetzen" sei¹⁹⁷. Der Auftrag für das Dresdner Schauspielhaus ging nicht an Genelli, sondern an Bendemann. Obwohl Genelli an der Idee festhielt, seinen Theatervorhang zu realisieren, bot sich ihm erst 1864 die Möglichkeit, seine Entwürfe großformatig auszuführen - jedoch nicht als Bühnenvorhang, sondern als Ölgemälde, das er 1866 vollendete (Abb. 6). Graf Schack erteilte ihm den Auftrag, den Entwurf, den er zwischenzeitlich auch in Aquarell ausgeführt hat, in Öl zu malen. Genelli folgte nicht nur in der Gesamtanlage Sempers ursprünglichen Vorgaben, er übernahm auch die Idee, alte und neue Dichtung miteinander zu verschmelzen¹⁹⁸.

Der "Theatervorhang" hat eine ähnliche Genese erfahren wie die Gemälde "Bacchus unter den Musen" und "Herkules und Omphale". Die ursprüngliche Zweckbestimmung des Entwurfs erfüllte sich nicht, doch Genelli behielt den einmal gefundenen Entwurf bei und verfolgte unbeirrbar das Ziel, die Idee wieder einer großformatigen Ausführung zuzuführen. Wie weiter oben bereits festgestellt wurde, dominierte auch hier die Idee, die inventio, vor der Wahl des medialen Mittels. Im Falle des Theatervorhangs, der zu einem Ölgemälde wurde, ist die Änderung des Verwendungszweckes noch größer als bei den ursprünglich geplanten Fresken zu Bacchus und Herkules. Denn die Aufgabe, die Genelli an die Gestaltung eines Theatervorhanges stellte, nämlich den Bezug zum Theater herzustellen, ist hinfällig geworden und scheint im Kontext einer Privatgalerie sinnlos. Doch nach dem Verständnis des autonomen Kunstwerks ist dieses von der

¹⁹⁶ ebd.

¹⁹⁷ ebd.

¹⁹⁸ Schon vor Sempers Anfrage hatte sich Genelli um die Ausführung eines Theatervorhangs in Dresden beworben. Als Vorschlag hatte er das Thema "Bacchus unter den Musen" eingereicht, das zunächst gute Aussichten auf Erfolg zu haben schien (Ernst Hänel an Genelli, Dresden, 10.1.1839, C 106, UB Leipzig.). Doch kurz darauf argumentierte Genelli gegen die Darstellung "Bacchus unter den Musen" als Thema für ein "antikes Theater", d.h. für ein Schauspiel-, kein Opernhaus (Genelli an Ernst Hänel, München, 18.1.1839, B 161, UB Leipzig.). Die Anfrage Sempers datiert knapp ein Jahr später, vom 26.12.1839. Schon zu Beginn des Jahres 1840 wurde der Auftrag aus Dresden offiziell aus Zeitgründen abgesagt (Lütticher an Genelli, Dresden, 27.1.1840, C 186, UB Leipzig.). Genelli hatte wohl sechs Wochen Arbeitszeit veranschlagt, ob bis zur Fertigstellung der Entwürfe oder bis zur Vollendung des Vorhangs ist leider nicht ersichtlich: "Den Herren vom Theaterbau scheint für eine so schwierige Aufgabe die Zeit von 6 Wochen zu lang – mir noch zu gering!" (Genelli an Ernst Hänel, München, 12.2.1840, B 168, UB Leipzig.). Der wirkliche Grund für die Ablehnung Genellis lag jedoch, so Ernst Hänel, in der Antipathie, die Ludwig Tieck der Familie Genelli entgegenbrachte (Ernst Hänel an Genelli, 1840, C 108, UB Leipzig.). Im Herbst 1851 griff Genelli auf eine Komposition zum Theatervorhang zurück, den er nur noch kolorieren brauchte (Genelli an Giovanni Morelli, München, 3.10. 1851, B 288, UB Leipzig.) und den er im Sommer 1853 dem Münchner Hoftheater anbot (Genelli an Dingelstedt, 18.7.1853, UB Leipzig). Dieser Entwurf verweist schon auf das Thema des späteren Ölgemäldes: "denn die Leidenschaften sind es die man auf der Bühne dargestellt sieht – aber nicht bloß diese sondern auch die Tugenden der Menschen erblicken wir hier". (Genelli an Giovanni Morelli, München, 3.10. 1851, B 288, UB Leipzig.) Aufgrund der im Werk und den Quellen nachvollziehbaren Vorgehensweise, auf einmal gefundene Entwürfe selbst Jahrzehnte später wieder zurückzugreifen, kann man davon ausgehen, daß der für Semper gedachte Entwurf auch für das Münchner Hoftheater und für Graf Schack beibehalten wurde.

Zweckbestimmung unabhängig zu sehen, so daß unter dem Aspekt der Autonomie der "Theatervorhang" auch ohne Theater existieren kann.

Ikonographie: Im Mittelfeld teilt ein Spruchband das Bild in eine obere und untere Zone. Im oberen Feld schwebt Hemera, die lichtpendende Mutter der Tugenden, über ihren Töchtern Hoffnung, Glaube, Liebe, Mäßigung, Stärke, Gerechtigkeit und Weisheit. Hemera symbolisiert die erhebende Macht der dramatischen Kunst¹⁹⁹. Unter dem Spruchband breitet die Personifikation der Nacht ihre dunklen Flügel über ihre Töchter, die Todsünden, aus: Völlerei, Geiz, Trägheit, Wollust, Neid, Stolz und Zorn. Zwei geflügelte Gestalten, Fatum (Schicksal) links und Nemesis (Vergeltung) rechts, bilden die Verbindung zwischen Tag und Nacht, stellen das Gleichgewicht zwischen Leidenschaften und Tugenden her. Sie bestimmen die Geschicke der Menschen und üben – mit dem Greif als Vollstrecker – Vergeltung für das menschliche Tun. Auf dem von zwei Genien getragenen Spruchband liest der Betrachter die Erklärung des Dargestellten:

"Der Leidenschaften wüstes Heer, / dem Schoß der alten Nacht entstammt, / die stille Schar der Tugenden, / vom Licht geboren, lichtumflammt, / der Nemesis, des Fatums Walten, / ihr schaut hier in Traumgestalten."

Die Bordüren rechts und links des Hauptbildes sind mit Medaillons und Trophäen ausgefüllt und werden von Efeubändern eingerahmt. Die Bordüre links zeigt im Medaillon die Genien der Schauspielkunst und der Natur. Darüber sind die Insignien der königlichen und päpstlichen Macht dargestellt, darunter befinden sich verschiedene Musikinstrumente. Im Medaillon der rechten Bordüre sind Scherz und Ernst dargestellt. Die Trophäen im oberen Bildfeld bezeichnen mit Dreizack, Schild, Löwenfell, Füllhorn und Thyrsosstab die Welt der antiken Helden, im unteren Bildfeld symbolisieren Panzer, Fahne und Hellebarde die Welt des mittelalterlichen Rittertums. Der untere Abschluß des Vorhanges wird aus zwei, die ganze Breite einnehmenden Streifen gebildet. Der obere Streifen zeigt einen Schauspielerzug, den Genelli dem Don Quijote als literarische Vorlage entnahm²⁰⁰.

¹⁹⁹ DTE IX/ 53, 164.

²⁰⁰ Cervantes Roman zählt zu den Büchern, die ihn wesentlich geprägt haben: "Dieser meiner Mutter, meinem Oheim dem Architekten Genelli, der Bibel, dem Don Quixote und den Gesängen Homer's habe ich das etwaige Gute, was an mir als Künstler und Mensch ist, zu danken." (Genelli 1860.) Nach den Illustrationen Daniel Chodowieckis zur Don Quijote-Übersetzung von Friedrich Bertuch von 1780, die auch Goethe schätzte, fand der Don Quijote breitere Beachtung in der deutschen Kunst und die Brüder Schlegel, Novalis und Schelling bezogen Cervantes in ihre Ästhetik mit ein. Vor allem Friedrich Schlegels Überlegungen zur romantischen Ästhetik führten zur Neubewertung des Don Quijote (Hartau, Johannes: Don Quijote in der Kunst. Wandlungen einer Symbolfigur, Berlin 1987, S. 117). In der Neubewertung des Romans als eigentliche Kunstform des bürgerlichen Zeitalters wurde dem Don Quijote ein eigener Platz eingeräumt. Die Don Quijote-Übersetzung Ludwig Tiecks von 1799/1801 spiegelte den Geist des "romantischen Kunstwerks" wieder, die mit der Mischung von erhabenen und grotesken Elementen Friedrich Schlegels Ablehnung des Vollkommenheitsideals der Antike entsprach. (Hartau 1987, S. 119) Eingebunden in die romantische Ästhetik wurden vor allem die Aspekte von Liebe, Ritterlichkeit und idealistischem

Cervantes Roman zufolge sind die Schauspieler in ihrem Kostüm unterwegs, um in einer kleinen Stadt ein Stück über die "Hofhaltung des Todes" aufzuführen. Genellis eigenen Erklärungen zufolge handelt es sich um (v.l.n.r.): Komödianten, Teufel, Tod zu Pferd, Ritter, Engel, Kaiser, Papageno, Tänzerinnen, die Blumen pflückende Ophelia. Eine gestrauchelte Königin, Don Juan, Leporello. Othello geht einem Karren voran, auf dem Falstaff sitzt, ihm folgen Don Quijote, Sancho Mephisto und Faust. Den Schluß bilden die Jungfrau von Orleans, Saladin und Nathan. Genelli zeigt die Schauspieler als wandernde Komödianten, die in den "ersten Zeiten der dramatischen Kunst" von Ort zu Ort zogen, ohne die Kostüme abzulegen²⁰¹. Er zeigt die Hauptfiguren dramatischer Werke, die den Kampf zwischen den Mächten des Lichts und der Finsternis repräsentieren sollen. Ein schmales Wellenband, ein breiter Mäander und herabhängende Quasten imitieren den stofflichen Abschluß des teppichartigen Vorhangs.

Genelli hat das Gemälde so konzipiert, als ob es sich tatsächlich um einen Theatervorhang handelt, der die Theaterbühne gegen das Publikum abschließt. Er führt dem Zuschauer vor Augen, welche Mächte das Drama beherrschen, das im Theater aufgeführt wird. Die Darstellungen auf einem Theatervorhang mußten für Genelli unbedingten Bezug zur Bühne haben²⁰². Um einen "sinnreich erfundenen Theatervorhang"

Enthusiasmus im Don Quijote vom Publikum gefeiert. (Hartau 1987, S. 120) Die Nazarener entdeckten den Don Quijote als bildnerischen Stoff und darin ihre Ideale vom christlichen Mittelalter und übertrugen es ins Altdeutsch-Volkstümliche. (Hartau 1987, S. 123) Genelli kam vermutlich in Rom durch Joseph Anton Koch in Berührung mit dem Roman Cervantes'. Kochs Begeisterung für literarische Werke, z.B. Homers, Dantes und Shakespeares, erstreckte sich auch auf Cervantes. Als Bildgegenstand hat Koch Don Quijote jedoch nur einmal verwendet, eingebettet als Staffagefigur in eine Ideallandschaft von 1825 (Landschaft bei Olevano mit Don Quijote, um 1825, zerstört). Die Don Quijote-Bilder der Deutschrömer Hieronymus Hess und Christian Lotsch zeigen mit episch-sentimentalen und auch religiösen Momenten nazarenische Einflüsse. Vorherrschend waren aber vor allem die satirischen Elemente, die Hess zum Zweck der Kunstkritik und zur Verkündung künstlerischer Narrenfreiheit einsetzte. Die Figur des Don Quijote gewann aufgrund der Neudefinition des Künstlers als Idealist Popularität unter den Künstlern, die sich mit dem idealistischen und individuellen Gehalt der Figur identifizierten. (Hartau 1987, S. 145) Der Tenor des einsamen Künstler-Helden, der dem Don Quijote scheinbar zugesprochen wurde (Hartau, 1987, S. 124), kam Genellis Selbstreflexion als einzelner Verfechter der wahren Kunstauffassung vermutlich sehr entgegen. Genellis Begeisterung für die Abenteuer Don Quijotes muß ebenfalls in seiner römischen Zeit entstanden sein, da er seine eigenen dort erlebten Abenteuer "Don Quixotjaden" zu nennen pflegte (Genelli an Giovanni Morelli, München, 23.9.1842, B 253, UB Leipzig.). Abgesehen von dem Schauspielerzug schuf Genelli nur eine weitere Komposition zum Don Quijote, einen "kolossalen Kopf des Don Quixote", der in Besitz Giovanni Morellis gelangte. Beschreibung aus dem Kunst-Blatt, hrsg. von Ludwig Schorn, 20, 1839, Nr. 46, S. 181: "Ein kolossaler Kopf des Don Quixote mit schwarzer Kreide auf graues Papier, die Höhe etwa 16 Zoll. (...) Der erste Eindruck, den das Gesamtbild macht, ist der, daß hier ein fremdartiges, fast gespenstisches Wesen erscheine, das in eine andere Welt gehört, das aus einer anderen Welt herkommt; eine Heldengestalt, die in ruhiger Entwicklung, den erhabensten Eindruck machen müßte, die aber durch das Mißverhältnis, in dem sie sich mit der Umgebung fühlt, durch den Sturm, der dadurch in ihr Inneres gekommen ist, zur Trümmer, aber zur gewaltigen, staunenswerthen Trümmer geworden ist."

²⁰¹ DTE IX/53, 165.

²⁰² Kurzzeitig hatte Genelli überlegt, einen Theatervorhang mit dem Thema "Bacchus unter den Musen" auszustatten. Dieses Thema hätte insofern Bezug zum Theater gehabt, als die Entstehung des Dramas aus dem Dionysoskult abgeleitet wurde. Die Idee wurde aber von Genelli selbst wieder verworfen, da er

zu schaffen, mußten Elemente der Tragödie, Komödie, Tanz und Oper berücksichtigt sein und auch "Complimente auf die besten Talente, die auf das neuere Theater gewirkt haben mit angebracht sein."²⁰³. So zeigt er im Hauptbild anhand antiker Personifikationen die allgemeinen Mächte von Gut und Böse, die das Leben beherrschen und in den seitlichen Pilastern werden die Bereiche vorgeführt, die für das Theater die wichtigsten Hauptthemen sind: Geistliche und weltliche Macht, antike Mythologie, mittelalterliches Epos, die Musik, Scherz und Ernst bzw. Komödie und Tragödie. Wie in einer Randbemerkung führt Genelli noch den Topos von Schauspiel und Natur an, der letztlich das grundlegende Thema jeder bildenden Kunst beinhaltet und im Klassizismus von zentraler Bedeutung ist: die Nachahmung der Natur. Mit dem Schauspielerzug würdigt er schließlich die großen Autoren, wie er es in oben zitiertem Brief forderte²⁰⁴.

Aus dem ursprünglich vorgesehenen Bestimmungsort des Theaters herausgelöst und in den Kontext einer Galerie versetzt, lasen die zeitgenössischen Betrachter noch weit mehr heraus, als den alleinigen Bezug zur Theaterwelt. Der Bildhauer Friedrich Brugger sah das Bild vor allem als "Darstellung der das Menschengeschlecht bewegenden Triebkräfte und Wirkungen"²⁰⁵. Der Kampf zwischen Nacht und Licht, zwischen Sünden und Tugenden wird in "poetischer Verklärung" durch den Schauspielerzug vorgeführt und soll dem Betrachter wie ein Spiegel "zur Selbsterkenntnis und Läuterung" entgegengehalten werden, so der Besitzer des Bildes, Graf Schack²⁰⁶. Die Deutung des Bildes wurde vom Betrachter im Umfeld der Privatgalerie auf allgemein philosophische Inhalte ausgeweitet, so daß es die ursprüngliche Zweckbestimmung als Theatervorhang hinter sich ließ und den Anspruch eines autonomen Bildes in der Galerie vertrat.

befürchtete, daß der Gegenstand vom Publikum, und zwar vom ungebildeten Teil des Publikums, mißverstanden werden könnte. "Der Bacchus unter den Musen möchte wohl nicht passend genug für ein nicht antikes Theater sein, auch der Gegenstand den Meisten nicht geläufig genug – auch könnte der dicke Bauch Silens unter dem Pöbel zu allerlei Späßen verleiten". (Genelli an Ernst Hähnel, München, 18.1.1839, B 161, UB Leipzig.) Mit dem richtigen Bezug zur Bühne argumentierte Genelli, als er den für Semper geschaffenen Entwurf 1853 dem Intendanten des Münchner Hoftheaters, Franz Dingelstedt, für die Ausführung des dortigen Bühnenvorhangs anbot. Genelli behauptete, sein Vorhang sei für das Münchner Theater besser geeignet als die Kopie nach Guido Renis Aurora, die sich auf dem damaligen Bühnenvorhang befand. Die Kopie nach Reni passe besser in eine Sternwarte als in ein Theater, denn "was haben Aurora, Luzifer, Helio und die Horen ... für einen Bezug zur Bühne?" Genelli an Franz Dingelstedt, 18.7.1853, Sammlung Taut, UB Leipzig.

²⁰³ Genelli an Giovanni Morelli, München, 11.11.1839, B 230, UB Leipzig.

²⁰⁴ Der Schauspielerzug zeigt eine ähnliche idealisierende Figurenauffassung wie der Bacchantenzug bei "Herkules und Omphale". Genelli schilderte keinen satirischen Grundton oder läßt eine Verehrung des Mittelalters durchscheinen. Der Schauspielerzug bot ihm vielmehr die Möglichkeit, die Vielfalt von Charakteren literarisch legitimiert zu vereinen und in idealisierendem Stil darzustellen.

²⁰⁵ Friedrich Brugger an Genelli, München, 5.12.1866, C 64, UB Leipzig.

²⁰⁶ Schack 1891, S. 40.

Nachahmung der Natur – "Nachahmung, Manier, Stil": In dem linken Medaillon stellte Genelli die Genien der Schauspielkunst und der Natur in einer Umarmung dar. Zum Grundsatz der klassizistischen Kunsttheorie gehörte die Nachahmung der schönen Natur, um zur idealischen Darstellung zu gelangen. Es genügte nicht mehr die Erfüllung der aristotelischen These, daß das Wesen der Kunst in der reinen Nachahmung der Natur liege, sondern nur die schöne Natur sei nachzuahmen. Die alltägliche Natur sollte zur schönen Natur gesteigert werden. Für die Kunstauffassung der Weimarer Klassik wurde diesbezüglich Goethes Aufsatz "Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil" von grundlegender Bedeutung²⁰⁷. Über die einfache Nachahmung eines Gegenstandes aus der Natur und dem Erfassen des subjektiv Charakteristischen des Gegenstandes gelangt der Künstler zur höchsten Stufe, zum Stil, wenn er auch das objektiv Charakteristische des Gegenstandes erfaßt hat. Die beständige Orientierung an der Natur bleibt dabei grundlegende Voraussetzung. Trotz nachfolgender ästhetischer Diskurse über das Wesen der Nachahmung der Natur und den Begriff der Natur, v.a. in A. W. Schlegels Aufsatz "Über das Verhältniß der Schönen Künste zur Natur"²⁰⁸, blieben Goethes Ausführungen für Genelli aktuell²⁰⁹. Das Studium der Natur blieb für Genelli immer als Grundvoraussetzung bestehen, dies bezeugen die zahlreichen Studien nach der Natur, die er für seine Werke anfertigte, als auch Äußerungen Genellis, aus denen hervorgeht, daß für den Werkprozeß das Zeichnen nach der Natur unbedingt erforderlich war²¹⁰. Er ging dabei so vor, daß er zuerst die Komposition bestimmte und dann den Gegenstand bzw. die Figur nach der Natur studierte. Er blieb daraufhin nicht beim Gegenstand, den er in der Natur vorfand, stehen, sondern führte ihn in der Zeichnung wieder der idealisierenden Form zu. Ein Zeitgenosse Genellis bestätigte, daß dieser immer vom Schönheitssinn ausging, aber auch immer wieder auf die Natur verwies²¹¹. Die Natur blieb dem Kunstwerk dabei eindeutig nachgeordnet. In einem Gespräch über französische Gartenanlagen sagte Genelli: "Es ist die richtige Verbindung zwischen Kunst und Natur, und hier muß die Natur der

²⁰⁷ Goethes Werke, Bd. 12, 4. Aufl., Hamburg, 1960, S. 30-34.

²⁰⁸ Vgl. Frank, Hilmar: Ideal und Natur. Zur Selbstkritik der klassizistischen Kunstlehre in Schellings Rede "Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur". in: Ausst. Kat. Stuttgart 1993, Aufsatzbd., S. 185-192.

²⁰⁹ Wie sehr Genelli Goethes Aufsatz "Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil" verinnerlicht hatte, zeigt eine Anekdote aus Genellis Weimarer Zeit, also mehr als ein halbes Jahrhundert nach Publikation des Aufsatzes. Ein Künstler in Weimar bezeichnete einen Akt Bonaventura Genellis als "manieriert" und schloß noch "stilisiert" an, woraufhin Genelli entgegnete: "Ja, was man bei den Kleinen "Manier" nennt, heißt man bei den Großen "Stil" (DTE IX/12,19). Die Anekdote ist gleichzeitig Zeugnis für das unerschütterliche künstlerische Selbstbewußtsein Genellis, der sich hier zu "den Großen" zählt. Die Haltung geht auf das Verständnis des autonomen Künstlers zurück, der unabhängig von materiellen Existenzfragen lebt und arbeitet.

²¹⁰ Genelli an Karl Rahl, Weimar, 25.4.1865, B 153, UB Leipzig.

²¹¹ August Wittig an Caroline Genelli, o.O., o. Dat., C 355, UB Leipzig.

Kunst untergeordnet werden"²¹². Ausgehend von der Nachahmung der Natur ist die Suche nach der Schönheit der Dinge aufs engste mit dem Streben nach dem hohen Stil verknüpft. Nach Goethe muß das Wesen der Dinge in der Natur, das objektiv Charakteristische, erkannt werden, um den Stil zu erreichen. Dies sah Genelli bei der Betrachtung einer zeitgenössischen Plastik erfüllt: "Das Werk ist aber jedenfalls außerordentlich schön und lebendig mit großer Naturwahrheit und Styl zugleich modelliert..."²¹³ Zusammenfassend läßt sich sagen, daß die Suche nach der vollkommenen Form bei Genelli zur Stilisierung als übergreifendem Darstellungsprinzip führte. Von der unmittelbar wahrgenommenen Erscheinung in der Natur entfernte er sich durch die Suche nach der zu Grunde liegenden allgemeinen Form. Mit der stilisierenden Bearbeitung des Wahrgenommenen strebte Genelli nach der endgültigen, vollkommenen Wiedergabe der idealen Form. Die Stilisierung hat zur Folge, daß die Figuren keine Individualität im Ausdruck oder der Bewegung haben, sondern Verkörperung eines stilisierten Typus sind. Der Schritt von der Negation individueller Charakterisierung hin zur Typisierung oder auch Schematisierung der Figuren ist nicht weit. Einmal gefundene Personentypen setzte Genelli wie Muster an verschiedenen Stellen in seinem Oeuvre ein, so daß sich nicht nur Gesichtstypen, sondern ganze Figuren wiederholten. Dem dadurch leicht entstehenden Eindruck von Konformität, der von zeitgenössischen Künstlern und Kritikern bemängelt wurde²¹⁴, versuchte Genelli durch vielfältige Haltungen und Stellungen entgegenzuwirken. Denn gleichzeitig zur Forderung nach einer einheitlichen Formensprache mußte der Künstler Monotonie vermeiden, indem er ihr durch Vielfalt entgegenwirkte.

**3. Homer den Griechen seine Gesänge vortragend,
Apoll die Trauernden durch Gesang tröstend,
Äsop den phrygischen Hirten seine Fabeln erzählend,
Sappho vor griechischen Frauen singend,
Eros am Feldbrunnen vor Nymphen singend**

Mit den Blättern "Homer den Griechen seine Gesänge vortragend" (Abb. 13), "Apoll die Trauernden durch Gesang tröstend"²¹⁵ (Abb. 12), "Aesop den phrygischen Hirten seine Fabeln erzählend" (Abb. 14), "Sappho vor griechischen Frauen singend"²¹⁶ (Abb. 15), und

²¹² Bertha Held an Lionel von Donop, München 29.1.1875, J 109, UB Leipzig.

²¹³ Genelli an Giovanni Morelli, München, 1.1.1852, B 290, UB Leipzig.

²¹⁴ Riegel 1877, S. 166.

²¹⁵ Variante: "Apoll unter den Hirten", Museum der bildenden Künste zu Leipzig, Karton-Inv. 76, Abb.

²¹⁶ alle Blätter 1859 für Baron Sina in Wien geschaffen. Ehem. Berlin, Nationalgalerie, Kriegsverlust

"Eros am Feldbrunnen vor Nymphen singend" (Abb. 16) schuf Genelli eine kompositorisch und inhaltlich zusammengehörige Reihe, die programmatisch auf die prominenten Vorbilder "Homer singt den Griechen" (1796) von Asmus Jakob Carstens und "Apoll unter den Hirten" (1806) von Gottlieb Schick zurückgriff. Wie in den meisten Fällen, hatte Genelli auch hier schon Entwürfe in seiner römischen Zeit geschaffen, die er mehrfach wiederholte.

Jedem dieser Blätter liegt dasselbe zentrale Motiv zugrunde: Männer und Frauen verschiedenen Alters haben sich um einen Vortragenden versammelt, dessen Lieder bzw. Rede sie lauschen. Einem streng axial ausgerichteten kompositorischen Konzept folgen die Blätter zu "Äsop", "Sappho" und "Eros". Dort sitzen die jeweils Vortragenden erhöht auf einem steinernen Podest, das bei "Äsop" und "Eros" gleichzeitig als Einfassung einer Quelle dient, in der Mittelachse der Komposition. In korrespondierender Gruppierung sind die Zuhörer auf beide Seiten gleichmäßig verteilt und bilden einen fast geschlossenen Ring um die vortragende Hauptfigur, die durch Bäume bzw. einen Vorhang im Hintergrund hervorgehoben wird. Während Eros sich in einer waldartigen Umgebung befindet, findet das Geschehen um Äsop und Sappho vor einer kargen, fast wüstenhaften Landschaft statt. Eine ähnliche Anordnung zeigt sich auf dem Blatt "Homer den Griechen seine Gesänge vortragend". Dort erhebt sich Homer ebenfalls über seine Zuhörer, die sich gleichermaßen kreisförmig um ihn versammelt haben. Schauplatz der Handlung ist hier jedoch der Hafen einer Stadt, die durch eine Giebelarchitektur im Hintergrund nach Griechenland lokalisiert wird.

Einzig das Blatt "Apoll die Trauernden durch Gesang tröstend" fällt aus dem bisherigen Kompositionsschema heraus. Der Schauplatz ist eine felsige Höhle, in der Apoll weder erhöht, noch in der Mittelachse plaziert ist, sondern ganz an den rechten Rand der Komposition gerückt ist. Apoll ist zudem nicht frontal dargestellt, sondern ist fast vollständig zur Rückenfigur geworden. Die Funktion des betonenden Motivs übernimmt hier der größere von zwei Höhlenausgängen. Das Thema wird von den Trauernden, den Hirten, Satyrn und dem Zentaur Chiron, bestimmt. Sie haben sich um eine erhöhte Feuerstelle, über der eine Pansherme aufgestellt ist, in der Mitte der Höhle versammelt und beklagen den Tod der jungen Hirtin, die ausgestreckt vor ihnen liegt. Der weise Arzt Chiron legt tröstend die Hand auf die Schulter des Gemahls der toten Hirtin. Mit gesenkten Köpfen lauschen die Anwesenden dem tröstenden Gesang des Gottes, der nur durch die Lyra als solcher gekennzeichnet ist.

Bildtradition: Genelli griff für seine Kompositionen auf drei prominente Vorbilder zurück, deren kompositorische und inhaltliche Charakteristika er in unterschiedlicher Weise auf seine Ausführungen übertrug. Als erstes ist Raffaels "Parnaß" in den Stanzen des Vatikan zu nennen, das als kompositorisches Vorbild hinsichtlich der axialen Ausrichtung der sitzenden Deklamationsfigur und der korrespondierenden Verteilung der Massen bei "Äsop", "Sappho" und "Eros" diente²¹⁷. Auch das Motiv der kastalischen Quelle, die auf dem Parnaß entsprang, übernahm Genelli in Form eines in Stein gefaßten Brunnens, der Äsop und Sappho als Podest dient.

Das zweite Vorbild ist in Gottlieb Schicks Gemälde "Apoll unter den Hirten" (1806) zu finden. Schick ließ den Lichtgott auf dem zum Programmbild des deutschen Klassizismus gewordenen Gemälde nicht wie bei Raffael oder Mengs auf dem Parnaß unter Göttern, Musen oder Dichtern erscheinen, sondern inmitten von Hirten²¹⁸. Genelli orientierte sich für seine Fassung des Apoll an Schicks Kompositionsschema, das den Gott nicht in der Mitte der Versammlung zeigt, sondern am Bildrand, und an dem Grundthema der Erscheinung des Gottes bei den Hirten. Genelli bewegt sich aber insofern von dem Vorbild fort, als er das Geschehen in eine Höhle verlegt, die Ausrichtung der Komposition nach dem Lichtgott spiegelverkehrt anordnet und die übrigen Personen nicht eindeutig als Hirten kennzeichnet, sondern sie mit den Satyrn und dem Zentaur als weiterem Personal allgemein dem Naturvolk zuordnet²¹⁹. Genellis Apoll bekommt mit der Klage über den

²¹⁷ Raffaels Fresko vom lautespielenden Apoll auf dem Parnaß, zu beiden Seiten umgeben von Musen und Dichtern aller Zeiten, prägte einen Bildtypus, der prototypisch auf die Kunst wirkte. Raffaels Darstellung vom Parnaß geht vor allem auf Dante und Petrarca zurück. Dante idealisierte den Berg, indem er ihn mit dem "paradiso terrestre" (Purgatorio XXVIII, 141) gleichsetzte. Petrarca bewertete den Parnaß als Ort dichterischer Inspiration, von dem aus die Dichter "wahre Träume" empfangen. (Schröter, Elisabeth: Raffaels Parnaß. Eine ikonographische Untersuchung. in: Actas del XXIII congreso internacional de historia del arte, Bd. 3, Granada 1973, S. 593-605) Die Vorstellung vom Parnaß als dem Symbol der Dichtkunst, Weisheit und Tugend bildete sich schon bei Hesiod heraus (Schröter, Elisabeth: Die Villa Albani als Imago mundi. Das unbekanntere Fresken- und Antikenprogramm im Piano Nobile der Villa Albani zu Rom, in: Forschungen zur Villa Albani. Berlin 1982, S. 185-299, S. 230). Apolls zentrale Positionierung, die seit Raffael für Parnaßdarstellungen üblich geworden war, geht auf Virgils Musenepigramm zurück, das zur Zeit des frühen Klassizismus jedem Gebildeten geläufig gewesen ist: "Et in medio residens complectitur omnia Phoebus". Röttgen, Steffi: Mengs, Alessandro Albani und Winckelmann – Idee und Gestalt des Parnass in der Villa Albani. in: Storia dell'arte, 30/31, 1977, S. 87-156, S. 107f.

²¹⁸ Vor Schick ist dieses Thema nur selten bearbeitet worden. Zu den wenigen ikonographischen Vorläufern zählen Zeichnungen dieses Titels von Nicolas Poussin (Rouen, Musée des Beaux Arts; Windsor Castle, Royal Library), ein verschollenes Gemälde von Schicks Lehrer, Philipp Friedrich Hetsch, und verschiedene Fassungen von Joseph Anton Koch, die ab 1792 entstanden. (Körner, Gudrun: Gottlieb Schick. Apoll unter den Hirten. in: Ausst. Kat. Stuttgart 1993, Katalogbd., S. 311-319, S. 313.) Nicht Apoll, sondern Bacchus setzte Eberhard Wächter an die Stelle des Poesie verkündenden Gottes auf dem Gemälde "Der singende Bacchus" (um 1799) und darf auch zu den ikonographischen Vorläufern zu Schicks Gemälde gezählt werden. Körner 1993, S. 261.

²¹⁹ Anzumerken ist, daß auch auf Schicks Gemälde versteckt am rechten Bildrand eine Gruppe Satyrn anwesend ist. Interessant ist weiterhin das Detail der Pansherme auf dem Aquarell Genellis, denn auf frühen Zeichnungen Schicks zu diesem Thema ist die Anwesenheit Pans in Form einer Herme und durch Attribute, die Apoll beigegeben sind, für die Lokalisierung des Geschehens bestimmend, wie Gudrun Körner dargelegt

Tod der jungen Hirtin orphische Züge. Die Identifikation Apolls ist an sich nur durch den Titel der Zeichnung gegeben, da er weder einen Lorbeerkranz noch sonstige apollinische Attribute besitzt. Die Höhle erweckt zudem die Assoziation an die Unterwelt, man erwartet fast die Wiedererweckung der Toten aufgrund des göttlichen Gesangs²²⁰. Das Thema des unter Naturvolk singenden Gottes wiederholt sich auf dem Blatt zu Eros, das sich kompositorisch allerdings wieder an Raffael orientiert. Hier ist es der Liebesgott, der den Nymphen erscheint.

Aus der Welt der mythischen Götter und Mischwesen hinein in die Welt des antiken Menschen führen die Blätter zu Homer, Äsop und Sappho. Keine Götter, sondern Dichter sind es, die ihren Zuhörern, die hier auch keinem Naturvolk mit Mischwesen angehören, sondern Bewohner einer griechischen Stadt, Hirten und die Anhängerinnen der Sappho sind, ihre Gesänge vortragen. Diese Konzeption nimmt zwar mit dem Motiv der Dichterversammlung – und auch in kompositorischer Hinsicht – noch auf Raffaels Parnaß Bezug, doch das weitaus näher stehende Vorbild ist in Asmus Jakob Carstens Rötelzeichnung "Homer singt den Griechen" (1796) zu finden, die Hans Christian Genelli außerordentlich schätzte. Sie diente als drittes konzeptionelles Vorbild für Genellis Reihe, hier in bezug auf das Thema des antiken Dichters, der das Volk durch seine Gesänge belehrt. Bonaventura Genellis gleichnamiges Aquarell dürfte einer der frühesten Entwürfe Genellis in dieser Reihe sein, da er zu diesem Thema schon eine Federzeichnung in römischer Zeit gefertigt hat (Berlin, Kupferstichkabinett, Kat. 4). Auffällig ist jedoch der Unterschied in der Gestaltung der Szenerie. Wurde bei Carstens der Bildraum durch die Figuren bestimmt, so gruppieren sich die Figuren bei Genelli entlang der Hafearchitektur. Der greise Dichter steht auch nicht mehr in bescheidener Haltung am rechten Bildrand, sondern ist als beherrschende Figur mit weit ausgreifendem Gestus in die Bildmitte gesetzt.

Ein Künstler, der ebenfalls dieses Grundthema weiterführte und mit Bonaventura Genelli in Rom bekannt war, war Erwin Speckter (1806 - 1835)²²¹. Beeinflusst von dem

hat. Dem Mythos zufolge fand die Gabe der Musik und der Poesie durch Apoll an die Menschheit im Weideland Thessaliens statt. Durch die Integration Pans und seines Gefolges verliert die Landschaft einen arkadischen Charakter. Auf der Zeichnung Schicks von 1799 befindet sich Apoll, ausgestattet mit einer einfachen Hirtenflöte, unterhalb einer Pansherme, noch ganz in der Sphäre des Hirtengottes (Körner 1993, S. 317). Innerhalb von Genellis Aquarell nimmt die Pansherme aber nur eine sekundäre Bedeutung bei dem Verweis auf die arkadische Umgebung ein - vorrangig sind der Zentaur und die Satyrn.

²²⁰ Apoll hat dieselbe Haltung wie Orpheus auf der Zeichnung "Orpheus und Charon", Abb. 17.

²²¹ Mit seiner Ankunft 1830 in Italien fand Speckter in Rom für seine Kunst die "Lebens- und Formenfrische der Antike". Speckter empfand in Italien die Entfernung der Gegenwart vom Ideal der Antike immer stärker und wandte sich von der "kränkelnde[n] ... Richtung des unnatürlichen, geschwächten Zeitalters" ab (Speckter 1846, Bd. 2, S. 357). Er suchte nun die ursprüngliche Verbundenheit von Natur und

Gedanken, in der Bevölkerung Neapels den Nachklang der idealen antiken Gemeinschaft zu finden, schuf Speckter die Federzeichnung "Fischer am Molo von Neapel, der dem Volk aus dem Ariost vorliest"²²² (Abb. 124), nachdem er am Hafen von Neapel mehrere Vorleser und ihr Publikum beobachtete²²³. Diese Szene hatte vermutlich in Speckter die Vorstellung vom auferstandenen antiken Ideal von der Bildung des Menschen durch Kunst geweckt. Doch die Fassung Speckters ist nur noch ein klägliches Derivat jener Zeichnung, die in der Kunst des frühen Klassizismus dieses Ideal postulierte, nämlich Asmus Jakob Carstens' Zeichnung "Homer singt den Griechen". Denn die hohe Auffassung vom Menschen bei Carstens ist einem kindlich-naiven Zusammensein gewichen. Das Publikum, ohnehin meist Kinder, scheint kaum den hohen Sinn der Worte zu verstehen und ist zu großen Teilen mit sich selbst beschäftigt.

Ähnlich wie Genelli mit der Zeichnung "Eros am Feldbrunnen vor Nymphen singend", versetzte Erwin Speckter das Thema der Wirkmacht der Poesie in der Bleistiftzeichnung "Amor zeigt dem liebeskranken Faun eine Hirtenflöte" (Abb. 125) aus der Welt der höchsten Gottheiten in die Welt der Naturgötter. Pan spielte mit Hilfe Amors auf der Schilfrohrflöte und erfuhr so die betörende Macht der Musik²²⁴. Speckters Beschreibung des Themas könnte genauso für Genellis Zeichnung "Eros am Feldbrunnen den Nymphen singend" gelten. Es ist die "Liebe, die doch einmal Triebfeder von allem in der Welt ist ..., die Liebe, die Seele alles Schönen, aller Kunst und Poesie..."²²⁵. Aus der Beseelung der Hirten durch die Musik und die Liebe entsteht die Einheit des Menschen mit dem übrigen der Natur, so Speckter²²⁶.

Ein unmittelbares Vorbild für Genellis Aquarell zum "Eros am Feldbrunnen" kann auch das Aquarell "Eros, die Lyra vor Menschen jeden Standes spielend" (Abb. 127) (um 1808) von Joseph Riepenhausen gewesen sein. Die Botschaft des Bildes greift den gängigen Topos von der Bildung durch Kunst auf und verdeutlicht die Macht der Liebe und der Musik, die jeden Menschen in ihren Bann zieht. Das kompositionelle Vorbild des auf einem Podium stehenden Eros vor einem Laubbaum geht auf den zentralen Teil von

Mensch (Speckter 1846, Bd. 2, S. 322) und fand diese in dem Leben der Hirten in der Natur, das Speckter geradezu heilig erschien. "Wie die Natur göttlich ist, wie in ihr die Götter lebten und webten..., so war auch dieses reine Naturleben der Hirten geheiligt..." (Speckter 1846, Bd. 2, S. 297). In der Natur und im Hirtenleben sah er den Nachklang antiken Lebens, das ihn dazu bewog, "etwas aus dem antiken Hirtenleben zu machen" und das er noch in den Werken Friedrich Müllers, Thorvaldsens, Carstens und Genellis enthalten sah. Speckter 1846, Bd. 2, S. 292.

²²² Stubbe, Wolf, Die Maler-Brüder Speckter. in: Nordelbingen, 28/29, 1960, S. 159-164, hier S. 163.

²²³ Speckter 1846, Bd. 2, S. 24ff.

²²⁴ Stubbe 1970, S. 181.

²²⁵ Speckter 1846, Bd. 2, S. 293.

²²⁶ ebd., S. 296.

Mengs "Parnaß" zurück, der auch für Genellis Kompositionsschemata prägend geworden ist.

Insgesamt ist festzustellen, daß Genelli von den für die Kunst des deutschen Klassizismus wegweisenden Werken Raffaels, Schicks und Carstens' bedeutende kompositorische und inhaltliche Anleihen entnahm und diese für seine Zeichnungen umformulierte. Genelli schloß sich damit an einen Bildtypus an, der mit den Werken Carstens, Schicks und Kochs seinen Höhepunkt erreichte und von nachfolgenden Künstlern gleicher Kunstauffassung noch nach 1830 aufgenommen wurde. Das Bemerkenswerte bei Genelli ist, daß die für den reifen Klassizismus prägenden Werke Schicks und Carstens' sogar noch ein halbes Jahrhundert später, als er 1859 die Aquarelle für Baron Sina schuf, nichts von ihrer Vorbildhaftigkeit für Genelli eingebüßt hatten.

Ikonographie

Die ästhetische Erziehung des Menschen durch die Poesie: Für die Deutung der vorliegenden Aquarelle ist Gottlieb Schicks Gemälde "Apoll unter den Hirten" von grundlegender Bedeutung, da er mit diesem Bild programmatisch den idealistischen Gedanken von der Erziehung des Menschen durch die Kunst transportierte. Schick interessierte weniger der Apoll-Mythos an sich, als vielmehr die Rolle des kunststiftenden Gottes. Er sah in dem Bild "die göttliche Abkunft der Poesie und ihre erste Erscheinung unter den Menschen"²²⁷. Im Gegensatz zu den gleichnamigen Bildern Joseph Anton Kochs spielt Apoll bei Schick nicht auf der Leier, sondern lehnt sich auf sie und doziert in der Haltung eines antiken Philosophen seinen Zuhörern. In arkadischem Umfeld wird der Gott der Künste durch seine belehrende Dichtung so zum Erzieher. Indem Schick die Künste als Mittel zur sittlichen Bildung des Menschen thematisierte, drückte er die klassizistische Auffassung von der Wirkungsmöglichkeit der Kunst aus. Das Gemälde wurde zum Spiegelbild des Bildungsgedankens im deutschen Idealismus, wie er von Friedrich von Schiller in den "Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen" (1795) beschrieben wurde²²⁸.

Die programmatische Idee, die sittlich veredelnde Funktion von Kunst zu veranschaulichen, war für die Künstler des deutschen Idealismus grundlegend und besaß

²²⁷ zit. nach Ausst. Kat. Stuttgart 1993, Katalogbd., S. 60.

²²⁸ Der Kerngedanke der als Reaktion auf die politische Krise nach der Französischen Revolution entstandenen Schrift lautete, daß "die Schönheit der Freiheit vorangehe". Die Überzeugung von der harmoniestiftenden Fähigkeit von Kunst beruhe auf dem Gedanken, daß der Mensch im "Reich des ästhetischen Schein" die ersehnte Freiheit finde. Als Voraussetzung für den "wahren" sittlichen Staat sah

vor allem unter der älteren deutschen Künstlergeneration in Rom, an die sich jüngere Künstler wie Genelli und Erwin Speckter anschlossen, noch Gültigkeit. Besonders anhand des Aquarells "Apoll die Trauernden durch Gesang tröstend" wird die Übernahme des idealistischen Gedankenguts durch Genelli erkennbar. Genellis Apoll hat die dozierende Haltung des antiken Lehrers bei Schick abgelegt und ist wieder zur Rolle des Eintracht und Frieden stiftenden Sängers, wie bei Joseph Anton Koch, zurückgekehrt. Doch nicht die Erziehung des Menschen aus seiner Unwissenheit ist das Ziel Apolls, sondern dem Menschen durch die Poesie Trost zukommen zu lassen. Bei keiner anderen der hier angeführten Zeichnungen Genellis wird das Programm von der erhebenden Wirkung der Kunst auf den Menschen offensichtlicher thematisiert als bei diesem Aquarell.

Das ideelle Pendant zu "Apollo unter den Hirten" von Gottlieb Schick bildet Asmus Jakob Carstens' "Homer singt den Griechen". So wie Apollo den Menschen Gesang und Kultur brachte, einte der Urvater antiker Dichtkunst, Homer, die Einzelnen des griechischen Volkes durch seine Heldengesänge zu einer idealen, einträchtigen Gemeinschaft. Der antike Gott und der antike Dichter versinnbildlichen jeder auf seine Art, dieser historisch, jener mythologisch, die Idee eines idealen gesellschaftlichen Zustandes²²⁹. Carstens verband mit seinen Werken den hohen politischen Anspruch, den Menschen durch sittliche und moralische Bildung durch Kunst den Weg zur Freiheit zu zeigen. Ebenso wie Koch und der jüngere Schick formulierte Carstens seine freiheitlichen Utopien von dem idealen gesellschaftlichen Zusammenhalt in seiner Kunst. In der Rötelzeichnung "Homer singt den Griechen" erscheint jede Figur als autonomes Individuum und bildet gleichzeitig mit seinem Umfeld eine Gemeinschaft. Bonaventura Genellis familiärer Mentor, Hans Christian Genelli, beobachtete in diesem Werk das Aufgehobensein des Individuums in der Gemeinschaft:

"Weißt Du, was mir in Deinen Bildern am meisten gefällt? Es ist, bei der Ruhe der Szenen selbst, die individuelle, im Stillen tätige Seelenkraft charakteristisch überall, im Gott, im Helden, wie in der Volkskarikatur, wirken zu sehen. Jeder ist so unbekümmert über sich, so ganz einig mit sich, daß man fühlt: dies sind wahre Menschen (...). Du bist dazu geboren, das innige Großgefühl, das Homer seinen Göttern und Helden gibt, das überhaupt dem Altertum eigen ist, groß und innig nachzufühlen, auszufühlen und lebendig darzustellen"²³⁰.

Rudolf Zeitler hob die damit verbundene politische Vision von der aufgeklärten Gesellschaft hervor, in der der Mensch als eigenständiges Individuum gleichberechtigt

Schiller die moralische Erziehung des Menschen, die durch Veredlung des Geschmacks durch die Kunst erreicht werden konnte. Ausst. Kat. Nürnberg 1991, S. 414.

²²⁹ Asmus Jakob Carstens und Joseph Anton Koch. Zwei Zeitgenossen der Französischen Revolution. Ausst. Kat. Staatl. Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Berlin 1989, S. 105.

²³⁰ Hans Christian Genelli an Carstens, 1795, zit. nach Ausst. Kat. Nürnberg 1991, S. 415.

neben anderen existiert. Die Einheit mit sich selbst und der Gemeinschaft wird nicht durch doktrinaire Regeln und Hierarchien eingeschränkt²³¹.

In seiner Fassung des "Homer" ging Genelli in der Schilderung der Individuen noch über sein Vorbild Carstens hinaus, indem er die physiognomischen Erscheinungen stärker differenzierte und auch eine Frau in die Schar der Zuhörer aufnahm. Genelli verteilte die Personen einzeln oder in kleinen Gruppen ungleichmäßig zu beiden Seiten Homers, womit er die Eigenständigkeit der einzelnen Person und ihrer jeweiligen Reaktion auf das Gehörte betonte. Dies hat zur Konsequenz, daß der Eindruck einer homogenen wirkenden Gruppe nicht zustande kommt und die Vision von der Eintracht der Gemeinschaft verloren geht. Unterstützt wird dieser Aspekt durch eine dem Bild innewohnende Bewegungsrichtung, die der Zeichnung Carstens zuwiderläuft. Carstens Homer scheint mit seiner erhobenen rechten Hand die Zuhörer in seinen Bann zu schlagen und an sich heranzuziehen. Genellis Homer dagegen richtet seine Rede nach außen, seine ausgestreckten Arme zeigen wie mit missionarischem Gestus von sich weg. Dementsprechend ist auch die Bewegungsrichtung der Zuhörer nicht uneingeschränkt auf ihn gerichtet. Besonders die beiden Reiter, ergriffen von der Wirkung der Rede, nehmen die Richtung auf und verlassen zu beiden Seiten die Szenerie, scheinbar um das Gehörte weiter zu verbreiten. Die Wirkmacht der Poesie auf den Menschen ist weiterhin Bildthema, doch das utopische Moment von der Vision der idealen Gesellschaft ist in den Hintergrund getreten. Die unterschiedliche Konzeption des Homer bei Genelli ist vermutlich auf eine bewußte Distanzierung zu dem Vorbild zurückzuführen, um dem Vorwurf des Epigontums zu entkommen.

Beide Momente vereint finden sich auf den Aquarellen "Äsop den phrygischen Hirten seine Fabeln erzählend" und "Sappho vor griechischen Frauen singend". Hier ist die Intimität der Gemeinschaft, wie sie bei Carstens entsteht, gewahrt, da sich die Zuhörer andächtig und in friedlicher Harmonie dem Vortragenden zuwenden. Die Wirkmacht der Poesie auf die noch naturverstrickte Menschheit zeigt sich vor allem bei dem Vortrag Äsops in verschiedenen Stufen. Den Rinderhirten hat die Wirkung der Fabeln noch nicht erreicht, aber der von links nahende Reiter auf einem Esel wendet sich schon interessiert Äsop zu. Die Mutter im Vordergrund bedeutet ihrem Kind still zu sein und den Fabeln zuzuhören, wie es die Umstehenden voll Ergriffenheit tun. Reminiszenz an die kastalische Quelle des Parnaß ist der Brunnen, der Äsop als Podest und den Hirten als Tränke dient. Aus diesem Sinnbild der Quelle der Poesie stillt ein Jüngling seinen Durst bzw. sein

²³¹ Zeitler, Rudolf: Klassizismus und Utopia. Interpretationen zu Werken von David, Canova, Carstens, Thorvaldsen, Koch. Stockholm 1954, S. 143.

Verlangen nach Bildung. Das Ideal der Gemeinschaft und der lehrreichen Poesie schildert auch das Blatt, das sich der größten Dichterin der Antike, Sappho, widmet. Einträchtig haben sich um die Dichterin griechische Jungfrauen versammelt, um von ihr Kunst und Weisheit zu lernen. Mit der dreifachen Ausführung des Themas mit der Darstellung Homers, Sapphos und Äsops beschreibt Genelli die Wirkmacht der Poesie unabhängig von ihren Adressaten. Sie wirkt gleichermaßen auf den Menschen, unabhängig, ob dieser kultur- oder naturverbunden existiert.

Bonaventura Genelli bezieht sich mit den vorliegenden Aquarellen kompositorisch und inhaltlich auf die Werke Schicks und Carstens und übernimmt den programmatischen Gedanken von der ästhetischen Erziehung des Menschen. Er bleibt aber nicht bei den ikonographischen Vorbildern Apolls und Homers stehen, sondern weitert das Thema auf eine weitere Gottheit – Eros – bzw. weitere Dichter der griechischen Antike – Äsop und Sappho – aus. Mit dem Aquarell zu Apoll hat sich Genelli gänzlich von der zugrunde liegenden Apoll-Mythe gelöst, da auf den ursprünglichen bei Admetus zu verrichtenden Dienst Apolls keine Hinweise mehr bestehen. Weiterhin ist Apoll durch keinerlei Attribute mehr als Gott erkennbar, so daß er sogar orphische Züge annehmen kann. Genelli erreicht damit eine Verschiebung des Themas von der göttlichen Schenkung der Kunst an die naturverstrickte Menschheit hin zur bereits erhebenden Wirkung von Kunst. In Ergänzung zum kunststiftenden Gott bringt Genelli Eros in der Funktion des liebestiftenden Gottes. Er beschreibt die liebestiftende Macht der Poesie und nimmt gleichzeitig Bezug zu jenem Thema, dem sich Genelli als weiterem Hauptthema seiner Kunst widmet – *amor vincit omnia* – die alles beherrschende Macht der Liebe. Die vorliegenden Blätter widmen sich der Poesie und der Liebe in ihrer Funktion der sittlichen Erziehung des Menschen²³².

Hervorzuheben ist, daß mit dem Motiv der Erhebung des Menschen durch die Kunst der Topos von der "wahren" Kunst in den Werken Genellis veranschaulicht wird, der einen wesentlichen Aspekt des Kunstbegriffes des deutschen Idealismus bedeutet. Denn nur die "wahre" Kunst kann auf den Menschen erzieherisch wirken. Sie ist von der "falschen" Kunst zu unterscheiden, die nur Äußerliches reproduziert²³³.

Verehrung der Poesie: Das Konvolut der vier Zeichnungen zu "Homer", "Apoll", "Äsop" und "Sappho" bedeutet neben der Verherrlichung der Wirkmacht von Poesie auch die Würdigung der antiken Dichtkunst selbst. In der frühen Genelli-Forschung, d.h. bei

²³² Beiden Themen kommt ohnehin eine Sonderstellung zu, da die Poesie als inspirative Quelle der Künste gilt und das Motiv der Liebe nach Hesiod als Weltprinzip gilt. Einem, Herbert von: Peter Cornelius. in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 16, 1954, S. 104-160, hier S. 124.

Lionel von Donop, wurde jedem Blatt eine dichterische Gattung zugeordnet. Demzufolge steht Homer für das Epos, Apoll für die Lyrik, Aesop²³⁴, wie schon der Titel besagt, für die Fabel und Sappho²³⁵ verdeutlicht die Elegie²³⁶. Doch ob diese Zuordnung auch den Intentionen Genellis entsprach, ist aus den Quellen nicht nachvollziehbar²³⁷.

Genellis Verehrung gehörte den Werken Homers, Vergils, Äschylos und Sophokles, die er in seiner Jugendzeit auf Gut Madlitz²³⁸ intensiv las und diskutierte. Seine Jugendfreundin Auguste Noeldechen bezeichnete diesen Abschnitt, der sich durch die Beschäftigung mit klassischer Literatur, Kunst und Musik auszeichnete, als die Zeit geister Bildung Bonaventura Genellis²³⁹. Auch in Rom, wo er durch die Bekanntschaft mit Friedrich Müller und Joseph Anton Koch in geistige und künstlerische Auseinandersetzung mit den Werken Homers und Dantes kam, pflegte er die Lektüre klassischer Literatur. Es heißt, daß Genelli während seiner Wanderungen durch die römische Campagna die Werke Homers und Vergils deklamiert habe²⁴⁰ und daß er in dieser Zeit jene Kompositionen schuf, mit denen er die Dichtung der klassischen Antike ehrte: "Homer singt den Griechen", "Apoll unter den Hirten" und "Äsop singt den Phrygiern seine Fabeln"²⁴¹.

Gleichzeitig folgte Genelli mit diesen Werken der Verherrlichung der Dichtkunst und ihrer Autoren im 19. Jahrhundert. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts schloß sich der

²³³ Büttner 1999, S. 30.

²³⁴ Äsop gilt als der 'Vater' der Fabel. In der deutschen Aufklärung wurde die Fabel noch als allgemeiner poetischer Begriff verstanden und fiel vor der Mitte des 18. Jahrhunderts noch mit dem Begriff der Mythologie zusammen (Ästhetische Grundbegriffe, "Mythos", Bd. 4, Stuttgart 2002, S. 322). Unter dem Begriff "Fabel" wurden neben Götter- und Ursprungssagen auch alle literarischen Genres subsumiert. (Zedler, Joh. Heinr.: Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste, 64 Bde, Halle 1732-54). Die Einschränkung auf die Äsopische Fabel leistete Lessing, der die Fabel auf einen profanen, literarischen Genrebegriff präziserte: "Jede Erdichtung, womit der Poet eine gewisse Absicht verbindet, heißt seine Fabel". Ästhetische Grundbegriffe, "Mythos", Bd. 4, Stuttgart 2002, S. 321f.

²³⁵ Indem Genelli Sappho in die Reihe der großen griechischen Dichter aufnahm, reflektierte er die Verehrung für Sappho, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts aufblühte. Die Dichterin Sappho erfuhr im 19. Jahrhundert eine neue Wertschätzung, nicht zuletzt, weil Herder die Kraft ihrer Dichtkunst pries und sie neben Homer stellte. Sie habe "die Weiber besieget mit Gesange, wie euch Männer Homerus besiegt" (Ausst. Kat. Stuttgart 1993, Katalogbd., S. 212, Aufsatzbd., S. 116.) Grillparzer verfaßte 1818 eine Tragödie mit dem Titel "Sappho" und Gounod schrieb 1851 seine erste Oper "Sappho". Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, hrsg. von Hubert Cancik, Bd. 11, Stuttgart 2001, Sp. 49.

²³⁶ DTE IX/45, 109.

²³⁷ Moritz von Schwind verband mit den Fresken des Landgrafen-, Sängerkriegs- und Elisabeth-Zyklus auf der Wartburg die drei Gestaltungs- und Ausdrucksformen der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung (Moritz von Schwind. Meister der Spätromantik, Ausst. Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 1997, Karlsruhe 1996) Ob diese Zuordnung Genelli bekannt gewesen ist und ihm als Basis für seine Zuordnung dichterischer Gattungen zu den Zeichnungen, die kurz nach Schwinds Fresken entstanden sind, gedient hat, konnte nicht geklärt werden.

²³⁸ Von 1814 bis 1819. Ebert 1971, S. 15

²³⁹ Auguste Schlegel, geb. Noeldechen an Lionel von Donop, Berlin, 3.3.1875, J 336, UB Leipzig.

²⁴⁰ DTE V/50, 459.

²⁴¹ Diese Blätter nennt R. Wiegmann (Architekt) als diejenigen, die er bei Genelli in Rom gesehen hat. R. Wiegmann an Genelli, Hannover, 18.4.1835, C 336, UB Leipzig. Es handelt sich dabei vermutlich um die

Wiederentdeckung der homerischen Epen eine wahre Welle der Verehrung literarischer Denkmäler in der Kunst an. Waren es die Dichter der antiken Welt, die für die Kunst des Klassizismus von Bedeutung waren, so waren es vor allem die Dichter des Mittelalters und des Nordens, wie Dante, Tasso, Ariost, Ossian und Shakespeare, die in der nazarenischen Kunstauffassung als neue Quelle für die Künste gepriesen wurden. Vor allem die durch Friedrich Schlegel initiierte Rückbesinnung auf die nationale Identität in den Künsten führte zur Wertschätzung epischer Werke, da sie als Nationalgedichte den Geist eines Volkes widerspiegeln. Die Hinwendung zur Dichtkunst schlug sich vor allem in der Illustration epischer Werke und in der Ausstattung sogenannter Dichtezimmer nieder²⁴². Neben der Würdigung der Dichtungen mittels szenischer Darstellungen aus den Werken finden sich natürlich auch Darstellungen der Dichterpersönlichkeiten selbst. Allen voran ist Ingres' "Apotheose Homers" (1827) zu nennen, außerdem von François Gérard "Ossian am Ufer des Lora beschwört die Geister beim Klang der Harfe" (1801) oder auch "Ossian" (1785/87) von Nicolai Abraham Abildgaard. Ein eher unbekanntes Werk, das die Verehrung epischer Werke und ihrer Autoren zu Beginn des 19. Jahrhunderts thematisiert, ist der Freskenzyklus Robert von Langers in seinem Privathaus in Haidhausen (1828). Mit zwei Wandbildern stellte Langer die figürliche Verehrung Homers und Dantes dar. Während Langer, überzeugter Klassizist, mit der Einbeziehung Dantes Zugeständnisse an die zeitgenössische Richtung der Nazarener machte, blieb Genelli streng auf die Verehrung antiker Dichter beschränkt.²⁴³ Die Zeichnungen Genelli zu Homer, Äsop und Sappho sind

Zeichnungen, die in Hermann Härtels Besitz übergingen. Hermann Härtel an Lionel von Donop, Leipzig, 10.5.1874, J 99, UB Leipzig.

²⁴² Im Oldenburger Schloß befand sich das viel beachtete Homer-Zimmer Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins. Die Fresken im Casino Massimo in Rom, ein Hauptwerk der frühen nazarenischen Kunst, zeigen Szenen aus den Dichtungen Dantes, Tassos und Ariosts. Genelli kritisierte, daß die Fresken zu Tasso in dem Casino Massimo nicht so eindrucksvoll wie die Dichtung selber wären. (Genelli an Ernst Hähnel, München, 18.1.1839, B 161, UB Leipzig.) In der Münchener Residenz schmückte ein Bildprogramm zur griechischen und deutschen Dichtung im pompejanischen Stil die königlichen Wohn- und Repräsentationsräume. Die Säle des Königs waren mit Szenen aus griechischen Dichtungen, die entsprechend ihrer Entstehungszeit angeordnet waren, ausgestattet. Die Appartements der Königin waren mit Szenen aus deutschen Dichtungen geschmückt. Die Konzeption der Dichtezimmer im Weimarer Schloß führte Ludwig Schorn nach dem Vorbild der Münchner Residenz durch. Die Zimmer widmeten sich den Werken Goethes, Schillers, Herders und Wielands. Ebenfalls im Weimarer Schloß entstanden die Odysseelandschaften von Friedrich Preller d. Ä. als Hauptwerk epischer Kunst des späten Klassizismus in Deutschland.

²⁴³ Die einzigen Darstellungen Genellis neuzeitlicher Dichter sind als Auftragsarbeiten für Feierlichkeiten in Weimar entstanden und scheinen für Genelli nicht von hohem künstlerischem Stellenwert gewesen zu sein, da keine würdigenden Äußerungen des Künstlers zu diesen Werken überliefert sind. Er führte auch keine Wiederholungen der Themen aus, wie es sonst für sein Oeuvre so charakteristisch ist. Anlässlich der in Deutschland stattfindenden großen Schillerfeiern im Jahr 1859 wurde Genelli von der Stadt Weimar beauftragt, ein großes Transparent für die Würdigung Schillers auszuführen. Das Transparent wurde während der Feierlichkeiten am Wohnhaus Schillers befestigt. Genelli erläuterte Rahl die Darstellung: "Schiller sitzt auf einem schwebenden Adler und wird vom Weltall gekrönt, ihm zur Rechten schwebt die Zeit seine Werke dem Volke vorhaltend. Unter dieser Gruppe steht ein Altar auf dem dem Dichter geopfert wird (Weirauch) von der Poesie der Sage und Geschichte – ferner von der Schauspielkunst der epischen Muse u der Philosophie. Das ganze Bild ist etwa 30 Fuß hoch." (Genelli an Karl Rahl, München, 3.11.1859, B 118, UB

als explizite Würdigungen der Dichter und der Wirkung der Dichtkunst auf den Menschen zu verstehen.

Das Ideal der Gemeinschaft - utopischer Klassizismus

Mit den Ideen der Französischen Revolution fand auch das Ideal von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit Eingang in die Kunst des Klassizismus. Die Werke "Homer singt den Griechen" von Asmus Jakob Carstens und "Apoll unter den Hirten" von Gottlieb Schick gelten als veranschaulichte Utopie einer idealen Form des gesellschaftlichen Zusammenseins. Ebenso beinhaltet Carstens' "Überfahrt des Megapenthes" die Idee von der Überwindung der Tyrannei und auch in den Werken Joseph Anton Kochs konnte demokratisch-republikanische Gesinnung festgestellt werden²⁴⁴. Höchsten Ausdruck freiheitlicher Ideen schildert die Darstellung "Goldenes Zeitalters" (nach 1797) von Bertel Thorvaldsen nach Carstens. Die Vorstellung vom fiktiven Urzustand der Menschheit im Goldenen Zeitalter wurde – von Hesiod und Ovid überliefert und Ende des 18. Jahrhunderts durch Jean-Jacques Rousseaus "Zurück zur Natur" zur Erlösungsphantasie stilisiert – bei Carstens zur Utopie einer idealen Gesellschaftsform. Mensch und Natur existieren im "Goldenen Zeitalter" in völligem Gleichklang, die Menschen sind einander ebenbürtig, es herrschen keine hierarchischen Zwänge, keine Ausbeutung und keine Kriege. Die Menschen sind in sinnlicher Selbstbetrachtung versunken und in der äußeren Erscheinung treten sie im Ideal der griechischen Antike auf. Auch die hier zu besprechenden Aquarelle Genellis veranschaulichen das Zusammensein der Menschen in friedlicher Harmonie. Sie haben sich in völliger Eintracht versammelt und sind in den Zustand innerer und äußerer Idealität versunken. Bei Genelli wird die Harmonie durch die Kunst gestiftet, die der jeweils Vortragende verkündet. Nicht zuletzt durch die Reihung der Aquarelle, die unterschiedliche Zuhörerschaften vereint, entwirft Genelli das Bild einer

Leipzig.) Die Arbeit an dem Transparent scheint nicht gerade Genellis künstlerischem Selbstverständnis entsprochen zu haben, da er Graf Schack mit eher herablassendem Tonfall davon berichtete: "Hier wird jetzt viel geschillert, auch ich bin seit einigen Tagen genöthigt mich dabei zu betheiligen. Nämlich ein großes Transparentbild etwa 30 Fuß hoch soll ich, ein anderes Wislicenus machen. (Genelli an Schack, Weimar, 23.10.1859, MLHA Schwerin) Eine photomechanische Reproduktion des Transparents besitzt das Goethe-Nationalmuseum in Weimar, Abb. 29 und Abb. 30. Für die abendlichen Feierlichkeiten im Rahmen der 8. Versammlung der Deutschen Kunstgenossenschaft von 1863 entwarf Genelli lebende Bilder zu einem Festspiel von Wilhelm Genast. (Schorn, Adelheid von: Das nachklassische Weimar, Bd. 2: Unter der Regierungszeit von Karl Alexander und Sophie, Weimar 1912, S. 154) Eine mit erläuterndem Text versehene Skizze beschreibt die Darstellung, die neben dem Herrscherpaar Karl August und Louise von Sachsen-Weimar, den Personifikationen des Weltalls, der Ilm, Weimar und der Poesie auch Goethe, Schiller und Wieland zeigt (Abb. 31). Mehr der privaten Verehrung zuzurechnen ist ein sensibles Bildnis des mit Genelli befreundeten Dichters Heinrich Stieglitz (Abb. 108).

²⁴⁴ Mildenerger, Hermann: Asmus Jakob Carstens und die Französische Revolution. in: Asmus Jakob Carstens. Goethes Erwerbungen für Weimar. Bestandskatalog der Kunstsammlungen zu Weimar, bearb. von Renate Barth, Ausst. Kat. Schleswig 1992, S. 47-60, hier S. 48.

durch Kunst geeinten, idealen Gesellschaft. "Im goldenen Zeitalter sind in arkadischen Gefilden" Menschen friedlich vereint, verbunden durch die Wirkmacht der Kunst und den Glauben daran²⁴⁵.

Die Implikation revolutionärer Ideen in den Werken des reifen Klassizismus liegt in Vergleich zu Genellis Werken etwa dreißig Jahre zurück, sofern man sich auf Genellis Zeichnungen seiner römischen Zeit bezieht und sogar mehr als fünfzig Jahre, wenn man die Aquarelle zu Homer, Apoll, Äsop, Sappho und Eros aus dem Jahr 1859 betrachtet, die ebenfalls das harmonische Zusammenleben postulieren. Können daher die Aquarelle Genellis den selben utopischen Impetus besitzen wie die entsprechenden Werke Carstens' oder Kochs?

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatte sich die politische Lage keineswegs so beruhigt, um die Möglichkeit utopischer Gesellschaftsideen im künstlerischen Oeuvre Genellis ausschließen zu können²⁴⁶. Aufgrund der Erfahrungen der napoleonischen Kriege und des gescheiterten Strebens nach nationaler Einheit bestand sogar die Forderung nach Reflexion der politischen Geschehnisse in den Künsten, die eine Polarisierung der Künste nach sich zog. Auf der einen Seite stand die Kunst mit der Behandlung "zeitgemäßer" Gegenstände im Dienste politischer Interessen, mit dem Ziel, nationale Identität zu stiften. Auf der anderen Seite stand eine Kunst, die dem Kunstbegriff des Idealismus verpflichtet

²⁴⁵ Mildenerger, Hermann: Faunenfamilie. Zur Ikonographie der klassizistischen Idylle, in: Ikonographia. Anleitung zum Lesen von Bildern, München 1990, S. 135. Carstens' "Goldenes Zeitalter" wurde von Joseph Anton Koch und Bertel Thorvaldsen kopiert. Durch die Kopie Kochs hat Bonaventura Genelli die Komposition Carstens' bzw. Kochs Zeichnung und Genellis Aquarell "Äsop" besteht ein übereinstimmendes Motiv, das die Kenntnis von Carstens' Zeichnung nahelegt. Im Mittelgrund der rechten Bildhälfte hat Carstens das Motiv von Eva, die Adam den Apfel vom Baum der Erkenntnis reicht, eingefügt. In der Literatur besteht Uneinigkeit darüber, ob dies die Vergänglichkeit jeden Paradieses bedeutet oder gerade in diesem Zusammenhang die Unmöglichkeit des Verlusts des Naturzustands betont (Maisak, Petra: Arkadien. Genese und Typologie einer idyllischen Wunschwelt. Frankfurt am Main 1981, S. 229 bzw. Ausst. Kat. Nürnberg 1991, S. 417). Auf dem Blatt "Äsop" taucht dieses Motiv ebenfalls auf. Hier ist es eine junge Frau in der linken Bildhälfte, die den Apfel einem jungen Mann reichen will. Doch dieser trinkt aus dem Brunnen und bemerkt nichts von dem Vorgang hinter seinem Rücken. Das Reichen des Apfels, der nach christlicher Vorstellung den Menschen aus dem Paradies vertrieb, findet in diesem Idyll, wo Kunst den Menschen beseligt, kein Ziel. Die Verallgemeinerung dieser Aussage könnte lauten, daß dort, wo Kunst wirkt, nichts den idealen Zustand aufheben kann.

²⁴⁶ Die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts war für Deutschland vom Wiener Kongreß 1815 bis zur Revolution von 1848 geprägt von liberalen und nationalen Bestrebungen, deren Kernpunkte die Reform des Deutschen Bundes, die Forderung nach einer Verfassung und die Hoffnung auf politische Mitsprache waren. Mittels Zensur und polizeilicher Überwachung wurde versucht, die Verbreitung reformerischer Gedanken zu unterdrücken. Nachdem es in Frankreich aufgrund der Revolution im Februar 1848 zur Ausrufung der Zweiten Republik kam, führten auch in Deutschland die Forderungen nach Parlament und Verfassung zum Ausbruch der Märzrevolution 1848. Zunächst schien die Frankfurter Nationalversammlung die politischen Hoffnungen erfüllen zu können, doch die Reformen brachen zusammen und unter Einsatz von Waffengewalt konnten sich antiliberalen und antidemokratischen Kräfte wieder durchsetzen. In der heutigen Literaturwissenschaft wurde erkannt, daß der Zusammenbruch der liberal-demokratischen Literaturbewegung nach der gescheiterten Revolution die Rückbesinnung auf die klassische Ästhetik zur Folge hatte. Mandelkow 1990, S. 185.

blieb. Gleichzeitig etablierte sich in den Künsten der Rückzug in das private, biedermeierliche Glück²⁴⁷.

Auf diese Bipolarität wies bezüglich der Literatur der Weimarer Klassik Heinrich Heine hin, der mit Schiller kämpferisches Engagement für die Idee der Freiheit verband und für Goethe apolitisches Künstlertum feststellte²⁴⁸. Heine kritisierte in der Besprechung der Gemäldeausstellung in Paris 1831 den Rückzug der Künstler ins Private und Unpolitische:

"die modernen Maler halten die müßig dichtende Seele hermetisch verschlossen gegen die großen Schmerzen und Freuden der Zeit. [...] Sie arbeiten ... mit kümmerlicher Privatbegeisterung, die sich leicht in jeden beliebigen Stoff hineinlügt... Die jetzige Kunst... steht im unerquicklichsten Widerspruch mit der Gegenwart"²⁴⁹.

Für Bonaventura Genelli läßt sich aus den Quellen aktives Interesse an den politischen Vorgängen in Deutschland feststellen. Es ist bekannt, daß er sich im Künstlerfreikorps an den revolutionären Bewegungen von 1848 in München beteiligte²⁵⁰. Für seine liberale und nationale Gesinnung trat er u.a. mit den Worten ein: "Ich trug wahrscheinlich die erste dreifarbige Fahne in Deutschland öffentlich einher."²⁵¹ Von Giovanni Morelli, der als Abgeordneter an den Versammlungen in der Paulskirche in Frankfurt teilnahm, ließ er sich regelmäßig über die dortigen Ergebnisse berichten²⁵². Mit W. Roßmann, dem Verfasser der Schrift "Das preußische Reich deutscher Nation" (1866), war er sich darüber einig, daß eine "Einigung Deutschlands nur von Preußen ausgehen könne und nur unter preußischer Hegemonie möglich sei."²⁵³

Das persönliche politische Engagement Genellis und auch einige seiner Werke lassen vermuten, daß er seine Kunst als Träger politischer Ideen instrumentalisierte. So könnte z.B. eine allegorische Darstellung des Friedens und der Freiheit (Abb. 28) mit den Zielen der Revolution von 1848 in Verbindung gebracht werden kann, ebenso zwei Zeichnungen, die aus der Freundschaft mit Hofmann von Fallersleben entstanden sind²⁵⁴, wie auch drei

²⁴⁷ Die Konfrontation von Realismus und Idealismus implizierte auch den Streit um den Stil. Der Auffassung von Stil als historischem Phänomen, das bei gleicher historischer oder geographischer Ausgangsposition wiederholbar ist, stand in Opposition zu dem Festhalten am normativen Stilbegriff des Idealismus.

²⁴⁸ Mandelkow 1990, S. 185. Auch die Schriftsteller des "Jungen Deutschland" verarbeiteten die politischen Ereignisse zwischen 1830 und 1848 kritisch in ihrer Literatur. Heinrich Heine äußerte dazu: "...die Revolution tritt in die Literatur!". Andere beschlossen, sich dem biedermeierlichen Rückzug ins Privatleben zu widmen, wie z.B. Adalbert Stifter.

²⁴⁹ Heine, Heinrich: Sämtliche Schriften, München 1968f., Bd. 3, S. 72.

²⁵⁰ Regnet, Carl Albert: Münchener Künstlerbilder. Bd. 1, Leipzig 1871, S. 161.

²⁵¹ Genelli an Ernst Hähnel, München, 14.8.1848, B 190, UB Leipzig.

²⁵² ebd.

²⁵³ W. Roßmann an Lionel von Donop, Dresden, 15.8.1874, J 319, UB Leipzig.

²⁵⁴ "Libertas cum Deo, Der Genius der Freiheit triumphierend über einen in den Abgrund gestürzten Jesuiten sich erhebend", Sepiazeichnung, 30 x 22 cm, bez. B. Genelli fecit., wohl Privatbes.; "Spes wird der

Entwürfe zur thüringischen Landesgeschichte vom Anfang der 1850er Jahre, die zur Ausmalung der Wartburg gedacht gewesen sein könnten. Es sind dies "Der Prinzenraub des Kunz zu Kaufungen", "Friedrich der Freudige" und "Ludwig der Eiserne läßt Adelige das Land pflügen". Auf diese Zeichnungen wird im Folgenden noch genauer eingegangen.

Gleichzeitig geht aber aus den Quellen, vor allem aus der Korrespondenz mit Moritz von Schwind aus den Jahren 1843-47, d.h. unmittelbar vor der Revolution von 1848, eindeutig hervor, daß Genelli die Verschmelzung von Kunst und Politik strikt ablehnte. Über den Vorwurf des Münchner Kunstvereins, die von ihm behandelten Stoffe seien nicht "zeitgemäß" und würden, so Genelli, nicht den "Bedürfnissen der Zeit entsprechen", berichtete er entrüstet Moritz von Schwind:

"Sagen Sie haßen Sie diese Redensart die irgendein Flachkopf erfand, und die jetzt jeder lumpige Belletrist braucht, nicht auch? Ich sagte neulich einem Solchen, er mögte doch mir einen Vorwurf angeben, der den Bedürfnissen der Zeit genehm sei, man würde ihn wohl ausführen können – doch konnte das Großmaul trotz allem Stirnreiben keinen angeben, endlich rief er aus, den Prometheus! Das ist ja aber kein neuer Gegenstand sagte ich – freilich nicht, antwortete er, doch neu in Bezug und in Verbindung mit der Preßfreiheit gebracht!"²⁵⁵

Mit dieser Äußerung formulierte Genelli seine Mißachtung gegenüber einer Kunstrichtung, die sich dem Vertreten von Staatsinteressen verschrieben hatte. Obwohl oder gerade weil Genelli seine Position als Außenseiter gegenüber der vorherrschenden Richtung der Geschichtsmalerei erkannte, sah er sich nicht gewillt, den Forderungen dieser Strömung an die Malerei nachzugeben. Diese sahen vor, zur politischen Bildung des Volkes das Nachleben von Geschichte in der Malerei zu ermöglichen²⁵⁶. Genelli sah in der politisch motivierten Kunstgattung der Geschichtsmalerei den Widerspruch zur Forderung nach zweckfreier Kunst in der Autonomieästhetik, so daß Genelli die Forderung nach zeitgenössischen Inhalten in der Kunst ablehnte und weiter seinen idealistischen Kunstbegriff vertrat – wenn auch mit dem resignativen Unterton. So schilderte er Karl Rahl in Wien die singuläre Position seiner Kunst in München:

"Unmöglich aber können Sie in dem so bevölkerten Wien in einer ärgern "geistigen Wüstenei" in künstlerischer Hinsicht leben als Ihr Freund allhier, wo, wenn ich ein paar ausnehme, auch ich mit meinem Treiben ziemlich allein stehe, was übrigen wohl – selbst Rom nicht ausgenommen – überall der Fall sein mögte [...] Man muß sich mit den einzeln

Lorbeerkranz gereicht", Federzeichnung, 31,5 x 23 cm, bez. Buonaventura Genelli. Weimar d. 3ten April 1860, wohl Privatbes. Ebert 1971, S. 230.

²⁵⁵ Genelli an Moritz von Schwind, 5.7.1843, B 309, UB Leipzig.

²⁵⁶ Zur Geschichtsmalerei vgl.: Vancsa, Eckard: Überlegungen zur politischen Rolle der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. 28, 1975, S. 145-158. und Chapeaurouge, Donat de: Die deutsche Geschichtsmalerei von 1800 bis 1850 und ihre politische Signifikanz, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. 31, 1977, S. 115-142.

stehenden Waldblumen vergleichen die doch duften und prangen wenn sie gleich Niemand als wilde Bestien erblicken"²⁵⁷.

In Genellis Werk lassen sich, bis auf eine Ausnahme, auf die im Folgenden eingegangen werden soll, keine inhaltlichen oder stilistischen Zugeständnisse an "zeitgemäße" Gegenstände erkennen, auch wenn sich Genelli des Unverständnisses der Kritik bewußt ist: "Gesetzt auch diese Bilder ["Gottvater wie er auf den Flügeln der Nacht einherfährt ... und dann Gottvater über der Leiche des erschlagenen Abel den Kain verflucht"] gelängen, was hätt' ich davon da die Zeitbedürfnisse tiefere Vorwürfe erheischen."²⁵⁸

Wie bereits erwähnt, entwarf Genelli zwischen 1852 und 1854 drei Zeichnungen zur thüringischen Geschichte, "Der Prinzenraub des Kunz zu Kaufungen", "Friedrich der Freudige" und "Ludwig der Eiserne läßt Adelige das Land pflügen" (Abb. 32-34)²⁵⁹. Eine der Zeichnungen, "Friedrich der Freudige und sein Kind", wurde als eine für Genelli untypische Komposition in das Stichwerk "Satura" aufgenommen. Dort heißt es:

"Selten nur hat Genelli geschichtliche Episoden behandelt. Die ganze Richtung seiner Kunst wies ihn auf das allgemein Menschliche, auf solche Stoffe hin, bei deren Darstellung er sich durch keinerlei spezifisches Kostüm oder durch zeitlich und örtlich bestimmte Erscheinungen gebunden fühlte. So steht die hier folgende Composition vereinzelt in der Reihe, die unsere Sammlung bietet und es werden ihr aus der grossen Zahl Genelli'scher Compositionen nur sehr wenige an die Seite zu stellen sein. Gerade diess jedoch durfte zu

²⁵⁷ Genelli an Karl Rahl, München, 29.5.1853, B 106, UB Leipzig.

²⁵⁸ Genelli an Moritz von Schwind, München, 5.7.1843, B 309, UB Leipzig.

²⁵⁹ 1852 führte Genelli die erste Zeichnung, "Landgraf Ludwig der Eiserne läßt Adelige das Land pflügen", im Auftrag der Großherzogin von Sachsen aus (Genelli an Karl Rahl, München, 3.6.1852, B 103 und Bonaventura Genelli und Karl Rahl in: Zeitschrift für bildende Kunst, 12,1877, S. 91, Anm. 5) Daß Genelli es nicht bei den Zeichnungen als endgültige Ausführung belassen wollte, sondern eine Ausführung in großem Format im Sinn hatte, belegt ein Brief aus dem Jahr 1854. Darin teilt er mit, daß er für die Ausführung des Gegenstands in großer Größe nach Thüringen fahren wolle, um den Charakter der Gegend und der Leute kennenzulernen (Genelli an Carolyne von Sayn-Wittgenstein, 8.9.1854, SBPK Berlin). Genelli erhoffte sich wohl, die Entwürfe al fresco für die Landgrafenzimmer auf der Wartburg ausführen zu können, die im Auftrag Maria Pawlownas restauriert und mit Fresken ausgestattet werden sollte. Im Zuge der Planungen, die seit 1849 bestanden, ist es vorstellbar, daß Genelli den Auftrag erhielt, Entwürfe einzureichen bzw. sie selber einreichte. Der Auftrag ging jedoch an Moritz von Schwind, der 1854 mit der Freskierung begann. Im selben Jahr entrüstete sich Genelli darüber, daß Schwind eine seiner Kompositionen verwendet habe: "Schwind der gestern bei mir war tritt heut oder morgen seine Reise zur Wartburg an um dieselbe auszumalen ... Einst warnte er mich doch ja nicht jenen mißliebigen Vorwurf, wie Ludwig der Eiserne mit den Adligen, an den Pflug gespannt, ein Feld umakkerte, zu componiren, jetzt machte er ihn selber um ihn in jener Burg anzubringen – Ich erinnerte ihn an seinen Rath!" (Genelli an Karl Rahl, München, 1.5.1854, B 108, UB Leipzig.) Tatsächlich verwendete Schwind zwei Szenen, die auch Genelli entwarf: Die eben genannte Szene zu Ludwig dem Eisernen, wobei die Pflugszene aufgrund des Widerspruchs des Großherzogs in den Hintergrund treten mußte, sowie die Szene, in der Friedrich I. trotz feindlicher Angriffe sein Kind stillen läßt. In der Literatur wird angeführt, daß sich Schwind verschiedentlich Anregungen bei Genelli holte, z.B. orientierte sich Schwind für die Figur eines schlafenden Pan an einem trunkenem Vulkan Genellis. (Ausst. Kat. Karlsruhe 1996, S. 159) Doch ob die Anleihe auch in diesem Fall in dieser Richtung stattfand, ist ungeklärt. Nachdem Genelli auch hier wieder die Ausführung in Fresko versagt blieb, beabsichtigte er den Entwurf zu Landgraf Ludwig wenigstens in Öl auszuführen (DTE VIII/85, 306). Auf eine tatsächliche Ausführung gibt es jedoch keinerlei Hinweise.

ihrer Aufnahme mit bestimmen, da es den Freunden seiner Kunst Interesse gewähren muss, ihn auch in dieser Sprache sich ausdrücken zu sehen"²⁶⁰.

Auch wenn die drei Zeichnungen aus der thüringischen Geschichte auf den ersten Blick thematisch und aufgrund des Kostüms aus den hier zu besprechenden mythologischen Themen herauszufallen scheinen, so fügen sie sich mittels ihrer Intention doch in Genellis Kunstauffassung ein. Zunächst liegt die Vermutung nahe, Genelli habe sich mit diesen Blättern an die Erfordernisse der zeitgenössischen Geschichtsmalerei angepaßt und folge der richtungsweisenden Auffassung, die Leopold von Ranke formulierte: "Männer machen Geschichte!" Denn er stellte jeweils einen Helden heraus, der aufgrund seiner Courage für Gerechtigkeit sorgte. Bei der Wahl seiner Helden berücksichtigte Genelli nicht nur die thüringischen Fürsten, sondern auch das thüringische Volk. Dies zeigt das Blatt "Der Prinzenraub des Kunz von Kaufungen". Hier rettet ein Köhler zwei junge Prinzen aus den Händen des rachsüchtigen Herrn von Kaufungen. Auch die Bestimmung für die Wartburg, die den Rang eines deutschen Nationaldenkmals innehatte, weist in die Richtung national verstandener Kunst. Doch Genelli rückte die zeitliche und räumliche Kennzeichnung der Geschehnisse in den Hintergrund, soweit es der Kontext für die Wartburg zuließ, und entkleidete die Legenden ihres historischen Charakters. Es sind nur allgemeine Angaben mittelalterlichen Kostüms, die jedes Anspruchs auf historische Treue entbehren und nur als Zugeständnis an den Schauplatz dienen. Auch die Personen entsprechen in ihrer weiterhin durchscheinenden Idealisierung und Typisierung der Gesichter Genellis herkömmlicher Gestaltungsweise. Mit der fehlenden historischen Kennzeichnung der handelnden Personen hebt Genelli die heldenhaften Taten aus ihrem historischen Kontext heraus und gibt sie als allgemein zu verstehendes Exemplum an den Betrachter weiter. Es ist daher das "allgemein Menschliche", das im Kommentar schon für andere Werke Genellis festgestellt wurde und das auch diesen Zeichnungen als das Wesentliche zugrundeliegt. Das "rein Menschliche" wurde schon von Goethe bzw. Meyer in der Beurteilung der "Gegenstände in den bildenden Künsten" als grundlegende Richtlinie für die künstlerische Bearbeitung eines Themas herausgestellt. Und Goethe war es auch, der in seinen "Maximen und Reflexionen" die Vermischung von Kunst und Patriotismus ablehnte: "Es gibt keine patriotische Kunst und keine patriotische Wissenschaft"²⁶¹.

²⁶⁰ Satura 1871, Kommentar zu Tafel 19.

²⁶¹ zit. nach Büttner, Frank: Abwehr der Romantik, in: Goethe und die Kunst. Hrsg. von Sabine Schulze. Ausst. Kat. Frankfurt / Main 1994, Ostfildern 1994, S. 456-467, hier S. 465. Auch Schwind löste sich vom geschichtlichen Charakter der Sagen und setzte an seine Stelle Szenen aus der Volkspoesie mit märchenhaftem Charakter. Mittelalterliche Fürsten erscheinen als zeitlose Märchengestalten, die Menschen des einfachen Volkes – Schmiede, Ammen – sind die eigentlichen Helden (Hoffmann, Helga: Die Fresken Moritz von Schwinds auf der Wartburg, Wien 1976, S. 18). Die Begeisterung für Volksepen äußerte sich zu

"Zeitgemäße Gegenstände" in die Kunst aufzunehmen, war mit Genellis Auffassung vom "wahren" Kunstwerk unvereinbar. Er lehnte gegenwartsbezogene Themen, die zu einer politischen Instrumentalisierung seiner Werke entsprechend der zeitgenössischen Geschichtsmalerei geführt hätte, strikt ab. Selbst die Zeichnungen zur thüringischen Landesgeschichte, die dem nationalitätsstiftenden Konzept der Geschichtsmalerei in Deutschland entsprochen hätten, wurden durch ihren idealisierenden Stil in ihrer Bedeutung verallgemeinert und erfuhren die Umdeutung nach den Kriterien "reiner Menschlichkeit", wie sie für Goethes Kunstauffassung gültig waren.

Zu Genellis Hauptwerken zählen aber nicht die eben besprochenen Blätter zur thüringischen Landesgeschichte, sondern Themen, die mit Bezugnahme auf die programmatischen Werke Schicks und Carstens den utopischen Gedanken von der idealen Gesellschaft beinhalteten. Doch ob die idyllischen Schilderungen der Gemeinschaft mit Genellis Hoffen auf ein geeintes Deutschland kongruent zu sehen sind, ist zweifelhaft. Mit der Ablehnung "zeitgemäßer Gegenstände" und gegenwartsbezogener Themen verringert sich die utopische Aussagekraft, die den Werken innewohnen kann. Aufgrund der strengen Trennung von politischen und künstlerischen Interessen werden Werke wie "Homer singt den Griechen" oder "Äsop Fabeln vortragend" vorrangig zu einem Ausdrucksmittel der Sehnsucht nach dem idealen Zustand, weniger zu einem Instrument zu deren Verwirklichung. Die konkrete Instrumentalisierung von Kunst würde Genellis Auffassung vom autonomen Kunstwerk, das sich keinem Zweck unterordnen darf, widersprechen. Genelli führt dem Betrachter vielmehr im Sinne Schillers das Bild einer verlorenen Idylle vor Augen. Bedenkt man, daß das autonome Kunstwerk nicht in reinem Selbstzweck verharren darf, sondern Bildungsfunktion erfüllen muß²⁶², so können die vorliegenden Zeichnungen als Fingerzeig auf den idealen Zustand verstanden werden²⁶³.

Genelli thematisierte mit den vorliegenden Aquarellen die Wirkmacht der Kunst auf den Menschen. Es ist also das Kunstwerk an sich, das mit der Veranschaulichung des Ideals –

Beginn des 19. Jahrhunderts in einer Flut von Sagen und Ritterromanen (Ausst. Kat. Karlsruhe 1996, S. 45), von denen auch Genelli zahlreiche Bücher besaß. So z.B. "Ivanhoe" und "Woodstock oder der Ritter Quentin Durward" von Sir Walter Scott. F 13, UB Leipzig.

²⁶² Büttner 1990, S. 274.

²⁶³ Auch bei Erwin Speckters Zeichnung "Fischer am Molo von Neapel, der dem Volk aus dem Ariost vorliest" läßt sich eine Tendenz zur Nivellierung des utopischen Potentials beobachten. Bei den "Fischern", die dem Titel nach die Zuhörerschaft bilden und in Carstens'schem Sinn die politisch mündige Bürgerschaft stellen würde, handelt es sich in der Mehrzahl um Kinder. Nur wenige erwachsene Männer haben sich eingefunden und auch diese ähneln aufgrund der rundlichen Formen den kindlichen Physiognomien. Carstens' Schilderung des griechischen Volkes, das trotz eigenständiger Individuen eine homogene Gesellschaft bildet, ist bei Speckter zu einer Versammlung naiver Bürger geworden, die durch das Gehörte unterhalten werden, im besten Fall noch aus ihrer Unbildung herausgeführt werden. Visionen einer idealen Gesellschaft liegen dieser Zeichnung fern.

sowohl thematisch als auch stilistisch – den Menschen zum Ideal führen soll, was der Bildungsabsicht des autonomen Kunstwerks entsprechen würde. An dieser Stelle erklärt sich auch die Trennung von politischer und künstlerischer Aktivität bei Genelli. Er selber kann politisch aktiv werden, seine Auffassung vom autonomen Kunstwerk verbietet es aber, politische Ambitionen in die Kunst hineinzulegen. Seine Werke werden auf diese Weise vielmehr zum Ausdrucksträger einer sentimentalischen Haltung, d.h. sie veranschaulichen Genellis Sehnen nach dem idealen Zustand. Sie haben zwar utopische Kraft, doch ist diese Utopie rückwärtsgerichtet. Die Vision vom einträchtigen Zusammenleben des Menschen ist in den Aquarellen zu "Homer", "Apoll", "Äsop" und "Sappho" tatsächlich enthalten, doch mit der Ablehnung gegenwartsbezogener Themen kann eine in die Zukunft gerichtete politische Instrumentalisierung von Genellis Kunst ausgeschlossen werden.

4. Mischwesen und Naturgötter

Neben der Welt der olympischen Götter widmete sich Genelli auch auf zahlreichen Zeichnungen der Welt der Mischwesen und Naturgötter. Sie kommen als Staffage auf vielfigurigen Kompositionen der olympischen Götter und Heroen vor, wie z.B. bei "Bacchus unter den Musen", haben aber auch den Rang eigenständiger Bildthemen bei Genelli eingenommen. Zentauren, Baum-, Quell- und Bergnymphen sind ebenso eigenständige Kompositionen zuteil geworden wie den Faunen. Die zahlreichen zeichnerischen Variationen lassen darauf schließen, daß diese Motive für Genelli denselben Stellenwert gehabt haben wie die Gestalten vom Olymp und die Helden des Homer.

4.1. "Dryade" und "Faun"

Dryade: Zu einem sehr oft ausgeführten Thema gehört das Bild einer Dryade, die von ihrem Baum aus, in dem sie lebt und den sie beseelt, weibliche Tiger beobachtet, die mit ihren eigenen Jungen und kleinen Erosen friedlich ruhen. Die Komposition, die Genelli in Bleistift und in Aquarell ausführte, fand als Umrißzeichnung Eingang das Stichwerk "Satura" (Abb. 25). Der dem Bild beigefügte Kommentar von Max Jordan liefert verschiedene Anhaltspunkte zum Verständnis dieser mythologischen Szenen. Mit poetischen Worten und auch Zitaten aus Werken antiker Literatur wird vordergründig der Inhalt der Darstellungen erklärt. Aus den Erklärungen selbst geht gleichzeitig hervor,

welche Deutungstradition von Mythologie vor dem Hintergrund des sich im Lauf des 19. Jahrhunderts wandelnden Mythologieverständnisses den Bildern zugrunde lag. Zunächst heißt es zum Verständnis der Dryaden:

"Die sinnliche Vorstellungskraft der Griechen, die alles Irdische, auch die schweigende Natur mit persönlichem Leben erfüllte, bevölkerte Berg und Quell und Wald mit holden Wesen. Als Hüterinnen der Bäume waren die Dryaden verehrt, zarte Mädchen, deren Leben mit der örtlichen Behausung, die ihnen gegeben war, blühte und welkte"²⁶⁴.

Daran schloß sich die Erklärung dafür, warum der Baum, auf dem die Dryade wohnt, nur noch der kärgliche Rest einer absterbenden Eiche ist:

"Doch wenn ihnen des Todes Geschick dann endlich genahet, Welken die herrlichen Bäume zuerst absterbend im Boden, Rings drauf dorret die Rinde, herab nun fallen die Aeste und es verlässt mit ihnen der Göttinnen Seele das Taglicht"²⁶⁵.

Auch in Karl Philipp Moritz' "Götterlehre" wird auf dieses elementare Verhältnis von Dryade und Baum hingewiesen: "und die Hamadryade bewohnte ihren einzigen Baum, mit dem sie geboren ward und starb"²⁶⁶. Das auf den ersten Blick friedliche Nebeneinander von Eroten und Tigern entpuppt sich sodann als eigennütziges Handeln der Eroten. Denn sie haben die jungen Tiger von ihren Müttern verdrängt, um selber säugen zu können und so Kraft für ihr "mitleidloses, herzenverzehrendes Tagewerk" zu erhalten. Zeus, in Gestalt eines Adlers, beargwöhnt das Treiben eines Eros und seiner Gefährten: "Anders nicht, grausamer Knabe, verhält sich mit deiner Erziehung: Wiege war dir ein Felsen und Amme die würgende Löwin!"²⁶⁷ Aus der vermeintlichen Idylle wird plötzlich ein Bild der rohen Kräfte der Natur. Die Macht der Eroten zwingt die wilden Tiere, ihre eigenen Jungen zu vernachlässigen. Gestärkt werden die Eroten aufbrechen, um die Gefühle der Menschen zu bestimmen. Der nahende Tod der Dryade und die verdrängten Tigerjungen verweisen auf das mitleidlose Werden und Vergehen in der Natur.

Faun Ebenfalls in "Satura" veröffentlicht ist die mit "Faun" betitelte Zeichnung, auf der ein junger mit Efeu bekränzter Faun einer Bergnymphe die Hand reicht, um sie über einen Baumstamm zu geleiten, der die Passage über einen wilden Gebirgsbach bildet. (Abb. 26) Hier verbindet Jordan seinen Kommentar mit den Worten Hesiods:

"Eine Scene aus der idyllischen Wald- und Gebirgswelt, welche die Alten nicht stumm und einsam, sondern wildbelebt dachten von dem drolligen Volke der Faune und Satyriskens, das – wie Hesiod singt – 'unanständig und plump und ohne Geschäfte den Tag stiehlt'"²⁶⁸.

²⁶⁴ Satura 1871, Erklärung zur Tafel 27.

²⁶⁵ Satura 1871, Erklärung zur Tafel 27.

²⁶⁶ Moritz 1948, S. 267.

²⁶⁷ Satura 1871, Erklärung zur Tafel 27.

²⁶⁸ Satura 1871, Erklärung zur Tafel 17.

Deutung niederer Mythologie: Die von Max Jordan verfaßten Kommentare verweisen auf das zugrundeliegende Verständnis der dargestellten Naturwesen. Er führt an, daß sie in der "sinnlichen Vorstellungskraft" der Antike die unbeseelte Natur belebten und teilt damit Karl Philipp Moritz' Auffassung der Naturwesen in der "Götterlehre". Moritz wies der Phantasie entscheidende Bedeutung bei der Belebung der Natur zu: "Die unerschöpfliche Dichtungskraft der Alten schuf sich Wesen, wodurch die Phantasie die leblose Natur beseelte"²⁶⁹. Moritz' Verständnis von Mythologie als "Sprache der Phantasie" ermöglichte es Genelli, Themen der antiken Mythologie frei zu behandeln und eigene Bedeutungssphären zukommen zu lassen. Kenntnis von Moritz' "Götterlehre", ein Werk, das ohnehin für die Behandlung mythologischer Gegenstände in der Kunst um 1800 von grundlegender Bedeutung war, erlangte Bonaventura Genelli höchstwahrscheinlich durch seinen Onkel Hans Christian Genelli, der mit Karl Philipp Moritz in Berlin bekannt war²⁷⁰. Hans Christian Genelli äußerte, rekurrierend auf Moritz' Bedeutung der "Sprache der Phantasie", daß ein Bildgegenstand sich dadurch auszeichne, daß er zur Phantasie des Betrachters spreche und dort weitergebildet werde, daß er "seinen typischen Charakter für die beschauende Phantasie" entfalte²⁷¹.

Die "Götterlehre oder mythologische Dichtung der Alten" (1791), Moritz' wirkungsreichstes Werk, charakterisiert Götter und götterähnliche Figuren aus der griechischen Mythologie. Die Schrift stellt jedoch nicht nur ein Handbuch zur Mythologie dar, sondern enthält Moritz' angewandte Ästhetik. Moritz gibt darin einen Leitfaden zur Anwendung seiner Kunsttheorie in bezug auf den Gegenstand der Mythologie in der Kunst²⁷². In der Einleitung stellt Moritz fest, daß mythologische Dichtungen als allgemeingültige und jederzeit verständliche "Sprache der Phantasie", losgelöst aus ihrem historischen Gefüge, betrachtet werden müssen. Antike Mythologie stand für Moritz adäquat neben den Erzählungen antiker Autoren und unterlag als Dichtung der Qualität des poetischen Gehalts. Aus jeglichem realen Kontext herausgelöst, wurde Mythologie für Moritz autonom und zeitlos gültig²⁷³. Mythologische Gestalten wurden nicht durch den Glauben an sie objektiv existent, sondern waren subjektive Gebilde dichterischer Schöpfung, die nicht mit einer bestimmten Bedeutung belegt werden können²⁷⁴. Indem

²⁶⁹ Moritz 1948, S. 266.

²⁷⁰ Moritz nahm in seine Schrift "Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente" eine Beschreibung des Dorvikischen Hauses in Berlin auf, die der Architekt Hans Christian Genelli verfaßt hatte. DTE III/6, 38.

²⁷¹ DTE III/32, 258.

²⁷² Hubert, Ulrich: Karl Philipp Moritz und die Anfänge der Romantik, Frankfurt a. M. 1971, S. 194.

²⁷³ Büttner 1983, S. 102.

²⁷⁴ Einem, Herbert von: Asmus Jakob Carstens. Die Nacht mit ihren Kindern. Köln 1958, S. 24.

Moritz die mythologischen Gestalten zu Geschöpfen der Phantasie erklärte, ermöglichte er dem Künstler schöpferisch freier mit ihnen umzugehen, als es z.B. in der barocken Rhetorik möglich war.

Auf der Basis der "Sprache der Phantasie" konnte Genelli die ursprüngliche Bedeutung von Dryade und Eroten als Sinnbilder belebter Bäume und der Liebe ablegen und sie als Symbole des Werdens und Vergehens sowie des Liebens und Leidens auffassen. Ähnlich verhält es sich mit der Szene von Faun und Nymphe. Hier erscheint der Faun nicht als tierisch rohe Gestalt mit verderbtem Wesen, sondern im Gegenteil als edler Jüngling, der seine Hilfe anbietet. Ein Rest von Schalk bleibt dennoch bestehen, da die Nymphe zweifelt, ob sie nicht in eine Liebesfalle gezogen wird. Faun und Nymphe zeigen sowohl äußerlich als auch innerlich sehr menschliche Züge, sie erzählen spielerisch von der Anziehungskraft junger Männer und Frauen. Mit den Szenen zu den Naturwesen und Halbgöttern schildert Genelli vor allem die Wirkmacht der Liebe und zeigt die Triebkräfte, die die Geschicke der Wesen bestimmen.

Als Grundlage für Genellis eigenständige Kompositionen zu Gestalten aus der niederen Mythologie können die selbständigen Darstellungen von Faun- und Satyrfamilien Tischbeins oder auch Schicks gedient haben. Diese Themen haben aber mit der Einbindung in die Vorstellung von der Idylle nicht die freie Behandlung erfahren wie bei Genelli, der unabhängig von der Idyllthematik zahlreiche Entwürfe in breitem thematischem Spektrum entwarf²⁷⁵.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurden, z.B. bei Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Gestalten der niederen Mythologie noch als "Emanation der Natur" aufgefaßt, sie waren Teil der Natur und gleichzeitig die Erscheinungen einer beseelten Natur²⁷⁶. Ab Mitte des 19. Jahrhunderts änderte sich das Verständnis von Mythologie und insbesondere der niederen mythologischen Gestalten. Unter dem Einfluß historischer und philologischer Forschung wurde die systematische Herleitung der Götterwelt aus Naturphänomenen geleistet²⁷⁷. Den Höhepunkt der Ausdeutung von Naturphänomenen in Faunen, Satyrn und

²⁷⁵ Vgl. Mildenerger, Hermann, Faunenfamilie. Zur Ikonographie der klassizistischen Idylle. in: Ikonographia. Anleitung zum Lesen von Bildern, München 1990, S. 125-138.

²⁷⁶ Bernhard, Klaus: Idylle. Theorie, Geschichte, Darstellung in der Malerei, 1750-1850, Köln 1977, S. 235.

²⁷⁷ Diese Entwicklung ging einher mit Auffassung von wissenschaftlicher bzw. historisch-kritischer Sichtweise von Mythologie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wie sie z.B. von Karl Otto Müller und Friedrich Max Müller (1823-1900, Essais sur la mythologie comparée, Paris 1873) vorgestellt wurde, in deren Folge sich der Mythologiebegriff änderte. Aus einem Programmwort auf der Suche nach Ursprünglichkeit wird Mythologie zum bürgerlichen Bildungsgut und zum nüchternen Gegenstand

ähnlichen Gestalten sah man bei Böcklin erreicht, der die Naturgestalten zum prominenten, eigenständigen Thema in der Kunst erhob. Böcklin ging auch nicht mehr von der hierarchischen Ordnung der mythologischen Welt aus und erklärte die Naturwesen und Halbgötter zu den ursprünglichsten und langlebigsten Wesen²⁷⁸. Zwar erscheinen die Naturwesen bei Genelli, wie z.B. die Dryade, in Zusammenhang mit der von ihnen beseelten Natur, doch läßt sich die Ausdeutung der Naturgötter als Naturphänomene noch nicht erkennen. Auch die hierarchische Aufteilung in Wesen der höheren und niederen Mythologie bleibt für Genelli bestehen. So bleiben die Heroen und die Götter des Olymp den prominenten, großformatigen Entwürfen vorbehalten, wie z.B. den Freskenprojekten im Römischen Haus, während Faune und Dryaden sich als eigenständige Themen nur auf Zeichnungen tummeln, die weder auf Kunstaustellungen kamen, noch verkauft, höchstens verschenkt wurden. Nichtsdestotrotz erteilte Genelli den Mischwesen und Naturgöttern auf den Zeichnungen eine Eigenständigkeit, die ihnen den Charakter autonomer Schöpfungen verleiht. Aufgrund der eigenständigen Behandlung durch Genelli können sie in neue Sinnzusammenhänge versetzt werden. Die autonome Behandlung der Naturwesen bei Genelli spricht dafür, daß er noch die symbolische Auffassung von Mythologie bei Karl Philipp Moritz teilte.

Landschaft: Die Darstellungen der Dryade in waldähnlicher Umgebung und des Fauns mit Nympe im Gebirge sollen als Ausgangspunkt dienen, die charakteristische Behandlung der Landschaft bei Genelli zu erörtern. Verschiedene Ausführungen zur "Dryade" zeigen eine für Genelli verhältnismäßig üppige Ausführung der landschaftlichen Umgebung. (Abb. 25) Neben dem Baum, der als Wohnstätte dient, befindet sich am rechten und linken Bildrand weitere Vegetation in Form von Bäumen. Auch das Aquarell "Eros am Feldbrunnen vor Nymphen singend" (Abb. 16) ist ähnlich 'reich' in der Vegetation ausgestattet und zeigt dieselbe Verteilung mit einem mächtigen Baumstamm in der Bildmitte – ein kompositorisches Element, das auf zahlreichen Kompositionen Genellis vorkommt – und flankierende Bäume. Doch schon die Vordergrundgestaltung beider Bilder verweist auf das Typische der Behandlung der Landschaft bei Genelli. Es sind karge Grasflächen oder sogar Steinplatten fast ohne Bewuchs, die den tektonischen Untergrund für die Handlung bilden. Vegetation kommt in diesen Landschaften nur in Form von ein paar Bäumen mit dünnen Ästen vor, die zudem noch vom oberen Bildrand beschnitten sind.

wissenschaftlicher Disziplinen. Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 6, Basel 1984, Sp. 295 und Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 4, S. 333.

Unabhängig vom darzustellenden Gegenstand ist konsequent diese karge Landschaft angewendet. Sie kommt bei mythologischen, biblischen, historischen wie autobiographischen Gegenständen gleichermaßen vor²⁷⁹. Andere landschaftliche Situationen, wie z.B. die Berglandschaft, in dem sich "Faun und Nymphe" befinden, sind in ähnlicher Weise auf das Mindestmaß an landschaftlichen Angaben reduziert. Weiter fällt auf, daß Tektonik und Vegetation, v.a. Bäume, in der Wiedergabe stark stilisiert sind. Insbesondere die Bäume haben kein fein differenziertes Laub- und Astwerk und auch die Rinde besteht aus einer unwirklich durchgehend glatten Oberfläche.

Der Unterschied zur im Klassizismus bevorzugten idealischen Landschaft fällt im Vergleich von Zeichnungen Genellis mit einer Kreidezeichnung auf, die aus einer Zusammenarbeit von Bonaventura Genelli und Albert Zimmermann entstanden ist²⁸⁰ (Abb. 27). Genellis Beitrag besteht in einer Gruppe von drei Zentauren, die sich um ein Lagerfeuer versammelt haben. Zimmermann führte die umgebende Landschaft aus. Obwohl die Landschaft nur mit flüchtigen, aber souverän aufgetragenen Strichen entworfen ist, entsteht bereits der Eindruck einer wohl komponierten Landschaft mit ausgewogener Vegetation. Die Bäume und der sich im Hintergrund erhebende Berg sind mittels großflächiger Schraffuren im lockeren Duktus ausgeführt und breit angelegte Hell-Dunkel-Valeurs weisen auf die geplante reiche Ausführung hin. Auch die Aufteilung der Landschaft in eine helle, sonnenbeschienene Seite und eine dunkle Gewitterzone mit wolkendurchzogenem Himmel trägt zur Vielfalt des Landschaftseindrucks bei. Aufgrund der Zusammenarbeit beider Künstler wäre es vorstellbar, daß Genelli die landschaftliche Auffassung Zimmermanns adaptiert hätte. Doch in keinem seiner Bilder findet sich eine ähnliche Auffassung.

Ein größerer Unterschied von Genellis Behandlung der Landschaft zu den arkadischen Landschaften des Südens wie z.B. bei Joseph Anton Koch, der immerhin künstlerisches Vorbild Genellis war, ist kaum denkbar. Auch nicht im Vergleich zu Bildern, auf denen die

²⁷⁸ Büttner, Frank: Böcklins Prometheus. Zum Fortleben des antiken Mythos im 19. Jahrhundert. in: Studien zur Mythologie und Vasenmalerei. Konrad Schauenburg zum 65. Geburtstag am 16. April 1986, hrsg. von Elke Böhr und Wolfram Martini, Mainz 1986, S. 272.

²⁷⁹ Mythologie: "Äsop erzählt den phrygischen Hirten seine Fabeln", "Sphinx und Melpomene" (Abb. 18), "Eros und die Löwin im Walde" (Abb. 24). Biblische Themen: "Abraham und die Engel" (Abb. 37), "Jakob und Rahel am Brunnen" (Abb. 44). Historische Themen: "Friedrich der Freudige" (Abb. 33). Autobiographische Szenen: "Römische Campagnaszene" (Abb. 107), "Knabenspiel" (Abb. 85) und "Wanderlust" (Abb. 97).

²⁸⁰ Wann diese gemeinschaftliche Arbeit entstanden ist, ließ sich aus den Quellen von Bonaventura Genelli nicht ermitteln. Zimmermann berichtete Genelli 1864 über seine Arbeit an Kartons "wo Sie so freundlich waren mit die Figuren zu zeichnen, den Hilass und der zweite Nessus." (Albert Zimmermann an Genelli, 5.7.1864, C 362, UB Leipzig.) Ob es sich bei dem zweiten Karton mit dem Zentaur Nessus um die vorliegende Zeichnung handelt, ist ungewiß.

Landschaft gegenüber dem Gegenstand in den Hintergrund tritt und noch dazu karg dargestellt wird, wie bei Schicks "Dankopfer Noahs". Warum führte Genelli statt arkadischer Vielfalt diese kargen, einsamen und öden Landschaften aus²⁸¹?

Der Grund ist in der Behandlung von Landschaft in der Malerei zu suchen, die in der Kunsttheorie des Klassizismus besonderen Forderungen unterlag. Beschränkte sich der Künstler auf die kunstfertige Wiedergabe von Landschaft, so handelte es sich um bloße "Prospektmalerei", wie Carl Ludwig Fernow sagte. Um ein Kunstwerk als "wahr" zu qualifizieren, reichte daher die einfache Naturnachahmung nicht aus. Der Landschaftskünstler mußte "dichterisch" tätig werden, indem er der Landschaft poetischen Charakter verleiht. Der Wert des Landschaftsbildes erhöhte sich durch die Beifügung von Staffage als "veredelndem Inhalt"²⁸². Erfüllt wurden die Forderungen durch die Werke Joseph Anton Kochs und Johann Christian Reinhardts, die sich durch mythologische und biblische Staffage auszeichneten. Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts galten sie als Vorbild hoher Landschaftsmalerei. Die idealische Landschaftsmalerei, die nur durch die Hinzufügung von Staffage gerechtfertigt war, war dem reinen Landschaftsbild deutlich übergeordnet. Trotzdem blieb in der Kunstauffassung der Weimarer Klassik die Landschaftsmalerei der Historienmalerei in der Hierarchie der Gattungen untergeordnet. Die Wertschätzung gehörte vorrangig mythologischen und historischen Stoffen. Bei einigen Bildern historischen Inhalts läßt sich sodann nicht nur das Zurücktreten der Landschaft gegenüber dem Gegenstand, sondern sogar die Reduktion der Landschaft auf wenige geographische und botanische Angaben beobachten. So z.B. bei Schicks "Bacchus und Ariadne"²⁸³ oder Kochs Umrißzeichnung zu den Gesängen Ossians²⁸⁴.

Die hierarchische Trennung von Landschaft und historischem Gegenstand wurde bei Genelli noch weiter vorangetrieben. Die Themenwahl Genellis spricht deutlich aus, daß Landschaft als Gattung für ihn überhaupt keine Rolle spielte. Selbst als Hintergrund, vor dem sich die eigentliche Handlung abspielt, tritt die Landschaft kaum in Erscheinung. Bei Genelli findet eine extreme Polarisierung zwischen der Handlung und der Landschaft statt. Landschaft ist nur noch eine Notwendigkeit, um der Handlung räumlichen Halt zu geben. Die Reduktion der landschaftlichen Angaben läßt weder arkadische Stimmungen, wie bei

²⁸¹ Rauhe, einsame Landschaften werden von Roters auf den "Einschlag des Nordens" in der Malerei zurückgeführt und er sieht in ihnen den Gegensatz zu den arkadischen Landschaften des Klassizismus beschrieben. Roters, Eberhard: Malerei des 19. Jahrhunderts. Themen und Motive, Bd. 1, Köln 1998, S. 212.

²⁸² Büttner 1990, S. 275f.

²⁸³ Ausst. Kat. Stuttgart 1993, Katalogbd., Abb. S. 361.

²⁸⁴ Ausst. Kat. Nürnberg 1991, Abb. S. 385.

Schicks "Apoll unter den Hirten"²⁸⁵, noch eine Lokalisierung des Geschehens zu, wie man bei den Blättern zur thüringischen Geschichte vermuten könnte.

Genellis Behandlung von Landschaft findet sich am ehesten bei Asmus Jakob Carstens und Umrißzeichnungen in Bleistift von Koch zu Ossian wieder. Bei Zeichnungen wie "Einschiffung des Megapenthes" von Asmus Jakob Carstens tritt die nur angedeutete Landschaft stark gegenüber dem eigentlichen Gegenstand zurück. Der thematische Gegenstand ist das Wesentliche des Bildes, gegenüber dem die Landschaft einen zu vernachlässigenden Stellenwert einnimmt. Koch und Thorvaldsen haben dagegen in ihren Kopien nach Carstens die Landschaft bereichert²⁸⁶. Genellis Vernachlässigung der Landschaft ist vermutlich als Konzentration auf den Gegenstand als das Wesentliche, den Menschen bzw. die handelnden Personen, zu verstehen. Landschaft wird bei Genelli nicht zum Ausdrucksträger, sondern wird einer Reduktion unterworfen, nach der nichts mehr vom eigentlichen Gegenstand ablenken soll.

4.2. Zentaurenfamilie

Es handelt sich bei der Zeichnung eines Zentauren, der seine Familie mit einem Löwenjungen erschreckt, um ein im Oeuvre Genellis immer wiederkehrendes Motiv, das literarisch auf ein von Lukian beschriebenes Bild des Zeuxis zurückgeht und das auch Genellis Lehrer, Johann Erdmann Hummel, gezeichnet hat²⁸⁷. Genelli selbst bezeichnete es als eine seiner Lieblingskompositionen²⁸⁸, die er häufig zu verschenken pflegte²⁸⁹ (Abb. 22).

Porträt der Familie Genelli: Es stellt sich die Frage, was dieses Bild zu einem der Lieblingsbilder des Künstlers machte. Als erstes ist festzustellen, daß alle dargestellten Zentauren die Gesichtszüge der Familie Genelli tragen. Anhand von Porträts der Familienmitglieder, z.B. der Kinder Gabriele, Laetitia und Camillo²⁹⁰, lassen sich die Personen folgendermaßen zuordnen: Bei dem jungen männlichen Zentauren handelt es sich

²⁸⁵ Schlegel lobte bei diesem Bild die "reiche und doch einfache Landschaft", die sich harmonisch in das Geschehen einfügt, wobei die Figuren und nicht die Landschaft der eigentliche Gegenstand seien. Körner 1993, S. 315.

²⁸⁶ Asmus Jakob Carstens. Goethes Erwerbungen für Weimar. Bestandskatalog der Kunstsammlungen zu Weimar. Bearb. von Renate Barth, Ausst. Kat. Schleswig 1992, S. 52.

²⁸⁷ J. E. Hummel, "Kentaurenfamilie", Bleistift, 20 x 22 cm, Erfurt, Museum. Georg Hummel: Der Maler Johann Erdmann Hummel. Leben und Werk, Leipzig 1954, S. 109, Abb. 53.

²⁸⁸ Bertha Held an Lionel von Donop, München, 17.6.1874, J 104, UB Leipzig.

²⁸⁹ u.a. in Besitz der Familie Julius Schnorr von Carolsfeld. Schnorr von Carolsfeld an Lionel von Donop, Dresden 12.7.1874, J 363, UB Leipzig.

um Bonaventura Genellis Sohn Camillo, das kleine Mädchen ist die Tochter Laetitia, die Zentaurenmutter ist vermutlich Genellis Frau Caroline – die Züge sind zu wenig ausgeprägt, um eine Zuordnung vorzunehmen – und 'Vater Zentaur' ist Bonaventura Genelli selbst. Nicht nur auf dieser Zeichnung, auch auf zahlreichen anderen Zeichnungen verlieh er einer männlichen Figur seine Gesichtszüge²⁹¹ darunter finden sich wiederholt Zentaurengestalten. Einen amüsanten Hinweis auf die Person Bonaventura Genellis liefert die am Boden liegende Amphore, deren Inhalt durch das Weinlaub und die Trauben unmißverständlich gekennzeichnet wird. Denn die Liebe zum Wein wurde im Künstlerkreis um Genelli gepflegt und war Quelle zahlreicher Anekdoten²⁹².

"Der letzte Zentaur": Der erste Aspekt ist demnach, daß sich der Künstler mit seiner Familie in einen antiken Kontext versetzt und mit der Zwittergestalt eines Zentauren – halb Mensch, halb Pferd – die Bipolarität seiner Welt deutlich macht: Das Sein im 19. Jahrhundert und das Sehnen nach der Antike. Das theoretische Fundament zur Identifizierung seiner selbst mit der Antike findet sich bei Goethe, der mit den Weimarer Preisaufgaben den Künstlern die Orientierung am Ideal der Antike empfahl. Im Zusammenhang mit dem Streben nach dem hohen Stil forderte Goethe überspitzt: "Jeder sei auf seine Art ein Grieche! Aber er sei's." – womit er allerdings nicht die bedingungslose Nachahmung der Antike meinte, sondern die vollkommene Entfaltung der künstlerischen Fähigkeiten²⁹³, wie es bei den Künstlern der griechischen Antike stattgefunden habe. Es dürfte wohl diese pointierte Äußerung gewesen sein, auf die Philipp Otto Runge nach erfolgloser Teilnahme an den Weimarer Preisaufgaben 1801 mit der Erwiderung antwortete: "Wir sind keine Griechen mehr"²⁹⁴. Der Topos vom "Grieche sein" wurde sogar noch achtzig Jahre später verwendet, als Friedrich Pecht kritisch feststellte: "Genelli ist mehr Grieche geworden, als irgend ein Deutscher, Carstens ausgenommen"²⁹⁵. Die Sehnsucht des Künstlers Genelli nach dem Ideal der griechischen Antike und die Identifikation seiner selbst und seiner Familie mit dem Griechentum manifestiert sich in

²⁹⁰ B. Genelli, Bildnis der Kinder Genellis, 1843, Bleistift, 45 x 77 cm, Privatbesitz. Ebert 1971, Anm. 218 und Abb. 126.

²⁹¹ z.B.: "Jupiter auf den Flügeln der Nacht", "Apoll unter den Hirten", "Prometheus" und "Kains Brudermord".

²⁹² Eine Weinflasche mit Lorbeerkranz diente als Signet des Cervaro-Ordens, der Zeichen für die spöttische Auseinandersetzung der Deutschrömer mit dem traditionellen Ordenswesen war und im Rahmen ausgelassener Künstlerfeste verliehen wurde. Ausst. Kat. Nürnberg 1991, S. 490.

²⁹³ zit. nach Forssman 1999, S. 287.

²⁹⁴ zit. nach Büttner 1994, S. 457.

²⁹⁵ Pecht 1879, S. 287. Ebenso: "er war ja Grieche", Cornelius 1869, S. 802 und J. Führich behauptete, daß Genelli der letzte Grieche sei. Albert Zimmermann an Genelli, Wien, 5.7.1864, C 362, UB Leipzig.

dieser Zeichnung ebenso wie in dem literarischen Denkmal, das ihm Paul Heyse mit einer Novelle setzte und deren Titel lautet: "Der letzte Zentaur" (1914)²⁹⁶.

"Löwenjagd und Hasenjagd": Mit der bisherigen Interpretation ist dem Bild aber noch nicht Genüge geleistet, denn die Handlung wurde bisher ebenso wenig berücksichtigt wie kompositorische Besonderheiten. Wie zu sehen ist, hält 'Vater Zentaur' der Familie ein Löwenjunges vor die Nase, das er gerade von der Jagd mitgebracht hat – den Bogen hält er noch in der Hand, der Köcher mit den Pfeilen ist noch auf seinen Rücken geschnallt. Er hält das Löwenjunge, das versucht, wie ein großer Löwe mit Drohgebärde einzuschüchtern, demonstrativ wie ein Spielzeug in die Höhe oder zumindest wie ein Mitbringsel, vor dem man sich nicht fürchten braucht. Was hat diese Szene nun zu bedeuten? Der Schlüssel zur Erklärung liegt wohl in der Anspielung auf die Löwenjagd, die als terminus technicus in der Kunst durch Joseph Anton Koch etabliert wurde. In der "Modernen Kunstchronik" oder auch "Rumfordischen Suppe" bezeichnete Koch die zeitgenössische Genremalerei als "Hasenjagd" und die Historienmalerei als "Löwenjagd". Genelli, der in seiner römischen Zeit redaktionell an der "Modernen Kunstchronik" beteiligt war, war die Verwendung dieser Begriffe geläufig, wie die Korrespondenz mit Karl Rahl zeigt. Dieser fragte ihn in einem Brief aus dem Jahr 1863: "Gehen die Herren noch immer fleißig auf die Hasenjagd in der Kunst?"²⁹⁷ Dem Alter der Kinder nach zu schließen, müßte die vorliegende Zeichnung ca. 1850 entstanden sein (Camillo geb. 1840, Laetitia geb. 1844), in einer Zeit also, in der die Historienmalerei in voller Blüte stand. Wie aus der Korrespondenz Genellis und nicht zuletzt seinem eigenen Oeuvre hervorgeht, hielt er die zeitgenössische Historienmalerei für einen Irrweg in der Kunst, dem seine idealische Kunst gegenüberstand. Angesichts der populären Historienmalerei und seiner eigenen mangelnden öffentlichen Anerkennung mutet dieses Bild wie eine Rechtfertigung, mehr noch, ein selbstempfundener innerer Triumph über die gegnerische Richtung, die "Löwenjagd", an. Als Zeichen des erfolgreichen Abschlusses der Löwenjagd bringt er daher in der Gestalt des Zentauren das Löwenjunge triumphierend nach Hause. Er zeigt seinem Sohn, der beim Anblick des kleinen Löwen erschrickt, daß er keine Angst haben muß. Sein eigener Sohn, Camillo, zeigte in diesem Alter schon künstlerisches Talent und

²⁹⁶ Satire, wie sie in diesem Werk durchscheint, schien lange Zeit mit dem ernststen Wesen des Klassizismus unvereinbar. Doch Werner Busch hat gezeigt, daß die Satire bewußt als ästhetisches Konzept in der Kunst des Klassizismus eingesetzt werden konnte. Mit Hilfe des Satirebegriffs in Schillers Aufsatz "Naiv und sentimentalisch" war es dem Künstler möglich, in seinem Bild "die Entfernung von der Natur und den Widerspruch der Wirklichkeit mit dem Ideale... zu seinem Gegenstande" zu machen (Vgl. Busch 1978). Es ist durchaus möglich, daß Genelli die satirische Komponente dieses Werks nutzte, um die von ihm empfundene Distanz von Ideal und Wirklichkeit auf diese Weise zu überbrücken.

²⁹⁷ Rahl an Genelli, September 1863, C 511, UB Leipzig.

schlug als junger Mann tatsächlich die künstlerische Laufbahn in der idealisierenden Richtung seines Vaters ein. Vor diesem Hintergrund ist die Handlung des Bildes so zu verstehen, daß sich Camillo nicht von der mit großer Geste agierenden Historienmalerei beeindrucken lassen und weiter der Richtung des Vaters folgen sollte.

Auffällig bei diesem Bild ist, daß bei allen zu dieser Untersuchung vorliegenden Varianten das Gesicht des Vaters zur Hälfte verdeckt ist. Dabei war Genelli ein Künstler, der penibelst auf die Ausführung und kompositorische Ausrichtung der kleinsten Details geachtet hat²⁹⁸. Hier liegt wohl ein zeichnerischer Wink Genellis vor, der zu verstehen gibt, daß die in diesem Bild geäußerte Auffassung, die idealisierende Kunst brauche sich nicht vor der Historienmalerei zu fürchten, nicht nur auf die Familie Genelli anzuwenden ist, sondern als Appell allgemein für die Künstler seiner Richtung gilt.

5. Zusammenfassende Betrachtungen zu Genellis Behandlung mythologischer Themen

In der antiken Mythologie Griechenlands fand Genelli die größte Motivfülle für sein zeichnerisches und malerisches Werk. Er beschäftigte sich mit Heroen, olympischen und niederen Göttern, Misch- und Naturwesen und vereinigte sie auf großen mehrfigurigen Kompositionen oder widmete ihnen eigenständige Einzelkompositionen mit nur zwei Gestalten. Einfigurige Blätter kommen dagegen so gut wie nie vor. Trotz der eigenständigen Behandlung von Themen aus der niederen Mythologie nimmt Genelli eine hierarchische Trennung von der höheren Götter- und Heroenwelt vor: Die Hauptfiguren der Ölgemälde stammen aus dem Reich der Götter und Halbgötter. Naturgötter und Mischwesen erlangten bei Genelli nur auf Federzeichnungen und Aquarellen privaten Charakters Eigenständigkeit. Auf den Ölgemälden tauchen sie nur als Randfiguren auf.

Die Behandlung mythologischer Themen in Genellis Schaffenszeit zeichnet sich durch eine konsequente Beständigkeit sowohl in der Beibehaltung eines Themas als auch in der Beständigkeit der Formensprache aus. Kompositionen, die er zu Beginn seiner selbständigen künstlerischen Tätigkeit in Rom entwarf, griff er während seiner ganzen Schaffensphase auf, mit dem Bestreben, sie zu verbessern. Die 'Verbesserung' bestand in der Bearbeitung von Details, die die Komposition, wie z.B. die Anordnung und Haltung der Figuren, betraf. In den Gestaltungsprinzipien folgte Genelli dem normativen Stilbegriff der Weimarer Klassik, an dem er unbeirrt bis zu seinem Tode festhielt. Die künstlerische

²⁹⁸ Genelli an Karl Rahl, Weimar, 13.11.1864, B 149, UB Leipzig.

Bearbeitung eines Themas über mehrere Jahrzehnte erfolgte ohne Berücksichtigung des künstlerischen Mediums oder des Verwendungszwecks des Bildes. Nur aus der Auffassung vom autonomen Kunstwerk, das sich keinem Zweck unterzuordnen hat, konnte Genelli einen Entwurf, wie z.B. bei "Bacchus unter den Musen", zunächst als Freskenprojekte planen, dann als selbständiges Aquarell ausführen, zwischenzeitlich als Theatervorhang anbieten und schließlich als Ölbild vollenden.

Das Festhalten an einer Kunstauffassung, die ihm sein Onkel Hans Christian Genelli vermittelte, und die er in Asmus Jakob Carstens vollendet verwirklicht sah, geschah nicht ohne zeitgenössische Strömungen in der Kunst zu registrieren. Gerade in Auseinandersetzung mit anderen Kunstauffassungen, wie der Geschichtsmalerei, verteidigte Genelli mit gleichgesinnten Künstlern, wie Karl Rahl in Wien, um so vehementer seine Position. Er lehnte es ab, "zeitgemäße" Gegenstände in seine Kunst einfließen zu lassen und beklagte das schwindende Verständnis von "wahrer" Kunst. Unter diesen Begriff stellte Genelli seine mythologischen Werke, und nicht nur die, wie im folgenden zu sehen sein wird. Die Auffassung vom "wahren" Kunstwerk schloß für Genelli die Unterordnung unter einen Zweck aus, wie er es bei der zeitgenössischen Geschichtsmalerei verwirklicht sah. Einzig die anschauliche Verwirklichung von Schönheit in der Kunst und der Bildungsauftrag, den "wahre" Kunst zu erfüllen hat – und nur durch diese erfüllt werden kann – waren die Aufgaben seiner mythologischen Bilder. Die Bildung des Menschen durch Kunst war daher das beherrschende Thema in Genellis mythologischen Bildern. Der Großteil der mythologischen Darstellungen Genellis läßt sich unter dem Thema der ästhetischen Erziehung des Menschen durch die Poesie subsumieren.

Neben der Verehrung der Poesie ist die Darstellung der im Menschen waltenden Kräfte, vor allem die Macht der Liebe – "omnia vincit amor", das zweite dominierende Thema innerhalb der mythologischen Darstellungen. Vor allem im Bereich der niederen Mythologie, aber auch auf großen allegorischen Kompositionen, wie dem "Theatervorhang", sind die Kräfte, die auf den Menschen bzw. das menschenähnliche Wesen wirken, ein bevorzugtes Thema.

Genellis Umgang mit Mythologie blieb von dem sich wandelnden Mythologiebegriff im 19. Jahrhundert, der einer Hinwendung zur historisch-kritischen Sichtweise unterlag, unberührt. Er hielt an einer Position fest, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts von Karl Philipp Moritz in der "Götterlehre" geprägt wurde und Mythologie als "Sprache der Phantasie" auffaßte. Auf der Basis von Moritz' Mythologieverständnis konnte Mythologie

immer wieder neu aufgefaßt werden, so daß Genelli die autonom aufgefaßten Figuren in neue Zusammenhänge stellen konnte und ihnen eigene Bedeutungsinhalte zusprechen konnte. Mit seiner konsequent ästhetischen Auffassung konnte Genelli frei mit Mythologie umgehen und implizierte keine historischen, allegorischen, philologischen oder moralischen Deutungen.

Der schöpferische Umgang mit mythologischen Themen, der auf dem Primat der "inventio" der Weimarer Klassik beruht, zeigt sich auch in der Suche nach neuen Darstellungsformen, wie z.B. bei "Bacchus unter den Musen" oder dem "Theatervorhang". Die Erfindung neuer Themen erfolgte bei Genelli trotzdem nicht losgelöst von prominenten Vorbildern. An erster Stelle vorbildhafter Werke ist für eines der Hauptthemen in Genellis mythologischem Oeuvre, der Versammlung um einen Dichter, Raffaels "Parnaß" zu nennen, der inhaltlich wie kompositorisch prägend auf Genelli wirkte. Von den zeitgenössischen Vorbildern stehen die Werke Asmus Jakob Carstens', Gottlieb Schicks und jüngerer Zeitgenossen, die in der Nachfolge der klassizistischen Meister in Rom wirkten, in engem Zusammenhang mit den Entwürfen Genellis.

Ein für die Kunst des Klassizismus grundlegender Topos, das Streben nach Überwindung der vom Ideal der Antike entfernten Wirklichkeit, ist auch in Genellis mythologischen Bildern enthalten. Neben der Feststellung der Idealisierung als bildnerischem Mittel zur Überwindung der Zerrissenheit von Ideal und Wirklichkeit durch die Schönheit, wurde die Anwendung von Schillers poetologischem Konzept von "naiver und sentimentalischer Dichtung" auf Genellis mythologische Kompositionen anhand der Gemälde "Bacchus flieht vor Lykurg" und "Herkules Musagetes bei Omphale" diskutiert. Wie dort gezeigt wurde, kann das Gemälde "Bacchus flieht vor Lykurg" Schillers Auffassung von elegischer Dichtung, die den Verlust des Ideals betrauert, zugewiesen werden. "Herkules Musagetes bei Omphale" dagegen kann, ebenso wie zahlreiche andere Kompositionen Genellis, die die Verherrlichung des antiken Ideals und vollendeter Harmonie zum Inhalt haben, Schillers Auffassung von Idylle zugeschrieben werden, nach der Natur und Ideal "ein Gegenstand der Freude [sind], indem sie als wirklich vorgestellt werden." Die Frage nach der Bedeutung von Ideal und Wirklichkeit in Genellis Werk ist an dieser Stelle noch nicht abgeschlossen und soll bei der Analyse der freien poetischen Zyklen Genellis noch einmal aufgegriffen werden.

V. THEMEN AUS DER BIBLISCHEN GESCHICHTE

Bonaventura Genelli schuf neben der Vielzahl mythologischer Darstellungen auch einige Kompositionen christlichen Inhalts, doch in wesentlich geringerer Anzahl als die Themen aus der antiken Mythologie. Etwa 14 Themen aus dem Alten Testament und zwei ausgeführte Themen aus dem Neuen Testament stehen einer fast unüberschaubaren Menge von Einzelkompositionen zur antiken Mythologie gegenüber²⁹⁹. Trotzdem können die christlichen Themen in Genellis Oeuvre nicht als Randerscheinung verzeichnet werden. Die Auseinandersetzung mit dieser Thematik beschäftigte Genelli von seiner frühen römischen Zeit bis in sein letztes Lebensjahrzehnt. So geht das 1862 für Graf Schack geschaffene Ölgemälde "Abraham und die Engel" auf Entwürfe seiner römischen Zeit zurück und auch andere Kompositionen, die hier vorgestellt werden, hat Genelli über mehrere Jahrzehnte immer wieder neu bearbeitet.

Aufgrund des kunsthistorischen und geistesgeschichtlichen Umstandes, daß die kontinuierliche Bearbeitung christlicher Themen im Oeuvre eines klassizistisch gesinnten Künstlers ungewöhnlich erscheint – auf die Gründe wird im folgenden eingegangen – können gerade diese Werke dazu geeignet sein, die Kunstauffassung Genellis schärfer zu umreißen. Denn gerade die Beschäftigung mit einem Themenkomplex, der in der ästhetischen Diskussion des Klassizismus umstritten war, fordert zu einer näheren kunsthistorischen Betrachtung und Analyse der künstlerischen Intentionen auf. Sicher ist, daß es sich hier um einen Bestandteil des Oeuvres handelt, der vom Künstler selbst für Wert befunden wurde, immer wieder aufgegriffen zu werden. Aus diesem Grund und um die Beweggründe für die Wertschätzung zu beleuchten, sollen hier einige christliche Darstellungen Genellis exemplarisch herausgegriffen werden. Anhand ausgewählter Beispiele und der schriftlichen Quellen soll geklärt werden, mit welchen christlichen Themen sich Genelli beschäftigte, welche Einflüsse aus Kunst, Literatur und Religion oder anderen Disziplinen Eingang in sein Werk gefunden haben und nach welchen ästhetischen Prinzipien er die Themen künstlerisch umsetzte.

²⁹⁹ Vgl. Ebert 1959, insbes. Kap. IV "Biblische Szenen". Zu den von Genelli ausgeführten biblischen Themen gehören u.a. neben den hier behandelten: "Die Vision des Ezechiel", "Die Vertreibung aus dem Paradies", "Kain und Abel opfernd", "Kains Brudermord", "Die Auffindung Mose" und "Josephs Triumphzug".

1. Behandlung christlicher Bildthemen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde die Frage nach der Rolle der Religion in der Kunst zum Streitpunkt in der ästhetischen Diskussion. 1798 wurde in dem von Johann Heinrich Meyer verfaßten und in Goethes Propyläen veröffentlichten Aufsatz "Über die bildenden Gegenstände in der Kunst" die grundlegende Prämisse aufgestellt, daß ein darzustellendes Thema aus sich selbst heraus verständlich sein müsse. In der Unterteilung in vorteilhafte, weniger vorteilhafte und widerstrebende Sujets zählten die meisten christlichen Themen zu den widerstrebenden Gegenständen, da sie nur aus Kenntnis der Religion heraus verständlich sind. Annehmbar waren nur solche christlichen Themen, die unter dem Gesichtspunkt "reiner Menschlichkeit" aufgefaßt werden können, wie z.B. die Mutter- oder Nächstenliebe. Völlig abgelehnt wurden vor allem Darstellungen von Martyrien und der Kreuzigung Christi, da sie vom unkundigen Betrachter mißverstanden werden konnten. Im selben Jahr erschienen Ludwig Tiecks Roman "Franz Sternbalds Wanderungen" und ein Jahr zuvor Wilhelm Heinrich Wackenroders "Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders" als literarischer Ausdruck der Frühromantik. Als Friedrich Schlegel in seinen "Gemäldebeschreibungen" (1803-05) Religion und Nationalität zur Grundlage jeder Kunst erklärte, formulierte er damit nicht nur das grundlegende Programm für die romantische Kunst, sondern wendete sich damit auch gegen die Kunstanschauungen der Weimarer Klassik. Selbst die von Goethe initiierten Weimarer Preisaufgaben und die Gegenschrift "Neudeutsch-religiös-patriotische Kunst" im zweiten Heft von "Über Kunst und Alterthum" konnten nicht verhindern, daß die Verbindung von Kunst und Religion in der romantischen Kunstauffassung eine neue Blüte in der Darstellung christlicher Bildthemen hervorbrachte.

2. Hans Christian Genelli: "Anweisungen für den christlichen Maler"

Richtungsweisend für Bonaventura Genellis Auffassung von der Bibel als Bildquelle und für die Umsetzung christlicher Bildthemen war eine deutsche Bearbeitung des Traktats "Pictor christianus eruditus" von Don Juan Interian de Ayala (1656 – 1730, Lehrer der Hl. Sprachen an der Universität Salamanca), die sein Onkel Hans Christian Genelli in Manuskriptform abfaßte. Sowohl Bonaventura Genelli als auch sein Bruder Christoforo beabsichtigten, das Manuskript, das sich zeitweise in Besitz Graf von Ingenheims befand und das später in den Besitz Lionel von Donops übergegangen war, zu veröffentlichen. Die schriftliche Bitte Bonaventura Genellis an Graf von Ingenheim, ihm das Manuskript seines

Onkels zu Publikationszwecken zu übersenden, belegt die Entstehung des Manuskripts vor 1820³⁰⁰. Donop zitierte in seinem Manuskript über Bonaventura Genelli, das 1958 von Hans Ebert maschinenschriftlich erfaßt wurde, Passagen aus der Bearbeitung Hans Christian Genellis. Vergleiche zwischen Interiáns Originalausgabe und Zitaten aus Hans Christian Genellis Ausgabe weisen darauf hin, daß Hans Christian Genelli die spanische Vorlage erheblich um seine eigenen Kunstanschauungen erweiterte. Welche Rolle das Manuskript seines Onkels für Bonaventura Genelli spielte, belegen sowohl der Wunsch Bonaventura Genellis, die Schrift publizieren zu wollen, als auch Zitate aus den Jahren 1820³⁰¹ bis 1844³⁰², aus denen hervorgeht, wie genau Bonaventura Genelli den Anweisungen seines Onkels Folge leistete.

Der Traktat "Pictor christianus eruditus" des Jesuitenpaters Don Juan Interián de Ayala erschien 1730 in Madrid. Interián unterteilte sein Werk in acht Bücher, die wiederum in mehrere Kapitel aufgeteilt sind. Das erste Buch trägt den Charakter einer Einführung, in der Interián allgemeine Anweisungen für die künstlerische Wiedergabe sakraler Bildgegenstände gibt und vor Fehlern und Gefahren, die damit verbunden sind, warnt. Im zweiten Buch beschäftigt er sich mit der Darstellung Gottvaters, der Engel und der Seelen. Das dritte Buch behandelt die Darstellung der Vita Christi, das vierte das Marienleben. Im fünften bis achten Buch widmet sich Interián der Darstellung der Heiligen, wie sie in der Reihenfolge des Kirchenjahres genannt werden. Daran anschließend befindet sich ein Anhang mit "Bemerkungen über die heiligen Gegenstände, die dem Alten Testament angehören"³⁰³.

Für seine Bearbeitung der Abhandlung Interiáns verwendete Hans Christian Genelli eine Ausgabe in spanischer Sprache aus dem Jahr 1782. Eine italienische Übersetzung von Luigi Napoleone Cittadella mit dem Titel "Istruzioni al pittor christiano ristretto all'opera latina", erschienen 1854 in Ferrara, belegt die weitere Rezeption des Werkes von Interián im 19. Jahrhundert. Eine publizierte deutsche Übersetzung konnte bislang nicht festgestellt werden³⁰⁴.

³⁰⁰ Genelli an Ingenheim, 26.9.1820, zit. nach DTE III/32, 254ff. In Lionel von Donops Besitz befand sich der Traktat von Interián de Ayala in der Bearbeitung von Hans Christian Genelli, aus der Donop in seiner Schrift "Buonaventura Genelli und die Seinen" auszugsweise zitierte. Das Originalmanuskript Hans Christian Genellis und eine von Richard Schöne erstellte Abschrift konnte bislang nicht aufgefunden werden.

³⁰¹ Genelli an Ingenheim, 26.9.1820, zit. bei DTE III/32, 254.

³⁰² Genelli an Giovanni Morelli, 8.8.1844, B 262, UB Leipzig.

³⁰³ El Pintor cristiano y erudito ó tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imagenes sagradas. Barcelona 1883.

³⁰⁴ Seit den 1980er Jahren ist das Traktat Interiáns von der spanischen Forschung wiederentdeckt und hinsichtlich seiner kunst- und kulturhistorischen Bedeutung untersucht worden. Vgl. Leon Tello, Francisco

Hans Christian Genelli behandelte nicht alle acht Teile des Werkes gleichermaßen. Seine Bearbeitung umfaßte die ersten beiden Bücher fast vollständig, das elfte Kapitel des dritten Buches und den Anhang des siebten Buches. Diesen Anhang, der "Von den Bildern aus dem alten Testament" handelt und inhaltlich an das zehnte Kapitel des zweiten Buches anschließt, verfaßte er am ausführlichsten und am unabhängigsten von der Vorlage³⁰⁵.

Aus dem ersten Buch geht hervor, daß sich die Abhandlung vor allem gegen die Unkenntnis vom zu behandelnden Gegenstand in der Kunst wendet. Es wird vor historischer Unkenntnis wie vor der Gefahr blinder Nachahmung gewarnt. Sowohl für allgemeine historische wie für biblische Stoffe gilt, daß nicht das Geschehen an sich, sondern der Gehalt einer Handlung den Gegenstand der Kunst ausmacht. Der Sinn, der in einer alttestamentarischen Handlung liegt, ist das wesentliche Element für die bildliche Wiedergabe.

"Den[n] so wenig überhaupt ein Geschehenes an sich, bloß weil oder wie es berichtet worden, ein Gegenstand der Kunst ist, sondern es nur wird durch den ihm inwohnenden geistigen Sinn, durch seinen typischen Charakter für die beschauende Phantasie. ... ebenso wenig kann das in der Bibel Erzählte bloß dadurch Gegenstand der Kunst sein, daß es nun eben einmal erzählt ist, sondern dasselbe wird es durch die durchgreifende geistliche Lehre, die darin enthalten ist..."³⁰⁶.

Nicht nur der tiefere geistige und religiöse Sinn macht das biblische Geschehen zum bildwürdigen Gegenstand, sondern auch die Vielzahl menschlichen Denkens und Fühlens, die als Topos die Idee vom Höheren beinhaltet. Aus demselben Grund, so ergänzte wohl Hans Christian Genelli, war und ist die griechische Mythologie Gegenstand der Kunst, da sie "ebenfalls solche Typoi enthalten, weil sie den allgemeinen Glauben ausmachten, und darum auch in allem Denken das Element der Anschauung gaben"³⁰⁷. Auch wenn die griechische Antike für Hans Christian Genelli vorbildhaft für die Kunst ist, so muß doch der Unterschied zwischen antiker und christlicher Auffassung berücksichtigt werden. Der Künstler hat sich zwar bei der Gestaltung von Darstellungen christlichen Inhalts am Ideal der griechischen Antike zu orientieren, Hans Christian Genelli warnt aber vor der blinden Nachahmung antiker Werke, denn die christliche Auffassung ist der antiken aufgrund ihres moralischen Gehalts übergeordnet:

"In Betreff der charakterisierenden Idealität haben die Griechen sich bewunderungswürdig groß gezeigt, wir müssen sie als unsre Meister und Lehrer erkennen. Aber der Künstler würde seinen Mangel an Beruf zur Kunst am auffallendsten bekunden, der sich vorstellte, er

José: *Tratados neoclásicos españoles de pintura y escultura*, Madrid 1980. Sanz Sanz, Maria M.: *Los estudios iconológicos de fray Don Juan Interián de Ayala*. in: *Coloquios de iconografía*, 31.5.-2.6.1990, Univ. Madrid.

³⁰⁵ DTE III/32, 257.

³⁰⁶ zit. nach DTE III/32, 258f.

³⁰⁷ zit. nach DTE III/32, 259.

brauchte unter den Idealen der Griechen nur eines auszuwählen, um damit das Bild eines höheren Wesens im christlichen Glauben zu schmücken. Was wahrer Ausdruck sei und wie derselbe geläutert, veredelt, erhöht wird bis zum Idealen, kann er bei ihnen einsehen lernen; allein er muß zuvor auch den Grundunterschied eingesehen haben, der zwischen aller griechischen Auffassung und der christlichen herrscht, indem jene sich immer auf materielle Kraftäußerung begründet, diese durchaus auf einen inneren, moralischen Sinn, dem alle anderen Kräfte untergeordnet sein sollten"³⁰⁸.

Das alttestamentarische Geschehen von der Schöpfung bis zum Einzug Israels in Ägypten beschrieb Hans Christian Genelli als die "mythische Zeit unserer Geschichte". Für Darstellungen, die in dem entsprechenden Zeitraum liegen, forderte Hans Christian Genelli die Orientierung am Ideal der griechischen Antike:

"Der Künstler sollte stets gegenwärtig behalten, daß die Periodos von der Schöpfung bis inclusive zur Einwanderung in Aegypten ... für ihn die mythische Zeit unsrer Geschichten ist, daß er demnach hier alle Gestaltung ideal nehmen sollte und in noch ungestörter Schönheit..."³⁰⁹.

Die Nähe, die Hans Christian Genelli zwischen "mythischer" bzw. antiker und alttestamentarischer Zeit sah, führte er in seinem Manuskript aus:

"Die Vorstellung von einem höheren und kräftigeren mythischen Geschlecht unter allen Heiden steht in bestimmter Beziehung auf die Geschichte der Genesis: es ist eben dasselbe Urgeschlecht, hier wahrer, dort poetischer dargestellt, oder die zurück gebliebenen Nachklänge davon"³¹⁰.

Die Verbindung von antiker Schöpfungsgeschichte und christlicher Genesis geht auf Johann Gottfried Herder zurück, der die Übereinstimmung der orientalischen und abendländischen Schöpfungsmythen belegen wollte³¹¹.

Hans Christian Genellis Anschauung von der Antike, die zumindest als "Nachklang" (s.o.) in poetischen Darstellungen bis in die Gegenwart fortlebt, findet ihre theoretische Grundlage in der "Götterlehre" von Karl Philipp Moritz. Darin legte der Berliner Ästhetiker Moritz – in Anlehnung an Herders Dimension des Geschichtlichen – dar, daß das Nachleben antiker Geschichte in den mythologischen Dichtungen begründet liegt³¹².

Auch die Unterscheidung, die Hans Christian Genelli zwischen "wahrer" und "poetischer" Darstellung der "Urgeschlechter" (s.o.) traf, läßt sich auf Prinzipien in Moritz' "Götterlehre" zurückführen. Grundlegend dafür ist Karl Philipp Moritz' Auffassung von mythologischer Dichtung als "Sprache der Phantasie", die schon als theoretische

³⁰⁸ zit. nach DTE III/32, 260f.

³⁰⁹ zit. nach DTE V/92, 765.

³¹⁰ zit. nach DTE VIII/97, 382.

³¹¹ Für Herder war der Schöpfungsmythos die symbolische Verbildlichung des Naturprinzips der immer wiederkehrenden Erneuerung. Bildlich umgesetzt wurde dieses Gedankenmodell Herders in Asmus Jakob Carstens' Zeichnung "Die Geburt des Lichts". Büttner 1983, S. 113.

³¹² Einem 1958, S. 24.

Grundlage für Bonaventura Genellis Umgang mit Themen aus der antiken Mythologie herausgestellt wurde. Moritz betonte die übergeordnete Qualität des poetischen Gehalts antiker Mythologie und löste sie zugunsten überzeitlicher und allgemeingültiger Verständlichkeit aus jeglichem historischen Kontext heraus³¹³. Im Gegensatz zu historischen Personen sind danach mythologische Gestalten objektiv nicht faßbar, sondern sind "aus dem Zusammenhang der wirklichen Dinge herausgehoben" und haben als Geschöpfe subjektiver Einbildungskraft dichterische Qualität³¹⁴. Indem Hans Christian Genelli betont, daß mythologische Figuren "poetischer", Personen aus der Genesis dagegen "wahrer" dargestellt werden, greift er Moritz' Gedanken von der dichterischen Qualität mythologischer Gestalten auf.

Die Auffassung von der überzeitlichen Qualität mythologischer Figuren nach Karl Philipp Moritz' "Götterlehre" gab Hans Christian Genelli die Möglichkeit, Personen der Genesis und der antiken Mythologie zusammenzuführen und mittels ihrer Taten zu vergleichen:

"...die Personen dieses Urgeschlechts [i.e. der Genesis, Anm. d. Verf.] ... sind Heroes, so gut wenigstens, wie jene der Griechischen Fabelzeit, oder – um die Vergleichungspunkte näher zusammen zu rücken – wie jenes Geschlecht des Priamos. Wenn beim Abraam Dir öfter der Vater Priamos einfallen wird, zu Zeiten auch dessen würdigster Sohn der unermüdete Hektor..."³¹⁵.

Neben Abraham und Priamos nannte er als weiteres Beispiel Jakob und Odysseus. Jakobs Tat, einen Stein vom Brunnen zu heben, der drei Knechten zu schwer war (Gen. 29, 1-14) schien Hans Christian Genelli den Heldentaten des Odysseus ebenbürtig zu sein³¹⁶.

Hinsichtlich ihrer Heldenhaftigkeit und Sittlichkeit waren alttestamentarische und antike Personen für Hans Christian Genelli gleichbedeutend. Damit forderte er vom Künstler, Personen aus der Geschichte der Genesis nach dem Vorbild der griechischen Antike ideal zu gestalten. Ausgehend vom klassizistischen Schönheitsbegriff galt seine Kritik den Künstlern, die anders vorgingen:

"Ich erwähne solches Umstandes bloß um in anschauliche Erinnerung zu bringen, wie widersinnig die meisten Künstler in den Darstellungen der Geschichten aus der Genesis verfahren sind, indem sie ... die Personen dieses Urgeschlechts so unansehnlich winzig darstellen, ohne Schönheit und von gemeinen Mienen"³¹⁷.

³¹³ Büttner 1983, S. 102.

³¹⁴ Einem 1958, S. 24.

³¹⁵ zit. nach DTE VIII/97, 382.

³¹⁶ DTE VIII/97, 382.

³¹⁷ zit. nach DTE VIII/97, 382.

In Entsprechung zum poetischen Gehalt antiker Mythologie, wie ihn Moritz in der "Götterlehre" darlegte, betonte Hans Christian Genelli die Bedeutung des dichterischen Elements für die Umsetzung christlicher Bildthemen. In seinem Manuskript beklagte er, daß die zeitgenössischen Maler streng beim darzustellenden Gegenstand blieben, ohne das Bildthema mit dem ihm immanenten Gehalt dichterisch zu behandeln bzw. dichtend vorzugehen:

"Selten wagen sie hineinzuschauen in ihren Gegenstand aus Furcht zu dichten!"³¹⁸

Die Künstler der griechischen Antike dagegen hätten es verstanden, nicht nur die äußere Handlung zu erfassen, sondern im Sinn des Schaffens einer Sage schöpferisch bzw. dichterisch tätig zu werden. Sie bildeten die Sage, die sie illustrierten, nicht nur nach, sondern versinnbildlichten dichterisch den gesamten Schaffensprozeß, der zur Entstehung der Sage führte:

"Der griechische Maler wußte doch, in dem göttlich vermeinten wirklich zu dichten, d.h. er wußte, daß er ... die göttliche Kraft angeben sollte, aus der sie [i.e. die Sage, Anm. d. Verf.] so wunderbar hervor ging...."³¹⁹.

Dementsprechend empfahl Hans Christian Genelli, den Gehalt des Themas über den Bildgegenstand hinaus zu erfassen und künstlerisch umzusetzen. Er folgte damit einem Wandel in der Kunstauffassung, der gegen Ende des 18. Jahrhunderts stattfand und die Ablösung der Wirkungsästhetik durch die Gehaltsästhetik beinhaltete. Stand vorher die Wirkung des Kunstwerks auf den Betrachter im Mittelpunkt, stand nun das Kunstwerk selbst mit dem ihm immanenten Gehalt im Mittelpunkt³²⁰. Traditionelle Bildstrukturen dienten nun nur noch als Ausgangspunkt für künstlerische Schöpfungen. An ihre Stelle trat das subjektive Erleben, denn nach Herder "liegt...das, was wir Bild nennen, nicht im Gegenstand, sondern in unserer Seele... Wir dichten... nichts, als was wir in uns fühlen"³²¹. Dem Betrachter war es möglich, den Inhalt des Bildes nachzuempfinden bzw. aus seiner Empfindungskraft heraus zu erfassen³²². Bonaventura Genelli forderte vom Betrachter die Rezeption seiner Bilder mittels der Empfindung, wie aus einem Brief an Schinkel deutlich hervorgeht:

"...so sind sie [die Zeichnungen, Anm. d. Verf.] dennoch immer so gedacht, daß wer empfinden kann, stets eine dichterische Auffassung darin wahrnehmen muß..."³²³.

³¹⁸ zit. nach DTE VIII/94, 350.

³¹⁹ zit. nach DTE VIII/94, 350.

³²⁰ Büttner 1983, S. 111.

³²¹ Einem 1958, S. 23.

³²² Büttner 1983, S. 115.

³²³ Genelli an Karl Friedrich Schinkel, 30.12.1828, zit. nach DTE V/65, 564f.

Hans Christian Genelli führte exemplarisch einen namentlich nicht genannten griechischen Maler an, der neben der Sage selbst auch eine Ahnung davon vermitteln sollte, aus welcher schöpferischen Kraft die Sage entstand. Die Schöpfung als Ganzes sollte als subjektiver Erlebnisgehalt im Bild umgesetzt werden.

Gedanken zum übergeordneten Bildgehalt formulierte Hans Christian Genelli in Zusammenhang mit der Geschichte Loths vor Zoar. Hier sieht der Betrachter die Ankunft des geretteten Loth in der Stadt Zoar, während im Hintergrund die Zerstörung Sodoms und das Erstarren von Loths Frau zur Salzsäule stattfindet. Der Betrachter kann darin den tieferen Sinn, der dem Bild zugrundeliegt, erkennen, nämlich den Glauben an die göttliche Gerechtigkeit:

"Wir sehen die Rettung der Frommen, die Strafe der Neugier, die Unglaube ist. ... Wir sollen nicht rückwärts blicken, wie Orpheus es that, sondern vorwärts, wir sollen nicht zweifeln an der Gerechtigkeit Gottes, sondern daran glauben"³²⁴.

Es ging Hans Christian Genelli nicht nur um eine illustrative Auffassung des biblischen Geschehens, sondern um die Darstellung übergeordneter christlicher Prinzipien. Mit dem Vergleich des Orpheus-Mythos deutete er sogar die Möglichkeit der Loslösung des Geschehens aus dem biblischen Kontext und die Verallgemeinerung des Themas an.

Die künstlerische Umsetzung der Ideen der Gehaltsästhetik findet sich vor allem bei Asmus Jakob Carstens, der unter dem Einfluß der Ästhetik von Karl Philipp Moritz entscheidend zum Wechsel von der Wirkungs- zur Gehaltsästhetik in der Kunst beigetragen hat. Carstens ging es nicht um die Illustration eines Ereignisses, sondern um das Erfassen des Gehalts. Bei der Zeichnung "Die Geburt des Lichts" wird dies besonders deutlich. Carstens strebte keine illustrative Darstellung eines mythischen Schöpfungsgeschehens an, sondern wollte den übergeordneten Gehalt des Bildes – die Schöpfung als immer wiederkehrendes Naturprinzip – allgemein veranschaulichen. Anlässlich einer Besprechung der verschollenen Tempera-Ausführung von Carstens "Geburt des Lichts" bestätigte Fernow 1795, daß die Umsetzung des Themas "nicht bloß darstellenden, sondern zugleich auch dichterisch schaffenden Geist" verriet³²⁵.

Die Fähigkeit zu dichten besaßen die zeitgenössischen Künstler nach Hans Christian Genelli nicht, da sie unter einer "großen Sterilität der modernen Einbildungskraft" litten³²⁶.

³²⁴ zit. nach DTE VIII/94, 349.

³²⁵ Büttner 1983, S. 112. Wie bereits erwähnt, war eine Zeichnung zur "Geburt des Lichts" als Geschenk Carstens' in den Besitz der Familie Genelli gelangt und war Gegenstand großer Bewunderung von Bonaventura Genelli. Genelli 1860.

³²⁶ DTE VIII/94, 350.

Ohne nachzudenken, hielten sie sich lieber mit allzu großer Texttreue an die schriftliche Vorlage. Statt den Gegenstand zu erhöhen, zogen sie "alles ins Niedrige hinab, um es recht natürlich zu machen"³²⁷. Der Begriff der "Einbildungskraft" basiert auf dem Aufsatz "Über die bildende Nachahmung des Schönen", in dem Karl Philipp Moritz seine Ästhetiktheorie darlegt³²⁸. Die Bildungskraft ist ein wesentlicher Begriff in Moritz' Theorie des künstlerischen Schaffens. Ausgehend von Leibniz' Monadenlehre bildet die Bildungskraft mit der Denk- und Empfindungskraft die Tatkraft, in der sich das "große Ganze" spiegelt. Die Bildungskraft ist ein Erkenntnisvermögen, das Bereiche erfaßt, die der Denkkraft nicht zugänglich sind³²⁹. Die Bildungskraft ist damit der Denkkraft überlegen, denn sie kann einen Teil vom Ganzen der Natur in Erscheinung bringen. Diese Erscheinung ist in sich selbst vollendet, da es das große Ganze der Natur widerspiegelt. Wenn die Vollendung erreicht wird, kommt ein symbolisches Verhältnis zwischen dem Ganzen des Werkes und dem Ganzen der Natur zustande³³⁰.

Moritz begründete in seiner ästhetischen Theorie auch die notwendige Existenz von Kunst. Zahlreiche Menschen verfügen zwar über Empfindungskraft, aber nicht über Bildungskraft. Das Schöne – nach Moritz ein Gegenstand bzw. Kunstwerk, das in sich vollendet ist und seinen Zweck in sich selbst trägt – kann durch Empfindungskraft aber erst dann erfaßt werden, wenn sie durch die Bildungskraft eines fähigen Künstlers in Erscheinung gebracht worden ist. Dem Künstler obliegt es also, dem Schönen zur Erscheinung zu verhelfen³³¹.

Vor diesem Hintergrund sind Hans Christian Genellis weitere Ausführungen zur "Einbildungskraft" zu verstehen. Ein Künstler darf sich nicht durch technische Schwierigkeiten, wie z.B. perspektivische Größenverhältnisse, von der Umsetzung eines Themas im Bild abhalten lassen. Um diese Schwierigkeiten zu überwinden, verfügt der Künstler über die Einbildungskraft, denn "es ist aber die Einbildungskraft, die hier schauen soll, nicht das bloße materielle Auge." Genelli empfiehlt dem Künstler, über die Denkkraft hinauszugehen und den Gegenstand mittels der Einbildungskraft zu erfassen. Ein Kunstwerk, das aus der Bildungskraft heraus entstanden ist, nimmt Teil am großen Ganzen

³²⁷ DTE VIII/94, 350

³²⁸ Dieser Aufsatz wurde 1788 in Goethes Italienischer Reise veröffentlicht. Obwohl Moritz seine Überlegungen zur Ästhetik schon 1785 in einem an Moses Mendelssohn gerichteten Aufsatz formulierte, wurden seine Gedanken in späterer Zeit Goethe zugeschrieben. Büttner 1983, S. 110.

³²⁹ Büttner 1983, S. 110. In der "Götterlehre" übernimmt der Begriff der Phantasie die Funktion der Bildungskraft. Hubert 1971, S. 196.

³³⁰ Büttner 1983, S. 111. Nur durch dieses wechselseitige Verhältnis kann der Gehalt des Kunstwerks eine über das Einzelne hinausweisende Dimension annehmen. Die Idee vom Universum, das sich im Einzelnen manifestiert, ist für dieses philosophische Konzept die Grundlage. Hubert 1971, S. 197.

der Natur und ein symbolisches Verhältnis zwischen dem Kunstwerk und der Natur kann entstehen. Der Künstler kann eine Ahnung vom großen Ganzen der Natur geben, wenn er sich von der realistischen Wiedergabe frei macht und Genellis Forderung folgt, daß der Künstler "auch im wunderbar Erzeugten wieder einen eigenen Naturgang ausspüren sollte"³³². Hans Christian Genelli geht auch auf die Verpflichtung des Künstlers ein zu schaffen, da nicht jeder Mensch über Bildungskraft verfüge: Dem Menschen ist in "seinem natürlichen Unvermögen zu Hilfe zu kommen" und es sind "Mittel aufzufinden", "wodurch auch das leibliche Auge gewißermaßen zu schauen vermag, wie es die Phantasie thut"³³³. Es liegt in der Verantwortung des Künstlers, das Gestalt werden zu lassen, was in seiner Phantasie schon als Bild existiert.

Man kann wohl davon ausgehen, daß Bonaventura Genelli die Kunstauffassung seines Onkels Hans Christian Genelli- und damit die Gedanken zur Gehaltsästhetik – nicht nur gut gekannt hat, sondern auch in sein Werk aufgenommen hat. Zum einen genoß Bonaventura Genelli die künstlerische Erziehung durch seinen Onkel, der ihn mit den Prinzipien der Gehaltsästhetik vertraut gemacht haben dürfte. Der Künstler, der als erster die Gehaltsästhetik in seinem Werk umsetzte, Asmus Jakob Carstens, war ein enger Vertrauter der Familie Genelli. Bonaventura Genelli betonte u.a. in seiner "Autobiographischen Skizze" vom 1.5.1860³³⁴, wie beeindruckt er von den Werken Carstens' war, darunter besonders eine Zeichnung zur "Geburt des Lichts", die sich im Besitz seiner Mutter befand. Zum anderen geht aus der Korrespondenz Genellis, v.a. mit Karl Rahl, hervor, daß in seinem Werk der "Sinn für etwas höheres"³³⁵, bzw. die "höhere Anschauung"³³⁶ enthalten sei und es nicht darum ginge, das Publikum mittels technischer Effekte zu beeindrucken³³⁷. Daß Bonaventura Genelli im Sinn seines Onkels arbeitete, bestätigt auch ein Brief Graf Ingenheims, in welchem er Hans Christian Genelli von dem künstlerischen Schaffen seines Neffen in Rom berichtete: "Es hat mir rechte Freude gemacht die Sachen zu sehen, da so viel reiner Sinn darin ist und eine nicht gemeine sondern höhere Auffassung der Gegenstände"³³⁸. Ein Brief an Giovanni Morelli aus dem Jahr 1844 zeigt, daß die Grundsätze Hans Christian Genellis noch 21 Jahre nach dessen

³³¹ Büttner 1983, S. 111.

³³² zit. nach DTE VIII/94, 350.

³³³ zit. nach DTE VIII/94, 351.

³³⁴ Genelli 1860.

³³⁵ Karl Rahl an Genelli, Wien, Juni 1860, C 502, UB Leipzig.

³³⁶ Karl Rahl an Genelli, Wien, 17.7.1861, C 505, UB Leipzig.

³³⁷ Die Gemälde Gallaits und Biëfves sind daher bloß als "Meisterwerk der Technik" anzusehen, die aufgrund effektvoller Komposition wirken. DTE VIII/4,18.

³³⁸ Ingenheim an Hans Christian Genelli, Ende 1822, zit. nach Zeitschrift für bildende Kunst, 18, 1883, S. 260.

Tod für Bonaventura Gültigkeit besaßen³³⁹. Morellis Kritik an dem Bild "Joseph flieht vor Potiphar" rechtfertigte Bonaventura mit den Anweisungen seines Onkels: "Mein Onkel schrieb mir einst diesen Gegenstand betreffend..."³⁴⁰.

3. Themen des Alten Testaments

3.1. Loth vor Zoar

Im Kupferstichkabinett der SMPK zu Berlin sind zwei aquarellierte Fassungen des Themas "Loth vor Zoar" von Bonaventura Genelli erhalten geblieben (Abb. 35, 36). Eines davon wurde anlässlich der Münchner Kunstausstellung in der Beilage der Allgemeinen Zeitung vom 18.5.1838 und in Marggraffs Münchner Jahrbücher für bildende Kunst von 1839³⁴¹, dort sogar durch einen Umrißstich ergänzt, besprochen. Am 5.3.1838 schrieb Genelli seinem Freund Morelli, daß er nun mit dem Kolorieren der Ruine Sodoms beginne – leider ist nicht feststellbar, für welche Fassung diese Aussage gilt³⁴². Nach den Angaben Lionel von Donops ist das kleinere der beiden Blätter schon während Genellis Aufenthalt in Rom (1822-32) entstanden, während die größere Fassung, die später in den Besitz des Dichters Heinrich Stieglitz überging und Vorlage für Marggraffs Besprechung war, in die frühe Münchner Zeit zu datieren ist³⁴³.

In beiden Fassungen ist die Zerstörung Sodoms, das Erstarren Loths Frau zur Salzsäule und die Ankunft des erretteten Loth mit seinen Töchtern vor den Toren Zoars zu einem Geschehen komprimiert. Loth, leicht aus der Mittelachse nach links versetzt, schreitet nach rechts in die Richtung der Stadt Zoar. Begleitet wird er von seinen beiden Töchtern, von denen eine vor ihm läuft, die andere hinter ihm. Am linken Bildrand erstarrt Loths Frau in der Bewegung des Rückwärtsblickens zur Salzsäule. Ihr Kopf weist in den Hintergrund, wo Menschen verzweifelt versuchen, aus der brennenden Stadt Sodom zu fliehen. Überwacht wird das Geschehen um Sodom von dem mit Panzer, Schild und Schwert bewehrten Erzengel Michael in der oberen linken Bildhälfte. Das Pendant in der oberen rechten Bildhälfte bildet der in ein weißes Gewand gehüllte Erzengel Raphael mit einem Ölzweig in der linken Hand. Er hält mit ausgestreckter rechter Hand die Flammen davon

³³⁹ Genelli an Giovanni Morelli, 8.8.1844, B 262, UB Leipzig.

³⁴⁰ DTE VIII/98, 385.

³⁴¹ Marggraff 1839.

³⁴² Genelli an Giovanni Morelli, 5.3.1838, B 220, UB Leipzig.

³⁴³ DTE V/97, 791.

ab, auf die Stadt Zoar übergreifen, deren Bewohner einerseits das schreckliche Schauspiel entsetzt beobachten und andererseits Loth unterwürfig begrüßen.

Die beiden Blätter unterscheiden sich nur in Details hinsichtlich der Komposition, Figurenauffassung und -zahl. Bei der großformatigeren Fassung, die auf Leinwand gezeichnet ist, sind die Hauptpersonen gleichmäßiger über den Vordergrund verteilt und die Übergänge verlaufen fließender, während die Figuren auf dem kleineren Blatt durch Lücken deutlich voneinander getrennt werden. Die flüssigeren Überleitungen des größeren Blatts werden durch die bewegten Gewänder, v.a. bei Loth und seiner älteren Tochter, unterstützt. Die eher statisch aufgefaßte Frau Loths auf der kleineren Zeichnung vermochte Genelli auf dem größeren Blatt durch eine Frau zu ersetzen, die im Moment der Drehung festgehalten und zu Salz verwandelt wird. Loths ältere Tochter hat nur Veränderungen im Gewand erfahren, während Loths jüngere Tochter, die auf dem kleineren Blatt schwungvoll vor ihm läuft, auf dem größeren Blatt mit in Demut gesenktem Kopf zögerlich verharret. Die Bewohner Zoars, die repräsentativ in allen Altersstufen, vom Säugling bis zum Greis, Männer und Frauen, dargestellt sind, füllen mit ausdrucksvolleren Bewegungen die ganze rechte Bildhälfte des größeren Blattes aus. Sie sind hier in gesteigerter Verzweiflung, Furcht, aber auch hoffnungsvoller Unterwürfigkeit gegenüber Loth dargestellt. Wie bei den meisten seiner Zeichnungen hat Genelli auch hier die Landschaft nur angedeutet. Das Geschehen spielt sich auf einem schmalen felsigen Streifen ohne weitere geographische Charakteristika ab. Nur auf der größeren Fassung liefert Genelli durch einen höheren Horizont den Eindruck tieferer Räumlichkeit.

Genelli hat die Figuren gemäß seiner Vorstellung vom antiken Ideal gestaltet. Das Kostüm orientiert sich weitgehend an der Antike, der Kontur der Personen hebt sich deutlich vor dem Hintergrund ab, die Gesichter strahlen, ungeachtet der starken Emotionen, Ruhe und Ebenmäßigkeit aus. Die Personen haben, unabhängig ihres Alters oder Geschlechts, kraftvolle, muskulöse Körper und sind mit großer innerer Spannung in der Haltung wiedergegeben. Diese innere Spannung, die durch eine feine, in Feder gezogene Umrißlinie zusammengehalten wird, fällt insbesondere bei Loth und seinen Töchtern auf. Die Figuren erhalten dadurch eine monumentale Wirkung, die unwillkürlich an die Übertragung der Zeichnung in Fresko denken läßt. Die exakte Zeichnung, die Genauigkeit bei der Ausführung der Personen und die harmonischen Farbübergänge sind das Ergebnis zahlreicher Figuren- und Gewandstudien, die Bonaventura Genelli für jede seiner Werke durchführte.

Die Farbgebung, die bei dem kleineren Blatt in besserer Qualität erhalten geblieben ist – die Farben des größeren Blattes sind verblaßt und ins Grünliche gekippt – unterstützt den Gedanken an die monumentale Wandmalerei. Dem Bild liegt ein gleichmäßiger Grundton in Braun zugrunde, dunklere Farben sind tonig und gedämpft wiedergegeben. Helle Spitzlichter dagegen, die z.B. auf den Gewändern liegen, leuchten in kräftigen Farben und erinnern an die Fresken des Casino Massimo in Rom, die Genelli aus seiner römischen Zeit kannte³⁴⁴. Im allgemeinen waren die Farben, die er anhand der Renaissancefresken in Rom studierte, für Genelli maßgeblich für die farbliche Ausführung seiner Bilder geworden. Dies geht aus einem Brief Genellis an die Fürstin Sayn-Wittgenstein hervor. Anhand seiner Zeichnungen könne sich die Fürstin davon überzeugen, daß er "Farbensinn ... aber nicht Färbchensinn" habe, um so mehr, wenn sie die "Fresken der Alten in Rom" kennen würde³⁴⁵. Die Bezeichnung "Färbchensinn" drückt Genellis Abneigung gegen die Farbgebung der zeitgenössischen Historienmalerei aus, die ihm zu stark auf Effekte ausgerichtet war. Aus der Überzeugung, die einzig richtige Auffassung von "wahrer" Kunst zu vertreten, ist folgende Bemerkung Genellis zu verstehen. Nach der Betrachtung eines Gemäldes aus der Düsseldorfer oder Piloty-Schule, das ein totes junges Mädchen darstellte, äußerte Genelli ironisch, die Malweise erwecke den Eindruck, daß im Leichnam eine Lampe leuchte³⁴⁶. Dagegen betonte er die Vorbildhaftigkeit der Renaissancekünstler im Umgang mit der Farbe. Die Venezianer, so Genelli, modellierten ihre Figuren mittels Farbabstufungen in den Gewändern. Als Gestaltungsmittel der Florentiner, allen voran Michelangelo, rühmte Genelli Licht und Schatten. Insbesondere bei der Freskomalerei könne dadurch eine bessere Durchbildung der Figuren erfolgen, die sich vor allem bei der Betrachtung aus größerer Entfernung zeigt. Außerdem komme damit der "Rhythmus der Linien" stärker zur Geltung³⁴⁷. Dieser Aspekt ist signifikant für Genellis Umgang mit der farblichen Gestaltung seiner Bilder, denn daraus spricht seine klassizistische Auffassung von der Betonung des Konturs, die man aus allen seinen Werken ablesen kann. Die Assoziation mit der Freskomalerei der italienischen Renaissance ergab sich auch bei Genellis Publikum. Betrachter des Gemäldes "Raub der Europa" (1862), das Genelli für Graf Schack fertigte, stellten Farbtöne "wie an den feinsten Frescobildern eines Luini" fest³⁴⁸. Bonaventura Genellis Bevorzugung zurückhaltender Farbigkeit geht auch auf die Lehre seines Onkels Hans Christian Genelli zurück. Dieser warnte bezüglich des Themas

³⁴⁴ Genelli an Ernst Hähnel, 18.1.1839, B 161, UB Leipzig.

³⁴⁵ Genelli an Caroline von Sayn-Wittgenstein, 2.3.1855, SBPK Berlin.

³⁴⁶ Bertha Held an Lionel von Donop, München, 29.1.1875, J 109, UB Leipzig.

³⁴⁷ Berdellé an Lionel von Donop, 14.1.1875, J 19, UB Leipzig.

³⁴⁸ Bertha Held an Lionel von Donop, München, 17.7.1874, J 104, UB Leipzig.

"Loth vor Zoar" in seinem Manuskript vor einer übertriebenen Farbigkeit in der Darstellung: "Unsere Künstler wissen gewöhnlich aus diesem Ereignisse nichts heraus zu finden, als einen leeren Paletteneffect von Feuermaßen in der Ferne, und daneben die drei Spaziergänger und die Bildsäule"³⁴⁹. Wie an anderer Stelle deutlich wird, hielt sich Bonaventura Genelli genauestens an die Angaben in dem Manuskript. Dort heißt es u.a., daß der Erzengel Michael als strafender Engel einen Panzer tragen müsse, dieser jedoch nicht aus Gold sein dürfe, da sonst die golden lodernden Flammen zusammen mit dem goldenen Panzer den farbigen Gesamteindruck zu sehr beherrschen würden. Diesen und weiteren Angaben Folge leistend, faßte Bonaventura Genelli den Panzer in "azurblaue Farbe"³⁵⁰.

Vorbild für Bonaventura Genellis Zeichnungen zu "Loth vor Zoar" dürfte Raffaels Fresko zur Zerstörung Sodoms in den Loggien des Vatikan gewesen sein. Genellis eigenhändiges Verzeichnis seiner römischen Werke nennt u.a. eine Komposition mit dem Titel "Die Vertilgung Sodoms"³⁵¹. Im Gegensatz zu Johann Heinrich Meyer, der eine Kopie nach Loths Flucht aus Sodom von Raffael anfertigte, ging Bonaventura Genelli weit über das Vorbild Raffaels hinaus. Er ergänzte die eng gefaßte Vorlage um die Erzengel, die Ankunft Loths in Zoar und die Reaktion der Bewohner Zoars, um seine inhaltlichen Intentionen deutlicher formulieren zu können. Im Alten Testament (Gen. 19, 23-26) spielt die Stadt Zoar als Zufluchtsort nur eine untergeordnete Rolle. Es heißt dort, daß Loth nach Zoar flüchtete und aus Angst kurz darauf in die Berge weiterzog. Bei Bonaventura Genelli erhält die Stadt mit ihren Bewohnern jedoch für die Gesamtinterpretation des Bildes eine besondere Aussagekraft, so daß er das Geschehen gänzlich nach Zoar verlegte und Sodom in den Hintergrund der Darstellung drängte.

Der "übergeordnete Gedanke"

Die Gedanken, die Genelli dem Bilde zugrundelegte, gehen auf Hans Christian Genellis "Anweisungen für den christlichen Maler" zurück. Es geht hier weniger um die Zerstörung Sodoms als Zeichen der göttlichen Strafe, als vielmehr um das Wirken der göttlichen Gerechtigkeit und den Glauben daran. Hans Christian Genelli beschreibt das Geschehen als

"ein Bild der unmittelbaren und der sinnbildlichen Veranschaulichung des Gottesgerichtes, ein Bild der Zerstörung und zugleich der thatsächlichen und moralischen Wirkungen derselben, des Schreckens, der Furcht, des Entsetzens, der Verzweiflung, der Bangigkeit. ... Wir sehen die Rettung der Frommen, die Strafe der Neugier, die Unglaube ist ... Wir sollen

³⁴⁹ zit. nach DTE VIII/94, 350.

³⁵⁰ DTE VIII/94, 351f.

³⁵¹ DTE V/91, 753ff.

nicht rückwärts blicken, wie Orpheus es that, sondern vorwärts, wir sollen nicht zweifeln an der Gerechtigkeit Gottes, sondern daran glauben"³⁵².

Die inhaltlichen Erklärungen Hans Christian Genellis sind eng verknüpft mit Anweisungen zur gestalterischen Umsetzung der Gedanken. Daß Bonaventura Genelli die formalen und damit auch die inhaltlichen Vorgaben seines Onkels detailliert in sein Werk aufnahm, wird aus beiden Zeichnungen ersichtlich. Dies gilt z.B. für die Bewohner Zoars, die verdeutlichen, "was sie treffen würde, wenn sie dem Herrn nicht treu bleiben, sie offenbaren den Vollzug des Gottesgerichts, und das Alles in den lebendigsten, sprechendsten Zügen, ohne übergroßen Aufwand von Figuren und Motiven"³⁵³. Dementsprechend wählte Genelli eine geringe Zahl von Personen in allen Altersstufen und beiden Geschlechtern, um die Gesamtheit der Bewohner Zoars zu repräsentieren. Einige von ihnen, innerhalb der Stadtarchitektur, stürzen überrascht aus den Häusern und betrachten entsetzt das zerstörerische Geschehen. Genelli ließ diese Figuren teilweise unbekleidet, um einerseits die Zeitangabe des frühen Morgens zu vermitteln und andererseits das Unvorbereitesein in Zoar zu unterstreichen. Es liegt hier aber auch der Gedanke an das Erschrecken über eigenes frevelhaftes Verhalten in Zoar nahe, wofür der aus einem Haus herausstürzende nackte Mann, der sich wohl bei den beiden spärlich bekleideten Damen am Fenster aufhielt, stehen mag. Furcht, die sich in Reue umwandelt, zeigt sich bei der Gruppe im Vordergrund, die Loth bereits demütig begrüßt. Um den Gedanken von Strafe und Rettung zu unterstreichen, fügte Genelli, wieder den Angaben seines Onkels folgend, die Erzengel in die Bilder ein: "Ein Weltgericht, die verzweifelnde Liebe auf der einen, das strafende Richteramt auf der anderen Seite, hier Michael, dort Raphael..."³⁵⁴. Während das Feuer, und hier folgt Hans Christian Genelli wohl enger den Angaben Interiáns, zu den "unteren Kräften" Gottes gehört³⁵⁵, stehen die Erzengel für die "höheren Kräfte" der Wirkungsmacht Gottes³⁵⁶. Im allgemeinen soll der Künstler Engel durch "Schönheit" und "ansehnlicheren Wuchs" auszeichnen, eine "menschliche Größe der Gestalt" jedoch stets berücksichtigen. Für das vorliegende Thema hat Hans Christian Genelli jedoch genauere Anweisungen gegeben, die alle von Bonaventura befolgt worden sind. So sollten die Engel in monumentalerer Größe wiedergegeben werden, wenn auch unter Berücksichtigung perspektivischer Größenverhältnisse. Sodann sollte Michael als "Strafengel" einen Panzer in blauer, nicht goldener Farbe tragen und beide Engel sollten

³⁵² zit. nach DTE VIII/94, 349.

³⁵³ zit. nach DTE VIII/94, 349.

³⁵⁴ zit. nach DTE VIII/94, 349.

³⁵⁵ DTE VIII/94, 351.

³⁵⁶ ebd.

mit Flügeln versehen sein, "wenn auch der Künstler sie früher einmal unbeflügelt dargestellt hätte"³⁵⁷. Eine auffallende Übereinstimmung in der Ausdrucksweise zeigt sich zwischen der Abschrift von Hans Christian Genellis Anweisungen durch Donop und Marggraffs Ausführungen bezüglich der perspektivischen Zusammenführung der Städte Sodom und Zoar. Hier wie dort heißt es, daß nicht das "materielle Auge" die räumlichen Verhältnisse bestimmt, sondern daß es die "Einbildungskraft" ist, die die räumlichen Bezüge erfaßt³⁵⁸. Dem Betrachter bzw. dem Leser wird auf diese Weise die Rezeption des Bildes mittels des Gedankens und nicht mittels der sinnlichen Erscheinung nahegelegt.

Die klare Komposition, v.a. der größeren Zeichnung, macht es sogar dem heutigen Betrachter leicht, den logisch strukturierten Gedankenfluß Genellis nachzuvollziehen und – der damaligen Rezeption entsprechend – den Inhalt zu erfassen. Die mächtige Figur Loths schreitet, den rechten Arm in heilsversprechender Geste erhoben, auf Zoar zu, gefolgt von der gehorsamen Tochter. Seine ungehorsame Frau läßt er ebenso hinter sich wie das bestrafte Sodom. Der Sodom vernichtende Erzengel Michael hält drohend sein Schwert in Richtung Zoar, doch der Erzengel Raffael weist die Bedrohung zweifach ab. Zum einen streckt er schützend den Arm aus, zum anderen läßt ihn Genelli kompositorisch mit der linken Hand, die den Ölweig als Zeichen des Friedens hält, auf die reuigen Bewohner Zoars weisen. Diese erkennen die Gerichtsbarkeit Gottes und werden zu reuigen Bürgern. Die simultane Darstellung der Vernichtung sündiger und der Rettung frommer Menschen durch einen strafenden und einen rettenden Engel führt den Gedanken einen Schritt weiter – zur Idee vom Weltgericht Gottes, wie auch Marggraff in seiner Besprechung bemerkt³⁵⁹.

Marggraff zählte Genelli in seiner Besprechung des Bildes zu denjenigen Künstlern, für die nicht die äußerliche Erscheinung einer Historie, sondern der darin enthaltene Gedanke Priorität für die Darstellung hatte. Um ihren künstlerischen Intentionen gerecht zu werden, setzen sie daher auch "allegorische und symbolische Beziehungen zur Veranschaulichung ihrer Gedanken" ein³⁶⁰. Marggraff stellt damit eine Analogie zu den "Symbolischen Gegenständen" her, die Goethe im ersten Band der Propyläen zu den höchsten darzustellenden Gegenständen in der Kunst zählt. Danach können in den symbolischen Figuren von Gottheiten Ideen und Begriffe sinnlich in Erscheinung gebracht werden. Diese Gottheiten, bzw. ihre Eigenschaften, sind von majestätischer Größe, versetzen in Ehrfurcht und dürfen daher nicht im Ausbruch von Leidenschaften, sondern müssen in Ruhe

³⁵⁷ zit. nach DTE VIII/94, 352.

³⁵⁸ DTE VIII/94, 350f. und Marggraff 1839, S. 196.

³⁵⁹ Marggraff 1839, S. 197.

³⁶⁰ ebd., S. 193

dargestellt werden³⁶¹. Marggraff scheint auf die Erfüllung von Goethes Vorgaben durch Bonaventura Genellis Umsetzung anzuspielen. Zur Untermauerung dieser These kann neben der würdevollen Darstellung der Engel in "Loth vor Zoar" auch eine Passage aus Hans Christian Genellis "Anweisungen" herangezogen werden, das als Zitat nach Bonaventura Genelli bei Marggraff angeführt ist: "Gott thut Alles selbst; aber es sind seine Kräfte, die er zu jeglichem Geschäft von sich aussendet. Die unterste dieser Kräfte zeigt sich der Anschauung hier in dem Feuer; ... lebendige Kräfte aber stellen sich dem geistigen Sinne dar als Personen; ... Es sind Gottes Engel". Die Engel sind zu symbolischen Trägern der göttlichen Kräfte geworden und dienen dem Betrachter durch das in ihnen versinnbildlichte göttliche Wirken zur "Veranschaulichung des Gedankens"³⁶².

Bei beiden Ausführungen zu "Loth vor Zoar" ist es Bonaventura Genelli mit dem Prinzip vom übergeordneten Gedanken gelungen, über die rein künstlerische Darstellung des biblischen Geschehens hinauszudeuten. Neben der christlichen Auslegung vom Weltgericht Gottes ist auch eine allgemeinere Interpretation des Bildgehaltes möglich, indem nämlich auf die ethischen Prinzipien vom sittlichen und unsittlichen Leben verwiesen wird. Gemäß den Forderungen der Gehaltsästhetik kann der Betrachter den vorliegenden Gegenstand in sich aufnehmen und die übergeordneten Gedanken nachempfinden.

3.2. Abraham und die drei Engel

Zu den vielen Themen, die Bonaventura Genelli schon während seines römischen Aufenthaltes entwarf³⁶³ und während seiner gesamten Schaffenszeit immer wieder ausführte, gehört auch die alttestamentarische Begebenheit von der Verkündigung an Abraham bzw. Abraham und die drei Engel. Dem greisen Abraham erschienen drei Engel und verkündeten ihm und seiner Frau Sarah die Geburt des Sohnes Isaak. (Genesis 18, 1-15).

Die wohl früheste erhaltene Komposition Genellis zu diesem Thema ist ein Aquarell, das 1832 von der Kurfürstin Auguste von Hessen erworben wurde, sich daraufhin im Bestand der Kurhessischen Hausstiftung befand und in neuester Zeit in Privatbesitz gelangt

³⁶¹ Propyläen 1798, S. 49f.

³⁶² Marggraff 1839, S. 197.

³⁶³ Vgl. das eigenhändige Verzeichnis der römischen Werke, DTE V/91, 753ff.

ist³⁶⁴ (Abb 38). Die Zeichnung, die die Kurfürstin von Hessen erwarb, zeigt in der Mittelachse einen Baum vor einer weit geöffneten, wüstenartigen Landschaft, der das Blatt kompositorisch in zwei Hälften geteilt. In der rechten Bildhälfte sitzen drei geflügelte Engel, die Abraham ihre Prophezeiung verkünden. Dieser steht in der linken Bildhälfte mit vor der Brust gekreuzten Armen vor einer Hütte, hinter ihm verbirgt sich Sarah. Ein Knecht im Vordergrund bückt sich nach einem Fruchtkorb am Boden.

Die letzte Ausführung dieses Themas ist ein für den Grafen Schack 1862 vollendetes Gemälde, das als Ergebnis der als selbständig anzusehenden zeichnerischen Vorläufer gelten kann³⁶⁵ (Abb. 37). Im Gegensatz zu den Fassungen der 1830er Jahre reduzierte Genelli das Thema auf seine wesentlichsten Elemente. Er entschied sich dafür, auf einige Bildgegenstände zu verzichten, um die wesentlichen Bestandteile des Bildes zu betonen und damit eine klarere Bildaussage zu gewinnen. Der Verzicht auf den Hirten im Vordergrund und den die Mittelachse dominierenden Baum begünstigt eine großzügigere Raumauffassung. Dieser Eindruck wird durch die Änderung des Formats noch verstärkt. Das Gemälde, das wesentlich größer (183 x 299 cm) ist als die Zeichnungen, erscheint weniger gedrückt und in die Länge gestreckt, da es gleichmäßigere Seitenverhältnisse besitzt. Auch die Architektur, die ein Viertel des Hintergrundes einnahm und Sarah sehr klein erscheinen ließ, ist nun an den linken Bildrand zurückgedrängt. Die dargestellten Personen füllen nun fast die gesamte Bildhöhe aus. Bei der früheren Komposition entstand der Eindruck, die Figuren dienten dazu, das breite Querformat auszufüllen. Das Gemälde dagegen bietet den Personen Platz, sich zu entfalten und rahmt das Geschehen ein. Während die Personen in den älteren Kompositionen zwei gegenüberstehende Gruppen bilden, erscheinen sie jetzt eher als Einheit. Die Anordnung der Engel und die nach vorne gebeugte Figur Abrahams bilden die kompositorische Linie eines liegenden Ovals, das die Gruppe zusammenfügt. Sogar das Verhältnis der unterschiedlichen Körpergrößen ist beim Gemälde günstiger gelöst als beim Aquarell von 1832. Abraham selbst hat eine mächtigere Gestalt erhalten, durch die er auch innerlich gefestigter bzw. weiser wirkt. Der Eindruck eines buckligen Abraham, der auf dem Aquarell noch vorhanden war, ist auf dem Gemälde gewichen. Die Gestalt der Sarah erscheint auf dem Gemälde anmutiger und jünger als auf

³⁶⁴ Ein ähnliches Aquarell dieses Themas wurde wenig später von Dr. Härtel erworben und befindet sich heute in Leipzig (Museum der bildenden Künste, Leipzig, Karton Inv. 3).

³⁶⁵ Adolf Friedrich von Schack erteilte Bonaventura Genelli im März 1862 den Auftrag, Abraham und die Engel als Ölbild auszuführen, nachdem er eine Durchzeichnung davon sah. Auf den Rat der Maler Gerhard und Kirchner bat Schack Genelli, die Figuren in halber Lebensgröße zu malen. Kurz darauf teilte Schack mit, daß er die Figuren auch größer malen könne, da er für seine Gemälde nun ein neues Gebäude im Garten bauen lasse. Adolf Friedrich von Schack an Genelli, München, 22.3.1862, C 263 und 30.3.1862, C 264, UB Leipzig.

den Aquarellen. Sie hebt sich nun nicht mehr vor der geöffneten Landschaft ab, sondern beobachtet vom Eingang der Hütte aus die Szene. Völlig verschwunden ist die dunkle und übermächtige Figur des Knechts, der sich nach einer Obstschale am Boden bückte. Auch die Behandlung der Engel erscheint beim Gemälde gelungener. Sie sind raumgreifender über die Bildfläche verteilt, ihre Gewänder sind im Faltenwurf großzügiger behandelt und weisen in Mimik und Gestus eine größere Gelassenheit auf, die ihrem Status und Auftrag eher entspricht. Kompositorisch weisen sie mehrfach auf die ihnen zugewandte Gestalt des Abraham hin. Während der mittlere Engel direkt mit der Hand auf Abraham hinweist, wird der Blick des Betrachters über den Flügel des hinteren Engels bzw. die Schale des vorderen Engels zu Abraham gelenkt. Ein glühender Himmel im Hintergrund läßt die Szene aufleuchten.

Im Besitz des Landschaftsmalers Friedrich Metz befand sich nach Angaben A. O. Meyers eine in Öl ausgeführte Fassung dieses Themas, das kompositorisch ein Bindeglied zwischen den Fassungen von 1832 und 1862 darstellte. Das heute nicht mehr auffindbare Bild hatte die Maße 42 x 71 cm und war mit dünnem Farbauftrag gemalt. Es enthielt zwar noch den Baum in der Bildmitte, der sich bückende Knecht im Vordergrund war aber schon weggelassen³⁶⁶. Nach Meyer machte das Bild den Eindruck eines in Ölfarben übertragenen Aquarellbildes. Er konstatierte weiter, daß es 1844 entstand und damit "nach verschiedenen römischen Versuchen das erste Bild" war, das Genelli in Öl ausführte³⁶⁷. Daß es sich um das erste in Öl ausgeführte Bild Genellis handelt, wird durch Genelli selbst bestätigt. In einem Brief an Giovanni Morelli vom 23.9.1842³⁶⁸ heißt es, daß das Blatt, das Morelli bei seinem letzten Besuch in München gesehen habe nun vollendet sei und niemand glauben würde, daß es sein "erstes Ölbild sei"³⁶⁹. Aus diesem Brief ergibt sich dabei das Entstehungsjahr 1842 und nicht 1844, wie Meyer angibt. 1845 wurde das Bild vom Münchener Kunstverein zur Verlosung angekauft und gelangte wohl daraufhin in den Besitz von Fr. Metz. Dieses Bild war vermutlich auf Taft gemalt, ähnlich wie andere frühe Bilder Genellis, die Berdellé in diesem Zusammenhang anführt: "Joseph entflieht Potiphars

³⁶⁶ In der Staatlichen Graphischen Sammlung München befindet sich eine Studie, die diesem Bild unmittelbar vorausgehen dürfte. Es handelt sich um eine Bleistiftzeichnung, die mit zartem Farbauftrag rötlich laviert ist, mit 43,5 x 72 cm fast dieselben Maße besitzt und der genannten Darstellung entspricht (Abb. 39). Zu der lavierten Federzeichnung befindet sich noch eine entsprechende Bleistiftzeichnung mit Quadrierung in der Graphischen Sammlung München (Abb. 40).

³⁶⁷ Arnold Otto Meyer an Lionel von Donop, Hamburg, 12.8.1890, J 250, UB Leipzig.

³⁶⁸ Genelli an Giovanni Morelli, München, 23.9.1842, B 253, UB Leipzig.

³⁶⁹ DTE VIII/93, 340.

Weib", ebenfalls 1845 vom Münchner Kunstverein angekauft, und "Amoretten auf Pantheren reitend"³⁷⁰.

Gestaltungsprinzipien: Gestalterische Angaben aus Hans Christian Genellis Manuskript "Anweisungen für den christlichen Maler" zu diesem Thema sind fast nicht überliefert. Der einzige, weitschweifende Hinweis findet sich zu Sarah, die so schön sein sollte wie Niobe und ihr Lächeln sollte die Würde einer Fürstin haben³⁷¹. Tatsächlich wirkte Sarah auf der Zeichnung von 1832 älter und steifer als die Sarah auf dem Gemälde von 1862, wo sie dem Betrachter jünger, anmutiger und lächelnd erscheint.

Das formale Vorbild für Bonaventura Genellis Bild war Raffaels Fresko von Abraham und den Engeln in den Loggien des Vatikan, das er während seines Romaufenthaltes gesehen haben dürfte. Die kompositorische Anordnung der Bildelemente ist bei allen Varianten Genellis aufs engste an Raffaels Vorbild angelehnt. Die Engel füllen die rechte Bildhälfte aus und Abraham und Sarah befinden sich in der linken Bildhälfte vor der vom linken Bildrand angeschnittenen Hütte. Ein wesentlicher Unterschied liegt jedoch in der Verteilung der Haltungsmotive. Die Engel, die bei Genelli mit Flügeln ausgestattet sind, lagern vor dem sich verneigenden, aber trotzdem stehenden Abraham. Bei Raffael hat sich Abraham tief vor den stehenden Engeln niedergekniet, um die Prophezeiung zu empfangen. Im Gegensatz zu Genellis früheren Fassungen zu diesem Thema sind beim Gemälde sowohl der Knecht als auch der Baum in der Bildmitte weggelassen, was Genelli mit der Übereinstimmung zu Raffaels Fresko rechtfertigte: "Dir ist es nicht recht, daß ich auf dem Bilde den Baum wegließ – Raffael bei demselben Gegenstand ließ ihn auch weg"³⁷². Durch diese Änderungen gewinnen die Gestalten an Größe, was auch Rahl bestätigte: "Ich fühle wohl daß hierdurch die Großartigkeit der Gestalten gewonnen hat"³⁷³. Daß auch Michelangelos Fresken in der Sixtinischen Kapelle Einfluß auf Genellis

³⁷⁰ Berdellé an Lionel von Donop, ca. 1874, J 17, UB Leipzig. Die "Amoretten auf Pantheren reitend" plante Genelli im Jahr 1840 in Lebensgröße in Öl auszuführen, brach die Arbeit aber in unbekanntem Stadium ab. 1848 wurde es von dem mit Genelli eng befreundeten Maler Karl Rahl vollendet (Ebert 1987, S. 13) und 1849 durch den Dresdner Kunstverein verkauft. Der Erlös des Bildes gehörte zur Hälfte, so Genelli, "dem trefflichen Coloristen, der dem Bild zu seiner Farbe verhalf und es vor seinem Untergange rettete denn schon wollte ich es vernichten" (Genelli an Ernst Hähnel, München, 22.9.1849, B 193, UB Leipzig.). In selber Weise verfuhr Genelli mit dem oben erwähnten Ölbild "Joseph entflieht Potiphars Weib". Nachdem das Bild weder auf der Ausstellung des Kunstvereins, noch bei Maillingers Kunsthandlung verkauft wurde, vernichtete er es. Bonaventura Genellis Jugendfreundin, Auguste Schlegel, geb. Noeldechen, berichtete, daß er mit den in seiner Jugendzeit entstandenen Bildern ebenso verfuhr, sehr zum Ärger seines Lehrers Hummel (Auguste Schlegel an Lionel von Donop, Berlin, 25.6.1875, J 347, UB Leipzig.). Zur Zeit seines römischen Aufenthaltes hat Genelli den Akt der Zerstörung der eigenen Bilder, wohl kaum ohne Selbstreflexion, in einer Karikatur auf Joseph Anton Koch thematisiert (Abb. 110). Ebert 1971, S. 138.

³⁷¹ DTE V/95, 779f.

³⁷² Genelli an Karl Rahl, Weimar, 25.10. 1863, B 141, UB Leipzig.

³⁷³ Karl Rahl an Genelli, Wien, September 1863, C 512, UB Leipzig.

Gestaltung hatten, gilt zumindest für die frühen Entwürfe zu Abraham und die Engel. Bei ihnen ist die Figur des sich bückenden Knechtes am vorderen Bildrand einer Figur aus Michelangelos Jüngstem Gericht entlehnt.

Das Gemälde wird beherrscht von ruhigen, würdevollen Gesten und einer erhabenen Stimmung, die in einer zeitgenössischen Besprechung als "ceremoniös verhaltene(r) Ausdruck"³⁷⁴ beschrieben wurde. Die fortschreitende gestalterische Reduzierung der Bildelemente unterstreicht die Betonung des Konturs ebenso wie der freigestellte Hintergrund, vor dem sich die Figuren deutlich abheben. In seinen "Gemäldesammlungen" stellte Schack fest, daß die Komposition des Bildes die "erhabene Einfalt des Alten Testaments" widerspiegle. Er belegte damit ein Bild biblischen Inhalts mit Kriterien, die von Winckelmann in Bezug auf mythologische Darstellungen geprägt wurden.

Der Bildhauer Friedrich Brugger schilderte Bonaventura Genelli brieflich seine Eindrücke von dem Gemälde kurz nach dessen Eintreffen in der Galerie des Grafen Schack. Die Beschreibung Bruggers, der mit Genelli eng befreundet war, ausführlich korrespondierte und auch dieselbe Kunstauffassung teilte, kann einen Hinweis darauf geben, welche Gedanken bei der Gestaltung der Figuren zugrundegelegen haben können. Das Aussehen Abrahams sei geprägt von Gerechtigkeit und der Milde, die Abraham dazu veranlaßte, über die "Ausschweifungen so vieler seiner Stadtgenossen" hinwegzusehen. Die Engel seien zu Recht nicht als kindliche Putten wiedergegeben, denn sie seien "von einer Art welcher man den Umgang mit dem Schöpfer des Weltalls anmerkt." Entsprechend zur Charakteristik der Personen habe Genelli die Landschaft "einfach und groß" gestaltet. Sie erfüllt den Betrachter mit Ernsthaftigkeit, gleich dem Betreten einer "geheiligten Stätte"³⁷⁵.

Die formale Anlage des Gemäldes sowie die aufgeführten zeitgenössischen Besprechungen zeigen mit Attributen wie "erhaben", "einfach und groß", daß die Kriterien der Weimarer Klassik als ästhetisches Regulativ fortdauernde Gültigkeit besaßen.

Für Genelli war dieses Thema eine seiner "Lieblingskompositionen", da er mit diesem Bild dem Publikum zeigen konnte, "daß Nacktheiten nichts charakterisierendes für meine Kunstrichtung sind, obschon ich sie am liebsten darstelle"³⁷⁶. Es war Bonaventura Genelli wohl durchaus bewußt, daß seine Kunst von den Zeitgenossen ausschließlich mit den Zeichnungen identifiziert wurde, die wenig oder gar nicht bekleidete muskulöse Körper

³⁷⁴ Jordan 1870, S. 18.

³⁷⁵ Friedrich Brugger an Genelli, München, 24./25.12.1862, C 61, UB Leipzig.

³⁷⁶ Genelli an Karl Rahl, München, 8.4.1862, B 132, UB Leipzig.

zeigten. In der Tat überwiegen in der Mehrzahl seiner Zeichnungen, wie auch in den frühen Gemälden der Schack-Galerie, die nackten oder fast nackten Personen. Sowohl in den Einzelkompositionen zur antiken Mythologie als auch in den seit den 1840er Jahren publizierten poetischen Zyklen und Illustrationen zu Homer und Dante gibt es reichlich "Nacktheiten". Doch Bonaventura Genelli wollte seine Kunstauffassung nicht ausschließlich anhand dieser äußerlichen Merkmale verstanden wissen. Mit Friedrich Preller teilte er die klassizistisch-paradigmatische Auffassung, daß "die menschliche Figur als höchstes Schöne in der Natur"³⁷⁷ gelte und zählte den menschlichen Körper daher zu seinen bevorzugten Bildgegenständen. Bei seinen meist stark idealisierenden Darstellung des menschlichen Körpers folgte Genelli den Vorbildern der griechischen Antike und damit dem klassizistischen Postulat der Orientierung am antiken Schönheitsideal. Die Reduktion der äußeren Erscheinung der Personen, mit der gleichzeitigen Betonung der Umrißlinie, bedeutete für Genelli die Umsetzung der von Winckelmann aufgestellten Forderung nach Schlichtheit und Einfachheit in der Form. Weiterhin bezweckte Genelli mit der Reduktion, die er konsequent auf alle bildgestaltenden Elemente anwendete, nicht vom Wesentlichen des Bildes abzulenken, nämlich der inhaltlichen Aussage. Anhand des Gemäldes "Abraham und die Engel", das auf die "Nacktheiten" verzichtete, die das Publikum sonst mit seiner Kunst verband, konnte Genelli darlegen, daß andere Bildkriterien, wie Einfachheit, Komposition und nicht zuletzt der Inhalt bzw. Gehalt des Bildes für ihn die entscheidende Rolle spielten. Letzteres bezeugte der in Wien tätige Maler Karl Rahl, der Genelli dafür dankte, daß er ihm eine "höhere Anschauung" vermittelt habe, indem er ihm eine Vorstellung von der "Bedeutsamkeit der Darstellung" gab³⁷⁸.

Zeitgenössische Bearbeitungen des Themas

Bonaventura Genelli griff mit "Abraham und die Engel" ein beliebtes Thema in der Malerei des 19. Jahrhunderts auf, dessen Quelle der Inspiration bei allen Künstlern Raffaels Fresko in den Loggien des Vatikan war. Karl Brülow (1799-1852), der sich fast zeitgleich mit Genelli im Kreis der deutschen Künstler in Rom aufhielt, fertigte 1821, ein Jahr vor seiner Romreise, ein Gemälde zu diesem Thema an (Öl/Lwd, 113 x 144 cm, Russ. Staatsmuseum, Petersburg). Es ist kompositorisch sehr ähnlich zu Genellis Gemälde gestaltet. Auch hier sitzen die drei geflügelten Engel in der rechten Bildhälfte, hinterfangen von einem großen Eichenbaum. In der linken Bildhälfte steht Abraham im roten Gewand

³⁷⁷ Preller an Marie Soest, 15.11.1856, zit. nach Schorn 1911, S. 117.

³⁷⁸ Karl Rahl an Genelli, Wien, 17.7.1861, C 505, UB Leipzig.

vor dem Eingang seines Hauses. Sarah blickt hinter der geöffneten Tür hervor. Brüllov, der die Darstellung ebenfalls an Raffaels Fresko anlehnte, versetzte die Szene in eine ideale Landschaft mit Schafherde³⁷⁹. Johann Wilhelm Schirmer stellte Abraham und die Engel innerhalb des Zyklus "Biblische Landschaften", 1859-61, dar. 26 Kohlezeichnungen zu den "Biblischen Landschaften" Schirmers waren auf der Münchner Kunstausstellung von 1858 zu sehen, darunter auch "Abraham glaubt der Verheissung"³⁸⁰.

Zu den Malern, die sich zur Zeit von Genellis Aufenthalt in Rom mit dem vorliegenden Bildthema beschäftigten, zählt der Schwabe Bernhard Neher (1806-1886). Ein Aquarell Erwin Speckters, das 1831 in Rom entstand, zeigt Neher, wie er in seinem Atelier an diesem Bild arbeitet, das offensichtlich auch in Auseinandersetzung mit dem Vorbild Raffaels entstanden ist³⁸¹ (Abb. 123). Abraham ist in der rechten unteren Bildecke zu sehen, wie er vor den drei in der Bildmitte sitzenden Engeln kniet. Am linken Bildrand steht Sarah in der geöffneten Tür ihres Hauses. Neher verzichtete, genauso wie Genelli auf seinen frühen Fassungen, auf reiche landschaftliche Ausstattung und setzte dafür einen Baum prominent in die Bildmitte. Die Kompositionen Nehers und Genellis sind sich weiterhin darin ähnlich, daß die Landschaft völlig gegenüber den Figuren zurückgetreten ist. Die Figuren sind nicht in die Landschaft eingebettet, sondern dominieren die Bildfläche. Bei dem auf dem Aquarell Erwin Speckters abgebildeten Werk Nehers, das bei Bötticher nur in Verbindung mit einem anderen Gemälde Nehers, "Abrahams Bitte für die Gerechten in Sodom und Gomorrha", aufgeführt ist³⁸², handelt es sich um diejenige zeitgenössische Komposition, die Genellis Ausführungen zu diesem Thema am nächsten steht, so daß eine Beeinflussung in die eine oder andere Richtung nicht auszuschließen ist.

Im Jahr von Genellis Ankunft in Rom arbeitete Friedrich Overbeck an einer lavierten Federzeichnung "Abraham und die drei Engel" (Abb. 122). Overbeck hat in dieses Werk programmatisch die Ideen der Lukasbrüder aufgenommen, die den grundlegenden kunsttheoretischen Konzepten Friedrich Schlegels folgten, nach denen die Grundpfeiler der Kunst Religion und Nationalität sind und es damit die wesensmäßige Bestimmung von

³⁷⁹ Karl Brullov, 1799-1852. The State Russian Museum, St. Petersburg 1999, S. 159.

³⁸⁰ 1859 lieferte Schirmer die Vorstudien zu dieser Serie als sog. "Emilien-Album", das zwei Bilder auf einer Tafel vereinigte. Die fünfte Tafel zeigte Abrahams Einzug ins Gelobte Land und die Verheissung im Hain Mamre. Bei der endgültigen Ausführung (1859-61, Berlin) bildete diese Doppeltafel den Anfang der Serie. Obwohl die zyklische Verbindung von Landschaft und Historie durchaus geläufig war, entzündete sich an Schirmers Bildern wieder der Widerstreit von Wirklichkeit und Ideal. (Johann Wilhelm Schirmer in seiner Zeit. Landschaft im 19. Jahrhundert. zwischen Wirklichkeit und Ideal. Staatl. Kunsthalle Karlsruhe, Red.: Siegmund Holsten, Heidelberg 2002, S. 244f.) Schirmer berief sich in seinem traditionellen Verständnis auf Carl Ludwig Fernow. (ebd., S. 277) Vorbildlich für Schirmer waren sowohl Raffaels Loggienbilder als auch Julius Schnorr von Carolsfelds Bilderbibel.

³⁸¹ Stubbe 1970, S. 178.

Kunst ist, dem religiösen und öffentlichen Leben zu dienen³⁸³. Kompositorisches und figürliches Vorbild für Overbecks Zeichnung "Abraham und die drei Engel" war auch hier Raffaels Fresko in den Loggien des Vatikan. Abraham kniet vor den Engeln, die ihm in jugendlicher Gestalt erscheinen. Hinter der Hütte, in die sich Sarah soeben begibt, erhebt sich eine große Eiche, unter der Abraham die drei Engel an einem Tisch bewirten wird. Die Begegnung findet auf einem kahlen Steinplateau statt, das sich durch seine Helligkeit deutlich von der vegetativen Vielfalt der Umgebung abhebt. Der Raum, in dem sich die Begegnung abspielt, wird dadurch von seiner Umgebung abgegrenzt und in seiner Bedeutung gesteigert. Bonaventura Genellis Ausführungen dieses Themas zeigen einige Übernahmen aus Overbecks Zeichnung, die sicherlich primär auf das gemeinsame Vorbild zurückzuführen sind. Es ist aber auch nicht auszuschließen, daß Genelli, der sich zu dieser Zeit in Rom aufhielt, diese Zeichnung zu sehen bekam und mit dieser Kenntnis seine Fassung von "Abraham und die drei Engel" konzipierte. Auf das raffaelische Vorbild ist bei beiden Künstlern die Verteilung der Figuren zurückzuführen, wobei Overbeck mit dem knienden Abraham und den stehenden Engeln näher am Vorbild bleibt. Doch das felsige Plateau, das auf der Overbeckschen Zeichnung die Hauptpersonen inmitten reicher Landschaft hervorhebt, ist bei Genelli gänzlich zum bestimmenden Element geworden. Abgesehen davon, daß es bei Genelli die einzige landschaftliche Angabe ist – es fehlt jegliche Vegetation – bildet es eine Art Treppe, auf der sich die Engel hintereinander gestaffelt niedergelassen haben. Der Verkündigungsgestus, den Overbeck besonders herausstellte, ist bei Genelli noch deutlicher geworden. Erstaunliche Ähnlichkeiten sind aber vor allem bei der Behandlung der Gewänder zu beobachten. Hier ist insbesondere die Figur Abrahams zu nennen, die auf beiden Werken dasselbe langärmelige gegürtete Gewand trägt, wie auf dem Fresko in den Loggien. Auch die Engel tragen in beiden Fällen diese Tunika, unterscheiden sich jedoch dadurch, daß sie bei Overbeck einen auf der Schulter gefibelten Mantel tragen, der bei Genelli zu einem Tuch geworden ist, der locker über den Beinen liegt oder gar als Sitzunterlage dient. Ein markanter Unterschied liegt in der Charakterisierung der Engel, die bei Genelli zwar auch jugendlich wiedergegeben sind mit langem, bei einem Engel mit einem Stirnband fixiertem Haar – auch dies findet sich bei Overbeck! – aber bei Genelli sind sie kräftiger durchgebildet als bei Overbeck. Die liebliche, warmherzige Attitüde der Overbeckschen Engel ist bei Genelli verschwunden, an

³⁸² Bötticher 1941, Bd. 2,1, S. 130.

³⁸³ Die zwanziger Jahre in Rom bedeuteten für Overbeck eine Zeit intensiver religiöser Beschäftigung, während der eine zunehmende Polarisierung katholischer und protestantischer Standpunkte unter den Künstlern in Rom stattfand. Gallwitz, Klaus (Hrsg.): Die Nazarener in Rom. Ein deutscher Künstlerbund der Romantik. München 1981, S. 156.

ihre Stelle ist die Demonstration himmlischer Stärke getreten, was Raczynski zu folgender Kritik an Genellis Bild verleitete: "Seine Darstellungen aus dem alten Testamente tragen wenig das eigenthümliche Gepräge des Gegenstandes. Seine Engel, seine Propheten erscheinen in den Stellungen der Römischen Senatoren..."³⁸⁴. Die Assoziation an die antike Mythologie wurde bei diesem Bild auch bei anderen Autoren geweckt, so heißt es bei Berggruen: "Das Werk hat einen befremdlichen mythologischen Anstrich; man denkt davor unwillkürlich eher an den ehrwürdigen Philemon ... als an den biblischen Patriarchen Abraham"³⁸⁵.

Julius Schnorr von Carolsfeld³⁸⁶ nahm das Motiv von "Abraham empfängt die Verheißung" in den Kanon seiner 1852 publizierten Bilderbibel auf (Abb. 128). Der als Holzschnitt publizierte Entwurf zeigt im Vergleich zu Bonaventura Genellis Gemälde deutliche kompositorische und stilistische Unterschiede, obwohl sich beide Künstler am Vorbild Raffaels orientierten. Schnorr wählte einen knapperen und näheren Ausschnitt, den er mit mehr dekorativem und narrativem Beiwerk ausstattete. In der Gestaltung der Gewänder und Figuren ist bei Schnorr eine deutlichere Nähe zur italienischen Renaissancemalerei zu erkennen, als dies bei Genelli der Fall ist.

Zur Frage der historischen Treue:

Trotz der unterschiedlichen Auffassung ist beiden Bildern eine Gemeinsamkeit eigen, die Schnorr in seinem Vorwort zur Bilderbibel formuliert hat: Die Darstellung ist frei von lokalen und historischen Bezugspunkten wiederzugeben, um die Allgemeingültigkeit des Inhalts zu konstatieren. Die entsprechende Textstelle kann auch für Genellis Gestaltungsprinzipien zitiert werden:

"Durch die große Einfachheit der Bekleidung wie der Architektur und sonstigen Beiwerks haben sie [i.e. die Künstler der italienischen Renaissance, d. Verf.] ihren biblischen, namentlich den alttestamentlichen Darstellungen jenen urweltlichen, großartigen, allgemeinen und deshalb für alle Zeiten gültigen Charakter verliehen... Den Darstellungen der biblischen Geschichte muß ihr großer, urweltlicher und allgemeiner Zuschnitt erhalten bleiben"³⁸⁷.

Schnorr hat, wie aus der Vorrede hervorgeht, bewußt die Werke Raffaels und Michelangelos zum Vorbild gewählt, da diese in der "Reinheit des Stils und an Schönheit" unübertreffbar seien. Desweiteren haben sie "einen Typus festgestellt, welcher seine

³⁸⁴ Raczynski 1840, S. 242.

³⁸⁵ Oskar Berggruen, in: Die Graphischen Künste 4, 1882, S. 9f.

³⁸⁶ Von der römischen bis zur Dresdner Zeit bestand Korrespondenz zwischen Schnorr und Genelli, die auf gegenseitiger Wertschätzung beruhte. Schnorr vermittelte in seiner Funktion als Direktor der Dresdner Kunstakademie Werke Genellis zum Verkauf an den dortigen Kunstverein.

³⁸⁷ zit. nach Guratzsch 1994, S. 78.

Geltung nie verlieren kann. Überall ist ihre Sprache verständlich und anwendbar." Aus dem gemeinsamen Streben nach überzeitlicher Gültigkeit des Inhalts ergibt sich für beide Künstler dasselbe Problem hinsichtlich der Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Historienmalerei. Die immer lauter werdende Forderung nach größtmöglicher Authentizität bei der Darstellung historischer Themen wurde von beiden Künstlern bewußt abgelehnt, da mit ihr eine Diminuirung des Anspruchs auf überzeitlichen Gehalt verbunden wäre: So polemisiert Schnorr in seinem Vorwort gegen antiquarische Rekonstruktionen: "Endlich sind sie [i.e. die Künstler] bewahrt geblieben vor jener vernüchternden und ins kleine individualisierenden Naturalistik, welche mit Benutzung von Reisestudien die Väter der alten Welt zu Beduinenhäuptlingen macht"³⁸⁸. Genelli ironisierte in selber Weise die zeitgenössische Historienmalerei in seiner Korrespondenz mit Karl Rahl. Mit Rückgriff auf die in Joseph Anton Kochs "Moderner Kunstchronik" verwendete Terminologie bezeichneten sie die große Historienmalerei als Löwenjagd, die Genremalerei als Hasenjagd³⁸⁹. Ihre Ablehnung traf die Hingabe an Kleinteiligkeit ebenso wie die Umwandlung großer historischer Vorgänge in genrehafte Verkleinerung, effektivvoll aufbereitet mit technischem Virtuositentum³⁹⁰. Genelli verzichtete weitestgehend auf eine

³⁸⁸ ebd.

³⁸⁹ DTE IX/12,19.

³⁹⁰ Genelli bezeichnete die Bilder von Gallait und Bièfve als bloße "Meisterwerke der Technik" mit effektvoller Komposition. DTE VIII/4, 18. Hervorzuheben ist, daß sich Genelli nicht allgemein gegen antiquarisches Interesse und die Genauigkeit bei deren Umsetzung im Bild wendete. Er selbst wurde durch die Lehre seines Onkels Hans Christian Genelli dazu angehalten, antiquarische Genauigkeit walten zu lassen und behielt dieses Prinzip auch bei späteren Werken bei (DTE IV/34b, 263 und Genelli an Ernst Hähnel, München, 28.6.1845, B 177, UB Leipzig.). Genellis Kritik galt vielmehr dem Mangel an überzeitlichem Wahrheitsanspruch, der für ihn nicht in kleinteiliger Detailtreue lag, sondern in der Echtheit und Größe der Auffassung. Mit der Ablehnung historischer Treue bei der zeitgenössischen Historienmalerei und der an sich selbst gestellten Forderung nach antiquarischer Genauigkeit, die aus der fortschreitenden Geschichtsforschung seiner Zeit resultiert, liegt natürlich ein Widerspruch vor. Eine Relativierung dieses Widerspruchs kann aufgrund des Umgangs mit historisch relevanten Bildelementen vorgenommen werden. Genelli achtete auf die archäologische Richtigkeit von Details, um die Echtheit und Glaubwürdigkeit der Darstellung zu untermauern. Er ließ diese Details jedoch nicht in den Vordergrund treten, sondern ordnete sie der Gesamtheit des Bildes unter. Im Gegensatz dazu betont die Historienmalerei gegen Mitte des 19. Jahrhunderts diese Bildelemente, um die historische Authentizität zu bestätigen. Wenn Genelli in der Ausstattung von Genre- und Historienszenen, die nicht in antiker Zeit spielten, stilistische Anpassungen, z.B. im Kostüm, vornahm, so führte er unter dem Postulat der Idealisierung eine stilistische Assimilierung an das klassizistische Formideal durch. Zahlreiche seiner Zeichnungen und Entwürfe spiegeln diese Vorgehensweise wieder. z.B.: Friedrich von Schillers Apotheose (Weimar, Goethe-Nationalmuseum): Schiller, auf dem Rücken eines Adlers gen Himmel schwebend, trägt einen zeitgemäßen, mit breiten Revers und Knopfleiste versehenen Rock, der unterhalb der Brust von einem palliumähnlichen Tuch verdeckt wird. Ein ähnliches Haltungsmotiv findet sich auf Genellis Gemälde "Jupiter auf den Flügeln der Nacht", auf dem Jupiter mit einem ähnlichen Tuch bekleidet ist. (Weimar, Schloßmuseum). Hamlet und Horatio auf dem Friedhof (Repro aus Nachlaß Ebert in ZA Berlin, vermutl. aus Bestand Frizzoni, J 72, UB Leipzig.): Horatio trägt ein weites übergeworfenes Tuch, hält es mit der rechten Hand diagonal über der Brust fest, ein Haltungsmotiv aus der römischen Antike. Hamlet trägt ebenfalls ein locker umschlungenes Tuch, das durch den Verlauf über der rechten Hand ebenfalls an römische Vorbilder denken läßt (vgl. Antinoos, Relief aus der Villa Hadriana bei Tivoli).

historisch-deskriptive Ausstattung der Szene³⁹¹, womit er den Anspruch auf allgemeine und überzeitliche Gültigkeit des Bildgehalts herausstellen konnte. Die von Genelli programmatisch durchgeführte Idealisierung des Dargestellten kollidierte jedoch mit der zunehmenden Forderung nach historischer Authentizität, die auf fortschreitenden Kenntnissen in der Geschichtsforschung des 19. Jahrhunderts beruhte. Das historische Denken, das um die Jahrhundertmitte seine Blütezeit erreichte, führte in der zeitgenössischen Historienmalerei mit der Forderung nach historischer Treue zwangsläufig zu einer neuen Art von Naturalismus. Die Künstler, die sich, basierend auf der Autonomieästhetik, am Vorbild der Antike orientierten, sahen sich in den Widerspruch von Idealisierung und Naturalismus verwickelt. Für Friedrich Preller d. Ä., der in Weimar ansässig war, dort freundschaftlichen Umgang mit Genelli pflegte und wie dieser nach klassizistischen Prinzipien arbeitete, war es "undenkbar, daß ein hoher poetischer Gedanke sich in ein naturalistisches Kleid stecken lasse"³⁹².

Auch wenn Schnorrs Bilderbibel ungeheuren publizistischen Erfolg erfuhr, so wurden doch die Werke Schnorrs und Genellis, bei Schnorr insbesondere auch seine Fresken zur Nibelungensage in der Münchner Residenz, vom zeitgenössischen Kunstgeschmack aufgrund der Diskrepanz zur geforderten historischen Treue abgelehnt. Vor dem Hintergrund der Dichotomisierung der Kunst zu Beginn des 19. Jahrhunderts sahen sich sowohl Schnorr als auch Genelli als Verfechter der "wahren" Kunst – dieser unter dem Vorzeichen zweckfreier, jener mit dem Postulat zweckgebundener Kunst. Mit dem Zeitpunkt der Ablehnung durch die Historienmalerei, deren Initialwerke die "belgischen Bilder" waren, ist bei Genelli eine Haltungsänderung zu bemerken. Fortan sah er die Nazarener, die er während seiner römischen Zeit noch vehement und mit spöttischer Zunge ablehnte, im gemeinsamen Streben nach der "wahren" Kunst als "Gesinnungsgenossen". Denn er zollte den Künstlern große Anerkennung, deren Werk von der "Wahrhaftigkeit des Ringens nach einem hohen Ideale Zeugnis gaben"³⁹³. So befand sich in Genellis Atelier als einziger Schmuck eine Reproduktion von Peter Cornelius' Fresko "Das Jüngste Gericht" aus der Ludwigskirche in München³⁹⁴. Auch ist Genellis Kupferstichfolge "Aus dem

³⁹¹ Die ohnehin nur angedeutete Architektur, auf ein tragendes Element reduziert, ist weder antikisierend noch zeigt sie andere Einflüsse. Nur die Gewänder sind von antikischem Gepräge.

³⁹² Preller an Marie Soest, 15.11.1856, zit. nach Schorn 1911, S. 117) [Anm.: Ein frühes Beispiel für den Konflikt zwischen klassizistischer Stilauffassung und historischer Authentizität ist Wilhelm Tischbeins Gemälde "Konradin von Schwaben". Vgl. Frank Büttner, Wilhelm Tischbeins "Konradin von Schwaben", in: Kunstsplinter, Beiträge zur europäischen Kunstgeschichte. Festschrift für Wolfgang J. Müller, Husum 1984, S. 100ff.

³⁹³ Schack 1891, S. 35.

³⁹⁴ Regnet 1871, S. 162.

Leben einer Hexe" Peter Cornelius gewidmet, der seine Zustimmung dazu gab, da damit seine "Bewunderung für das große Talent des Künstlers ausgesprochen werden kann"³⁹⁵.

Zur Auffassung vom autonomen Kunstwerk

Schnorr von Carolsfelds Bilderbibel sollte zur religiösen Erziehung von Kindern eingesetzt werden und fand auch weite Verbreitung an Schulen beider Konfessionen. Wie aus dem Vorwort zur Bilderbibel hervorgeht, sah Schnorr es als genuine Aufgabe der Kunst "Anteil zu nehmen an der Erziehung und Bildung des Menschen", was beim Kind größte Aufnahmebereitschaft finde. Vor allem "auf dem Gebiete des sittlichen und religiösen Lebens"³⁹⁶ habe die Kunst erzieherisch zu wirken, womit die Bilderbibel das nazarenische Ideal einer der Religion dienenden Kunst erfüllte³⁹⁷. Schnorrs Bilderbibel galt mit der Einbindung in ein religionspädagogisches System als zweckgebundene Kunst und konnte nicht in den aktuellen Kunstdiskurs um den Begriff der "wahren Kunst" eingebunden werden³⁹⁸. Seit Beginn des 19. Jahrhunderts wurde die Diskussion um die Dichotomisierung von "wahrer" und "falscher" Kunst fortgeführt. Der Auffassung vom zweckgebundenen Kunstwerk bei den Lukasbrüdern stand das Konzept des Klassizismus vom autonomen Kunstwerk gegenüber. Unter "wahrer" Kunst wurde dabei nur die autonome, also zweckfreie Kunst verstanden. Sie konnte von äußeren Bedingungen unabhängig gedacht werden. Im Gegensatz dazu stand die Kunstauffassung der Nazarener, die der Anregung Friedrich Schlegels folgte, daß ein Kunstwerk explizit den geistigen Belangen des Menschen dienen solle³⁹⁹.

Im Gegensatz zu Julius Schnorr von Carolsfeld und Friedrich Overbeck verfolgte Bonaventura Genelli mit seinen Zeichnungen und dem Gemälde zu "Abraham und die drei Engel" sicherlich keine religiöse Erziehung des Betrachters. Er selbst wurde von seinem Bruder Christoforo, der vom protestantischen zum katholischen Glauben konvertierte und jesuitischer Priester wurde, dringend gebeten, seine Kunst in den Dienst der Religion zu stellen: "so wünschte ich..., daß eben Dein Dir anvertrautes Gut als Geschenk Gottes, als heilige Kunst sich darstellt, gleichsam eine höhere Weihe erhalte; diese aber kann nur in der durchgehenden, tief religiösen Gesinnung gesucht werden." Doch Christoforo wußte

³⁹⁵ Julius Buddeus an Genelli, Düsseldorf, 24.7.1846, C 68, UB Leipzig.

³⁹⁶ zit. nach Guratzsch 1994, S. 73.

³⁹⁷ Auch Friedrich Overbeck hatte diese Ziele verinnerlicht und widmete sein Werk ausschließlich einer christlich aufgefaßten Kunst. Hierzu zählt auch die Darstellung der Szene "Abraham und die drei Engel", die in der Tradition der abendländischen Kunst als Präfiguration der Verkündigung an Maria gedeutet wird.

³⁹⁸ Frank Büttner: Julius Schnorr von Carolsfeld und die Kunstanschauungen seiner Zeit. in: Julius Schnorr von Carolsfeld, 1794-1872. Hrsg. v. Herwig Guratzsch, Leipzig 1994, S. 53-62, hier S. 59.

³⁹⁹ ebd., S. 56.

schon um sein vergebliches Mühen: "Ich weiß, Theuerster, daß Du au fond anders urtheilst..."⁴⁰⁰.

Die Wahl des vorliegenden Themas aus dem Alten Testament wurde vielmehr durch Hans Christian Genelli und seine Schrift über die künstlerische Behandlung biblischer Gegenstände motiviert. Hans Christian Genelli stellte darin fest, daß die Gestalten der Genesis mit den "Heroes" der griechischen Mythologie, genauer gesagt mit dem Geschlecht des Priamos vergleichbar seien. Bei Abraham läge sogar der Gedanke an Priamos selbst nahe. Sowohl diese beiden Figuren als auch alle anderen "großen Gestalten" der Genesis und der Mythologie zeichneten sich durch positive Eigenschaften aus, zu denen Hans Christian Genelli neben einem tugendhaften Lebenswandel auch die "freie Thätigkeit" zählte⁴⁰¹. Die sittsame und vorbildliche Lebensweise stellte die Personen des Alten Testaments auf die gleiche Stufe wie die Helden der Antike. Sie konnten in gleicher Weise wie die mythologischen Figuren der griechischen Antike dem Betrachter in ihrer Vorbildhaftigkeit vorgeführt werden. Aufgrund dieser ähnlichen Auffassungsweise sollten, so Hans Christian Genelli weiter, die biblischen Figuren ebenso ideal und schön dargestellt werden wie die der Antike. Hier eröffnet sich ein Widerspruch zwischen der Auffassung Hans Christian Genellis und dem mit ihm befreundeten Künstler Asmus Jakob Carstens sowie dessen Biograph Carl Ludwig Fernow. Sie hielten das Christentum für "eine mit Schönheit unverträgliche Mönchsreligion" und lehnten christliche Darstellungen generell als ungeeignet ab⁴⁰².

Der unmittelbare Vergleich zwischen Abraham und Priamos in den "Anweisungen für den christlichen Maler" war wohl ein entscheidendes movens für Bonaventura Genelli, sich mit dem Thema "Abraham und die Engel" zu befassen. Anhand der Person Abrahams konnte Genelli zum einen exemplarisch die allgemeinen Topoi von Tugendhaftigkeit, Pflichterfüllung und Größe darstellen. Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang, daß Genelli genau diese Szene aus der Vita Abrahams wählte und nicht Szenen, die ebenfalls häufiger Gegenstand der Malerei waren, wie z.B. die Opferung Isaaks oder die Verstoßung Hagens. Er hob jenen entscheidenden Moment im Leben Abrahams hervor, in dem dieser für sein vorbildhaft geführtes Leben belohnt wird. Aus der zeitgenössischen Dichtung F.

⁴⁰⁰ Christoforo Genelli an Bonaventura Genelli, Neustadt, 17.9.1834, C 379, UB Leipzig.

⁴⁰¹ DTE VIII/ 97, 382. Ob Hans Christian Genelli hier an ein freies Bürgertum und die Ausübung von Demokratie im klassizistischen Verständnis von der antiken Staatsform als Ideal dachte, kann hier nicht weiter verfolgt werden. Die Nähe zu Joseph Anton Koch und Asmus Jakob Carstens, die jene von der Französischen Revolution motivierten Ideen in ihre Kunst einfließen ließen, läßt diesen Gedanken durchaus zu. Vgl. Busch 1978, S. 330.

⁴⁰² Fernow, Carl Ludwig: Römische Studien, 3. Bd., Zürich 1808, S. 85.

W. C. Umbreits spricht dieselbe Auffassung von der tugendhaften und gerechten Lebensführung Abrahams⁴⁰³. Zum anderen wählte Genelli bewußt diese Szene, mit der er einen "entscheidenden Punct im Cyclus der Heiligen Geschichte"⁴⁰⁴ darstellen konnte. Der kundige Betrachter wußte, daß Abraham in diesem Augenblick durch die göttliche Prophezeiung zum Stammvater des Volkes Israel erhoben wurde. Wie aus der Besprechung weiterer Zeichnungen Genellis zum Alten Testament zu sehen sein wird, bildet "Abraham und die drei Engel" den Auftakt zu mehreren Bildern, die sich immer wieder mit dem Aspekt der Genese des Volkes Israel beschäftigen. Neben der Darstellung Abrahams als Exemplum für Gerechtigkeit ist der Blick auf Abraham als Erzvater bzw. die Gründungsgeschichte des frühen Judentums der zweite übergreifende Gedanke, den Bonaventura Genelli in dieses Bild legte.

Die Darstellung eines Geschehnisses aus dem Alten Testament, die die historische Entwicklung eines Volkes bezeichnet, bedeutete für Genelli in diesem Zusammenhang die Entscheidung für ein Thema aus dem archaischen, protoantiken Altertum. Diese Auffassung geht auch aus den Kommentaren hervor, die Adolf Friedrich von Schack zu seiner Gemäldesammlung verfaßte, wenn er davon spricht, daß man bei der Betrachtung des Bildes "Abraham und die drei Engel" die "reine Patriarchenluft" zu spüren glaubt⁴⁰⁵. Hier wird auch die von Hans Christian Genelli hergestellte Verbindung zwischen Abraham und Priamos greifbar, der zwar kein Stammvater im Sinne Abrahams war, aber als König von Troja und Vater bedeutender Kinder durchaus als Patriarch bezeichnet werden kann⁴⁰⁶.

Bonaventura Genelli faßte das Thema mit der Betonung eines übergeordneten Gedankens nicht im religiösen Sinne auf, wie es z.B. Schnorr von Carolsfeld in seiner Bilderbibel tat, sondern schuf vielmehr ein Historienbild, das mit dem Erzvater Abraham die Entstehung des Volkes Israel und den reflektiven Umgang mit allgemeinen ethischen Grundwerten zum Inhalt hat. Das Thema des Gemäldes ist vom Künstler unter einen allgemeinen Topos gestellt worden und ist in keinen religiösen Deutungskontext eingebunden. Man kann aber nicht so weit gehen, zu sagen, daß Genelli das Thema säkularisiert habe, wie z.B. Goethe bei der Betrachtung früher religiöser Bilder vorging. Dies gilt u.a. für das Schweiß Tuch der Hl. Veronika (Meister d. Hl. Veronika, um 1420, München Bayer. Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek) und für den Apostelzyklus

⁴⁰³ Neue Poesie aus dem Alten Testament, Hamburg 1847, S. 11.

⁴⁰⁴ DTE VI, 190.

⁴⁰⁵ Schack 1891, S. 37.

⁴⁰⁶ Denkbar wäre als Bindeglied auch die Aufopferung Abrahams und Priamos für ihre Söhne Isaak und Hektor.

von Marcantonio Raimondi nach Raffael. In beiden Fällen behandelte Goethe die Vorlagen wie säkulare Themen, stellte deren formale Wirkung in den Vordergrund und erreichte so eine nachträgliche Autonomisierung der Werke⁴⁰⁷. Genelli hätte z.B. mit der Orientierung an Raffaels Fresko in den Loggien durchaus die Möglichkeit gehabt, auf die Darstellung der Flügel bei den Engeln zu verzichten und so den religiösen Charakter des Bildes gänzlich zu verdrängen. Statt dessen behielt er – vermutlich auch aus Gründen der Identifikation der Szene – die Flügel und auch die Nimben der Engel bei und beließ das Bild somit im religiösen Kontext des Alten Testaments. Es war jedoch nicht Genellis Intention, das Werk dem Zweck religiöser Unterweisung zuzuführen, sondern den übergeordneten Gedanken des Bildes herauszustellen und es als autonomes Werk zu behandeln.

"Über die Gegenstände der bildenden Kunst"

Die Ablehnung einer theologischen Deutung des Bildes steht in Analogie zu den Prinzipien der Weimarer Klassik bezüglich des Themenkanons in der bildenden Kunst. Johann Wolfgang von Goethe faßte 1797 seine Gedanken über die Themenwahl in der bildenden Kunst zu einem Aufsatz zusammen, der zunächst unveröffentlicht blieb. Dieser Aufsatz bildete für Goethes Kunstfreund Heinrich Meyer die Grundlage für die Abhandlung "Über die Gegenstände der bildenden Kunst", die 1798 im ersten Band der "Propyläen" erschien. Der Themenkatalog war von Meyer zunächst als theoretische Richtlinie für den Künstler gedacht, im Kontext der von Goethe herausgegebenen Propyläen erhielt er aber rasch normativen Charakter⁴⁰⁸. Die Richtlinien, die dem bildenden Künstler hier aufgezeigt werden, besagen zunächst, daß der Mensch als die höchste Schöpfung der Natur der eigentliche Gegenstand in den Künsten sein sollte. Die grundlegende Maxime des Aufsatzes ist, daß sich das Thema dem Betrachter ohne Erklärung "beim ersten Anschauen sowohl im Ganzen als in ihren Teilen" offenbaren muß⁴⁰⁹. Auch wenn religiöse, historische und mythologische Bildung beim Betrachter als relatives Kriterium vorausgesetzt werden konnte, sollte das Thema aus sich selbst heraus verständlich sein. Die entscheidende Prämisse für die Forderung nach sich selbst erklärenden Stoffen ist dabei eine verbale Vorgestalt, die der Künstler nacherzählend sichtbar macht. Unter diesen Voraussetzungen teilte Meyer alle Themen der Malerei in drei hierarchisch abgestufte Kategorien ein: in vorteilhafte, gleichgültige und widerstrebende Sujets. Unter den vorteilhaften Gegenständen, zu denen auch die "rein

⁴⁰⁷ vgl. Ausst. Kat. Frankfurt 1994, S. 79 und S. 466.

⁴⁰⁸ Osterkamp 1994, S. 312f.

menschlichen", "historischen" und "allegorischen" Themen zählen, stehen die "symbolisch bedeutenden" Themen am höchsten⁴¹⁰. Wie es in den Ausführungen zu den "allegorischen" Themen heißt, kann in der Handlung einer Figur so viel Bedeutung liegen, daß der Betrachter gedanklich über das eigentliche Bild hinausgeführt wird. Als Beispiel nennt Meyer hier u.a. die Darstellung von Abrahams Gehorsam gegenüber dem göttlichen Willen. Es sei in diesem Fall edler, den Gehorsam Abrahams nur anzudeuten, statt anhand der Opferung Isaaks explizit auszuführen⁴¹¹. Es sind dieser Gehorsam und die Auffassung von Tugendhaftigkeit, die Genelli in sein Bild "Abraham und die drei Engel" hineinlegte und mit den richtungsweisenden Gesten der Engel die künftige Entwicklung andeutete. Die Richtlinien "Über die Gegenstände der bildenden Kunst" haben Genelli bis in die letzten Jahre seines Schaffens geprägt. So wählte er ein Thema, das zu den vorteilhaftesten Gegenständen zählte und das aufgrund seiner Geläufigkeit in der christlichen Lehre und umfassender Bildtradition sogar beim weniger gebildeten Publikum als bekannt vorausgesetzt werden konnte. Um die Verständlichkeit der Bildaussage zu erhöhen, befreite Genelli die Komposition von sekundären Bildelementen, wie z.B. die für den Inhalt unrelevante Figur des Knechts, der sich beim frühesten Entwurf am vorderen Bildrand befand. Darüber hinaus war es für das von der Goethezeit geprägte Kunsturteil von Bedeutung, daß sich in einer vom Künstler durchdachten Komposition nichts Zufälliges oder nur Dekoratives befand⁴¹². In der Reduktion der Handlung und der Personen auf die wesentlichsten Elemente sah Genelli die Möglichkeit, Mißverständnisse bei der Entwicklung des Bildgedankens auszuschließen. Meyers Kritik an christlichen Themen, daß diese ohne theologische Kenntnisse mißverstanden werden können, wie z.B. die Kreuzigung oder Darstellungen von Martyrien, mag Genelli dabei beeinflußt haben, nicht die Opferung Isaaks für eine seiner ersten großen Auftragsarbeiten zu wählen, obwohl er diese ebenfalls in Bleistift ausgeführt vorliegen hatte⁴¹³.

3.3. Elieser und Rebekka am Brunnen, Jakob und Rahel am Brunnen, Moses und die Töchter Reguels am Brunnen

Am 22.4.1856 schrieb Bonaventura Genelli an Fürstin Caroline von Sayn-Wittgenstein, daß er nun die Umrisse zu drei Bildern gleich großen Formats vollendet habe. Es handelte

⁴⁰⁹ Osterkamp 1994, S. 312.

⁴¹⁰ Propyläen 1798, S. 22.

⁴¹¹ ebd., S. 47.

⁴¹² Forssman 1999, S. 217.

⁴¹³ B. Genelli, Opferung Isaaks, Bleistift, bez.: B. Genelli fecit 1860, Ashmolean Museum, Oxford.

sich um: "Elieser und Rebekka am Brunnen", "Jakob und Rahel am Brunnen" sowie "Moses und die Töchter Reguels am Brunnen"⁴¹⁴. Wie schon aus der Benennung der Zeichnungen hervorgeht, bilden diese Kompositionen eine zusammenhängende Gruppe und sollen als solche in diesem Kapitel behandelt werden.

3.3.1. Elieser und Rebekka am Brunnen

Wie bei den meisten Kompositionen Genellis lassen sich auch hier die Anfänge des Themas "Elieser und Rebekka am Brunnen" bis in die Zeit seines römischen Aufenthaltes zurückverfolgen und verschiedentlich variierte Ausführungen während seiner ganzen Schaffenszeit beobachten (Abb 41-43). Genellis eigenhändiges Verzeichnis seiner in Rom entstandenen Werke nennt ausdrücklich die ersten beiden Motive, d.h. "Elieser und Rebekka" sowie "Jakob und Rahel", wobei von Donop vermutet, daß auch der erste Entwurf zu "Moses und die Töchter Reguels am Brunnen" schon in römischer Zeit erfolgt ist⁴¹⁵.

Datierung und formale Konzeption der verschiedenen Fassungen

Die ersten Entwürfe zu "Elieser und Rebekka" führen in die Zeit vor 1834 und ins Jahr 1835, in denen die Kurfürstin Auguste von Hessen und Heinrich Brockhaus zwei nur im Detail differierende Ausführungen erwarben. Der oben erwähnte Brief an die Fürstin von Sayn-Wittgenstein aus dem Jahr 1856 gibt den spätesten Zeitpunkt an, für den die Arbeit an diesem wie auch den anderen beiden Themen bisher belegbar ist, woraus sich ein Zeitraum von insgesamt über zwanzig Jahren ergibt⁴¹⁶.

Das querformatige Aquarell, das 1834 in den Besitz der Kurfürstin von Hessen überging, zeigt im Vordergrund Rebekka, wie sie sich einen Armreif anlegt, der ihr von Elieser zur ihrer Rechten überreicht wurde⁴¹⁷ (Abb. 41). Rebekka trägt ein peplos-ähnliches Gewand und blickt gesenkten Hauptes auf ihren bloßen linken Arm, um den sie soeben den Armreif gelegt hat. Elieser ist als alter, bärtiger Mann dargestellt. Er ist mit einem gegürteten Gewand bekleidet und trägt ein langes Tuch über der linken Schulter. Er steht Rebekka seitlich zugewendet, den Oberkörper vornübergeneigt und die Hände als Zeichen der Darreichung noch leicht ausgestreckt. Zur linken Seite Rebekkas steht ein

⁴¹⁴ Genelli an Caroline von Sayn-Wittgenstein, 22.4.1856, SBPK Berlin.

⁴¹⁵ DTE V/91, 756f.

⁴¹⁶ Zu den verschiedenen bekannten Ausführungen vgl. Ebert 1959. Eine Vervollständigung des Werkverzeichnisses des zumeist undatierten Oeuvres Bonaventura Genellis steht noch aus.

⁴¹⁷ Im Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, befindet sich die dazugehörige Umrißzeichnung in Bleistift, die dem Aquarell vorausgeht (Inv. DN 371/268).

junger Knecht, der ihr eine Schale mit Früchten darbietet. Hinter ihnen befindet sich ein in Stein gefaßter Brunnen, aus dem das männliche Gefolge für sich und die mitgeführten Kamele Wasser schöpft. Der im Titel genannte "Brunnen" besteht aus einer fast bis an den oberen Bildrand reichenden und zum Betrachter geöffneten halbrunden Mauer, in die eine Konche eingelassen ist, aus der das Wasser sprudelt und sich in eine Schale ergießt. Das überlaufende Wasser wird von einem trapezförmigen Becken aufgefangen, zu dem breite Stufen hinunterführen. Die axiale Anordnung des Brunnens wird noch durch dahinter wachsende Bäume betont. Die von dem Brunnen diagonal wegführenden Steintränke scheiden das Gefolge von den Hauptpersonen. Auf der rechten Seite befinden sich drei Knechte mittleren Alters, von denen der Vorderste sein Hirtengewand abgelegt hat, um sich an der Tränke zu waschen. Die beiden hinteren Knechte sind damit beschäftigt, vier gepackte Kamele zu tränken. Auf der linken Seite befinden sich ebenfalls zwei Knechte, die, auf die Tränke aufgestützt bzw. darauf sitzend, das Geschehen auf der anderen Seite des Brunnens beobachten. Auch sie führen zwei beladene Kamele mit sich. Im Hintergrund erhebt sich auf einer Anhöhe eine Stadtarchitektur, die an die Architektur der italienischen Campagna denken läßt.

Eine zweite, nur wenig variierende Fassung fertigte Genelli für Heinrich Brockhaus, der am 4.4.1835 in seinem Tagebuch die Vollendung des Aquarells notierte⁴¹⁸ (Abb. 42). In der Gesamtanlage ist das Personal dichter zusammengedrängt, an den Rändern tiefer in den Bildraum zurückversetzt und halbkreisförmig angeordnet, wozu die identisch übernommene Gruppe von Elieser und Rebekka den Scheitelpunkt bildet. Die linke Bildhälfte ist bis auf ein zusätzliches lagerndes Kamel unverändert geblieben. In der rechten Bildhälfte hat sich die Anordnung der Figuren- und Tiergruppen zugunsten einer ruhigeren Szenerie verändert. Hinzugefügt hat Genelli einen zweiten jungen Knecht, der Rebekka einen Stoff reicht und der zuvor am linken Bildrand stehende Knecht sitzt nun auf dem Rand des Wassertroges. Ein anderer Knecht hat einen großen Gegenstand geschultert und die Kamele um ihn herum lagern ruhig im Hintergrund.

Im Ashmolean Museum, Oxford, befindet sich eine Umrißzeichnung in Feder, die eine wesentlich veränderte Fassung desselben Themas in noch breiter angelegtem Format zeigt (Abb. 43). Die kompositorische Grundidee ist zwar beibehalten worden, nämlich Elieser und Rebekka im Mittelpunkt, umringt von ihren Knechten und Kamelen, doch die Anzahl der Figuren wie auch der gegenständlichen Staffage ist drastisch reduziert worden. Elieser steht nun hinter Rebekka, deren Haltung unverändert geblieben ist, und beugt sich zu

einem vom unteren Bildrand stark angeschnittenen Knecht, der ihm offensichtlich ein weiteres Schmuckstück für Rebekka reichen will. In der linken Hand, die Elieser fast um die Schulter Rebekkas gelegt hat, hält er schon eine Kette für sie bereit. Zu beiden Seiten Eliesers und Rebekkas befinden sich je zwei Knechte und je zwei Kamele, die in der Umrißzeichnung souveräner gezeichnet wirken. Die Kamele scheinen geradezu eine Mimik zu besitzen, was einer gewissen Komik nicht entbehrt. Der ursprünglich monumentale Brunnen ist nun einer bescheidenen Tränke am rechten Bildrand gewichen. Am linken Bildrand führt ein Weg zu der nun stark vereinfacht dargestellten Stadt im Hintergrund.

Ein wesentlicher Unterschied zu den Aquarellen betrifft die kompositorische Behandlung der Figuren. Im Gegensatz zur ganzfigurigen Anlage der Aquarelle werden hier die Personen knapp in Kniehöhe vom unteren Bildrand beschnitten. Dadurch gewinnt die Komposition, vor allem im Gegensatz zu dem statischen Agieren auf den Aquarellen, eine größere Lebendigkeit. Auch die sichere Strichführung der Umrißzeichnung trägt entschieden dazu bei, den Eindruck souveräner zeichnerischer Ausführung zu erhöhen. Der Verzicht auf die dichte Anordnung von Personen und Gegenständen, wie sie in den Aquarellen gegeben ist, sorgt für einen klareren Aufbau, führt zu einer übersichtlicheren und großzügigeren Gesamtanlage des Bildes und läßt die verbliebenen Figuren deutlicher hervortreten.

Aspekte zur stilistischen Entwicklung in der Zeichnung

Die Tendenz zur schrittweisen Vereinfachung sowohl in der Komposition als auch in der zeichnerischen Ausführung der Objekte ließ sich schon bei den verschiedenen Ausführungen zu "Abraham und die Engel" beobachten. Ausgehend von dem vor 1832 gefertigten Aquarell als Anfangspunkt und dem 1862 ausgeführten Ölgemälde für Graf Schack als Endpunkt, fand dort eine Entwicklung statt, die nach den Kriterien von "Einfachheit" und "Größe" in eine großzügigere und klarere Anlage der Gesamtkomposition mündete.

An dieser Stelle lassen sich deutliche stilistische Ähnlichkeiten zwischen den Aquarellen "Abraham und die Engel" und "Elieser und Rebekka" herausarbeiten, die beide in Genellis frühe Schaffenszeit datieren, da sie zwischen 1832 und 1834 von der Kurfürstin von Hessen erworben wurden. Auffällig ist die Gestaltung der Binnenstruktur bei den dargestellten Personen. Dies betrifft gleichermaßen die Gewänder wie auch die

⁴¹⁸ DTE VI/193.

unbedeckten Körperteile. Bonaventura Genellis Wunsch, einen muskulösen Körper wiederzugeben, führte dazu, Muskeln und Sehnen unter der Haut so stark hervortreten zu lassen, als ob größte Kraftanstrengungen stattfinden. Dabei konnte es sein, daß es sich nur um so einfache Tätigkeiten handelte, wie das Bücken nach einer Obstschale oder um das Waschen der Füße (Abb. 38, 41). Bei dem Vergleich mit Werken aus der Spätzeit, z.B. einem Aquarell von 1859 ("Aesop", Abb. 14), zeigt sich, daß diese sehnige Struktur einer gleichmäßigeren Oberflächengestaltung gewichen ist. Dasselbe gilt für die Binnenstruktur der Gewänder, die bei beiden frühen Aquarellen kleinteilig und sehr vielfältig ist. Die Ausführlichkeit des Faltenwurfs wirkt an manchen Stellen sogar übertrieben und unmotiviert, wie z.B. die Fältelungen im Gewand Sarahs oder der unerklärliche rückwärtige Bausch im Rock Rebekkas. Auch hier weist das oben angeführte Aquarell von 1859 - gleichermaßen bei "Apoll tröstet die Hirten" und "Sappho singt den griechischen Frauen ihre Lieder" von 1859 aus dieser Reihe - eine großzügigere Gewandgestaltung auf, die zwar gleichermaßen reiche Faltenwürfe aufweist, aber in einer gleichmäßigeren, maßvolleren Anwendung. Eine eindeutige Schwachstelle, die vor allem bei dem frühen Aquarell "Abraham und die Engel" deutlich hervortritt, liegt in der Bestimmung der Größenverhältnisse. Genellis Streben nach Perfektion, das immer wieder aus seinen Briefen spricht, bewog ihn vermutlich, perspektivische Regeln aufs genaueste im Bild zu befolgen. Die Bemühung nach Exaktheit im Detail, die tatsächlich jede Figur für sich genommen aufweist, führte jedoch dazu, daß die Figuren zueinander nicht stimmig im Verhältnis stehen. Insbesondere Abraham, Sarah und der Knecht wirken nicht wie mit dem Blick für das Ganze geschaffen, sondern wie zusammengesetzte Versatzstücke. Dasselbe Phänomen, wenn auch in abgeschwächter Form, läßt sich bei den Knechten im Verhältnis zu Elieser und Rebekka auf dem gleichnamigen Aquarell beobachten. Zum einen zeigt sich Genellis Tendenz, Gliedmaßen zu überlängen, was vor allem Beine betrifft, in Verbindung mit manierierten Haltungen⁴¹⁹. Zum anderen wirken auch hier die Personen wie Versatzstücke, die beliebig entfernt oder hinzugefügt werden können, was Genelli bei der Überarbeitung für weitere Fassungen auch so durchführte. Die harmonische Gesamtwirkung beider Aquarelle wird weiterhin durch ein Problem, das aus der Größenbestimmung der Personen resultiert, beeinträchtigt. Die dargestellten Personen besitzen überwiegend einen großen, muskulösen Körperbau und sind meist in sitzender oder gebeugter Haltung wiedergegeben. Dieses Zusammenspiel aus körperlicher Größe und der Bewegung des Niederbeugens läßt den Eindruck entstehen, als ob die Personen

⁴¹⁹ Vgl. die Knechte am äußeren Bildrand bei "Elieser und Rebekka" und den Knecht bei "Abraham und

sich nicht in ihrer vollen Größe entfalten könnten. Wenn sie sich aufrichteten, scheint es, daß sie andere Personen oder Gegenstände unverhältnismäßig überragen würden. In ihrer gebeugten Haltung wirken sie daher ins Bild hinein gepreßt und durch das Bildfeld eingeengt. Bei späteren Ausführungen, wie dem Ölgemälde "Abraham und die Engel", kann man beobachten, daß diese Disharmonie verschwunden ist. Trotz eines ebenfalls ausgefüllten Bildfeldes und gebeugter Haltungen haben die Personen mehr Raum um sich herum und sind in den Proportionen besser aufeinander abgestimmt.

Überträgt man diese Kriterien – Binnenstruktur der Körper und Gewänder, Größenverhältnisse – auf die undatierte Umrißzeichnung "Elieser und Rebekka" aus Oxford, so läßt sich feststellen, daß diese dieselbe Großzügigkeit und Lässigkeit in der Ausführung aufweist, wie Genellis spätere, ausgereifere Fassungen zu einem Thema. Wenn für die Zeichnungen zu Elieser und Rebekka dieselbe Entwicklung vorausgesetzt werden kann, wie z.B. bei den Fassungen zu "Abraham und die Engel", ist es wahrscheinlich, daß die Zeichnung aus Oxford in eine spätere Entstehungszeit gehört. Zumindest kann gesagt werden, daß sie aus zeichnerischen und kompositorischen Gründen die ausgereifteste vorliegende Variante darstellt. Es stellt sich damit die Frage, ob die vorliegende Zeichnung aus Oxford mit der Umrißzeichnung identisch ist, die Genelli 1856 als Vorstudie für eine kolorierte Fassung für die Fürstin Sayn-Wittgenstein anfertigte. Für diese Annahme spricht, daß Genelli die Angewohnheit hatte, bestimmte Typen, Haltungen oder Bewegungen für verschiedene Bilder wiederholt anzuwenden. Die Übereinstimmungen zwischen Abraham und Elieser sind schon auf den frühen Aquarellen offensichtlich. Man findet dieselbe Physiognomie, dasselbe gegürtete Gewand, dieselbe Kopfbedeckung und ein sehr ähnliches Haltungsmotiv. Die Zeichnung aus Oxford zeigt dagegen einen ganz anderen Elieser. Dieser findet sich jedoch auf dem Ölgemälde von 1862 aus der Sammlung Schack als Abraham wieder. Man sieht wiederum dasselbe Gesicht, ein ähnliches Gewand und die exakt selbe Kopfbedeckung, bei der es sich nicht mehr um die hohe Kappe der frühen Aquarelle handelt, sondern um ein Tuch, das die Stirn bedeckt und locker über den Rücken fällt. Diese Übereinstimmungen in der Gestaltung legen die Entstehung zur Zeit der Ausführung des Ölgemäldes, also um 1862, nahe. Es könnte sich damit tatsächlich um die Umrißzeichnung handeln, von deren Fertigstellung Genelli 1856 der Fürstin von Sayn-Wittgenstein berichtete.

Ikonographie

In der in Genesis 24, 1-67 geschilderten Geschichte von Isaak und Rebekka, beauftragte Abraham seinen Knecht Elieser in sein Heimatland zu ziehen, um dort eine Braut für seinen Sohn Isaak zu finden. Vor den Mauern der Stadt Nahor lagerte Elieser mit seinen Kamelen an einem Brunnen und sprach, daß diejenige Frau, die ihm und seinen Kamelen Wasser schöpfe, die richtige Braut sein werde.

Zeitgenössische Ausführungen:

"Elieser und Rebekka am Brunnen" gehörte nicht gerade zu den bevorzugtesten Themen deutscher Künstler in Rom, wurde aber doch verschiedentlich dargestellt. Joseph Führichs Federzeichnung "Rebekka und Elieser am Brunnen" (1828) ist vermutlich im Rahmen einer Kunstaufgabe entstanden, die von einem Kompositionszirkel in Rom gestellt wurde⁴²⁰ (Abb. 120). Auf Führichs Zeichnung steigt Rebekka von den Stufen eines Ziehbrunnens herab und reicht Elieser einen bauchigen Krug mit Wasser. Führich stellte die Symbolkraft des Brunnens und des Wassers in den Mittelpunkt seiner Komposition, indem er den Krug, den Rebekka Elieser reicht, in das Zentrum des Blattes setzte. Der Krug gilt als Zeichen der Weiblichkeit und bildet mit dem Motiv des Wassers als lebensspendende Kraft und der Begegnung am Brunnen eine symbolische Einheit. Die Blicke Rebekkas und Eliesers gehen dabei deutlich aneinander vorbei, denn es geht nicht um ihre Gemeinsamkeit, Elieser ist nur Stellvertreter Isaaks⁴²¹.

Das vorliegende Thema stellte auch der Trierer Maler Johann Anton Ramboux (1790-1866) dar, der sich der Gesinnung nach dem Bund der Lukasbrüder nahe stehend fühlte, ihm als Mitglied aber nicht angehörte⁴²². Während seiner ersten Italienreise (1816-22) entstand das Ölgemälde "Rebekka und Elieser am Brunnen" (1819, Öl/Holz, 23x31 cm, Berlin, Staatl. Museen der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Inv. 1671), dessen Handlung Ramboux in die Gegend des Tibertales oberhalb Roms versetzte. Das Geschehen findet im unteren Bilddrittel auf einem schmalen Streifen Land statt, dahinter erstreckt sich breit und träge fließend der Tiber. Den Horizont säumt eine Bergkette. Flankiert von Hirten, Mägden und Kamelen kniet Elieser vor Rebekka nieder, um aus dem Krug, den sie ihm reicht, zu trinken. Ob Bonaventura Genelli dieses Bild gekannt hat ist

⁴²⁰ Zu diesem Kreis gehörten auch Julius Schnorr von Carolsfeld, der ebenfalls eine Komposition zu diesem Thema schuf, Friedrich Overbeck und die Brüder Veit. Sie wählten für die Aufgaben jeden Monat ein Thema aus dem Alten Testament und bewerteten anschließend die Ergebnisse.

⁴²¹ Riemann, Gottfried (Hrsg.): Von Caspar David Friedrich bis Adolph Menzel. Aquarelle und Zeichnungen der Romantik aus der Nationalgalerie Berlin, DDR. München 1990, S.150.

eher unwahrscheinlich, da es weder zu Lebzeiten Ramboux' noch später Erwähnung in Ausstellungsberichten gefunden hat⁴²³.

Im Gegensatz zu Führich und Ramboux entschied sich Bonaventura Genelli für jenen Moment, den Nicolas Poussin für sein gleichnamiges Gemälde, das zu den bedeutendsten Vorbildern des Themas gehört, wählte⁴²⁴. Es ist der Augenblick, in dem Elieser Rebekka durch das von ihr gespendete Wasser als Braut Isaaks erkennt und ihr einen Armreif als Zeichen der Brautwerbung anlegt. Wie jeder der zeitgenössischen Künstler berücksichtigte auch Genelli Elemente der literarischen Vorlage, wie z.B. die Kamele, die Stadt Nahor, Rebekkas Wasserkrug und natürlich den Brunnen. Doch treten hier eminente Unterschiede in der Gestaltung zu Tage, die für die Gewichtung des Inhalts von Bedeutung sind. Während Führich den Krug als Zeichen der Weiblichkeit und Fruchtbarkeit prominent ins Zentrum des Bildes setzt, präsentiert Genelli die Übergabe des Brautschmucks. Der Krug ist bei Genelli in den Hintergrund gerückt und der Brunnen hat eher die Funktion einer würdevollen Rahmung des Geschehens. Die liebliche Anmut, die sich in dem züchtigen Blick Rebekkas und der Ehrfurcht Eliesers ausdrückt und die Führichs Blatt auszeichnet, ist auf Genellis Zeichnung nicht vorhanden. Dort steht Rebekka, durch ihre aufrechte Haltung und das Halbrund der Brunneneinfassung hervorgehoben, wie eine Königin, der von Gesandten Geschenke dargebracht werden. Die Hirten, die in diesem Fall dem höfischen Personal oder dem Volk entsprechen würden, dürfen das Geschehen zwar beobachten, werden aber durch die Wasserbecken des Brunnens ausgegrenzt.

⁴²² Hans Eichler: Johann Anton Ramboux. Nazarener und Realist. in: Beiträge zur rheinischen Kunstgeschichte und Denkmalpflege, Bd. 2, 1974, S. 227-243, hier S. 227.

⁴²³ Alfred Neumeyer: Johann Anton Ramboux "Rebekka und Elieser". in: Zeitschrift für bildende Kunst, Jg. 65, 1931/32, S. 215-217, hier S. 215.

⁴²⁴ Nicolas Poussin, "Elieser und Rebekka am Brunnen", 1648, Louvre, Paris. Zahlreiche religiöse Traktate und exegetische Schriften des 16. und 17. Jahrhunderts zeigten für das vorliegende Thema zwei typologische Bezüge zwischen Altem und Neuem Bund auf. Thomas E. Glen verwies für das Gemälde "Rebekka und Elieser" darauf, daß Poussin die Typologie von Altem und Neuem Testament bekannt war (Glen, Thomas E.: A note on Nicolas Poussin's Rebecca and Eliezer at the well of 1648. in: Art Bulletin 57, 1875, S. 221-224). Zum einen verwies die Szene von Elieser und Rebekka auf die neutestamentliche Szene von "Christus und die Samariterin am Brunnen" (Johannes 4, 1-38). Neben dem gemeinsamen Handlungsschauplatz lag die Übereinstimmung auch in der Bedeutung des gespendeten Trankes. Ebenso wie Rebekka als Typus der Kirche den Durst Eliesers stillt, versprach Christus der Samariterin das Wasser des Lebens. Zum anderen wird in Rebekka der Typus Mariens gesehen, die durch Elieser bzw. den Erzengel die Verkündigung erfährt, doch ist diese Deutung seltener. Poussin deutet diese Typologie durch Rebekkas Gewand in den marianischen Farben rot und blau an, sowie in der Ergebenheitsgeste, die aus Verkündigungsszenen bekannt ist. Mit dem typologischen Verweis auf die Verkündigung Mariens war für Poussin die Darstellung der Kamele ohne Bedeutung geworden, so daß er sie wegließ. Zur Stellung von Poussins Gemälde im ästhetischen Diskurs des 17. Jh. in Frankreich vgl. Katharina Krause: Die Kamele Eliesers und die Elefanten des Porus. Typologie und "Parallèle" in Historien von Nicolas Poussin, Sébastien Bourdon und Charles LeBrun. in: Kunst als ästhetisches Ereignis. Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Bd. 24, 1997, S. 213-230, hier S. 217.

Auf keiner der Zeichnungen Genellis findet sich der Tenor christlicher Nächstenliebe und aufkeimender Liebe wie bei Führich. Aus einem Kommentar Genellis geht hervor, daß er die Szene zunächst als den Vorgang eines wasserschöpfenden Mädchens, das von einem freudigen Mann beobachtet wird, auffaßt. Genelli gesteht zu, daß ein Künstler aus diesem Geschehen durchaus ein "schönes Bild fassen" könne, gibt aber zu bedenken, daß dieses Bild "keinen entscheidenden Punct im Cyclus der Heiligen Geschichte" darstellt⁴²⁵. Der von ihm gewählte Moment, der die folgende Eheschließung bedeutet, würde diese Forderung jedoch erfüllen. So gesehen bedeutete die Szene für Genelli in erster Linie die Durchführung der Brautwerbung. Das Kriterium des richtigen Moments ist für Genelli eine immer wiederkehrende Determinante bei der Beurteilung eines Werkes⁴²⁶ und maßgeblich für die Aussage der Darstellung. Entsprechend Lessings Forderung nach dem kulminierenden Moment der Handlung entschied sich Genelli hier für denjenigen Augenblick, in welchem das Vorher – die Suche nach der richtigen Braut – und das Nachher – die Hochzeit mit Isaak – enthalten ist. Daß es Genelli nicht nur um den Vorgang der Brautwerbung geht, sondern daß er auch hier wieder über den eigentlichen Gegenstand hinausweisen will, geht aus seiner Forderung hervor, daß es sich bei der Darstellung um einen "entscheidenden Punct im Cyclus der Heiligen Geschichte" handeln soll. Wie aus der Genesis hervorgeht, gehört die Verbindung Rebekkas und Isaaks zur Geschichte der Erzväter und bedeutet damit eine wesentliche Station in der Genese des Volkes Israel. Um den Hinweis auf die Geschichte der Erzväter zu verstehen, muß dem Betrachter jedoch das gesamte Konvolut der Zeichnungen vorliegen.

3.3.2. Jakob und Rahel am Brunnen

Datierung und formale Konzeption der verschiedenen Fassungen

Bonaventura Genelli führte zu "Jakob und Rahel am Brunnen" mindestens fünf Kompositionen aus, die zeitlich zwischen 1836 und 1857 rangieren. Athanasius von Raczynski berichtete in seiner "Geschichte der neueren deutschen Kunst" über eine Zeichnung dieses Themas, die er 1836 im Atelier Genellis gesehen hat⁴²⁷. Im Münchner Kunstverein wurde 1848 eine Zeichnung Genellis mit dem Titel "Jakob hebt bei Ankunft der Rahel und ihrer Schwester Lea den Stein vom Brunnen" gezeigt⁴²⁸. Auch in den 1850er

⁴²⁵ DTE VI, 190f.

⁴²⁶ Genelli an Karl Rahl, 10.12.1854, B 109, UB Leipzig.

⁴²⁷ Raczynski 1840, Bd. 2, S. 240. Dort heißt es, daß ihm die "mehr antike, als biblische Darstellung der Engel und ihre akademische Stellung" wenig gefallen hat.

⁴²⁸ DTE VIII/97, 383.

Jahren beschäftigte sich Bonaventura Genelli weiterhin mit diesem Thema. So führte er 1851 eine Zeichnung in Sepia für die Familie von Robert de Clermont in London aus⁴²⁹ und berichtete 1857 brieflich an O. Donner, daß er "Jakob am Brunnen" für eine Dame ausführen werde⁴³⁰.

Auf einer der früheren Fassungen dieser Komposition, die um 1835 datiert, vermutlich in Heinrich Brockhaus' Besitz war und deren heutiger Verbleib nicht geklärt werden konnte, gruppieren sich alle Personen um den im Titel genannten Brunnen in der Mitte des Vordergrundes (Abb. 45). Jakob, in der linken Bildhälfte, steht mit einem Fuß auf dem niedrigen Rand des Brunnens und hebt mit beiden Händen einen schräg über der Brunnenöffnung liegenden gewaltigen Stein zur Seite. Er hat den Kopf erhoben und blickt nach rechts, wo Rahel, mit einem Wasserkrug auf ihrer Schulter, ihre Schafherde zum Brunnen führt. Hinter Jakob kommen ebenfalls zwei Hirten herbei, um ihre Ziegen zu tränken. Drei weitere Hirten lehnen sich an zwei große Bäume, die zusammen mit dem Brunnen die Mittelachse des Bildes beherrschen und beobachten das Geschehen. Dahinter geht das schroffe Gelände in ein felsiges Hochplateau über.

In einer anderen Auffassung, die dem späten Zeichenstil Genellis nahe steht, wie z.B. dem Gemälde "Abraham und die Engel" oder "Äsop" und "Sappho" (beide 1859), ist das in der Hessischen Hausstiftung befindliche Aquarell wiedergegeben (Abb. 44). Auch hier bildet der Brunnen das Zentrum der Komposition, um das sich in regelmäßigen Abständen Jakob, Rahel mit ihrer Schwester Lea und drei Hirten verteilen. Jakob ist nun nicht mehr in Seitenansicht zu sehen, sondern schräg von hinten. Das Schrittmotiv hat gewechselt, doch die Gewandung und der emporgerichtete Blick zu Rahel sind gleich geblieben. Geändert hat sich jedoch die Auffassung vom Körper. Dem drahtigen, sehnigen Körper des vorigen Aquarells steht nun ein runder aufgefaßter muskulöser Körper Jakobs entgegen, der in seiner Bewegung zu verharren scheint und nicht eingefroren wirkt wie auf obigem Aquarell. Rahel, zu der sich nun ihre Schwester Lea gesellt hat, ist bis auf geringfügige Veränderungen im Faltenwurf und im Gesichtsausdruck gleich geblieben. Die zwei Gruppen von Knechten hat Genelli hier auf eine Gruppe von drei Knechten reduziert, die abwartend und beobachtend links vom Brunnen stehen bzw. sitzen. Ferner hat Genelli auf die Ziegenherde der Knechte verzichtet und die beiden die Mittelachse dominierenden Baumstämme weggelassen.

⁴²⁹ DTE VIII/97, 383.

⁴³⁰ Otto Donner an Lionel von Donop, Frankfurt a.M., 28.8.1876, J 57, UB Leipzig.

Die Reduktion der Bildelemente läßt alle Gestalten deutlicher hervortreten und präsenter erscheinen. Auch die Figuren selbst wirken in sich gefestigter und harmonischer proportioniert. Insgesamt wird das Bild von einer Ausgewogenheit und Klarheit in der Komposition beherrscht, die in dem vorangehenden Aquarell zwar auch enthalten ist, aber durch zu viele Details, entgegengesetzte Bewegungsrichtungen und hölzerne Gruppierungen gestört wird. Der hier aufgeführte Gegensatz, der die Komposition gleichermaßen wie die zeichnerische Auffassung betrifft, wurde auch schon bei den verschiedenen Fassungen zu "Abraham und die Engel" und "Elieser und Rebekka" festgestellt. Dort wurden die unterschiedlichen Ausführungen mit dem Zeitpunkt ihrer Entstehung in Zusammenhang gebracht, woraus sich eine stilistische Entwicklung, deren wichtigstes Merkmal die fortschreitende Reduktion ist, ergab.

Ikonographie

Die hier vorliegende Darstellung bezeichnet den Augenblick, in dem Jakob den Stein vom Brunnen schiebt, damit Rahel und die anderen, bereits wartenden Hirten ihre Viehherden tränken können (Gen. 29, 1-14). Ihre Geschichte knüpft unmittelbar an die Geschichte Eliesers und Rebekkas am Brunnen an. Aus der durch Elieser herbeigeführten Verbindung von Isaak und Rebekka ist Jakob hervorgegangen, der hier in einer ähnlichen Situation seine künftige Braut, Rahel, erblickt. Mit Rahel hat Jakob unter anderem den Sohn Josef, dessen Geschichte das Buch Genesis beschließt. Die Geschichten von Abraham, Isaak und Jakob bilden zusammengefaßt die Geschichte der Erzväter (Gen. 11, 10 – 36, 43)

Zwei Aspekte machten das Thema für Bonaventura Genelli zu einem bildwürdigen und interessanten Gegenstand. Zum einen entspricht der Augenblick, in dem Jakob seine künftige Braut erblickt, jenem Moment, den Genelli den "entscheidenden Punct im Cyclus der Heiligen Geschichte" nannte und den er bereits im selben Darsellungsmodus bei "Elieser und Rebekka" hervorgehoben hat. Durch die darin enthaltene Assoziation der gerade entflammenden Liebe hielt Genelli dieses Thema gerade für das weibliche Publikum geeignet⁴³¹.

Zum anderen spielt auch hier wieder die künstlerische Auffassung Hans Christian Genellis eine einflußreiche Rolle. In seinen "Anweisungen für den christlichen Maler" wie sie bei Lionel von Donop überliefert sind, nannte er zwei mögliche Darstellungsmomente: "Der Künstler ergreife nun den Moment, wo Jakob den Brunnen öffnet ... oder jenen der

⁴³¹ DTE VIII/97, 383.

Erkenntniß, wo Jakob das Mägdelein küßet und in Thränen ausbricht"⁴³². Letzterem Augenblick, der von Schnorr von Carolsfeld für seine Bilderbibel gewählt wurde, spricht Hans Christian Genelli die größere Bedeutung für die Geschichte der Genesis zu. Die andere Szene, für die sich Bonaventura Genelli entschied, betont dagegen die Stärke Jakobs und stellt ihn ebenbürtig neben antike Helden: "Es sind Heroes, so gut wenigstens, wie jene der Griechischen Fabelzeit"⁴³³. Hans Christian Genelli stellte sogar den Vergleich zwischen Jakob und dem "schlaunen und viel erfahrenen Odysseus"⁴³⁴ her, was wohl in Hinblick auf den weiteren Verlauf der Geschichte Jakobs geschah, in der er durch List zum Besitzer der größten Viehherden wurde. Bonaventura Genelli griff für seine Umsetzung der Jakobsgeschichte den Gedanken des heldenhaften Jakob auf und folgte der gestalterischen Anweisung seines Onkels, den biblischen Helden ebenso idealisierend darzustellen wie einen Helden in der griechischen Idealplastik⁴³⁵. Der den schweren Stein hebende Jakob wäre, so Hans Christian Genelli, selbst für einen griechischen Bildhauer ein geeignetes Objekt, "indem diese Kraftäußerung so günstig ist, den Heros vortheilhaft von dem gemeinen Knecht zu unterscheiden"⁴³⁶.

Selbst in der Staffage richtete sich Bonaventura Genelli nach den Angaben im Manuskript seines Onkels. Dort heißt es, daß der Künstler die vier verschiedenen Herden zu unterscheiden habe und beim Personal nur noch die drei Knechte Jakobs hinzufügen dürfe. So finden sich auf dem vermutlich früheren Aquarell (ehem. Brockhaus) jeweils eine helle und eine dunkle Schaf- bzw. Ziegenherde und auf der Variante der Hessischen Hausstiftung hat Genelli die Anzahl der Knechte auf drei reduziert. Vermutlich aus Gründen des kompositorischen Gleichgewichts fügte er hier Rahels Schwester Lea hinzu.

Bildtradition: Das Thema "Jakob und Rahel am Brunnen" ist zu Beginn des 19. Jahrhunderts ein beliebteres Thema als "Elieser und Rebekka am Brunnen" bei den deutschen Malern in Rom gewesen. So ist es z.B. bei Friedrich Overbeck⁴³⁷, Joseph Anton Dräger, Erwin Speckter und Josef Führich vertreten.

Dräger (1794-1833, von 1821-33 in Rom), Mitglied der Deutschrömer, hat sich bei der Vollendung des Gemäldes "Jakob und Rahel am Brunnen" (Abb. 121) 1824-26 im wesentlichen von dem Maler Gustav Heinrich Naecke beeinflussen lassen, der sein entsprechendes Gemälde schon 1823 in Rom schuf. Naeckes Jakob und Rahel bewegen

⁴³² DTE VIII/97, 383.

⁴³³ ebd., 382.

⁴³⁴ ebd., 382.

⁴³⁵ ebd., 382f.

⁴³⁶ ebd., 383.

sich vor weiter Landschaft, umgeben von zwei Hirtengruppen, stürmisch aufeinander zu. Jakob und Rahel, die Träger spiegelverkehrt zu Naecke wiedergibt, verharren in der aufeinander zustrebenden Bewegung⁴³⁸. Nach eigenem Bekennen wollte Dräger in seiner Kunst Frömmigkeit mit echtem Naturempfinden vereinigen. Dieses Motiv erlaubte ihm, ein junges Paar im Augenblick des liebenden Erkennens und aufkeimenden zärtlichen Verbundenseins wiederzugeben genauso wie die Kunst der Naturbeobachtung zu beweisen⁴³⁹.

Auch Erwin Speckters (1806 - 1835) Gemälde "Jakob und Rahel am Brunnen" (1827) und Josef Führichs Gemälde "Jakob begegnet Rahel bei den Herden ihres Vaters" (1836) scheinen nach G. H. Naeckes Vorbild entstanden zu sein. Die Hauptpersonen, die sich einander im Kusse zuwenden, stehen auch hier wieder vor einem weiten Landschaftsausblick und sind zu beiden Seiten von den Schafherden und ihren Hirten umgeben. Doch Führich läßt in seinem Gemälde der Landschaft größere Bedeutung zukommen, was er mit der religiösen Bedeutung des Schauplatzes erklärt. Er habe bei Dürer sein Vorbild dafür gefunden, auch den Ort heiliger Begebenheiten auf diese Weise zu würdigen⁴⁴⁰.

In Julius Schnorr von Carolsfelds Bilderbibel, ist sowohl "Jakob und Rahel am Brunnen" (Abb. 130) als auch "Elieser und Rebekka am Brunnen" (Abb. 129) zu finden. Die beiden Szenen zeigen im wesentlichen dieselben Bildelemente. Dies gilt für die Hauptfiguren im Mittelpunkt der Darstellung ebenso wie für die sie umgebende Szenerie, bestehend aus dem Brunnen, den Schafen bzw. Kamelen, den dazugehörigen Hirten und der Landschaft bzw. Stadtarchitektur im Hintergrund. Bei "Elieser und Rebekka am Brunnen" zeigt Schnorr wie Führich den Moment, in dem Rebekka Elieser ihren Wasserkrug reicht. Durch den begleitenden biblischen Text, der die christlichen Tugenden der Hilfsbereitschaft und Nächstenliebe Rebekkas in den Vordergrund stellt, wird das Bild zum Träger christlicher Idealvorstellungen. Ähnlich verhält es sich mit der Darstellung zu "Jacob und Rahel am Brunnen". Hier stellt Schnorr jenen Augenblick vor, in dem sich Jakob, nachdem er den Brunnen geöffnet hat, Rahel als Cousin zu erkennen gibt. Im Gegensatz zu Dräger, Speckter und Führich gab Schnorr nicht die zärtlich aufkeimende

⁴³⁷ Bötticher 1941, Bd. 2,1, Nr. 54: Jacob und Rahel, Bleistiftzeichnung, um 1818.

⁴³⁸ Ahrens, Dieter: Ramboux und Dräger in Italien. in: Räume der Geschichte. Dieter Ahrens (Hrsg.). Trier 1986, S. 92-100, hier S. 97.

⁴³⁹ Das Gemälde wurde kurz nach Fertigstellung von F. E. Eichens als Kupferstich reproduziert. Dieck, Walter: Ein Bild des Trierer Malers Anton Dräger. in: Saarbrücker Hefte, 10, 1959, S. 51-59, hier S. 52f.

⁴⁴⁰ Gott erhalte Österreich. Religion und Staat in der Kunst des 19. Jh., Ausstellungskatalog Schloß Halbturn, 1990, S. 124, m. Abb.

Liebe wieder, sondern das glückliche Zueinanderfinden zusammengehöriger Familienmitglieder.

Für die Motive "Elieser und Rebekka" genauso wie für "Jakob und Rahel" lassen sich jeweils zwei Darstellungsmomente feststellen. Bei "Elieser und Rebekka" bevorzugen die besprochenen deutschen Künstler in Rom zu Beginn des 19. Jahrhunderts jenen Augenblick, in dem Elieser den Wasserkrug von Rebekka empfängt. Einzig Genelli folgt dem Vorbild Poussins, der die Darbringung der Geschenke zeigte. Ähnlich verhält es sich mit dem Motiv "Jakob und Rahel". Dieses Motiv fand noch häufigere Verbreitung zu Beginn des 19. Jahrhunderts und auch hier weicht Genelli von der Auffassung des Gegenstandes bei seinen Zeitgenossen ab. Während die zärtliche Umarmung das zentrale Motiv für die Zeitgenossen ist, so wählt Genelli einen früheren Augenblick, als nämlich Jakob den Stein vom Brunnen hebt und Rahel erblickt. Trotz der übereinstimmenden Themenwahl verfolgten die Künstler demnach unterschiedliche Intentionen. Aus dem nazarenischen Gedankengut heraus legten die Zeitgenossen Genellis in ihre Bilder christliche Wertvorstellungen hinein und verbanden mit ihnen den Wunsch nach der religiösen Erziehung des Menschen, wie es vor allem bei Schnorrs Bilderbibel der Fall ist. Welche konzeptionellen Gedanken den Zeichnungen Genellis in der Reihe der "Brunnenbilder" zugrunde lagen, soll im Anschluß an das dritte Bild dieser Gruppe, "Moses und die Töchter Reguels am Brunnen", herausgestellt werden.

3.3.3. Moses und die Töchter Reguels

Wie schon oben erwähnt, wird die Zugehörigkeit dieses Bildes zu "Elieser und Rebekka am Brunnen" und "Jakob und Rahel am Brunnen" durch einen Brief Genellis an die Fürstin Sayn-Wittgenstein verifiziert, in welchem Genelli von der Fertigstellung der drei Umrißzeichnungen berichtet⁴⁴¹. Während für die ersten beiden besprochenen Kompositionen die Entstehung in römischer Zeit durch Genellis eigenhändiges Verzeichnis der Werke dieser Zeit gesichert ist, besteht für das Moses-Thema nur die Vermutung Lionel von Donops, daß es ebenfalls in dieser Zeit entstanden sei⁴⁴². Zeitlich faßbar sind dagegen drei Zeichnungen zu diesem Thema aus späterer Zeit, so eine Zeichnung in Bleistift für Frizzoni in Bergamo von 1850, eine Komposition, die 1852 durch die Vermittlung Schnorr von Carolsfeld dem Dresdner Kunstverein verkauft

⁴⁴¹ Genelli an Caroline von Sayn-Wittgenstein, 22.4.1856, SBPK Berlin.

⁴⁴² DTE V/91, 757.

wurde⁴⁴³ und die schon genannte Umrißzeichnung für die Fürstin von Sayn-Wittgenstein aus dem Jahr 1856.

Als Vorlage zur Besprechung dienen hier eine Sepiazeichnung, die sich im Besitz der Landesgalerie Hannover, Kestner-Museum befindet (Abb. 46) und zwei Bleistiftzeichnungen im Besitz der Staatlichen Graphischen Sammlung München (Abb. 47). Auf der querformatigen Zeichnung des Kestner-Museums steht Moses als beherrschende Figur hoch aufgerichtet in der linken Bildhälfte und vertreibt mit ausgestrecktem rechten Arm drei Hirten, die im Mittelgrund der rechten Bildhälfte protestierend den Ort verlassen. Die sieben Töchter Reguels, die Moses umringen, zeigen teils aufgeregt auf die wütenden Hirten, teils haben sie sich beobachtend auf dem Rand des Brunnens niedergelassen, aus dem sie Wasser schöpfen wollten. Bei den Münchner Blättern handelt es sich um zwei Vorstudien zu dem eben beschriebenen Blatt aus Hannover.

Bildtradition: Prägendes Vorbild für die Ausführungen zu "Moses und die Töchter Jethros am Brunnen" in der Kunst um 1800 ist eine Komposition Nicolas Poussins zu diesem Thema, die von Antoine Trouvain (gest. 1708) in Kupfer nachgestochen wurde. In der Grundkonzeption lehnt sich Genellis Ausführung sehr stark an Poussin an, auch wenn der Kupferstich die Szene spiegelverkehrt wiedergibt⁴⁴⁴. Die sieben Töchter haben sich mit ihren Gefäßen in der rechten Bildhälfte um einen gemauerten Brunnen in der Mitte des Bildes versammelt und zeigen auf Moses, der in der linken Bildhälfte handgreiflich die drei Hirten vertreibt. Es sind vor allem die Anordnung der Töchter um den steinernen Brunnen in der einen Bildhälfte, die fliehenden Hirten in der anderen Bildhälfte, geteilt durch den Brunnen, sowie der Ausblick in die weite Landschaft, die die Ähnlichkeit zu Genellis Komposition ausmachen.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Rom arbeiteten die Künstler Friedrich Overbeck⁴⁴⁵, Johann Anton Ramboux⁴⁴⁶ und Joseph Anton Dräger an diesem Thema.

Joseph Anton Dräger fertigte 1827 das Gemälde "Moses am Brunnen, die Töchter Reguels beschützend und ihre Schafe tränkend" (Abb. 118) als Konkurrenzaufgabe des Berliner Kunstvereins für die preußischen Künstler in Rom. Drägers Bild, das als

⁴⁴³ DTE VIII/100, 391f.

⁴⁴⁴ Blunt, Anthony: Nicolas Poussin, Tafelbd., London 1967, Abb. 262.

⁴⁴⁵ Bötticher 1941, Bd. 2,1, Nr. 85: Moses verteidigt die Töchter Jethros am Brunnen gegen die Hirten aus Midian, Bleistift.

⁴⁴⁶ Aquarell, um 1820, Düsseldorf, Kunstmuseum, Inv. 25/212. Vgl. Johann Anton Ramboux. Maler und Konservator. 1790-1866. Ausstellungskatalog Köln 1967, S. 77.

Kupferstich vervielfältigt wurde, wurde 1830 auf der Ausstellung des Berliner Kunstvereins gezeigt⁴⁴⁷. Lionel von Donop berichtet, daß Genelli, der Dräger vermutlich durch Friedrich Preller oder Hermann Härtel in Rom kennengelernt hatte, an diesem Bild Drägers mitgearbeitet habe. Er vermutet sogar, daß der gesamte Entwurf auf Genellis Idee zurückging⁴⁴⁸. Tatsächlich ist die kompositorische Ähnlichkeit beider Werke frappierend, ebenso wie das 1851 entstandene Gemälde Karl Rahls zu diesem Thema (Abb. 119). Bei allen drei Werken steht Moses stolz aufgerichtet im Zentrum der Komposition und zeigt mit ausgestrecktem Arm nach rechts, um die drei Hirten in diese Richtung zu vertreiben. Hinter Moses, der jeweils zusätzlich zur Tunika ein langes Tuch über die Schulter geworfen hat, befindet sich die runde steinerne Einfassung des Brunnens, um den sich in verschiedener Gruppierung die sieben Töchter versammelt haben. Bei Dräger suchen sie alle hinter der kraftvollen Gestalt Mose Schutz, der auf diesem Bild einzig in Frontalansicht zu sehen ist, bei Genelli und Rahl ist er als Rückenfigur wiedergegeben. Bei deren Bildern haben sich die jungen Frauen um Moses herum verteilt, blicken bewundernd zu ihm auf, zeigen aufgeregt auf die Hirten und halten ihre Wassergefäße bereit. Auch wenn sich ohne weitere Quellen nicht feststellen läßt, ob Genelli auf Drägers Entwurf zurückgegriffen hat oder umgekehrt, so steht doch fest, daß die Anregung für Genellis Zeichnung auch schon aus seiner römischen Zeit stammen muß. An dieser Stelle ist noch zu erwähnen, daß der Moses auf Drägers Bild die Gesichtszüge Bonaventura Genellis aufweist, der 1827 ohne weiteres Dräger in Rom Modell gestanden haben könnte.

Als sich Genellis Künstlerfreund Karl Rahl mit dem vorliegenden Thema beschäftigte, waren die beiden Künstler vermutlich schon miteinander bekannt. Er schuf 1851 das Gemälde "Moses beschützt die Töchter Reguels gegen die Hirten". Ein Jahr später setzt der erhaltene ausführliche Briefwechsel Rahls mit Genelli ein, doch leider findet dieses Bild keine Erwähnung mehr. Doch aufgrund der kompositorischen Ähnlichkeiten liegt die Vermutung nahe, daß die jeweiligen Bilder Drägers, Genellis und Rahls zu diesem Thema in Bezug zueinander stehen. Der Literatur zufolge tritt Moses auf Rahls Bild für "Entrechtete" ein und wird damit zum Exemplum virtutis, das für mutiges Handeln aus Nächstenliebe auffordert. Der Betrachter wird ermahnt, für den Schutz Wehrloser einzutreten⁴⁴⁹.

⁴⁴⁷ Nick, E.: Maler Anton Joseph Dräger. in: Trierer Zeitschrift, 7, 1932, S. 99-115, hier S. 110.

⁴⁴⁸ DTE V/69, 588.

⁴⁴⁹ Gott erhalte Österreich. Religion und Staat in der Kunst des 19. Jh., Ausstellungskatalog Schloß Halbturn, 1990, S. 170

Im Unterschied zu den beiden vorherigen 'Brunnenbildern' ist dieses Ereignis nicht in der Genesis, sondern im Buch Exodus 2, 15-22 geschildert. Moses kommt dort den sieben Töchtern eines Priesters zu Hilfe, die von Hirten daran gehindert wurden, ihr Vieh zu tränken. Der Priester bat Moses daraufhin zu bleiben und gab ihm seine Tochter Zippora zur Frau. Die inhaltliche Parallele zwischen dieser Darstellung Genellis und den beiden vorangegangenen Themen zu Elieser und Jakob besteht, abgesehen von dem Brunnen als gemeinsamer Handlungsschauplatz, in der nachfolgenden Heirat, die aus der Begegnung der Hauptfiguren folgt. Erstaunlicherweise tritt die inhaltliche Gemeinsamkeit der drei Blätter in künstlerischen Ausführung in den Hintergrund. Der Aspekt der Brautwerbung tritt bei "Elieser und Rebekka" durch das symbolische Anlegen des Armreifs am deutlichsten hervor. Bei "Jakob und Rahel" verheißt zumindest der bedeutungsvolle Blick Jakobs zu Rahel die entstehende Bindung. Doch bei "Moses und die Töchter Reguels" ist noch nicht einmal erkennbar, welches Mädchen seine zukünftige Braut ist. Die letzten beiden Bilder scheinen vielmehr die Tugenden der männlichen Hauptfiguren hervorzuheben, jenes Stärke, dieses Heldenhaftigkeit. Der Komponist Peter Cornelius sah die Figur Mose schon durch jene "Majestät und Geisteshoheit" geprägt, die auf sein späteres Wirken verweisen⁴⁵⁰. Mit dieser Auffassung stünde Genellis Bild demjenigen Rahls nahe, dem von der Literatur die Funktion zugesprochen wurde, als Vorbild für mutiges und beschützenden Handeln zu dienen. Man kann durchaus sagen, daß die ausdrucksstarke Gestalt Mose und der Schutz, den er über die Töchter Reguels ausübt, auf seine spätere Bedeutung als Anführer und Beschützer des Volkes Israel hinweist.

Alle 'Brunnenbilder' sind zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Rom ein häufiges Bildthema gewesen und sind vor allem im Umkreis der nazarenischen Kunstauffassung aufgegriffen worden⁴⁵¹. Genellis Beschäftigung mit christlichen Bildthemen, die vor allem dem nazarenischen Künstlerkreis zuzuordnen sind, zeigt Genellis aktive Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Kunst. Er nahm Themen, die in seinem Umfeld aktuell waren, in sein Werk auf und setzte sie nach seinen eigenen Vorstellungen um. Mit diesen Werken, die als Reaktion auf die zeitgenössische Malerei verstanden werden können, setzte er sich gegenüber der nazarenischen Kunstauffassung ab und manifestierte seine eigene, an klassizistischen Prinzipien orientierte Haltung. Worauf die

⁴⁵⁰ Cornelius 1869, S. 810.

⁴⁵¹ In der traditionellen Ikonographie wurden sie typologisch behandelt, so daß auch das Bild "Christus und die Samariterin am Brunnen" zu dieser Reihe gezählt werden kann. Dieses Motiv hat Genelli in seine Folge der 'Brunnenbilder' jedoch nicht aufgenommen.

nichtchristliche Interpretation der "Brunnenbilder" gründet, und wie diese zu verstehen sind, wenn sie keiner christlichen Deutung unterliegen, soll im Folgenden geklärt werden.

3.4. Johann Gottfried Herders Interpretation der Genesis

Betrachtet man den literarischen Zusammenhang der Geschichten Eliesers bzw. Isaaks und Rebekkas wie auch Jakobs und Rahels, so wird schnell ersichtlich, daß es sich um die Erzväter des Volkes Israel handelt, zu der auch die Geschichten Abrahams und Lots gehören. Bezieht man die Darstellungen zu Abraham und Lot mit ein, so bildet "Abraham und die drei Engel" den Anfang der Erzvätergeschichte. Die Zeichnungen zu "Lot vor Zoar" kann man insofern in diese Reihe aufnehmen, als Lot der Stammvater der Moabiter und Ammoniter ist. Direkt weitergeführt wird die Idee der künstlerischen Darstellung der Genese jedoch durch die Komposition "Elieser und Rebekka am Brunnen", in der Rebekka als Braut für Abrahams Sohn Isaak erwählt wird. Aus der Verbindung Isaaks und Rebekkas geht Jakob hervor, dessen Brautwahl mit "Jakob und Rahel am Brunnen" gezeigt wird⁴⁵².

Moses kann zwar nicht unmittelbar in die Reihe der Erzväter aufgenommen werden, da er nicht in der Genesis, sondern erst im Buch Exodus genannt wird und auch nicht als bedeutender leiblicher Stammvater des israelitischen Volkes gilt. Und trotzdem stellt er durch seine göttliche Berufung die bedeutendste und schicksalhafteste Gestalt überhaupt für das israelitische Volk dar und kann wohl in übertragenem Sinn als Erzvater angesehen werden.

Zusammengefaßt enthalten diese Blätter Ausschnitte aus der Stammesgeschichte des Volkes Israel, nämlich die Momente der Brautwerbung bzw. der Ankündigung der Stammesgründung, wie bei Abraham. Bezeichnend für das Thema des Werdens des israelitischen Volkes ist die durchgängige Lokalisierung des Geschehens an einem Brunnen, der gleichbedeutend mit einer Quelle für das Werden des Lebens steht. Der gemeinsame verbindende Gedanke, den Bonaventura Genelli den drei Kompositionen zugrunde legte,

⁴⁵² Genelli entwarf auch zu Jakobs und Rahels Sohn, Joseph, mehrere Kompositionen, die er zu einem Bild, vermutlich in Aquarell, vereinte, das leider nicht mehr auffindbar ist. Nach einem Vortrag Hermann Riegels zeigte die Umrisszeichnung dazu im Mittelfeld "Josephs Triumphzug in Ägypten", in den Randstreifen "Joseph als Traumdeuter" und "Joseph und Potiphars Weib" und in einem Sockelstreifen "Joseph als Wohltäter, der das Korn ans Volk verteilt". Erhalten geblieben sind nur Abbildungen des Mittelfeldes und drei Studien zu "Joseph und Potiphars Weib" im Nachlaß Hans Ebert im Zentralarchiv Berlin. Das letzte Thema hat Genelli sogar als eines seiner frühesten Ölbilder ausgeführt. Es wurde 1845 beim Münchner Kunstverein ausgestellt, wurde dann aber von Genelli selbst zerstört. DTE VIII/98.

ist demnach, dem Betrachter die Gründungsgeschichte des israelitischen Volkes in seinen wichtigsten Stationen vorzuführen.

Bewußt wählte Genelli für diese Blätter jeweils einen "entscheidenden Punct im Cyclus der Heiligen Geschichte". Seine Themenwahl beruhte mehr auf historischen, denn auf theologischen Gesichtspunkten. Bezeichnend ist, daß diese Zeichnungen von zeitgenössischen Betrachtern auch als "Blätter aus der jüdischen Geschichte" bezeichnet wurden⁴⁵³.

Es stellt sich die Frage, welche geistesgeschichtlichen Voraussetzungen Bonaventura Genelli dazu veranlaßten bzw. seine Vorgehensweise rechtfertigten, den biblischen Text aus historischem, nicht aus theologischem Blickwinkel künstlerisch zu behandeln. Schließlich ist zu bedenken, daß die künstlerische Umsetzung christlicher Themen mit religiösen Intentionen die grundlegende Tradition in der christlichen Ikonographie bis zur Aufklärung war und mit der Kunst der Nazarener im 19. Jahrhundert sogar eine neue Blütezeit erlebte. Für die Nazarener waren Bilder christlichen Inhalts ein wesentlicher Grundstein ihrer Kunstauffassung. Wie die ikonographische Tradition der Brunnenbilder gezeigt hat, waren diese Themen gerade bei den Nazarenern weit verbreitet.

Die Emanzipation des historischen Denkens in der Aufklärung führte zu neuen Positionen in der Geschichts- und Religionsphilosophie, die im wesentlichen von Hegel und Herder bestimmt wurden. Vor allem Herders organischer Geschichtsbegriff, der mit A. Hirth Eingang in die Kunstphilosophie fand, wurde richtungsweisend für die moderne Geschichtswissenschaft. Die Geschichtsbetrachtung löste sich zunehmend von der bisher dominierenden christlichen Heilsgeschichte. Hegel erklärte sogar den Glauben an die Historie, den Sinn der Geschichte, zum Ersatz der Religion⁴⁵⁴. Im Zuge des historischen Denkens deutete Spinoza die Bibel als eine Art Substrat der Geschichte des jüdischen Volkes und gab damit den Weg frei, die Bibel als historisches Produkt zu verstehen⁴⁵⁵. Herder, der sich immer wieder mit Spinoza beschäftigte, trat dafür ein, die alttestamentlichen Überlieferungen im historischen Denken als selbständig anzuerkennen,

⁴⁵³ Hermann Wirsing an Genelli, Frankfurt, 12.9.1844, C 338, UB Leipzig.

⁴⁵⁴ Telesko, Werner: Die deutsche Romantik in ihrer Bedeutung für die Frühgeschichte des Historismus. Untersuchungen zu den Wechselwirkungen zwischen Literatur und bildender Kunst im frühen 19. Jh. in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 44/2, 1999, S. 71 – 90.

⁴⁵⁵ Willi, Thomas: Die Metamorphose der Bibelwissenschaft in Herders Umgang mit dem Alten Testament. in: Johann Gottfried Herder. Geschichte und Kultur. Hrsg. von Martin Bollacher, Würzburg 1994, S. 239-256, hier S. 241.

was für jede künftige biblische Hermeneutik eine unerläßliche kritische Funktion bedeutete⁴⁵⁶.

Herder wurde durch seine Schriften zur Theologie und Exegese zu einer der führenden Gestalten des Umbruchs in der Bibelwissenschaft in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts⁴⁵⁷. Sein Umgang mit den Texten des Alten Testaments schuf die Voraussetzungen für die künftige Entwicklung einer historisch-kritischen Bibelwissenschaft⁴⁵⁸. Zu den Gründen, nach denen Herder einen Paradigmenwechsel in der Rezeption biblischer Texte erzeugte, zählte neben seinem sprachphilosophischen Ansatz, sein literarisch-historischer Zugang zur Bibel, der von einer pietistischen Schriftauffassung geprägt war⁴⁵⁹. Zur Leseweise der Bibel riet Herder: "das beste Lesen dieses göttlichen Buchs ist menschlich... Menschlich muß man die Bibel lesen"⁴⁶⁰. Zwar blieb die Bibel für Herder als Glaubensnorm bestehen, erhielt aber gleichzeitig die Bedeutung eines "Poesie-Dokuments" und einer "Geschichts-Urkunde"⁴⁶¹. Unter dem Vorzeichen der historischen Betrachtung wurde die Bibel auf diese Weise für Herder "von einem Buch der Offenbarung zu einem Buch der Antike"⁴⁶², wobei "Offenbarung" hier als "Genesis" verstanden wurde⁴⁶³.

Herders Ansatz, die Bibel "menschlich" zu lesen, findet für die christliche Ikonographie ihre Analogie in der Ästhetik der Weimarer Klassik. Für christliche Themen gilt u.a., daß sie vom "rein menschlichen" Standpunkt aufgefaßt werden⁴⁶⁴, womit z.B. ein

⁴⁵⁶ Bultmann, Christoph: Die Biblische Urgeschichte in der Aufklärung. Johann Gottfried Herders Interpretation der Genesis als Antwort auf die Religionskritik David Humes. Tübingen 1999, S. 6.

⁴⁵⁷ Bultmann 1999, S. 6.

⁴⁵⁸ Willi 1994, S. 253.

⁴⁵⁹ ebd., S. 242.

⁴⁶⁰ J. G. Herder, Sämtl. Werke, Bd. 10, S. 7; aus: 1. Brief, das Studium der Theologie betreffend, zit. nach Willi 1994, S. 253.

⁴⁶¹ Willi 1994, S. 242.

⁴⁶² Bultmann 1999, S. 6.

⁴⁶³ ebd., S. 149. Herders grundlegende geschichts- und religionsphilosophische Schrift zum Verständnis der Genesis ist die "Älteste Urkunde des Menschengeschlechts" (1774/76). In dieser Schrift, die als ein Hauptwerk der literarischen Bewegung des Sturm und Drang gilt, behandelte Herder exegetische, hermeneutische und interpretationsgeschichtliche Fragen zur Genesis ebenso wie philologische und historische Fragen (Bultmann 1999, S. 131). Die theologiegeschichtliche Forschung des 19. Jahrhunderts sah die Leistungen von Herders Schriften über das Alte Testament vor allem in der literarischen Vermittlung einer Hermeneutik des ästhetischen Sinnes und der religiösen Stimmung (Bultmann 1999, S. 8). Issak August Dorner urteilte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, daß Herder "ein großes theologisches Verdienst nicht abzusprechen" ist, "zumal in Beziehung auf das Alte Testament, dessen allgemein menschliche Seiten und Schönheiten er mit seltenem Adel der Sprache und mit Wahrheit der Empfindung zur Anerkennung brachte" (Dorner, I. A.: Geschichte der protestantischen Theologie, München 1867, S. 739 und 741). Auch Friedrich Bleek sah in Herder den "geistreichen" und "geschmackvollen" Autor, der in historischer Hinsicht "mit dem Geiste des Orients" vertraut ist (Bleek, F.: Einleitung in das Alte Testament, hrsg. v. J. F. Bleek, Berlin 1860, S. 16 und Bultmann 1999, S. 8). Zu Herder in der Geschichte der alttestamentlichen Wissenschaft vgl. Bultmann 1999, S. 1-16.

⁴⁶⁴ Propyläen 1798, S. 23

Madonnenbild als ein Bild der Mutterliebe gedeutet werden kann. Auch Herders organischer Geschichtsbegriff führte zu einer neuen Auseinandersetzung mit der Vergangenheit in der Kunst des 19. Jahrhunderts, die in der Historienmalerei ihren Höhepunkt fand.

Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, wenn Bonaventura Genelli die Bibel weder als religiöse Erbauungsliteratur nutzte, noch erzieherische Funktionen im religiösen Sinn mit der Darstellung christlicher Szenen verband. Vielmehr verstand er sie, ausgehend von Herder, als "Geschichts-Urkunde", als Quelle historischer Begebenheiten. Im Gegensatz zu Julius Schnorr von Carolsfeld, der mit seiner Bilderbibel die religiöse Erziehung des Volkes fördern wollte, folgte Genelli der Idee von der autonomen, zweckfreien Kunst⁴⁶⁵. Die Absicht Genellis, "einen entscheidenden Punct im Cyclus der Heiligen Geschichte" wiederzugeben, reflektiert die zeitgenössische historische Sichtweise auf die Bibel und wird im Kontext des historischen Bewußtseins des 19. Jahrhunderts nur verständlicher.

4. Themen des Neuen Testaments

Eine wesentlich unbedeutendere Stellung, allein schon von der Anzahl, nehmen Kompositionen aus dem Themenbereich des Neuen Testaments in Genellis Oeuvre ein. Von insgesamt vier namentlich bekannten Themen sind nur zwei als Zeichnungen ausgeführt worden, "Engel bringen dem Jesuskind eine Serenade" und "Ständchen der Hirten". Beide Zeichnungen gehen auf eine "Geburt Christi mit musizierenden Engeln" zurück, die 1822 in Rom entstanden ist. Das vierte Thema, eine "Versuchung Christi", ist vermutlich nicht über die Konzeption hinausgekommen⁴⁶⁶.

Die Zeichnung "Engel bringen dem Jesuskind eine Serenade" (Abb. 48) gehört, so Genelli, zu einer zweiteiligen Komposition, in der "beide Gedanken sich gegenseitig haben"⁴⁶⁷. Ebert bezeichnet diese Zeichnung als "Ruhe auf der Flucht nach Ägypten", vermutlich in Anlehnung an einen Kupferstich gleichen Titels nach Nicolas Poussin⁴⁶⁸, der

⁴⁶⁵ Die Unterscheidung zwischen zweckfreier und zweckgebundener Kunst nahm auch Adolf Friedrich von Schack vor, der sich in seiner Begeisterung für die biblischen Kompositionen Genellis dafür aussprach, daß sie sich "durch keine berechnende Kunst ersetzen läßt." Schack 1891, S. 10f.

⁴⁶⁶ Genelli berichtete über die bisher vergeblichen Versuche, eine "Versuchung Christi durch den Teufel" zu bewältigen. Er habe dazu die beiden Gestalten entworfen und hofft, daß sein bisheriges Suchen nicht umsonst gewesen sei. Genelli an Carolyne von Sayn-Wittgenstein, 10.11.1855, SBPK Berlin.

⁴⁶⁷ Genelli an Caroline von Sayn-Wittgenstein, 10.2.1854, SBPK Berlin.

⁴⁶⁸ Blunt, Anthony: Nicolas Poussin, London 1967, Tafelbd., Abb. 256.

in der Anordnung der Figuren Vorbild für Genellis Zeichnung gewesen sein kann⁴⁶⁹. Übereinstimmend ist vor allem die Stellung des schlafenden Joseph und auch die ausgestreckte Haltung Mariens, die bei Genelli ebenfalls schläft und nicht wacht wie bei Poussin. Doch auf dem Kupferstich nach Poussin reichen die Engel dem Jesuskind Speis und Trank, wogegen die Engel bei Genelli dem Jesuskind bei Mondenschein ein Lied spielen – eben eine "Serenade" vortragen.

Auch der Verweis auf die Zweiteiligkeit der Komposition rechtfertigt die Umbenennung der ersten Zeichnung von "Ruhe auf der Flucht" in "Engel bringen dem Jesuskind eine Serenade". Denn das Pendant zur ersten Komposition bildet eine Zeichnung, die Ebert "Ständchen der Hirten" nennt⁴⁷⁰. Unter der Prämisse, daß beide Zeichnungen einen gemeinsamen Gedanken haben, wie Genelli mitteilte, können damit nur diese beiden Zeichnungen gemeint sein. Auch dasselbe Entstehungsjahr der zwei Zeichnungen in Düsseldorf und Stuttgart spricht für die Zusammengehörigkeit. Außer dem "Ständchen mit Hirten" hat Genelli eine weitere Zeichnung ähnlichen Inhalts und ähnlicher Konzeption schon 1822 in Rom entworfen. Graf Ingenheim berichtete, er habe in Genellis Atelier eine Zeichnung "Geburt Christi mit musicierenden Engeln" gesehen. Diese Zeichnung, deren Verbleib unbekannt ist, bildete vermutlich die Grundidee zu den zwei erhaltenen Zeichnungen⁴⁷¹.

Der Gedanke, der beide Zeichnungen vereint, spricht schon aus den Titeln. Es ist das Motiv der Musik, die zu Ehren des göttlichen Kindes vorgetragen wird. In allgemeinerer Bedeutung, wodurch sich die Zeichnungen an Kompositionen Genellis aus dem Themenkreis der Mythologie anschließen, geht es um die harmonische und beseligende Wirkung von Musik. Genelli verlegt damit ein Thema, das er im mythologischen Bereich mehrfach verwendete, in den Kontext des Neuen Testaments und teilt den Zeichnungen, die aus der traditionellen christlichen Ikonographie kommen, neue Bedeutung zu. Für den mythologischen Bereich können unter anderem die Kompositionen "Eros eint die Elemente durch Gesang", "Eros am Feldbrunnen singend" oder auch "Apoll tröstet die Hirten" genannt werden, die, wie im vorigen Kapitel dargelegt wurde, die Wirkmacht von Poesie zum Thema haben.

⁴⁶⁹ Ebert 1971 S. 126f.

⁴⁷⁰ Zeichnungen in Düsseldorf: bez. München, September 1853 und Privatbesitz. Vgl. Ebert 1971, S. 224, Anm. 189.

⁴⁷¹ Ingenheim an Hans Christian Genelli, zit. nach Baisch, Otto, Einzelheiten aus Genelli's Leben und Briefwechsel, in: Zeitschrift für bildende Kunst 18, 1883, S. 257-262, hier S. 260.

Die neue Sinnzuweisung war für Genelli die Rechtfertigung, sich mit Motiven aus dem Neuen Testament zu beschäftigen. Das Ungewöhnliche der Thematik geht aus der Frage hervor, die Genelli seinem Malerfreund Karl Rahl stellte: "Haben meine beiden Christlichen Compositionen einige Gnade vor Ihren Augen gefunden, oder sind sie Ihnen schon des Gegenstandes halber zuwieder?"⁴⁷² Genelli ging also davon aus, daß das neutestamentliche Thema von dem ebenfalls klassizistisch gesinnten Rahl von vornherein abgelehnt werden könnte. Außer diesen beiden Zeichnungen sind keine weiteren Arbeiten Genellis zu Themen aus dem Neuen Testament bekannt. Auch die Bemerkung "Über Heilige traue ich mir kein Urtheil zu!"⁴⁷³ belegt, daß sich Genelli nicht tiefer mit dieser Thematik, die nicht dem klassizistischen Themenkanon entsprach, beschäftigte.

5. Zusammenfassende Betrachtungen zu Genellis Behandlung christlicher Bildthemen und über das "Dichterische" in Genellis Kunst

In der älteren Literatur wurde angeführt, daß Genelli von Künstlerfreunden dazu angehalten wurde, sich verstärkt biblischen Themen zuzuwenden, da dieser Gegenstand das Publikum mehr ansprechen würde und auch allgemein verständlicher sei⁴⁷⁴. Sollte dies ein Beweggrund für Genelli gewesen sein, sich mit christlichen Darstellungen zu beschäftigen, so war es sicherlich nicht der einzige und ausschlaggebende Grund. Die frühesten Kompositionen biblischer Thematik erfolgten vielmehr in Auseinandersetzung mit zeitgleich entstandenen Werken gleicher Thematik, aber grundsätzlich anderer Auffassung. Während seines römischen Aufenthaltes 1822-32 lernte Genelli die religiösen Werke der Nazarener kennen und reagierte mit seiner Umsetzung christlicher Themen auf die zu dieser Zeit noch von ihm leidenschaftlich abgelehnte Kunstrichtung⁴⁷⁵. Zu den markantesten Beispielen, die in Auseinandersetzung mit nazarenischer Kunst entstanden sind, zählen die "Brunnenbilder", anhand derer Genelli die Prinzipien seiner Kunstauffassung, die von den Grundsätzen der Weimarer Klassik bestimmt waren, denen der Nazarener gegenüberstellte.

Säkularisierung christlicher Bildthemen

Bonaventura Genelli hielt sich bei der Umsetzung christlicher Bildthemen eng an die Angaben aus Hans Christian Genellis Bearbeitung von Ayalas "Pictor christianus

⁴⁷² Genelli an Karl Rahl, München, 1.2.1852, B 99, UB Leipzig.

⁴⁷³ Genelli an Karl Rahl, Weimar, 2.7.1864, B 145, UB Leipzig.

⁴⁷⁴ DTE VI, 195.

⁴⁷⁵ Bonaventura Genelli an Christoforo Genelli, Rom, 1823, zit. bei Ebert 1971, S. 33.

eruditus". Von einer Säkularisierung⁴⁷⁶ christlicher Bildthemen könnte man sprechen, wenn Bonaventura Genelli die Themen aus dem Alten und Neuen Testament, den Angaben seines Onkels zufolge, in die "mythische Zeit unserer Geschichte" legte. Mit diesem Begriff löste Hans Christian Genelli diesen Zeitraum aus dem christlich-religiösen Verständnis heraus und führte ihn in den Bereich der antiken Mythologie⁴⁷⁷. Die Nähe zur antiken Mythologie drückte Bonaventura Genelli in der Formensprache aus, da er sich hier ebenso wie in seinen Bildern zur antiken Mythologie am Ideal der griechischen Antike orientierte. Ebenso wie mythologische Themen wurden biblische Themen nach Interián bzw. Genelli erst dadurch bildwürdig, daß sie nicht nur eine tiefere geistige Lehre beinhalten, sondern auch eine Idee von der höheren Anschauung geben⁴⁷⁸. Demzufolge stand für Bonaventura Genelli nicht der theologische Sinn einer biblischen Handlung im Mittelpunkt der Bildidee. Vielmehr betonte er den Gehalt, der einer Komposition zu Grunde lag⁴⁷⁹. Mit der Betonung des Gehalts und der Behandlung eines christlichen Themas vom historischen bzw. "rein menschlichen" Standpunkt aus, löste Genelli das Motiv aus dem theologischen Kontext heraus und verstand es als autonomes Werk, das sich keiner religiösen Unterweisung unterzuordnen habe. Er richtete sich damit gegen die religiös geprägte Auffassung der Nazarener, die den christlichen Bildthemen zu Beginn des 19. Jahrhunderts neuen Aufschwung verliehen⁴⁸⁰.

⁴⁷⁶ Das Phänomen der Sakralisierung und Säkularisierung christlicher Bildformen im 19. Jahrhundert ist bereits von verschiedenen Autoren behandelt worden. Vgl. Lankheit, Klaus: Nibelungen-Illustrationen der Romantik. Zur Säkularisation christlicher Bildformen im 19. Jahrhundert, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 7, 1953, S. 95-112; Liebenwein-Krämer, Renate: Säkularisierung und Sakralisierung, Studien zum Bedeutungswandel christlicher Bildformen in der Kunst des 19. Jahrhunderts, Diss. Frankfurt 1977.

⁴⁷⁷ Es bleibt aber zu beachten, daß Hans Christian Genelli den Unterschied zwischen der griechisch-antiken und christlichen Auffassung deutlich hervorhob. Er warnte ausdrücklich davor, sich vorbehaltlos antiker Vorbilder zu bedienen, um Gegenstände aus dem christlichen Themenbereich idealisiert darzustellen. Denn während die Auffassung der griechischen Antike überwiegend auf der "materiellen Kraftäußerung" fußt, gründet die christliche Auffassung auf einem "inneren, moralischen Sinn", dem sich alles andere unterzuordnen hat. Aufgrund dieser Bewertung wird deutlich, daß der christlichen Lehre trotz der sonst überwiegenden Orientierung am Ideal der Antike ein bleibender hoher Stellenwert beigemessen wird.

⁴⁷⁸ DTE III/32, 259f.

⁴⁷⁹ Die auf der Ästhetik Karl Philipp Moritz' gründende Betonung des Gehalts findet sich sogar noch im dritten Viertel des 19. Jahrhunderts, in der Schrift "Die Poesie in der Malerei. Versuch einer ästhetischen Abhandlung" (Leipzig 1861) von A. V. Svoboda, wieder. Nach Svoboda bemißt sich der Kunstgehalt eines Bildes aus dem "Ideenwerth" und aus der "formschöne[n] Offenbarung eines poetischen Gedankens". Der Traktat befand sich in der umfangreichen Bibliothek von Genellis Förderer, Adolf Friedrich von Schack, und reflektiert mit dem Diktum von der Poesie als Grundlage der Kunst einen Teil der Kunstauffassung Schacks. Zur Kunstanschauung Schacks vgl. Pophanken, Andrea: Graf Schack als Kunstsammler, München 1994, S. 34ff., zum Gehaltsbegriff s. v.a. Büttner 1990, S. 270f.

⁴⁸⁰ Bei dem Maler Erwin Speckter, der Genelli in Rom kennen und schätzen lernte, läßt sich eine ähnliche Vorgehensweise beobachten. Unter dem Eindruck der "kraftvoll sinnenfrohen Naturauffassung der Antike" stellte er biblische Themen auf "heidnische Weise" dar. (Stubbe 1970, S. 185). Dies galt vor allem für die Komposition "Simson und Delila", für die er die antiken Kunstwerke "hoffentlich mit Nutzen für meinen Simson und Delila" studierte (Speckter 1846, Bd. 2, S. 45). Er sah in dem Gegenstand weniger den religiösen Gehalt als vielmehr ein allgemeines "ungeheuer tiefes Symbol": "Alles Edle auf Erden hat seine Schwäche

Das „Dichterische“ in Genellis Kunst

Die Transponierung traditionell religiös gedeuteter Bildthemen auf eine allgemeine Deutungsebene, ebenso wie die Intention vom höheren Gehalt, sprechen für Genellis freie und eigenständige Behandlung eines Bildgegenstands. Sein schöpferischer Umgang mit dem jeweiligen Thema, vor allem die Umdeutung des Inhalts, weist darauf hin, daß das Axiom von der dichterischen Behandlung eines darzustellenden Gegenstands in Genellis Kunstauffassung eingeflossen ist. Johann Joachim Winckelmann entwarf in seiner Schrift "Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst" (1755) das Bild des vom prometheischen Feuer entzündeten Künstlers: "Hat er einen Vorwurf, den er selbst gewählt, oder der ihm gegeben worden, welcher dichterisch gemacht, oder zu machen ist, so wird ihn seine Kunst begeistern, und wird das Feuer, welches Prometheus den Göttern raubete, in ihm erwecken"⁴⁸¹. Hier wird der denkende Künstler im schöpferischen Umgang mit seinem Entwurf selber zum Dichter, er wird zum prometheischen Kunstgenius erklärt. Grundlegend für Winckelmanns Idee vom dichtenden Künstler war die seit der Antike gültige Maxime von der Poesie als dem Ursprung der Künste⁴⁸². Mit der durch Winckelmann initiierten Wiederentdeckung der Antike und insbesondere Homers als Vater der Dichtkunst, wurde das Diktum von der Poesie als Mutter der Künste für die Kunsttheorie des deutschen Klassizismus wieder von zentraler Bedeutung⁴⁸³. Die Bedeutung der Dichtung für die bildende Kunst liegt nach

und in solchem Augenblick wird es überwunden von der erbärmlich schwachen, elend lügenhaften Welt." (Speckter 1846, Bd. 1, S. 207) Speckter betonte damit eindeutig die Rezeption des Werkes von einem allgemein verständlichen Standpunkt aus und schloß religiöse Bezüge aus. In Speckters Werk findet sich auch der umgekehrte Weg, die Verwendung christlicher Bildformen in säkularen Darstellungen, wie z.B. auf der Zeichnung "Heilige Faunsfamilie" (1833, Blei und Feder, Hamburg, Kunsthalle). Speckter stellte die Faunenfamilie in der Bildtradition der Heiligen Familie dar, "hoffend zu Gott, sie in ihrer gesunden, einfach reinen, unbefangenen Freude und Seligkeit rührender und heiliger darzustellen, als manche kokettierende heilige Familie unseres Jahrhunderts." Speckter 1846, Bd. 2, S. 320

⁴⁸¹ zit. nach Osterkamp, Ernst: Die Dichtung als Mutter der Künste. Zur Bedeutung eines kunsttheoretischen Topos im deutschen Klassizismus. in: Ausst. Kat. Schwäbischer Klassizismus zwischen Ideal und Wirklichkeit. 1770-1830. Hrsg. von Christian von Holst, Katalogbd., Stuttgart 1993, S. 177-192, hier S. 178.

⁴⁸² Die Auffassung von der Dichtkunst als Mutter der Künste geht auf den griechischen Lyriker Simonides zurück, der in der Malerei eine stumme Poesie sah, in der Dichtung aber eine sprechende Malerei. Das von Horaz formulierte *ut pictura poesis*-Prinzip trug wesentlich dazu bei, die Malerei in dauerhafter Verbindung zur Dichtkunst zu sehen. Erst Lessing führte in seinem Laokoon-Aufsatz eine prinzipielle Trennung von Poesie und bildender Kunst durch. Osterkamp 1993, S. 177

⁴⁸³ Die Poesie wurde dann in der Kunsttheorie der Romantik zur zentralen Idee, anhand welcher jene Prinzipien bestimmt wurden, die für die Nazarener programmatisch wurden. Vor allem die Brüder Schlegel formulierten die Überlegenheit der Poesie über die anderen Künste, da sie "den allem Kunstschaffen innewohnenden Weltgeist darstelle" (Piantoni, Gianna: Einige Aspekte des nazarenischen Gedankens. in: Die Nazarener in Rom, S. 18-26, S. 18). Der Poesiebegriff nahm in der Romantik eine ungeheure Vielschichtigkeit an, zu der Friedrich Schlegel mit dem Entwurf der "romantischen Universalpoesie", eine wesentliche Grundlage lieferte (Vgl. Polheim, K. K.: Der Poesiebegriff der deutschen Romantik, Paderborn 1972). Die Poesie hat umfassenden Charakter, sie ist "das eine Gedicht der Gottheit, dessen Teil und Blüte auch wir sind". zit. nach Büttner 1999, S. 148

Winckelmann vor allem in der Beseelung des darzustellenden Gegenstands. Die bloße Wirklichkeitsnachahmung erzeugt nur ein seelenloses Gebilde. Erst wenn der Künstler eine dichterische Neuschöpfung schafft, wird der auf diese Weise beseelte Gegenstand zum Träger einer höheren Wahrheit. Derjenige Künstler, der mittels eines dichterischen Schaffensprozesses eine ideelle Überhöhung seines Bildgegenstands erreicht, ist für Winckelmann würdig, ein zweiter Homer genannt zu werden.

"Colorit und Zeichnung sind vielleicht in einem Gemälde, wie das Sylbenmaaß, und die Wahrheit oder die Erzählung in einem Gedichte sind. Der Körper ist da: aber die Seele fehlet. Die Erdichtung, die Seele der Poesie, wie sie Aristoteles nennet, wurde ihr zuerst durch den Homer eingeblasen, und durch dieselbe muß auch der Maler sein Werk beleben"⁴⁸⁴.

An dieser Stelle werden ein Rückgriff und ein Ausblick deutlich: Zum einen wendet Winckelmann den seit der Antike geläufigen Topos an, die Malerei sei eine stumme Poesie, zum anderen sieht er im Sinne der zeitgenössischen Genieästhetik den schöpferisch tätigen Künstler als neuen Prometheus⁴⁸⁵.

Winckelmanns Nachahmungspostulat fordert vom Künstler, sich an den Bildwerken der griechischen Antike zu orientieren und dem Vater der Dichtkunst, Homer, methodisch und thematisch zu folgen. Damit erhob Winckelmann die von Homer verfaßten Mythen zur wichtigsten Quelle für die Kunst. In seiner "Geschichte der Kunst des Altertums" (1764) fixierte Winckelmann die homerischen Epen als programmatischen Themenbereich für die bildende Kunst und implizierte gleichzeitig die Abwehr der biblischen Themenwelt, die mit Miltons "Paradise lost" wieder Eingang in die künstlerischen Diskurse des 18. Jahrhunderts gefunden hatte⁴⁸⁶. Der Ausschluß nicht-homerischer Themen aus der bildenden Kunst war jedoch dauerhaft nicht zu halten. Denn in dem für die bildenden Künstler und ihr Werk allgemein verbindlichen Postulat vom Dichterischen, Ideellen und Gedanklichen lag genauso die Möglichkeit begründet, der Kunst weitere Dichtungen als Bildmotive zuzuführen, ohne die Vorrangstellung Homers anzuzweifeln. Das Themenrepertoire umfaßte nun nicht mehr allein die Epen der griechischen Autoren,

⁴⁸⁴ J. J. Winckelmann, Erläuterungen zu den "Gedanken über die Nachahmung", zit. nach Osterkamp 1993, S. 179.

⁴⁸⁵ Osterkamp 1993, S. 178f. Raimund M. Fridrich betont, daß Karl Philipp Moritz in seiner Ästhetik der Person des Künstlers eine größere Bedeutung zumißt als Winckelmann, Lessing oder Herder. Der Künstler, der bei Moritz als Teil des Naturganzen im Dienst der Natur steht, wird zum Schöpfer einer zweiten Natur erklärt. (Vgl. Fridrich, Raimund M.: Sehnsucht nach dem Verlorenen, Bern 2003, S. 212, Anm. 60) Tatsächlich vermag nur der geniale Künstler das zur Erscheinung zu bringen, was jenseits der rationalen Erkenntnis liegt. Der Geniegedanke spielte hier eine entscheidende Rolle in der Kunstauffassung von Karl Philipp Moritz.

⁴⁸⁶ Winckelmann warf dem Werk mangelnde poetische Konzeption vor. Er wendete sich bei Milton insbesondere gegen die Ästhetik des Erhabenen und des Schrecklichen, die, fußend auf Burkes "Sublime and the Beautiful", die bildenden Künstler anregte. Osterkamp 1993, S. 179.

sondern erweiterte sich um die Sagen des Mittelalters, die Mythen des Nordens und die Geschichten des Christentums. Zu Homer und Vergil gesellten sich Dante, Shakespeare, Ossian und die Bibel. Szenen aus dem Alten Testament haben z.B. Joseph Anton Koch und Gottlieb Schick mit dem "Dankopfer Noahs" gewählt. Schick fertigte weiterhin das Gemälde "David spielt vor Saul" (1803, Stuttgart, Staatsgalerie), und Philipp Friedrich Hetsch, als weiterer schwäbischer Klassizist neben Schick, setzte die "Auffindung des Mosesknaben" (um 1794, Ludwigsburg, Schloß) ins Bild. Bei jedem dieser Bilder stand der religiöse Inhalt im Hintergrund. Von wesentlich größerer Bedeutung waren allgemeine Aspekte des menschlichen Lebens⁴⁸⁷. Die geistige Erbauung des Menschen thematisierte Schick in der Darstellung des Hirten David, der durch sein Harfespiel den vom bösen Geist besessenen König Saul besänftigte. Hetsch beschäftigte sich in seinen späten Historienbildern vor allem mit genuin bürgerlichen Wertvorstellungen, wie z.B. dem Familiensinn, der Ehegattenliebe oder der Mutterliebe, wie sie bei der "Auffindung des Mosesknaben" vor Augen geführt wird.

Die Behandlung christlicher Bildthemen unter den Aspekten des "rein Menschlichen" und der allgemeinen Verständlichkeit wurde für die Werke Genellis im Einzelnen aufgezeigt. Das Prinzip des Dichterischen als Grundlage für die freie Umgangsweise mit Bildthemen vermittelte Hans Christian Genelli. In seinem Manuskript über die Behandlung christlicher Bildthemen verweist Hans Christian Genelli auf die Vorbildhaftigkeit der antiken Künstler: "Der griechische Maler wußte doch ... wirklich zu dichten"⁴⁸⁸. Hans Christian Genelli recurriert mit diesen Richtlinien seines Manuskripts auf Goethes 1797 konzipierten Aufsatz "Über die Gegenstände der bildenden Kunst". Goethe warnt davor, Themen der Poesie vorbehaltlos in die Mittel der bildenden Künste zu übertragen: "Der bildende Künstler soll dichten, aber nicht poetisieren, das heißt nicht wie der Dichter, der bei seinen Arbeiten eigentlich die Einbildungskraft rege machen muß, bei sinnlicher Darstellung auch für die Einbildungskraft arbeiten"⁴⁸⁹. Der Künstler soll also nicht die

⁴⁸⁷ Die Möglichkeit, einen Bildgegenstand unter dem Topos des "rein Menschlichen" zu behandeln, hatte Goethe in die Ankündigung der ersten Weimarer Preisaufgabe aufgenommen. Goethe überließ es den Künstlern, ein Thema "als Geschichte, als symbolische Darstellung oder bloß in Rücksicht auf das rein Menschliche" zu behandeln. (zit. nach Scheidig, Walther: Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799-1805, Weimar 1958, S. 27) Die Konzentration auf das "rein Menschliche" wurde neben der Verbindung von Wahrheit und Schönheit von der Weimarer Klassik zum Ideal in der Kunst erhoben. Ästhetik und Kunstphilosophie, hrsg. v. Julian Nida-Rümelin, Stuttgart 1998, S. 395

⁴⁸⁸ zit. nach DTE VIII/ 94, 350.

⁴⁸⁹ zit. nach Osterkamp 1994, S. 312. Goethes Äußerung, der Künstler solle nicht poetisieren, bezieht sich auf die von Lessing formulierte Trennung von Poesie und bildender Kunst. Lessings strikte Trennung bedingte die Reflexion über die bildnerischen Bedingungen bei der Übertragung dichterischer Stoffe in die Malerei. Goethe und Meyer nahmen diese Anregung in ihre Gegenstandslehre auf, in der sie für die Malerei geeignete von ungeeigneten Stoffen unterschieden. Ihr Ziel war, die übermäßige Ausweitung der

Phantasie anregen wie ein Dichter, der mit seiner Tätigkeit die Einbildungskraft des Publikums stimuliert. Die Aufgabe des Künstlers ist vielmehr, mittels bildnerischer Gestaltung den Bildgegenstand zum Ideenträger zu verdichten⁴⁹⁰. Daraus resultiert, daß sich der Bildgegenstand aus sich selbst heraus erklärt, das Verständnis des Bildes soll ohne Zuhilfenahme der Phantasie gewährt sein. Hans Christian Genelli beklagte bei den zeitgenössischen Künstlern die mangelnde Fähigkeit, den Gehalt des Bildes zu erfassen und nach den genannten Prinzipien künstlerisch umzusetzen: "Selten wagen sie [i.e. die Künstler, Anm. d. Verf.] hineinzuschauen in ihren Gegenstand aus Furcht zu dichten!"⁴⁹¹ Das heißt, es ist die Aufgabe des Künstlers, den tieferen Sinn des darzustellenden Themas zu erkennen und den Bedeutungsgehalt im Motiv zu verdichten. Das Konzept des "Verdichtens" für die bildende Kunst wird bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts bei der Erklärung des Begriffs "Dichten" in Lexika zur Ästhetik fortgeführt: "Dichten, heißt eigentlich bildlich darstellen ... oder auch Ideen in entsprechenden Bildern zu einem harmonischen Ganzen vereinigt (verdichtet) sinnlich veranschaulichen..."⁴⁹².

Der dichterische Umgang mit Bildthemen muß sich für Bonaventura Genelli ambivalent dargestellt haben: Auf der einen Seite stand der freie, schöpferische Umgang mit Themen, auf der anderen Seite stand das "Verdichten" als Konzentration auf das Wesentliche des Gegenstandes.

Die Bibel als Quelle der Poesie

Die Einbeziehung der Bibel in die poetische Diskussion leistete Johann Gottfried Herder. Wie an anderer Stelle schon ausgeführt wurde, hat Herder das Alte Testament neuen Betrachtungsweisen unterzogen, die eine vielfältigere Rezipierbarkeit der Schriften des Alten Testaments ermöglichte. Neben der Auslegung der Bibel als "Geschichts-Urkunde" wurde aufgrund sprachphilosophisch-literarischer Ansätze auch die Auffassung

künstlerischen Themen und deren Ausuferung ins Unsinnige und Abstrakte zu verhindern. Ansatzpunkt war der Gedanke, daß ein Kunstwerk aus sich selbst heraus, ohne Einsatz literarischer Kenntnisse oder der Phantasie, verständlich sein müsse. Im Gegensatz zum Kunstwerk versuche die Poesie die Einbildungskraft anzuregen: "Kein echtes Kunstwerk soll auf Einbildungskraft wirken wollen; das ist die Sache der Poesie". Als Kunstwerk, das diesen Forderungen entspricht, führt Goethe den Laokoon an. Auch ohne Kenntnisse in der antiken Mythologie, der griechischen Geschichte und ohne Zuhilfenahme der Phantasie wird diese "tragische Idylle" jedem verständlich: Ein Vater versucht sich und seine beiden Söhne vom tödlichen Zugriff der Schlangen zu befreien. Selbst wenn die Dichtung in Vergessenheit geraten wäre, so bliebe das Kunstwerk des Laokoon unverändert verständlich. In Goethes Gegenstandslehre verliert die Dichtung damit ihre genuine Stellung als Mutter der Künste und tritt gleichrangig neben die bildenden Künste. Mit der programmatischen Hervorhebung Homers und der Betonung des "antiken Sinns" für die künstlerischen Themen behielt Goethe dennoch implizit den Topos von der Dichtung als Mutter der Künste für die bildende Kunst bei. Osterkamp 1993, S. 181.

⁴⁹⁰ Osterkamp 1993, S. 181.

⁴⁹¹ zit. nach DTE VIII/94, 350.

⁴⁹² Hebenstreit, Wilhelm: Wissenschaftlich-literarische Encyclopädie der Aesthetik, Wien 1843, S. 189.

von der Bibel als "Poesie-Dokument" möglich⁴⁹³. Herders Ansatz, daß "die Bibel Dichtung enthalte und Dichtung sei"⁴⁹⁴, setzte sich immer mehr durch und erschloß die Bibel als Quelle der Poesie sowohl für die Dichtkunst des 19. Jahrhunderts als auch für die bildende Kunst.

Herders bekannteste Schrift zum Alten Testament ist neben der "Ältesten Urkunde des Menschengeschlechts" das Buch "Vom Geist der Ebräischen Poesie" (1782/83), worin sich Herder den sprachlichen und religionsgeschichtlichen Voraussetzungen der hebräischen Poesie widmet. Für die Erklärung der hebräischen Poesie untersucht er anhand der Genesis und des Buches Hiob die "Grundbegriffe ihrer Poesie und Religion aus den Sagen der Väter"⁴⁹⁵ Im ersten Band (2.-8. Gespräch) diskutiert Herder die "Urideen", die die Hebräer "von den ältesten Zeiten empfangen hatten" und als poetische Tradition von Mose zur Grundlage der hebräischen Poesie gemacht wurde. Die Voraussetzungen für eine Poesie der Hebräer stammt also aus einer Urgeschichte, die der hebräischen Tradition vorausgeht. Herder führt so die hebräische Poesie auf eine ursprünglichere Poesie zurück und erhebt sie auf eine universalere Bedeutungsebene⁴⁹⁶.

Das Werk "Vom Geist der Ebräischen Poesie" galt als "bibelwissenschaftliches Glanzstück"⁴⁹⁷ der Weimarer Klassik, wurde mit der Bildungskultur der Goethezeit gleichgesetzt und erfuhr daher breite Aufnahme. Es wurde als Konversationslektüre für gebildete Ansprüche ebenso anerkannt wie als ein Beitrag zur biblischen Theologie⁴⁹⁸.

Angeregt durch die Beschäftigung mit der hebräischen Poesie entstanden in der Folge dichterische Werke, die ebenfalls die Poesie des Alten Testaments zum Inhalt hatten. Dazu zählen u.a. Karl Wilhelm Justi: National-Gesänge der Hebräer (Marburg 1803) und Friedrich Wilhelm Carl Umbreit: Neue Poesie aus dem Alten Testament (Hamburg, 1847). Umbreit beschreibt in seinem Vorwort, daß fremde Poesie einen Dichter dazu anregt, selber unter diesem Einfluß dichterisch tätig zu werden. Seine Gedichte nach dem Alten Testament sind sozusagen als neue poetische Interpretation der Poesie des Alten Testaments zu verstehen.

Die Bearbeitung christlicher Bildthemen durch Bonaventura Genelli war bestimmt von dem Gedanken, daß man eine "dichterische Auffassung darin wahrnehmen muß, was doch

⁴⁹³ Willi 1994, S. 242.

⁴⁹⁴ J. G. Herder, Sämtl. Werke, hrsg. v. Suphan, 33 Bde., 1877ff., Bd. 24, S. 355. Vgl. Willi 1994, S. 242.

⁴⁹⁵ zit. nach Bultmann 1999, S. 15.

⁴⁹⁶ ebd., S. 16.

⁴⁹⁷ ebd., S. 14.

⁴⁹⁸ Bultmann 1999, S. 14.

wohl das Wesentlichste der Kunst ist"⁴⁹⁹. Das "Dichterische" stellte sich den Erörterungen Hans Christian Genellis und den Prinzipien der Weimarer Klassik zufolge als Dualismus dar. Einerseits bildete das Axiom des dichterischen Schaffens die Grundlage für den schöpferischen Prozeß bei der Neubewertung traditioneller Bildthemen und findet sein Pendant in der Betonung der "inventio". Andererseits beinhaltet das "Dichterische" den Terminus des "Verdichtens", was vor allem Hans Christian Genelli herausstellte und in dem Herausstellen des Gehaltes verwirklicht sah. Die Verbindung des schöpferischen Wirkens im Sinne der *natura naturans* und die Betonung des wesentlichen Gehaltes spricht auch aus der Einleitung zu Goethes Propyläen:

"...daß ein Künstler sowohl in die Tiefe der Gegenstände als in die Tiefe seines eignen Gemüts zu dringen vermag, um in seinen Werken nicht nur etwas leicht und oberflächlich Wirkendes, sondern wetteifernd mit der Natur, etwas geistig Organisches hervorzubringen und seinem Kunstwerk einen solchen Gehalt, eine solche Form zu geben, wodurch es natürlich zugleich und übernatürlich erscheint"⁵⁰⁰.

Die Loslösung von der traditionellen Ikonographie christlicher Bildthemen war keine Eigenleistung Bonaventura Genellis. In der Kunst war der Weg schon durch die Anweisungen "Über die Gegenstände in der bildenden Kunst" und prominente Vorbilder wie Gottlieb Schicks "David vor Saul" mit der Betonung des "rein Menschlichen" vorgezeichnet. Johann Gottfried Herders Erschließung des Alten Testaments als Quelle der Poesie war weitere Legitimation, Themen aus dem Alten Testament auszuwählen und in eigener Auslegung künstlerisch bzw. dichterisch zu bearbeiten. Ähnlich wie um die Jahrhundertmitte Dichter wie F. W. C. Umbreit von der Poesie des Alten Testaments für eigene poetische Schöpfungen angeregt wurden, stellte auch der Komponist Peter Cornelius fest, daß Genelli zur "schönen und edeln Arbeit des Wiederdichtens aus vollendeten Poesien" angeregt wurde⁵⁰¹. Für die Beschäftigung mit christlichen Bildthemen griff Genelli, vor allem in seiner römischen Zeit, solche Themen auf, die von den Lukasbrüdern bzw. Nazarenern dargestellt wurden, um in Abgrenzung zu deren Kunstauffassung seine eigene Kunstauffassung zu demonstrieren.

⁴⁹⁹ Genelli an Schinkel, 30.12.1828, zit. nach DTE V/65, 564.

⁵⁰⁰ Propyläen 1798, S. XII

⁵⁰¹ Cornelius 1869, S. 803.

VI. DIE POETISCHEN ZYKLEN: "AUS DEM LEBEN EINES WÜSTLINGS", "AUS DEM LEBEN EINER HEXE", "AUS DEM LEBEN EINES KÜNSTLERS"

Als die eigenständigsten Werke im Oeuvre Genellis gelten drei Radierzyklen, die zwischen 1847 und 1866 mit den Titeln "Aus dem Leben eines Wüstlings", "Aus dem Leben einer Hexe" und "Aus dem Leben eines Künstlers" erschienen sind. Zahlreiche Akt-, Gewand-, Einzel- und Kompositionsstudien dienten Bonaventura Genelli als Vorbereitung für die drei Serien, von denen jede mit einer Einführung und Erläuterungen zu jedem Blatt, die teilweise vom Künstler selbst stammen, versehen ist. 1840 lag in Zeichnungen die erste Serie, "Aus dem Leben eines Wüstlings", vor. Sie erschien 1866 als Mappenwerk. Die Zeichnungen zu der Serie "Aus dem Leben einer Hexe" waren 1843 vollendet und erschienen 1847 in Kupferstich vervielfältigt. Die ersten Zeichnungen zu der Serie "Aus dem Leben eines Künstlers" hat Bonaventura Genelli schon während seines römischen Aufenthaltes entworfen. 1857 war Genelli mit der Ausführung der Serie beschäftigt⁵⁰², die Fertigstellung erfolgte vermutlich 1861⁵⁰³. Erschienen ist sie im Todesjahr Genellis, 1868. Über die Erscheinungsweise der Serien mit Angaben über variierende Blattzahlen und Besitznachweis in Bibliotheken und Archiven gibt ausführlich H. Crass Auskunft⁵⁰⁴.

Bevor Genelli sich mit der Konzeption der freien poetischen Zyklen beschäftigte, hatte er ab ca. 1830 Illustrationen zu den Werken Homers und Dantes entworfen, die ab 1840 als Stichwerke publiziert wurden. Mit der Auswahl szenischer Darstellungen auf literarischer Grundlage stellen die Illustrationen zu Homer und Dante den ersten Umgang Genellis mit der Schaffung epischer Zyklen dar. Sie haben noch den Stellenwert textgebundener Illustrationen und sind eng in den Kontext zeitgenössischer Homer- und Dante-Illustrationen eingebunden, doch stellen sie in der bereits freien Auswahl der Szenen durch Genelli eine Vorstufe zur freien Konzeption der poetischen Zyklen dar und sollen daher in Kürze dargestellt werden.

⁵⁰² Genelli an Karl Rahl, München, 11.7.1857, B 114, UB Leipzig.

⁵⁰³ Karl Rahl an Genelli, Wien, 23.6.1861, zit. nach Zeitschrift für bildende Kunst, 12, 1877, S. 116.

⁵⁰⁴ Vgl. Crass 1981.

1. Illustrationen zu Homer und Dante als Vorstufe für die poetischen Zyklen

1837 erhielt Bonaventura Genelli von Cotta in Stuttgart den Auftrag, zwölf Blätter zur Ilias zu zeichnen. Nach der Erweiterung des Auftrages um zwölf Blätter zur Odyssee und eigenen Hinzufügungen durch Genelli erschienen 1840 49 Illustrationen zur Ilias und Odyssee als Stahlstiche mit der Übersetzung von J. H. Voß. Weitere Ausgaben aus den Jahren 1866, 1874 und 1883 erschienen ohne die Texte Homers. 1846 traten Münchner Künstler, unter ihnen Max Widmann, Ludwig Lange und Gustav König, mit der Bitte an Genelli heran, die "Göttliche Komödie" zu illustrieren. Zur finanziellen Realisierung des Unternehmens schlugen sie vor, die ersten Blätter in Subskription erscheinen zu lassen, wobei die unterzeichnenden Künstler die ersten Subskribenten wären⁵⁰⁵. Von 1846 bis 1849 erschienen insgesamt neun Hefte mit je vier Blatt als Stahlstiche ohne Text bei der Literarisch-Artistischen Anstalt in München. Weitere Ausgaben erschienen 1865, 1867, 1913 und 1931, jeweils mit Text⁵⁰⁶.

Die ersten Entwürfe zu den Epen Homers entstanden sicherlich schon in römischer Zeit unter dem Eindruck der allgemeinen Verehrung der epischen Werke Homers und Dantes⁵⁰⁷. Vor allem durch Joseph Anton Koch, der als der bedeutendste Dante-Illustrator des 19. Jahrhunderts gelten kann, wird Genelli mit dem Werk Dantes in Berührung gekommen sein⁵⁰⁸. Als umfang- und wirkungsreichste Homer-Illustrationen um 1800 gelten die Umrißzeichnungen John Flaxmans zur Ilias und Odyssee, die in ganz Europa begeisterte Aufnahme gefunden haben und auch bei Genelli aufgrund ihrer Popularität als bekannt vorausgesetzt werden können. Genelli folgt mit der Illustration epischer Werke einer breiten Strömung in der Kunst des 19. Jahrhunderts, die mit der Wiederentdeckung der Werke Homers und Dantes begann und die als Verehrung des Epos in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts zu einem dominierenden Topos geworden ist.

Crass stellte heraus, daß Genellis Auswahl der illustrierten Szenen nicht die epischen Werke in ihrer Gesamtheit homogen wiedergeben, sondern daß er Auslassungen und Schwerpunkte nach eigenen Kriterien durchführte. So faßte er aufeinanderfolgende

⁵⁰⁵ Verschiedene Künstler an Genelli, München, 31.1.1846, C 330, UB Leipzig.

⁵⁰⁶ Zur detaillierten Erscheinungsweise vgl. Crass 1981, S. 13 und 22.

⁵⁰⁷ Nach der Wiederentdeckung der Werke Homers und Dantes in Literatur und Kunst gegen Ende des 18. Jahrhunderts erfolgte eine Welle begeisterter künstlerischer Auseinandersetzung mit diesen Werken. Für einen kursorischen Überblick vgl. Nielsen, Eva, Die malerische Ausstattung des Privathauses von Robert von Langer in Haidhausen. Ein Beitrag zur Kunst des späten Klassizismus in München, München 2001, S. 50ff. und 57ff.

Handlungen bei Homer in einer Darstellung zusammen, übernahm Figuren aus Werken anderer Dichter, z.B. aus der Tragödie Philoktet von Sophokles, oder übersprang einige Gesänge aus der Ilias oder Odyssee⁵⁰⁹. Ähnlich verfuhr Genelli bei der Illustration der "Göttlichen Komödie", bei der er den Schwerpunkt auf die Darstellungen des Inferno legte⁵¹⁰.

Genellis Illustrationen zu Homer und Dante, die in seinem Gesamtwerk noch den Stellenwert literarisch gebundener Illustrationen haben, sind für den Entwicklungsstrang seines poetischen Oeuvres von grundlegender Bedeutung. Mit der hier entwickelten Fähigkeit, den Sinngehalt einer Handlung in mehreren, logisch aufeinander folgenden Stationen darzustellen, bilden die Illustrationen zur "Ilias", "Odyssee" und "Göttlichen Komödie" die konzeptionelle Basis für Genellis später entstandene poetische Zyklen. Genelli hielt sich nicht an eine der Textfolge gebundene Illustration, sondern wählte die Szenen frei, nach eigener Gewichtung der Szenen aus, wodurch die Darstellungen zur Dichtung ungleich gewichtet sind. Die entscheidenden Elemente für die Konzeption der freien poetischen Zyklen waren Genellis Hinwendung zur zyklischen Erzählform und sein freier Umgang mit der bildlichen Umsetzung von Dichtung als Voraussetzung für die Erschaffung freier, textunabhängiger Zyklen.

2. „Aus dem Leben eines Wüstlings“, „Aus dem Leben einer Hexe“

2.1. „Aus dem Leben eines Wüstlings“

Die Serie "Aus dem Leben eines Wüstlings" schildert auf 17 Tafeln das Leben eines jungen Mannes, der ohne die geringste Reue ein lasterhaftes Leben führt (Abb. 51-68). Durch seine Schuld finden mehrere Menschen den Tod, unter anderem seine Gemahlin, über deren Tod er nicht das geringste Mitleid empfindet. Als Strafe für seine Sünden wird der Wüstling schließlich von einem Teufel in den Schlund der Hölle gezogen.

Der Grundgedanke zum Wüstling findet sich auf dem Titelblatt, das die gesamte Geschichte in einer Arabeske vorwegnimmt – übrigens im selben Kompositionsschema wie das Mittelfeld des Theatervorhangs (s. Kap. IV.2.) aufgebaut – und eine Tafel mit einer Epistel des Jakobus (I, 15) enthält: "Deinde concupiscentia cum conceperit, parit

⁵⁰⁸ Koch war während Genellis Aufenthalt in Rom mit der Ausmalung der Dante-Fresken im Casino Massimo beschäftigt.

⁵⁰⁹ Crass 1981, S. 19.

⁵¹⁰ ebd., S. 25f.

peccatum, peccatum vero cum consummatum fuerit, generat mortem" ("Wenn die Lust empfangen hat, gebietet sie die Sünde, die Sünde aber, wenn sie vollendet ist, gebietet sie den Tod") (Abb. 51).

Die ersten sieben Blätter erzählen von dem durchweg lasterhaften Leben des Wüstlings, das mit der Entführung seiner Braut beginnt, die Verspottung jüdischer Gläubiger, eines Philosophen und eines Priesters beinhaltet sowie den Spott über seine Gemahlin, die ihn verlässt und über eine Hexe, die dem Wüstling sein Ende voraussagt. Mit Tafel VIII, "Der Wüstling begegnet dem Leichenzug seiner Gemahlin" (Abb. 59), scheint sich eine Katharsis des Wüstlings anzukündigen, der durch den Anblick seiner toten Gemahlin "theils Reue" empfindet. Doch das lasterhafte Leben geht mit einem Bacchanal unvermindert fort, selbst die Gefangennahme des Wüstlings bringt keine Änderung, sondern treibt ihn zu noch schlimmerer Tat an. Um zu fliehen, erschlägt er seinen Beichtvater und erschleicht sich, wieder in Freiheit, im Schein des Mönchsgewandes das Vertrauen einer Edelfrau, die er heiratet und auch wieder betrügt. Das Ende des Wüstlings kündigt sich auf den letzten drei Blättern mit dem Tod seines Narren, Alpträumen und der Szenerie eines Friedhofes an, auf dem er seine Frau betrügen will. Das letzte Blatt schildert das Ende des Wüstlings: Von seiner Frau erstochen, wird er von Teufeln in die Hölle herabgezogen.

In der Einleitung zur lithographierten Ausgabe wurde die Hauptfigur dieser Serie mit dem Typus des Don Juan in Verbindung gebracht. Max Jordan nannte den Zyklus "eine freie Dichtung nach Motiven des Don Juan"⁵¹¹. Aber auch andere Einflüsse aus der Literatur wurden im Wüstling bereits festgestellt: So verwies Ulrich Christoffel auf Ardinghello als Quelle für das Blatt "Bacchanal" (Taf. IX, Abb. 60) und auf Clavigo als Grundlage zu der Szene, wie der Wüstling dem Leichenzug seiner Gemahlin begegnet⁵¹².

Für die Konzeption des Wüstlings ging Bonaventura Genelli zunächst tatsächlich von der Figur des Don Juan aus. Genelli genügte es aber nicht, einen zweiten Don Juan darzustellen, er wollte einen Schritt weitergehen und einen stärkeren, extremeren Don Juan erschaffen. Der Komponist Peter Cornelius berichtet, die erste Anregung zum Wüstling

⁵¹¹ Buonaventura Genelli, Aus dem Leben eines Wüstlings, mit Erl. von Max Jordan, Leipzig 1866, S. III, zit. nach Busch 1978, S. 331. Die Parallele zum Typus des Don Juan besteht hier vor allem in der Prägung der Figur durch Tirso de Molina. In de Molinas Drama "El Burlador de Sevilla y convidado de piedra" (1630) folgt auf das ausschweifende Leben Don Juans die Mahnung zur Besinnung und schließlich Don Juans Ermordung und Verdammnis. Lindner, Sigrid: Der Don Juan-Stoff in Literatur, Musik und bildender Kunst. Eine Analyse ausgewählter Bearbeitungen unter besonderer Berücksichtigung medienspezifischer Gesichtspunkte, Bochum 1980, S. 8

⁵¹² Christoffel, Ulrich: Die romantische Zeichnung von Runge bis Schwind, München 1920, S. 81.

habe Genelli in Mozarts Don Juan bzw. Don Giovanni gefunden. Für seine Hauptfigur brauche er aber eine stärkere Persönlichkeit, als den Don Giovanni Mozarts, der die Leute nur erschreckt⁵¹³. Cornelius beschreibt weiter, daß Genelli die Figur Don Juans, wie er sie brauchte, bei keinem anderen Dichter fand als bei sich selbst⁵¹⁴. Daher schied für Genelli die Möglichkeit aus, die literarischen Vorbilder Molinas oder da Pontes zu illustrieren⁵¹⁵. Genellis Suche nach einem Charakter, der in seiner Ausprägung echter, wahrhafter ist – in diesem Fall von grundauf schlecht – entsprach seinem Streben nach echter, wahrhafter Kunst, die den Betrachter nicht täuscht und nichts durch Effekte vormacht. Er wollte keinen Titelhelden für seine Kunst, der wie ein Don Juan ist, der sein Publikum eben nur erschreckt.

Die zweite Anregung, die Genelli zur Konzeption seines Wüstlings veranlaßte, ist die eigentlich wichtigere Quelle zum Verständnis des Wüstlings. Vor seinen poetischen Serien schuf Genelli Illustrationen zu Homer und zu Dantes Göttlicher Komödie. Auf den letzten fünf Blättern zum Dante zeigt Genelli Stationen aus dem Leben des Heiligen Franziskus von Assisi. Dieser Heilige ist für Genelli die Verkörperung der Reinheit und Vollkommenheit in der Entsagung. In der Figur des Hl. Franziskus findet "alles Edle im Menschen in der Wollust des Entsagens, in dem Schwelgen des Entbehrens" seinen höchsten Ausdruck⁵¹⁶. Das wahrhaft Gute, das der Hl. Franziskus verkörpert, beschreibt gleichzeitig die gute Seite in Goethes Hauptfigur Faust. Ein Künstler, der die gute Seite Fausts in ihrer Vollkommenheit in der Geschichte des Hl. Franziskus gezeichnet hat, müsse zwangsläufig danach streben, auch die dunkle Seite des Faust in einer entsprechenden Figur darzustellen, so Peter Cornelius. Diese Figur könne nur als der unmittelbare Gegensatz zum Hl. Franziskus entworfen werden. Das Verlangen, eine solche Figur zu schaffen, könne erst zur Ruhe kommen, wenn es in die "Gestalt des heroischen Genußmenschen gebannt war, welcher das Leben für den Augenblick statt für die Ewigkeit hingibt, welcher in der vollen Entwicklung aller Kräfte in Kampf und Liebe das Räthsel seines vergänglichen Daseins zu lösen suchte"⁵¹⁷. Genellis Wüstling ist von dem Prinzip durchdrungen, ein von Sinnlichkeit und Lasterhaftigkeit bestimmtes Leben zu führen. Als Vorbild für die Verderbtheit des Wüstlings konnte der Don Giovanni Mozarts, der sich durch Unbekümmertheit und dem Genuß an der Verführung auszeichnet, nicht ausreichen.

⁵¹³ Cornelius 1869, S. 804.

⁵¹⁴ ebd.

⁵¹⁵ ebd.

⁵¹⁶ ebd.

⁵¹⁷ ebd.

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erfuhr die Figur des Don Juan einen sinnesmäßigen Wandel. Er hörte auf, das uneingeschränkte Sinnlichkeitsprinzip zu verkörpern und gewann Züge von Reue und Verzweiflung hinzu. Mit dem Verlust unbeschwerter Sinnlichkeit wird der Don Juan zu einer zerrissenen Figur, die sich – gleich Faust – nach Erlösung sehnt⁵¹⁸. Dem "Wüstling" Genellis wurde die Eigenschaft zugesprochen, diese "romantische Entwicklung der Don Juan-Figur" zu reflektieren, da er mit der Fähigkeit, Reue und Verzweiflung zu empfinden, ebenfalls zum Zerrissenen wird, der nach Erlösung trachtet⁵¹⁹. Wohl wird der Wüstling bei der Begegnung mit dem Leichenzug seiner Gemahlin als "Theils Reue empfindend, theils sie heuchelnd" beschrieben, aber die Reue ist im nächsten Blatt, "Bacchanal", schon wieder vergessen: "Der ... Priester, im Wahne, daß wirkliche Reue im Wüstling vorhanden sei ...". Bewußte Trauer wird nur angesichts seines toten Narren erkennbar (Taf. XIV), doch seelische Qualen erreichen den Wüstling nur in Traumvisionen⁵²⁰. Aber keine Regung kann eine innere Umkehr des Wüstlings bewirken, noch den Wunsch nach Erlösung erkennbar werden lassen. Der Wüstling kennt zwar die Reflexion, die sich gegen Ende des Zyklus steigert⁵²¹, aber das wüste Treiben wird ungehindert fortgesetzt. "Faustische Züge" eines Don Juan, der die Zerrissenheit zwischen Sünde und Erlösung erfährt, können dem Wüstling daher nicht uneingeschränkt zugesprochen werden. Genellis Zyklus läßt wohl Einflüsse einer romantischen Don Juan-Rezeption erkennen, doch in der konsequenten Durchführung der Wüstlingsgeschichte bis zur Verdammung bleibt Genelli bei der Auffassung vom vorromantischen Don Juan, der sein Leben der Sinnlichkeit widmet. Es war schließlich die Intention Genellis, einen Charakter anzulegen, der demjenigen des Hl. Franziskus entgegensteht.

Der Titel "Aus dem Leben eines Wüstlings" läßt sofort an Hogarths achtteilige Stichfolge "A Rake's progress" (1735) denken. Die Auseinandersetzung Genellis mit Hogarth hat bereits in Rom stattgefunden, als Genelli an Joseph Anton Kochs "Moderner Kunstchronik" schriftstellerisch und redaktionell beteiligt war. Vor allem die Einschätzung Hogarths soll in wesentlichen Teilen auf Genellis Tätigkeit zurückgehen⁵²². Im Überblick

⁵¹⁸ Gnüg, Hiltrud: Don Juans theatralische Existenz, Typus und Gattung, München 1974, S. 172ff. Christian Dietrich Grabbe verband die beiden Figuren "Don Juan und Faust" 1829 zu einer gleichnamigen Tragödie. In der Reflexion Don Juans über seine eigene Sinnlichkeit, die aus der Gegenüberstellung mit Faust hervorgeht, liegt der Bruch seiner bis dahin ungebrochenen Persönlichkeit begründet. Gnüg 1974, S. 191ff.

⁵¹⁹ Busch 1978, S. 332.

⁵²⁰ Taf XII: Des Wüstlings Traum von der Flucht; Taf. XV: Traumbilde nach einem Maskenballe.

⁵²¹ vgl. die Haltung des Wüstlings auf Taf. XVI "wie in sich selbst versenkt".

⁵²² Johann Christian Reinhart berichtete 1834 über die Fertigstellung der "Modernen Kunstchronik": "Das Buch von Koch ist nun gedruckt. Eigentlich sollte es heißen: Koch und Compagnie, da es die Revue so vieler

gesehen, gleichen sich die Lebensläufe beider Wüstlinge. Die Stationen von ausschweifendem Leben, Gefängnis und das tragische Ende beider Hauptpersonen überschneiden sich. Doch Hogarths Stiche sind eine moralisierende, auf Sozial- und Milieukritik abzielende Anklage mit realistischer Ausführung, wogegen Genellis Blätter durch ihre zeichnerische Idealisierung das Geschehen in eine überzeitliche und allgemeingültige Umgebung versetzen. Bei Genelli bestand kein Interesse an der Ausarbeitung realistischer Details, wie die Schilderung des Milieus, des Kostüms oder der Physiognomien, was Wilhelm von Kaulbach in seiner ebenfalls auf Hogarth zurückgehenden Serie "Verbrecher aus verlorener Ehre" tat. "Der Stil der Darstellung ist von jedem Realismus und auch von satirischen Zügen frei", konstatierte schon eine zeitgenössische Rezension⁵²³. Genelli legte die Idee des sündigen Triebes im Menschen in die Gestalt des Wüstlings hinein. Mit der ideal-schönen Darstellung des moralisch verderbten Wüstlings provozierte Genelli die Vereinigung zweier gegensätzlicher Prinzipien in der Zeichnung: die Darstellung des sinnlich-schönen Körpers und der sündigen Seele. Verallgemeinert ausgedrückt, vereint Genelli im Wüstling den Gegensatz von Ideal und Wirklichkeit mittels der Schönheit.

Die Gegenüberstellung von Ideal und Wirklichkeit, die im Zyklus als Antithese formuliert wird, schlägt sich auch in der kompositionellen Gestaltung nieder. Besonders auf Blatt IV, "Verhöhnung jüdischer Gläubiger" (Abb. 55), ist dieses Spannung evozierende Prinzip besonders schön zu sehen. Denn hier wird der Prototyp dieses Kompositionsschemas zitiert, Jacques-Louis Davids "Schwur der Horatier". Die Gläubiger nehmen den Schwurgestus der Horatier auf, während der Wüstling und sein Narr die Gruppe der zusammengesunkenen Frauen bei David aufnehmen. Der Kontrast von Ruhe und Bewegung produziert noch einmal auf dem letzten Blatt des Zyklus' deutliche Spannung: "Des Wüstlings Ende" ist eine wirbelnde Höllenfahrt aus sich windenden Leibern in halbrundem Schwung, der in der Gegenbewegung von der erstarrten Gemahlin erwidert wird (Abb. 68).

Wie bereits festgestellt, werden idealische Schönheit und seelische Häßlichkeit in der Gestalt des Wüstlings vereint. Werner Busch konstatierte, daß der Widerspruch von Ideal und Wirklichkeit in diesem Zyklus nur in der künstlerischen Form auflösbar ist und in der

erst passiert hat, ja ganze Stücke von mir und Genelli sind" (zit. nach DTE V/22, 193). Dort heißt es u.a., daß sich ein Kunstwerk dadurch auszeichne, daß es "Ideen durch Gestalten versinnlicht". Koch, Joseph Anton: *Moderne Kunstchronik. Briefe zweier Freund in Rom und der Tartarei über das moderne Kunstleben und Treiben; oder die Rumfordische Suppe*. Hrsg. u. erl. von Hilmar Frank, Hanau/Main 1984, S. 94.

⁵²³ Lützwow, Carl von: *Aus dem Leben eines Wüstlings*. in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1. Bd., 1866, S. 298-300, S. 300.

Arabeske des Titelblattes kulminiert⁵²⁴. Bei Genelli nimmt die Arabeske, so Busch, den Kontrast von Ideal und Wirklichkeit, der sich in der Gegenüberstellung von Ruhe und Bewegung und von Natur und Kunst äußert, auf und verbindet die Gegensätze. Durch die Anwendung der Arabeske auf das klassizistische Schönheitsideal bekommt das Werk Genellis elegische Züge nach Schillers poetologischem Konzept⁵²⁵. Die Funktion, Gegensätzliches zu verbinden, kann der Arabeske auch auf einem Entwurf zu Genellis "Theatervorhang", der dasselbe Kompositionsschema wie das Titelblatt zeigt (Abb. 8) zugesprochen werden. Dort werden die Tugenden und die Laster durch die Arabeske zu einer Einheit verbunden und sie hält die Mächte in einem Schwebestand. Auf beiden Werken erfüllt die Arabeske die Funktion einer Vermittlerrolle, indem sie Widersprüchliches, wie Ideal und Wirklichkeit, Gutes und Böses miteinander verbindet. Es ist jedoch fraglich, ob die Arabeske bei Genelli als "distanznehmende Reflexionsform"⁵²⁶ und "Reflexionsform der Ironie"⁵²⁷ im Sinne Schillers und Schlegels gesehen werden kann. Betrachtet man den als Ölgemälde ausgeführten "Theatervorhang", so ist dort keine Arabeske mehr zu sehen. Die rigorose Verbannung der Arabeske aus dem Gemälde spricht nicht dafür, daß ihr vorher eine wichtige Funktion zugesprochen wurde. Genelli fügte auch keinen Ersatz für die Arabeske ein, sondern vergrößerte nur die Bildelemente, die an der Stelle der Arabeske nun die kompositorische Verbindung der betreffenden Figuren herstellen sollten, wie z.B. die Wolken, auf denen Nemesis und Fatum sitzen. Man könnte daraus folgern, daß die Arabeske keinen großen Stellenwert für die kompositorische und intellektuelle Verbindung von Tugenden und Lastern auf dem Theatervorhang besaß und daher nur den Rang einer verbindenden Ornamentform einnahm. Weder Tugenden noch Laster, noch Ideal und Wirklichkeit verbindende Funktion übernimmt eine Arabeske gleicher Gestaltung auf dem Titelblattentwurf zu Genellis Illustrationen zu Homers Werken (Abb. 50). Von der Mittelachse des Titelblattes ausgehend, hinterfängt die Arabeske die weiblichen Personifikationen der Ilias und der Odyssee. Die Arabeske hat hier rein rahmende, ornamentale Funktion. Nachdem das Titelblatt des Wüstlings ebenso aufgebaut ist, stellt sich die Frage, ob die Arabeske hier nicht auch die Qualität eines Ornaments haben könnte, das vor allem im Medium der Druckgraphik dekorativen Charakter besitzt. Die Arabeske hatte sich gerade im Bereich der Titelblattgestaltung als

⁵²⁴ Busch 1978, S. 334. Die Arabeske, in der Friedrich Schlegel eine elegische Reflexionsform der Ironie erkannte, zeichnet sich vor allem durch die Fähigkeit aus, widersprüchliche Gegenstände miteinander zu verbinden. Die sinnliche Verbindung von Ideal und Wirklichkeit wird zu einer Äußerungsform der Arabeske. Busch 1978, S. 334.

⁵²⁵ ebd., S. 335.

⁵²⁶ ebd., S. 335.

⁵²⁷ ebd., S. 334f.

vielschichtige Möglichkeit erwiesen, die Inhalte des graphischen Werkes anzukündigen, sei es in reflexiver oder ornamentaler Form. Nicht in der Bedeutung Friedrich Schlegels, sondern in ihrem ornamentalen Charakter als spielerische Zusammenfassung des Inhalts hatte z.B. Peter Cornelius die Arabeske für das Titelblatt seiner Faust-Illustrationen begriffen⁵²⁸. Die Verwendung der Arabeske, die Genelli an anderer Stelle auch als "Lumperei" bezeichnete, kann auf dem Titelblatt des Wüstlings durchaus rein ornamental aufgefaßt gewesen sein.

2.2. Aus dem Leben einer Hexe

"Aus dem Leben einer Hexe" erzählt die Geschichte eines jungen Mädchens, das von einer Hexe entführt und aufgezogen wird und so ein ebenfalls frevelhaftes Leben führt (Abb. 69-78). Ähnlich wie beim Wüstling ist auch hier die junge Hexe für den Tod ihres Geliebten verantwortlich. Aber anders als der Wüstling empfindet die junge Hexe tiefe Reue über ihr Tun und entschließt sich für den Freitod. Im reuigen Tod findet sie schließlich Erlösung und Vergebung. Im Gegensatz zum "Wüstling" beinhaltet die Geschichte der Hexe den Gedanken vom reinen Mädchen, das schuldlos schuldhaft wird und durch die Macht der Liebe erlöst wird.

Die Bilderzählung beginnt auf den ersten fünf Blättern mit dem Raub des Kindes und der Unterweisung im Dienst als Hexe (Abb. 69-73). Blatt VI, "Erste Liebe" (Abb. 74), leitet die Wendung im Leben der jungen Hexe ein, da sie sich in einen jungen Mann verliebt. In dem Verlangen, ihm Gutes zu tun, hebt sie für ihn einen Schatz, der ihm jedoch zum Verhängnis wird. Verzweifelt über den Tod des Geliebten, findet sie auf dem letzten Blatt des Zyklus, "Entseelt am Meeresstrand", die Erlösung im Freitod (Abb. 78).

Die "Hexe" wurde in der Literatur als "eine Art weiblicher Faust" bezeichnet⁵²⁹. Dies ist nur teilweise zutreffend und die Faustsage bildete für Genelli sicherlich nicht den einzigen Ausgangspunkt zur Erfindung dieser Gestalt. Goethes Faust schloß im reifen Alter einen Pakt mit dem Teufel, während Genellis Hexe unschuldig vom Teufel in die Welt des Bösen geführt wurde. Anders als Faust stellte sie sich aus wahrer Liebe dem Teufel entgegen und fand durch ihren eigenen Tod Erlösung von dem Bösen⁵³⁰. Verständlicher wird das Verhältnis der Hexengeschichte zur Faustsage durch die Erläuterungen von Hermann Ulrici, der das Vorwort zur veröffentlichten Serie nach Angaben Bonaventura

⁵²⁸ Büttner 1999, S. 81.

⁵²⁹ Jordan 1870, S. 16.

Genellis verfaßte⁵³¹. Er bezeichnete die Hexe als "Gegen- und Seitenstück zur Faustsage", womit bereits die Intention eines Gegenentwurfs, wie beim Wüstling, offenbar wird. Faust befand sich auf höchstem geistigen und wissenschaftlichen Niveau, als er durch den Teufel auf die "Irr- und Abwege" des sinnlichen Lebens geführt wurde⁵³². Die Hexe dagegen ist ein "Naturkind", das keinerlei moralische Erziehung genoß, bevor sie unter teuflischem Einfluß stand. Kernpunkt der Geschichte – und Gegenpol zum Faust – ist, daß sie "ohne die Stütze geistiger Bildung", nur durch die Kraft ihrer "eigenen Natur", durch die "urkräftige Wirksamkeit des Göttlichen" und durch den "Prometheusfunken der Alles erst beseelenden Liebe" findet sie Rettung⁵³³.

Ähnlich wie der Wüstling die Funktion eines Gegenentwurfs zum Hl. Franziskus erfüllt, hat Genelli mit der Hexe einen Gegenpol zu Dantes Beatrice erfunden. Beatrice, ein dem Höchsten zugewandter Charakter, führte den Geliebten zu Gott und zum Licht. Die Hexe suchte in der reinen Herzensliebe die Erlösung und zog trotzdem den Geliebten mit ins Verderben. Genelli hat den Gegensatz zwischen Himmlischem und Dämonischem in den weiblichen Figuren jedoch nicht so konsequent durchgeführt wie beim Franziskus und dem Wüstling. Im Hexen-Zyklus ist das Böse eher in Gestalt der Hexenmutter und des Teufels verkörpert, während die Hexe selbst die Verführte ist. Sie handelt nicht freiwillig wie der Wüstling.

Eine weitere Anregung zur Konzeption der "Hexe" ist vermutlich in Wilhelm von Kaulbachs Zeichnungen zu Schillers Novelle "Der Verbrecher aus verlorener Ehre" zu sehen. Die Zeichnungen zum "Verbrecher", von denen Kaulbach nur eine vollständig ausgeführt hat, entstanden zeitgleich zu Kaulbachs Zeichnung "Das Narrenhaus" (Abb. 131). Beide Zeichnungen wurden als Stiche publiziert, und vor allem das "Narrenhaus" wurde zum Ausgangspunkt für Genelli, einen Gegenentwurf zu dieser Zeichnung zu schaffen, die im Rahmen des Zyklus "Aus dem Leben eines Künstlers" besprochen wird. Zeitgleich zum "Narrenhaus", auf das Genelli ebenfalls mit einem eigenen Entwurf reagierte, führte Kaulbach sechs unterschiedlich weit ausgeführte Zeichnungen in freier Interpretation von Schillers Novelle in realistischer Auffassung aus. Kaulbach beschreibt die Unmöglichkeit für den einmal verurteilten Wilddieb, wieder auf den rechten Weg zu gelangen, bis er sich schließlich freiwillig der Gerichtsbarkeit stellt. Vor allem die dritte Zeichnung "Der Sonnenwirt als entlassener Sträfling heimkehrend" legt den

⁵³⁰ Ebert 1971a, S. 98f.

⁵³¹ Ulrici, Hermann: Erläuternde Bemerkungen, Manuskript, GNM Nürnberg

⁵³² Ulrici, Hermann: Das Leben einer Hexe. in: Deutsches Kunstblatt, 1850, S. 2-4, hier S. 3.

⁵³³ Ulrici 1850, S. 3.

Grundgedanken der Serie ergreifend dar: "Wie die Welt den aus dem Strafhause Zurückkehrenden mit unsinniger Erbarmungslosigkeit behandelt und den, der da einmal seine Ehre verlor, förmlich zwingt Verbrecher zu werden, wie der weichgewordene Sträfling sich von einem kleinen Jungen für ein Gröschlein ein freundliches Gesicht erkaufen will und mit Abscheu zurückgestoßen wird, das ist meisterlich gegeben"⁵³⁴. Von den sechs Zeichnungen wurde nur die eine Szene als Kupferstich publiziert, die den Sonnenwirt als Wilddieb vor Gericht zeigt. Kaulbach orientierte sich für dieses Blatt an Hogarths Kupferstich "Industry and Idleness" einige Figuren wie auch die starke Ausprägung der Physiognomien finden dort ihre Entsprechung. Kaulbach sagte über die Reaktion bei der Präsentation der Zeichnungen 1831 in Düsseldorf: "Auch wunderten sie sich darüber, daß man den Schattenseiten des Menschenlebens auch Poesie abgewinnen könne. Der Eindruck war aber nur darum so groß, weil die Künstler nur immer trachten, sich in den siebten Himmel der Begeisterung zu zaubern, und glauben, dieses Gebaren sei die einzige Quelle der wahren Kunst. Aber darum bringen sie eben nur Figuren zum Vorschein, die zu sehr überirdischer Natur sind"⁵³⁵. Sollte diese Stellungnahme Kaulbachs publik gewesen sein, so wäre es vorstellbar, daß Genelli dies als Herausforderung seines "Erzfeindes" aufgenommen haben könnte, selber Zeichnungen zu den "Schattenseiten des Menschenlebens" zu entwerfen. Der Biograph Kaulbachs, Hans Müller, stellte fest, daß Kaulbach Pläne zu zwei Bilderzählungen "aus dem Leben eines Guten und eines Bösen" entwickelt hatte⁵³⁶, was möglicherweise auch auf die Konzeption zweier Bilderzählungen mit gegensätzlichen Charakteren bei Genelli Einfluß hatte.

Unmittelbare Figurenübernahmen aus Kaulbachs Zeichnungen, wie Busch dies im Falle Kaulbachs bei Hogarth nachgewiesen hat⁵³⁷, lassen sich allerdings nicht feststellen. Nur das Blatt VII aus der "Hexe", "Störung im Glück" (Abb. 75), lehnt sich kompositorisch und inhaltlich an die Zeichnung "Der Sonnenwirt bei Hannchen" an. Beide Male sitzt das junge Liebespaar einander zugewendet in der linken Bildhälfte vor einer fast kahlen Wand, während durch die Tür in der rechten Bildhälfte der mißgünstige Dritte die Szene mit Argwohn beobachtet.

Der Grundgedanke zum "Verbrecher aus verlorener Ehre" ist die Idee des einmal Schuldig gewordenen, der sich durch die Zwänge seiner Umgebung immer tiefer in die

⁵³⁴ Ostini, Fritz von: Wilhelm von Kaulbach, Bielefeld 1906, S. 67.

⁵³⁵ zit. nach Kümmel, Birgit, Wilhelm von Kaulbach als Zeichner. 1804 – 1874, Ausstellungskatalog Bad Arolsen 2001, S. 8.

⁵³⁶ Ostini 1906, S. 66.

⁵³⁷ Busch 1985, S. 181ff.

Schuld verstrickt, bis er sich eigenverantwortlich der Gerichtsbarkeit übergibt. Die "Hexe" nimmt diese Grundkonzeption auf und verstärkt noch den Aspekt des unschuldig Schuldigwerdens. Denn im Gegensatz zum Wilddieb, der das erste Verbrechen bewußt begeht, wird das junge Mädchen im Zustand völliger Unschuld geraubt und zum schuldhaften Verhalten verführt. Auch sie bricht aus ihrem Leben aus, indem sie ihr Leben einem höheren Richter übergibt. Genellis Zeichnungen unterscheiden sich aber von Kaulbachs Blättern insofern, als er die Handlung nicht mit einem Wirklichkeitsanspruch verbindet. Sowohl in der Formensprache als auch in der Darstellung sagenhafter Personen entbindet er die Handlung der Realität und stellt sie in einen überzeitlichen Raum.

Ebenso wie beim "Leben eines Wüstlings" legt auch hier der Titel "Aus dem Leben einer Hexe" den Vergleich zu Hogarth's Stichfolge "Der Lebenslauf einer Dirne" – *A harlot's progress* (1732) – nahe. Hogarth schildert auf sechs Blättern das Leben eines unschuldigen Mädchens vom Lande, das den Verführungen der Großstadt erliegt und daran zugrunde geht. Einige Grundmotive Genellis stimmen mit denen Hogarths überein, so z.B. die Unschuld des Mädchens als Ausgangssituation, die Verführung durch die Umgebung und schließlich der Tod des Mädchens. Doch die Unterschiede in der Behandlung des Themas sind größer als ihre Gemeinsamkeiten. So findet die Handlung bei Genelli nicht in der Gegenwart oder einer historisch bestimmaren Zeit statt, sondern in einer überzeitlichen Welt, die aus dem Mittelalter stammt und mit der antiken Formensprache Anspruch auf Allgemeingültigkeit erhebt. Durch diese Loslösung aus jeglichem gesellschaftlichen Kontext handelt es sich bei Genelli auch nicht um eine sozialkritische Milieuschilderung wie bei Hogarth. Dementsprechend wies Genelli charakterisierende physiognomische Ausprägungen, wie in Kaulbachs "Narrenhaus", zurück. Auch das Ende der Hauptpersonen unterscheidet sich in seiner Bedeutung. Der Tod der Dirne bei Hogarth ist der Höhepunkt im Scheitern ihres Lebens, Genellis Hexe findet dagegen im Freitod die Erlösung von ihrem verderbten Leben.

2.3. Ikonologische Untersuchung der Zyklen "Aus dem Leben eines Wüstlings" und "Aus dem Leben einer Hexe"

Beide Serien handeln vom lasterhaften Leben, das durch Erlösung bzw. Verdammnis beendet wird. Der Ästhetiker Friedrich Vischer empfand im Wüstling "eine geistige

Unendlichkeit von Empörung und Verdammniß" als dem Werk zugrundeliegende Idee⁵³⁸. Der verbindende Gedanke ist also der von Reue und Strafe, ein Thema, das Genelli auch auf anderen Zeichnungen thematisierte und das durchaus auch vom christlichen Standpunkt betrachtet werden kann. Die Idee, das Thema von Reue und Strafe künstlerisch zu behandeln und zur vollendeten Darstellung zwei Charakteren zuzuschreiben, erhielt Bonaventura Genelli spätestens während seines römischen Aufenthaltes durch Maler Müller, vielleicht sogar noch früher durch Hans Christian Genelli. Dieser schrieb nämlich 1820 an Graf Ingenheim seine Meinung über eine Rezension des Gedichts "Manfred" von Lord Byron. Dieser Brief gelangte als Abschrift an Maler Müller, so daß Genelli spätestens von ihm Kenntnis über diese Thematik erlangte. Daß auch Maler Müller Einfluß auf die Entstehung und Gestaltung der Serien „Wüstling“ und „Hexe“ hatte, läßt sich vor allem aus Bonaventura Genellis engem Umgang mit Müller vermuten. Müllers poetische Werke, wie die „Idyllen“, „Satyr Mopsus“ und „Dr. Faustus“, lieferten zum Teil die literarische Vorlage für einzelne Blätter in den Serien⁵³⁹. Hans Christian Genelli berichtete in genanntem Brief, daß es in Byrons „Manfred“ um den Sünder und die wahre Reue ginge. Er hob vor allem hervor, daß der Rezensent zwei wesentliche Aspekte nicht erkannt hätte. Zum einen sei dieser "reuige Faust nur das wahre ergänzende Gegenstück zu dem verdammten Faust" und durch den reuigen Faust würde die Sage vom verdammten Faust erst vollendet. Zum anderen bilde der Gegenstand der "gründlichen Reue, von ihrer einzigen, der hohen religiösen Seite" aufgefaßt, eine reiche anschauliche Quelle für die Kunst. Wenn das Thema der Reue die tiefste Sünde und die Ahnung der süßen Erlösung umfasse, stelle sie ein hervorragendes Thema für einen Künstler dar⁵⁴⁰.

Das Gegensatzpaar von Verdammnis und Erlösung scheint aber vom Publikum nicht ohne Verständnisschwierigkeiten rezipiert worden sein, wie der Bildhauer Ernst Hähnel Genelli gegenüber bemerkte. Der Betrachter habe sich nämlich auf einen "sehr erhöhten Standpunkt zu begeben, um wenigstens auf die Oberfläche Ihrer Absicht blicken zu können"⁵⁴¹. Andererseits hat die Serie "Aus dem Leben einer Hexe" bei Moritz von Schwind begeisterte Aufnahme gefunden und ein Sammler sprach vom "Triumph des Gedankens" in dieser "erhabensten Tragödie"⁵⁴².

⁵³⁸ Vischer, Friedrich Theodor: Kritische Gänge, Bd. 4, München 1922, S. 478, zit. nach DTE VIII/79, 280.

⁵³⁹ Das Motiv der auf Bockshörnern sitzenden Tauben auf Tafel II der "Hexe" stammt aus Müllers "Satyr Mopsus". DTE VIII/ 68, 242.

⁵⁴⁰ DTE III/39, 362f.

⁵⁴¹ Ernst Hähnel an Genelli, Dresden, 24.5.1845, C 113, UB Leipzig.

⁵⁴² Hermann Wirsing an Genelli, Frankfurt, 12.10.1844, C 339, UB Leipzig.

Die persönlichen Entwicklungsstränge, die Genelli anhand seiner gegensätzlichen Helden, Wüstling und Hexe, aufzeigt, rufen die Assoziation zu den Erziehungsromanen des 18. Jahrhunderts, wie "Émile" (1762) von Rousseau, hervor. Der Erziehungsroman, eine Untergattung des Entwicklungsromans, richtet den Blick vor allem auf die äußeren Daseinsbedingungen, die auf die Persönlichkeitsbildung des Helden einwirken. Es sind vor allem die von außen einwirkenden Kräfte, die im Erziehungsroman geschildert werden, weniger die Prozesse der inneren, seelischen Menschwerdung. Größte Verbreitung fand der Erziehungsroman in der Aufklärung, während der unter pädagogischen Gesichtspunkten die Anwendung von Erziehungsprogrammen beschrieben wurde⁵⁴³. Bei Genellis Serien ist es vor allem das Leben der jungen Hexe, das durch äußere Einflüsse, wie z.B. die Entführung, gelenkt wird. Durch die Kraft der Liebe erstarkt ihr Gefühl für Moral, so daß sie beschließt, den äußeren Umständen des Lebens ein Ende zu setzen. Der Wüstling lebt ausschließlich für irdische Vergnügungen. Bei ihm vollzieht sich keinerlei innere Katharsis, wofür er schließlich zur Rechenschaft gezogen wird. Es ist wohl offensichtlich, daß Genelli unter dem Eindruck der Erziehungsromane die Entwicklungsstränge seiner beiden Hauptpersonen entworfen hat⁵⁴⁴. Er schildert die äußeren Einflüsse, die auf das Leben der Helden einwirken und die in beiden Fällen in ein frevelhaftes Leben münden. Genelli zeigt jedoch verschiedene Lösungsmöglichkeiten auf. Die Hexe wird durch die Macht der Liebe geläutert, während der Wüstling, dem sich mehrere Möglichkeiten zur Reue bieten, letztlich scheitert. Unter dem Aspekt des Erziehungsromans gesehen, demonstriert Genelli in den beiden Serien die erzieherische Kraft der Liebe.

In diesem Punkt unterscheidet sich das Anliegen Genellis von demjenigen Hogarths und Kaulbachs. Zwar wird dem Betrachter bei jedem Zyklus der drei Künstler ein moralisierendes Ende vorgeführt, doch die Umstände, die zu dem lasterhaften Leben führten, sind grundsätzlich andere. Bei Hogarth ist die in den Hauptpersonen waltende Rücksichtslosigkeit und berechnende Habgier ein bewußtes Handeln im Wechselspiel gesellschaftlicher Hierarchien. Kaulbachs "Verbrecher" unterliegt den Zwängen gesellschaftlicher Konventionen, die ihm ein selbstbestimmtes Handeln verwehren. Genelli stellt die Frage nach der Selbstbestimmungsmöglichkeit des Lebens allgemeiner. Er legt die im Menschen waltenden Kräfte von gut und böse frei und impliziert damit die grundlegende Frage, ob der Mensch von Natur aus gut oder schlecht ist. Die wesentliche

⁵⁴³ Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur, 7. verb. u. erw. Aufl, Stuttgart 1989, S. 266.

⁵⁴⁴ In Genellis Besitz befand sich Voltaires "Candide". F 13, UB Leipzig.

Feststellung Genellis ist dabei die Möglichkeit zum selbstbestimmten Handeln, das er anhand der Hexe darlegt. Sie wendet ihr Leben vom bestimmten zum selbstbestimmten Leben.

Wie schon beschrieben, legte Bonaventura Genelli die Titelfiguren als Gegensatzpaar zueinander und auch als Gegensatz zu ihrem ursprünglichen Vorbild an. Ihre Charaktere und ihr Tun sollten die allgemein im Menschen wirksamen Kräfte schildern und ein Bild von den gegensätzlichen Naturen im Menschen liefern. Die Vereinigung von Gegensätzen ist nach Friedrich Preller d. Ä. ein Wesenszug, der in Genellis Kunst festzustellen ist. Preller schuf an seinem Wohnhaus zum Andenken an Genelli den sog. Genelli-Fries mit sechs Szenen aus dem Leben Bonaventura Genellis⁵⁴⁵. Das dritte Wandbild zeigt Genelli vor der Staffelei mit der Doppelmaske des Janus. Sie soll die Vereinigung von Gegensätzen sowohl in der Kunst als auch im Wesen Genellis verdeutlichen⁵⁴⁶.

Die Gegenüberstellung entgegengesetzter Begriffe oder Charaktere in der bildenden Kunst hatte schon Johann Georg Sulzer 1786 in seiner Theorie der Schönen Künste empfohlen. Bildthemen, die Gegensätze enthielten, waren wegen der Dynamik zwischen den guten und bösen Kräften seit der Renaissance beliebt. Durch das Nebeneinanderstellen des Verschiedenen sollte das Besondere des Einzelnen erhellt werden, was auch als Prinzip im Schauspiel angewendet wurde, z.B. bei Goethes Faust. Die Lehre von den Gegensätzen wurde zu Beginn des 19. Jahrhunderts von Adam H. Müller, 1804, neu formuliert⁵⁴⁷. Mit dem Gegensatz als Mittel zur Hervorhebung von Eigenschaften operierte auch Moritz Carriere. In seiner "Ästhetik" dient die Schilderung des Tragischen dazu, die Größe ethischer Werte zu enthüllen. Tragisch bedeutet für Carriere das Zugrundegehen des Großen und Herrlichen, wozu auch das Hinscheiden des Edlen und Anmutigen, wie eines Geliebten, gehört. Das geschilderte Leiden erscheint dann zweckmäßig, wenn es die sittliche Größe eines Menschen erhellt. Der Rezipient empfindet dann bei der Vernichtung des Frevlers die Freude über den Triumph der Sittlichkeit⁵⁴⁸. Carriere erwähnt in diesem Zusammenhang auch Lord Byron, der seinen Helden eine dunkle Seele verlieh, um sie bedeutsamer zu machen⁵⁴⁹. Die Konzeption der Serien „Wüstling“ und „Hexe“ weist

⁵⁴⁵ Vgl. Weinrautner, Ina: Friedrich Preller d. Ä. (1804-1878). Leben und Werk, Münster 1997, S. 88-96.

⁵⁴⁶ "Wie er in seiner Kunst zumeist nur heitere, einer streng dogmatischen Auffassung durchaus widerstrebende Elemente versinnliche..." Donop, Lionel von: Der Genelli-Fries von Friedrich Preller, in Zeitschrift für bildende Kunst, 1876, Bd. 11, S. 321-325.

⁵⁴⁷ Müller, Adam H.: Lehre von den Gegensätzen, Berlin 1804. Vgl. Hellermann, Dorothee von: Gerhard von Kügelgen (1772-1820). Das zeichnerische und malerische Werk. Berlin 2001, S. 39

⁵⁴⁸ Carriere, Moritz: Ästhetik. Die Idee des Schönen und ihre Verwirklichung im Leben und in der Kunst. 3. Aufl., Leipzig 1885, S. 171f.

⁵⁴⁹ Carriere 1885, S. 168.

entsprechende Parallelen auf. Das Leid der Hexe und der Tod ihres Geliebten sind Mittel, das Erlebnis der Erlösung zu verstärken. Gleichermaßen bedeutet die Vernichtung des Wüstlings den Triumph des Guten.

Bonaventura Genelli hätte die Möglichkeit gehabt, das Wesen der menschlichen Natur und ihre Triebkräfte auch in Einzelbildern zu schildern. Auf manchen Einzelkompositionen, wie "Der ungetreue Liebhaber" oder "Der tote Geliebte am Meeresstrand", hat er sich auch dieser Themen angenommen. Es war wohl der Erfolg, den Genellis Illustrationen zu Homer und Dante im Münchner Künstlerkreis hervorrief, der Genelli in seiner Absicht bestärkt hat, weitere Zyklen zu entwerfen. Die kunsttheoretische Unterstützung seines Anliegens, menschliche Eigenschaften in einem Zyklus zu exemplifizieren, konnte er auf prominenter Seite finden. In dem Aufsatz "Über die Gegenstände der bildenden Kunst", in den von Goethe herausgegebenen Propyläen veröffentlicht, wird der Künstler vor der Mißverständlichkeit von Einzelbildern gewarnt. Es wird daher empfohlen, einen Zyklus zu schaffen, aus dem der Künstler die bedeutendsten Punkte auswählen muß. Diese dürften nicht zu weit auseinander liegen, um Weitschweifigkeit zu vermeiden. Am besten sei, die Hauptfigur in jedem Bild auftauchen zu lassen⁵⁵⁰. Bei einem Vergleich dieser Kriterien mit den beiden Zyklen "Aus dem Leben eines Wüstlings" und "Aus dem Leben einer Hexe" ist festzustellen, daß die Entwicklung der Handlung bei der "Hexe" konsequenter durchgeführt wird, als dies beim "Wüstling" der Fall ist. Wie Busch schon feststellte, handelt es sich bei den Blättern zum "Wüstling" eher um Variationen des übergeordneten Themas, die locker aneinandergereiht sind, ohne eine "gänzlich logische Entwicklung" zu verfolgen⁵⁵¹. Auch wenn Genelli die Anweisungen in den Propyläen dahingehend befolgte, daß er prägnante Augenblicke der Erzählung auswählte und die Hauptfigur auf jedem Blatt darstellte, so ist die Verständlichkeit der beiden Zyklen doch auf die beigefügten schriftlichen Kommentare angewiesen⁵⁵².

Angaben zu Ort und Zeit der Handlung sind von Bonaventura Genelli bewußt allgemein gehalten worden, um die Allgemeingültigkeit der Inhalte nicht einzuschränken. Die Blätter zeigen dennoch eine Mischung aus antikischem Schönheitsideal bei den Figuren und

⁵⁵⁰ Propyläen 1798, S. 29. Diese Betrachtungen werden der Behandlung historischer Darstellungen zugeordnet. Für sie gilt, daß sie auf der Basis rein menschlicher Handlungen zu ruhen haben und sich selbst aussprechen müssen. Für historische Darstellungen, bei denen nicht zwischen realen und fiktiven Themen unterschieden wird und die das Gemüt ebenso wie den Verstand ansprechen, eignen sich "rührende, erschütternde Gegenstände" genauso wie Trauer, Schmerz und Tragisches. Propyläen 1798, S. 26f.

⁵⁵¹ Busch 1978, S. 332.

Anklänge an das Mittelalter im Kostüm. Insbesondere die Figur der Hexe ist eng mit der Vorstellung des Mittelalters verbunden, was Genelli in Bezug auf die Akzeptanz der Serie sehr bedauerte. Nur wenige hätten den Mut, sich mit dieser "Bagage einzulassen. Vorurtheile des Mittelalters!"⁵⁵³ Die Erzählung einer mittelalterlichen Thematik im antiken Stil beinhaltet den Konflikt von der Übereinstimmung von Form und Inhalt, der sich auch in der Typographie des Titelblattes bemerkbar macht. Der Titel "Aus dem Leben einer Hexe" ist in Fraktur gesetzt und verweist damit auf die Handlung im deutschen Mittelalter. Weitere bibliographische Angaben, wie der Name des Künstlers, sind dagegen in Antiqua gesetzt, um auf die klassizistische Gestaltung zu verweisen⁵⁵⁴. Unübersehbar ist die am Ideal der Antike orientierte Gestaltung der Figuren wie auf Zeichnungen mythologischen Inhalts von Genelli. Es befinden sich nicht nur mythologische Gestalten selber auf den Zeichnungen zur Hexe, wie z.B. Tritonen und Nereiden, es finden sich auch Figuren in derselben oder ähnlichen Haltung auf mythologischen Bildern wieder. Genelli ließ sich demnach trotz des mit Vorstellungen vom Mittelalter eng verbundenen Themas nicht davon abhalten, die Gestaltungsweise nach dem klassizistischen Schönheitsideal zu richten. Die dem mittelalterlichen Sagenkreis entnommene Motive diente Genelli, so stellte schon die zeitgenössische Kunstkritik fest, nur als "Gerüst", zur Schilderung seines Gedankens⁵⁵⁵. Um die Allgemeingültigkeit der Bildidee nicht durch historische Zuordnungen einzuschränken, wählte Genelli "seinen Standpunkt auf den freien Höhen des Ideals". Der Gedanke, der "keinem einzelnen, sondern Zeitalter angehört", ist durch die antike Formensprache "im Gewande der Schönheit für alle Zeiten zu Genuss und Erhebung" verfügbar⁵⁵⁶.

Die Schönheit ist für auch für Moritz Carriere das geeignete Mittel, um Gegensätze zu lösen, wobei sich Carriere hier auf die Versöhnung von Ideal und Wirklichkeit bei Schiller beruft⁵⁵⁷. Ob Genelli die Überbrückung der Gegensätze mit dem Mittel der Schönheit verfolgte, ist nicht genau zu beantworten. Daß für ihn das klassizistische Postulat vom Ideal der Antike ohne Einschränkungen gültig war, ist dagegen ohne Zweifel.

⁵⁵² Auf die Frage nach der narrativen Struktur der Zyklen wird im Zusammenhang mit der Besprechung des Zyklus "Aus dem Leben eines Künstlers" nachgegangen. Vgl. Kap. VI.4.1.

⁵⁵³ Genelli an Ernst Hänel, München, 7.4.1845, B 175, UB Leipzig.

⁵⁵⁴ Brand, Joachim: Der Text zum Bild. Untersuchungen zu den Erscheinungsformen und paratextuellen Funktionen von sprachlichen Bestandteilen zu deutschen graphischen Folgen und Zyklen des neunzehnten Jahrhunderts. Marburg 1993, S. 71.

⁵⁵⁵ Ulrici 1850, S. 3.

⁵⁵⁶ ebd.

⁵⁵⁷ Carriere 1885, S. 65f.

4. Aus dem Leben eines Künstlers

Als bedeutendstes Werk Genellis kann wohl die Serie "Aus dem Leben eines Künstlers" gelten. Auf 24 Blättern schildert Genelli sein eigenes Leben, von der Kindheit bis zu einer visionären Schau einer jenseitigen Künstlergemeinschaft (Abb. 79-102). Jede Tafel wird von einem erklärenden Text begleitet, der von Max Jordan nach den Angaben Genellis verfaßt wurde. Genelli beginnt mit sieben Zeichnungen zu seiner Kindheit und Jugendzeit, es folgen sieben Blätter mit Genelli als jungem Mann in seiner Heimat, sieben weitere Blätter zeigen Stationen aus seiner römischen Zeit. Zwei Blätter widmen sich seiner Familie, die letzte Zeichnung zeigt Genelli im Jenseits, umgeben von den Künstlern, die er verehrte: Asmus Jakob Carstens, Friedrich Bury, Maler Müller, Joseph Anton Koch, auf der rechten Seite Hans Christian Genelli, Janus Genelli, Bonaventura und Camillo Genelli.

In der Literatur wurde der Vorwurf geäußert, die einzelnen Lebensabschnitte seien ungleich gewichtet. So würde der Kindheit, Jugendzeit und den Erlebnissen in Rom zuviel Platz eingeräumt. Bemängelt wurde außerdem das Weglassen der schweren Jahre in München, die wegweisende Begegnung mit Schack und auch der Schicksalsschlag des frühen Todes des Sohnes Camillo Genelli. Daraus wurde geschlossen, daß die Schaffung eines "freien" Zyklus Genelli die Freiheit gab, nur "angenehme Erinnerungen" darzustellen⁵⁵⁸.

Neben der Frage, ob dieser Vorwurf berechtigt ist, soll im folgenden der Zyklus unter besonderer Berücksichtigung einzelner Blätter besprochen werden, um die Intentionen Genellis, die der Serie zugrundeliegende Kunstauffassung und die künstlerische Konzeption der Serie zu beleuchten. Als vorrangige Interpretationshilfe dienen die von Max Jordan verfaßten Kommentare zu den jeweiligen Blättern nebst Einleitung. Da die Texte in Rücksprache mit Bonaventura Genelli entstanden und Genelli ausdrücklich die Ausführungen Jordans lobte, können diese als verlässliche Quelle herangezogen werden⁵⁵⁹.

Ebenso wie das Titelblatt zur Serie "Aus dem Leben eines Wüstlings" den Inhalt der Zeichnungen vorwegnimmt und in einem Blatt verdichtet, verschafft das Titelblatt zum "Künstler-Zyklus" einen Einblick in das von Genelli selbst gezogene Fazit seines Künstlerdaseins (Abb. 79). Besonders aufschlußreich ist das Titelblatt im Vergleich mit dem Blatt "Allegorie auf mein Leben", das bereits während Genellis Aufenthalt in Rom entstanden ist und den unmittelbaren Vorläufer zum Titelblatt darstellt. Auf beiden

⁵⁵⁸ Crass 1981, S. 55.

Blättern ruht Genelli im Schoß der Hoffnung, die einen Drachen nährt. Zu seinen Füßen schlummert Amor, und Phantasmus, von einem Nimbus aus Gesichtern umgeben, hält ihm einen Spiegel vor. Rechts ist Fama in Schlaf versunken, und links schwebt Fortuna vorüber. Auf dem frühen Aquarell demonstriert der junge Künstler noch Zuversicht in die Zukunft. Fama füllt prominent die rechte Bildhälfte aus und verheißt dem noch unbekanntem Künstler mit ihrem Erwachen den künftigen Ruhm. Phantasmus hält dem Künstler einen Spiegel vor, der mit zahlreichen Gesichtern gefüllt ist. Der junge Genelli selbst streckt den Arm nach Fortuna aus und versucht, ihr eine Feder aus dem Flügel zu rauben.

Etwa vierzig Jahre später hat sich die Grundstimmung des Bildes deutlich verändert. Der Ruhm ist in den Hintergrund getreten und der aufgerichtete Palmwedel ist einer niedergesunkenen Fanfare gewichen. Der Spiegel des Phantasmus, in den der gealterte Genelli blickt, ist nun leer. Fortuna schwebt unbemerkt vom Künstler vorüber, der nicht einmal mehr die Hand nach ihr ausstreckt. Amor, Sinnbild schöpferisch inspirierender Liebe, ist in noch tieferen Schlaf versunken und dreht dem Betrachter nun den Rücken zu. Nicht von seiner Seite gewichen ist dagegen Spes, auf die er sich nach wie vor stützt. Der Drache, den Spes nährt, ist aber bedrohlich näher gekommen. Man weiß nicht, ob er sich weiter aus der Schale nähren oder den Künstler verschlingen wird. Der Drache wird in der griechischen Mythologie meist als Schlange dargestellt und gilt als Hüter von heiligen Quellen und Schätzen. Hier wird er in den Erläuterungen von Max Jordan als das "ideale Wollen" bezeichnet. Genelli wird so zum Opfer seines eigenen Strebens. Das aufgeschlagene Zeichenbuch mit dem Griffel daneben liegt unberührt und umgedreht neben Genelli. Das Titelblatt wird regiert von Resignation und dem Bewußtsein eines ruhmlosen Künstlerlebens. Sein Hoffen auf eine ideale Kunstwelt bedingte sein eigenes Scheitern. Bemerkenswert bleibt, daß Genelli trotzdem noch nicht aufgegeben zu haben scheint. Obwohl kraftlos hangesunken, sitzt Spes größer hinter ihm und ist ihm deutlicher zugewandt. Er selbst ist nun ins Zentrum des Bildes gerückt und nimmt deutlich mehr Platz ein als er sich als jungen Künstler zugewiesen hat. Er selbst ist zum Zentrum seiner Kunst geworden, unberührt von den ihn peripher umkreisenden Gestalten. Ganz der klassizistischen Kunstauffassung entsprechend, ist ihm der Beifall des Publikums gleichgültig geworden und melancholische Stimmung breitet sich über die Selbstreflexion aus.

⁵⁵⁹ "Ihr Text zu dem Künstlerleben war in dem selben Grade wie alles was Sie zu meinen Arbeiten schrieben, so trefflich." Genelli an Max Jordan, Weimar, 4.1.1868, GNM Nürnberg.

Claude Keisch wies darauf hin, daß ein mögliches Vorbild für das Titelblatt in einer Radierung Salvator Rosas "Il Genio del Rosa" zu finden ist. In antiker Umgebung lagert ein efeubekrönter Jüngling in einer Haltung am Boden, die der Genellis in der letzten Fassung deutlich entspricht. Auch die hinter dem Jüngling befindliche weibliche Figur der Freiheit findet ihr Pendant in der Figur der Hoffnung, an die sich Genelli lehnt. Rosas Genius demonstriert künstlerische Unabhängigkeit und Verachtung weltlichen Ruhmes, wie aus der Inschrift der Tafel hervorgeht: "Ingenuus, Liber, Pictor Succensor, et Aequus, Spreitor Opum, Morrisque: hic meus est Genius" (Aufrichtig, frei, ein feuriger und doch gelassener Maler, der Reichtum und Tod verachtet: das ist mein Genius)⁵⁶⁰. Rosas Radierung ist, anders als Genellis Entwürfe, angefüllt von ruhiger Gelassenheit, die weder in die Richtung zuversichtlicher Hoffnung noch in die der Resignation umschlägt.

Die Zahl thematisch unterschiedlicher Zeichnungen, die alle dasselbe Kompositionsschema wie das Titelblatt aufweisen, belegen Genellis Vorgehensweise, einmal gefundene Muster immer wieder einzusetzen. Die wohl früheste Komposition, die schon mit dem Titelblatt bzw. der "Allegorie auf mein Leben" zusammenhängt, ist eine Zeichnung im Kupferstichkabinett Dresden. Um den jungen Mann im Zentrum der Komposition haben sich verschiedene allegorische Gestalten versammelt, die teilweise auf dem späteren Titelblatt formal wiederkehren. Dazu gehört die schwebende Figur der Luna, die in Fortuna umgewandelt wird, Amor, der zu Phantasus wird und eine männliche geflügelte Gestalt mit Blumen in einem Tuch, der auf die spätere Figur der Fama verweist. Auf der Zeichnung ist in der unteren linken Ecke die Beischrift "Petrarca Canto CXXXII" angebracht, die besagt: "Von wechselhaften Winden treibt mein Kahn, kein Steuer führt ihn durch die hohe Flut". Inhaltlich steht diese Zeichnung damit einer anderen, wohl auch in römischer Zeit entstandenen Federzeichnung nahe, die "Äolos und die Winde" zeigt (Abb. 21). Diese steht wiederum mit der Verteilung und Haltung des Personals der frühen Fassung des Titelblattes nahe. Als weitere, kompositorisch nahestehende Zeichnungen seien hier nur angeführt: "Der Raub des Kindes" und "Jugendeindrücke" aus der Serie "Aus dem Leben einer Hexe" und eine Illustration zu Dantes Inferno⁵⁶¹.

Die ersten sechs Bilder des Künstler-Zyklus illustrieren Stationen aus der Kindheit Bonaventura Genellis und beinhalten seine frühesten Berührungen mit der Kunst. Die ersten beiden Blätter, "An der Mutter Brust" (Abb. 80) und "Erste Kunsterfolge" (Abb. 81) sind nahezu identisch mit den ersten beiden Stationen aus der Kindheit Raffaels in der

⁵⁶⁰ Keisch 1990, S. 283.

⁵⁶¹ Inf. 4, 52-61; Feder auf Pergamin, Kupferstichkabinett Weimar, Inv. 6661.

Serie "Das Leben Raffaels von Urbino" der Brüder Riepenhausen von 1833. Sie zeigen das Gestillt werden des Knaben durch die Mutter, während diese von ihrem Mann ein Landschaftsbild erklärt bekommt und die ersten Versuche als Künstler unter der Obhut des Vaters⁵⁶². Genelli eröffnet die Serie mit zwei gängigen Künstlertopoi, zum einen das Einsaugen der Liebe zur Kunst mit der Muttermilch und zum anderen das Künstlertalent, das sich schon im Kinde bemerkbar macht. Das Blatt "Vor der Sixtina" (Abb. 82) schildert ein persönliches Erlebnis des jungen Bonaventura Genelli, mit dem er das erste einprägsame Erlebnis der Größe von Kunst und die Ahnung tieferliegender Inhalte verbindet. Dem Kupferstecher Merz, der den Zyklus stach, erläuterte Genelli den Inhalt des Bildes:

"Diese Scene stellt dar wie mit den schönsten Stimmen begabte Damen, vor einer Copie nach der Madonna del Sisto welche der Maler B. gemalt hatte – so entzückt wurden, daß sie einen Lobgesang auf die Madonna anstimmten – Auf mich kleinen Knaben, der ich mich zufällig bei diesem Freunde meines Vaters befand, machte der himmlische Gesang und die himmlischen Engel Raphael's einen Eindruck den ich nie vergessen habe"⁵⁶³.

Mit dem Bild "Im Dienst der Kunst" (Abb. 83) lehnt sich Genelli an einen Topos an, der in der Kunst des frühen 19. Jahrhunderts eine Blütezeit erlebt hat. Es ist die Verehrung des Modells, das aus seiner dienenden Rolle als Studienobjekt herausgetreten ist und individuelle Selbständigkeit erlangt hat. Auf der Suche nach dem vollkommenen Modell haben die Nazarener es für sich in dem jungen Mädchen Vittoria Caldoni entdeckt. Auch Raffaels Modell und Muse, die Fornarina, wurde zum Objekt der Modellverehrung. Hier ist Ingres Gemälde "Raphael et la Fornarina" (1840) zu nennen. Der Künstler, der sich selbst als Modell dient, tritt sowohl in der Literatur, so in E.T.A. Hofmanns "Signor Formica", als auch in der Kunst auf⁵⁶⁴. Bonaventura Genelli hat sich selbst auch in der Rolle des Modells gesehen. Zum einen für seine eigenen Werke, in denen er häufig auftaucht und zum anderen für andere Künstler, wie hier für Friedrich Bury.

Die beiden aufeinanderfolgenden Blätter, "Der Mutter Märchen" (Abb. 84) und "Knabenspiel" (Abb. 85) zeigen die letzten Stationen in Genellis Kindheit. Die Phantasie des jungen Knaben wurde durch die Erzählungen der Mutter angeregt, die der Knabe mit Spielgefährten dann nachlebte.

⁵⁶² Ein ähnliches Schema zeigt auch Menzels satirische Illustration zu "Künstlers Erdenwallen". (Kuhlmann-Hodick 1993, S. 362.)

⁵⁶³ Genelli an Merz, München, 18.10.1866, GNM Nürnberg.

⁵⁶⁴ Mildemberger, Hermann: Vittoria Caldoni und der Kult des Modells im 19. Jahrhundert. in: Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770-1844). Hrsg. von Gerhard Bott. Ausst. Kat. Nürnberg 1991, Nürnberg 1991, S. 95-103.

Das Blatt "Phantasmus" (Abb. 86) stellt eine wichtige Station in der Künstlerwerdung Genellis dar, denn mit diesem Blatt endet die Phase seiner Kindheit und ein neuer Lebensabschnitt beginnt. Aus den Erläuterungen geht hervor, daß Genelli über sich selbst nachdachte, als ihm Phantasmus, der "Gott der Gestaltenwelt", "als Bote seines Genius" erschien. An dieser Stelle tritt erstmals die Phantasie in das Bewußtsein des Künstlers und leitet seinen aktiven künstlerischen Werdegang ein, wie das in der Serie anschließende Bild zeigt. Dort befindet er sich in des "Oheims Lehre" (Abb. 87). Fünf Blätter weiter beginnt der Abschnitt zu Genellis römischer Zeit mit dem Blatt "Siesta" (Abb. 93). Am Fußende des Bettes, auf dem Genelli vom Wein berauscht und bewegt träumend Siesta hält, sitzt der "Malerteufel Babillo", der "kecke Kumpan der italienischen Tage" und singt Genelli wollüstige Lieder. Dieses Bild gehört in die ikonographische Tradition der Traumdarstellungen, zu denen Offenbarungsträume, z.B. in der christlichen Bildtradition, ebenso wie Angstträume, z.B. bei Füssli, zählen. Daneben gilt der Traum als Metapher für die künstlerische Phantasie und seit dem 18. Jahrhundert gibt es zahlreiche Darstellungen, die den träumenden Künstler zum Thema haben. Zu den bekanntesten Vorläufern für Genellis Bild zählen die Traumdarstellungen von Goya (Caprichos), Ingres (Traum Ossians), Caspar David Friedrich (Traum des Musikers), der Brüder Riepenhausen (Traum Raffaels) und Peter Cornelius (6. Lünette der Loggienfresken in der Alten Pinakothek). Letzterer bezeichnete mit den Traumdarstellungen der Künstler die göttliche Inspiration des Künstlers⁵⁶⁵. Den Begriffen Traum und Phantasie ließ auch Moritz Carriere in seinem 1858 in München gehaltenen Vortrag über die Phantasie entschiedene Bedeutung für den Künstler zukommen. Carriere sagte, daß im Wachzustand Vernunft und äußere Anschauung herrschen, an deren Stelle im Schlaf die Einbildungskraft tritt. Im Traum zeigt sich das Walten der Phantasie und veranschaulicht innere Zustände durch Gestalten und Vorgänge. Diese inneren Bilder sieht die Seele als äußere Realität vor sich⁵⁶⁶. Die Aufgabe des Künstlers ist es nun, "ein Idealbild der Phantasie nicht bloß innerlich hervorzubringen, sondern es auch zu äußern, gegenständlich zu machen..., so daß er es anderen zur Anschauung bringt"⁵⁶⁷. Auf das vorliegende Bild "Siesta" bezogen, in dem Genelli im Traum zwei in Liebeskampf verwickelte Kontrahenden erblickt⁵⁶⁸, müßte hier der Ursprung eines der Werke Genellis gezeigt sein. Tatsächlich findet sich im Oeuvre Genellis ein kompositorisch sehr ähnliches Motiv. Es ist das Motiv "Eros und Anteros um

⁵⁶⁵ Das künstlerische Schaffen wird mit der Traumdarstellung als das Wirken einer göttlichen Kraft verstanden, die den Künstler erfüllt. Büttner 1999, S. 143.

⁵⁶⁶ Carriere 1858, S. 267.

⁵⁶⁷ ebd., S. 276.

⁵⁶⁸ "zu Knäueln geballt Junker Volands brünstige Zunft". Christoffel 1922, S. 44

die Siegespalme ringend" (Abb. 23), das Genelli sowohl als Einzelkomposition während seiner gesamten Schaffensperiode variierte, als auch in andere Kompositionen integrierte⁵⁶⁹.

Das Gegensatzpaar von Eros und Anteros hat Genelli vermutlich in Hirts "Bilderbuch für Mythologie" gefunden. Hirt fragt bei seinen Ausführungen zur Bedeutung der Figur des Anteros, ob es sich eher um die Gegenliebe oder die Rache verschmähter Liebe handelt⁵⁷⁰. Als Beispiel führt Hirt eine Beschreibung des Pausanias an, nach der Eros einen Palmzweig hält, den Anteros zu erringen versucht. Das Relief, das bei Hirt abgebildet ist, kann für Genelli aber nur als Anstoß zur Weiterentwicklung des Motivs gedient haben. Denn Eros und Anteros stehen sich, fest am Boden verwurzelt, statisch gegenüber, während sie auf den Darstellungen Genellis in kreisender Bewegung durch die Luft wirbeln.

Ein weiterer Aspekt, der sich mit den Topoi von Traum und Phantasie in bezug auf die Künstlerwerdung verbindet, ist die Genieästhetik, die hier nur in ihrer Relevanz auf dieses und das vorige Bild "Phantasmus" angeschnitten werden soll. In seiner "Kritik der Urteilskraft" hatte Kant dargelegt, daß der Künstler als "Urheber eines Produkts, welches er seinem Genie verdankt, selbst nicht weiß, wie sich in ihm die Ideen dazu herbeifinden"⁵⁷¹. Diese unbewußte Seite des künstlerischen Schaffens kann weder in Regeln gefaßt noch gelehrt werden. Die Erklärung des Genies durch Kant ist für Genelli von elementarer Bedeutung gewesen, denn genau diese Passage hat er in einer von ihm angelegten Sammlung persönlich wichtiger Texte zitiert:

"Das Talent zu Erfinden heißt Genie. Genie ist das Talent der Erfindung dessen was nicht gelehrt oder gelernt werden kann"⁵⁷².

Dem unbewußten Tun muß sich ein bewußtes Tun zugesellen, das als "etwas Mechanisches" bezeichnet wird und daher gelehrt werden kann⁵⁷³. Auch Asmus Jakob

⁵⁶⁹ Genelli begann auch dieses Motiv als großformatiges Ölgemälde auszuführen, überließ aber die endgültige Ausführung, vermutlich aufgrund technischer Schwierigkeiten, Karl Rahl. Vgl. Genelli an Karl Rahl, München, 18.9.1852, B 104, und Genelli an Max Jordan, Weimar, 7.9.1867, B 87, UB Leipzig.

⁵⁷⁰ Hirt 1816, S. 221.

⁵⁷¹ Kritik der Urteilskraft, § 46, A 181, zit. nach Büttner 1999, S. 144.

⁵⁷² Nachl. 255, F 13, UB Leipzig. Zitat aus: Kant, Anthropologie in pragmatischer Hinsicht, 1798, § 54, Abschnitt 224, 14-15.

⁵⁷³ Büttner 1999, S. 144. Dem Genie zugehörige Vermögen sind nach Kant die Einbildungskraft und der Verstand, wobei die Einbildungskraft ein produktives Vermögen ist und daher nicht als unbewußtes Tun bezeichnet werden kann. Carriere stellt bei der Beschreibung der inneren Vorgänge im Künstler auch die Begriffe Einbildungskraft und Vernunft gegenüber. Er ordnet jedoch die Einbildungskraft dem unbewußten Tun zu, da sie im Schlaf an die Stelle der Vernunft trete (Carriere 1858, S. 267). Die Unterscheidung in einen "mechanischen" und "idealen" Teil findet sich auch in Daniel Webbs "Untersuchung des Schönen in der Malerei" (1766). Webb differenziert bei der Nachahmung als dem Grundprinzip der Kunst zwischen der

Carstens kannte die Differenzierung in einen "mechanischen" und "idealen" Teil des Schaffens. Für ihn war das Streben nach Perfektion im "mechanischen" Teil nur mit einhergehender Perfektion im "idealen" Teil sinnvoll. Vor diesem Hintergrund gewinnen die zwei aufeinanderfolgenden Blätter "Phantasmus" und "Des Oheims Lehre" eine tiefere Bedeutung für die Künstlerwerdung in der Serie "Aus dem Leben eines Künstlers". Der Inspiration durch die Phantasie, die den Künstler auszeichnet, folgt zur Vervollkommnung der mechanische Teil, die Ausbildung durch einen Lehrer.

Ausgehend von Kants Definition des Geniebegriffs, versuchten die Ästhetiker der Frühromantik, den Geniebegriff enger zu fassen. Grundlegend für die Genieästhetik der Frühromantik ist Schellings "System des transzendentalen Idealismus", in welchem er das Begriffspaar von Bewußtem und Unbewußtem in der Kunstproduktion hervorhob. Im Gegensatz zur Natur fängt die Kunstproduktion mit Bewußtsein an, sie beginnt subjektiv, und endet im Objektiven, im Bewußtlosen. Das Genie vereint auf höherer Ebene die bewußte Tätigkeit, der Schelling den Begriff Kunst zuweist und bewußtlose Tätigkeit, die Schelling mit dem Begriff Poesie kennzeichnet. Kunst hebt den Widerspruch von Bewußtem und Unbewußtem auf und ist daher "die einzige und ewige Offenbarung, die es gibt"⁵⁷⁴. Schiller dagegen sieht in der Poesie das Mittel, das Bewußtlose zu greifen und in das Kunstwerk zu übertragen. Bei ihm beginnt der Schaffensprozeß im Bewußtlosen und endet im Bewußten⁵⁷⁵. Im schriftlichen Nachlaß Genellis haben sich leider keine Äußerungen finden lassen, die auf eine Präzisierung des Genieverständnisses bei Genelli hinsichtlich der Kunstproduktion schließen lassen. Im Zyklus "Aus dem Leben eines Künstlers" kommt nur ein Bild in Betracht, aus dem sich Rückschlüsse auf die intellektuelle Kunstproduktion ziehen lassen. Es ist das Blatt "Mysterium", das Genelli im Atelier zwischen einem Aktmodell und einem Gemälde auf der Staffelei zeigt. Bei der Besprechung dieses Blattes soll versucht werden, das Verständnis der Kunstproduktion bei Genelli näher zu bezeichnen.

Nachdem nach Kant das Konzept des autonomen Künstlers ausgereift war, glaubte der Künstler an die Verpflichtung der Gesellschaft ihn zu unterstützen, da er "ihr die Wahrheit

mechanischen und der erfindenden Nachahmung. Für die Kunstauffassung von Carstens wurde die Erkenntnis, daß das Streben nach Perfektion im "mechanischen" Teil ohne Perfektion im "idealen" Teil sinnlos sei, ein zentraler Punkt (Büttner, Frank: Carstens Weg zur Kunst. in: Asmus Jakob Carstens. Goethes Erwerbungen für Weimar. Bestandskatalog der Kunstsammlungen zu Weimar, bearb. von Renate Barth, Ausst. Kat. Schleswig 1992, S. 29 – 46, hier S. 36f.

⁵⁷⁴ zit. nach Büttner 1999, S. 145.

⁵⁷⁵ ebd., S. 145f.

wie ein Seher ausspricht"⁵⁷⁶. Genelli legte diesen Anspruch Joseph Anton Koch in einer Karikatur in den Mund. Koch, der mit Maler Müller, Martin von Rohden und Johann Christian Reinhart in einer römischen Osteria zusammengekommen ist, ruft aus: "Ich bin ein Genie! Die Welt ist verpflichtet, mich zu ernähren!" Auch die anderen Künstler nehmen in dieser Karikatur der Reihe nach für sich in Anspruch, ein Genie zu sein. In Genellis Bemerkungen am Rand des Blattes heißt es: "Reinhart – Werden Sie endlich aufhören von Genie zu reden, oder ich werde ihnen sagen, was ich bin! Maler Müller – Heiliger Gott! Solche Kerle in meiner Gegenwart von Genie zu reden! Rohden – Ich sage weiter nichts, als der liebe Gott ist in den Schwachen mächtig! Ein Kellner – e' viva il nostro Musju Cocholi!"⁵⁷⁷ Genelli, der sich diesem Künstlerkreis zugehörig fühlte, nimmt hier zwar die Eigenheiten seiner Freunde liebevoll auf die Schippe, aber letztlich erhebt er aufgrund seines Zugehörigkeitsgefühls denselben Anspruch, Genie zu sein, auch für sich.

"Auf der Anatomie" (Abb. 88), eine Zeichnung, die den sezierenden Künstler mit der Seele des Verstorbenen konfrontiert, ist zum einen die Fortsetzung der mechanischen Lehre, die der lernende Künstler bei Hans Christian Genelli begonnen hat. Zum anderen wird mit dieser Zeichnung darauf hingewiesen, neben dem Studium der Natur, hier des menschlichen Körpers, auch das Wesen der Dinge, die Seele, zu erfassen. 1864 arbeitete Genellis Sohn Camillo an einem Gemälde ähnlichen Themas, dem "Lenauschen Faust auf der Anatomie"⁵⁷⁸. Der Beschreibung zufolge, die Bonaventura Genelli zu diesem Bild verfaßte, könnte die Zeichnung "Auf der Anatomie" auf dieselbe literarische Quelle zurückzuführen sein:

"Auch malte er nach einer Lenau'schen Dichtung einen Faust auf der Anatomie... Faust und sein Famulus disputiren bei einer Leiche über die Verbindung der Seele mit dem Körper. Da erscheint vor ihnen Mefisto, der ihnen auf seine Weise Unterricht darüber ertheilt. Die Figuren sind durch Lampenlicht beleuchtet, etwas Mondlicht fällt in ein Seitengewölbe"⁵⁷⁹.

Genelli gibt eine ähnliche Situation wieder. Der junge Künstler sitzt bei künstlicher Beleuchtung in einem kahlen Raum vor der Leiche eines Selbstmörders, wie es in dem Kommentar Jordans heißt. Die in der Lenauschen Dichtung anwesende Dreizahl von Personen, Faust, Fausts Schüler und Mephisto hat Genelli übernommen, aber umgewandelt in: den Kunstschüler, die Seele des Verstorbenen und ein Skelett im Hintergrund, das in kontrapostischer Haltung den merkwürdigen Eindruck eines Zuschauers vermittelt.

⁵⁷⁶ Busch 1985, S. 236.

⁵⁷⁷ Ebert 1985, S. 120.

⁵⁷⁸ Genelli an Karl Rahl, Weimar, 5.3.1864, B 142, UB Leipzig.

⁵⁷⁹ Donop 1877, S. 95.

In der Wahl des Formats und kompositorisch gegensätzlich aufgefaßt sind die nacheinander folgenden Blätter "Am Rabenstein" (Abb. 89) und "Lebenskontraste" (Abb. 90). Doch von der inhaltlichen Struktur her sind beide Blätter eng miteinander verknüpft. Die aufrechte Figur Genellis teilt das hochformatige Blatt in zwei Hälften. Rechts von ihm, im Schatten des Gemäuers einer alten Henkersstätte, wird er von einem Liebespaar beschimpft, das sich von ihm gestört fühlt. Selber von der "Schauderstätte"⁵⁸⁰ und dem Paar unangenehm berührt, strebt Genelli nach links, auf einen Regenbogen zu. So teilt sich für den Künstler die Umgebung in eine ihm widerstrebende Gegenwart und eine Versöhnung verheißende Zukunft, zu der er hinstrebt. Die Konfrontation mit dem zänkischen Paar könnte durchaus noch einen persönlichen Hinweis seines Onkels Hans Christian Genelli enthalten, der ihm riet, sich für den Seelenfrieden in Rom vor den Frauen in Acht zu nehmen⁵⁸¹.

Auch das Blatt "Lebenskontraste" kann als Beitrag zum Verständnis des künstlerischen Selbstverständnisses Genellis herangezogen werden. In den Erläuterungen heißt es, daß Genelli, müde von einer Wanderung hingesunken, den Sonnenuntergang sinnierend betrachtet. Da stören plötzlich zwei Händler, die noch rechtzeitig ihre Geschäfte abschließen wollen, die Ruhe. Mit seinem Körper teilt Genelli die Welt in zwei Hälften: Die eine Hälfte wird bezeichnet durch den sinkenden Helios, die andere durch die häßlichen Händler. Genelli fühlt sich der idealen Welt, der er sich hier zuwendet, zugehörig. Der bitteren Realität wendet er den Rücken zu. Doch es ist der untergehende Helios, den er sehnsüchtig betrachtet, nicht Aurora, die Göttin der Morgenröte. Genelli blickt dem verschwindenden Helios als Sinnbild der verlorengegangenen Antike und der untergehenden idealen Kunstauffassung sehnsüchtig hinterher, während die rauhe Realität den Künstler soeben einholt. Die in Selbstreflexion festgestellte Entfernung von der Antike führt zu Winckelmanns "Geschichte der Kunst des Alterthums" (1764). Dort sieht sich der Autor, nach der Schilderung von Aufstieg, Blüte und Verfall der alten Kunst, von den Kunstwerken der Antike durch eine gewaltige Distanz getrennt. Diese Distanz gestattet kein unmittelbares Einvernehmen mehr mit den Kunstwerken, bedeutet aber auch nicht ihre endgültige Unerreichbarkeit. Sie bietet vielmehr einen Raum für "Vorwürfe", d.h. die Möglichkeit, mittels Kunstwerken die Entfernung zur Antike zu überbrücken. Der Künstler, der sich mit der Antike beschäftigt, gleiche daher einer Frau am Meeresufer, die

⁵⁸⁰ Christoffel 1922, S. 40

⁵⁸¹ "Du strebst nach dem Lande der Lorbeeren, wo kein hiesiges Weib es aushält und lässest du sie zurück, ihr Andenken verfolgt Dich, stört dort Dein Vorhaben, zieht Dich eilig zurück und macht zuletzt

"ihren abfahrenden Liebhaber, ohne Hoffnung ihn wieder zu sehen, mit bethrauten Augen verfolgt, und selbst in dem entfernten Segel das Bild des Geliebten zu sehen glaubt"⁵⁸². In gleicher Weise betrachtet Genelli, wie am Ufer eines Meeres sitzend, Helios, der in die Wolken wie in ein Meer eintaucht. Gleichzeitig liegt in seinem künstlerischen Schaffen die Möglichkeit begründet, die Ahnung von der Antike wieder auferstehen zu lassen⁵⁸³. Genelli sieht sich hier mit der Ambiguität der Welt konfrontiert, indem er mit Helios und den Händlern zwischen Ideal und Wirklichkeit steht. Im Rahmen der Serie "Aus dem Leben eines Künstlers" sieht sich Genelli zwischen diesen beiden Polen gefangen und wendet sich reflektierend dem Ideal zu, in dem er das ihn erhöhende Element sieht. Als Künstler erlebt er hier die Schau des Unendlichen.

Das dreizehnte Blatt des Zyklus zeigt den Künstler, wie er von einer Mauer aus einen "Blick ins Irrenhaus" (Abb. 92) wirft. Dort halten sich elf geisteskranke Männer und Frauen im Garten der Heilanstalt auf und zeigen für ihr Leiden typische Bewegungen und Haltungen. Der Kommentar zu "Ein Blick ins Irrenhaus" erklärt, daß der Künstler die Mauer eines Irrenhauses erklimmen hat, um die physiognomischen Ausprägungen, die die Kranken zeigen, studieren und zeichnerisch festhalten zu können. Der weitere Text beschreibt einige der Kranken und ihr Leiden. Genellis Zeichnung ist ein "merkwürdiges Gegenstück zu Kaulbachs berühmter Zeichnung"⁵⁸⁴ das "Narrenhaus" (Abb. 131). Wilhelm von Kaulbachs Zeichnung "Das Narrenhaus" wurde 1835 als Kupferstich mit einem ausführlichen Kommentar von Guido Görres veröffentlicht und errang schnell große Popularität. Da dieses Werk Ausgangspunkt für das Verständnis des Gegenbildes Genellis ist, soll kurz auf Kaulbachs "Narrenhaus" eingegangen werden.

Die Beschäftigung Kaulbachs mit dem Thema des Wahnsinns entsprang dem allgemeinen Interesse an diesem Problem und veranschaulichte die zunehmende Aktualität des Themas im Bereich der Kunst, Literatur, Philosophie, Naturwissenschaften und Politik⁵⁸⁵. Erzählungen Kaulbachs zufolge ging die Entstehung der Zeichnung auf den

Dein Dortsein und Hiersein durch Unruhe, Mißmuth, Trübsinn und Reue gleich unnütz und trübe." Hans Christian Genelli an Bonaventura Genelli, ca. 1822, zit. nach Ebert 1971, S. 28.

⁵⁸² Rees, Joachim: Rezension von Tausch, Harald: Entfernung der Antike. Carl Ludwig Fernow im Kontext der Kunsttheorie um 1800, Tübingen 2000. in: H-ArtHist, H-Net Reviews, July, 2002. URL: <http://www.h-net.org/reviews/showrev.cgi?path=99941045849201>

⁵⁸³ Moritz Carriere verglich in seiner "Ästhetik" die Schau des Unendlichen mit dem Blick auf das Meer, das man hier auf den ersten Blick vor sich zu haben glaubt. Das Meer mit seiner unendlichen Weite übersteigt die Fassungskraft des Menschen und der Geist erhebt sich zur Idee des Unendlichen. Carriere 1885, S. 127.

⁵⁸⁴ Lützwow, Carl von: Genelli's "Leben eines Künstlers". in: Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst, 3. Jg., Nr. 17, 12.6.1868, S. 141-143, hier S. 142.

⁵⁸⁵ Der Besuch einer Heilanstalt gehörte zum "Programm" einer Bildungsreise und der Wahnsinn wurde vor allem auf literarisch-philosophischer Ebene diskutiert. Busch 1985, S. 137.

persönlichen Besuch einer Heilanstalt zurück. Dieser Besuch hinterließ einen so tiefen Eindruck, daß er diesen künstlerisch umsetzen mußte, um ihn zu bewältigen. Diese emotional aufgeladene Begründung nutzte Kaulbach jedoch aufgrund der ihr innewohnenden Dramatik als rational geplanten Einstieg in die Kunstwelt. Die Stilisierung des persönlichen Erlebnisses für den Markt ist daher offensichtlich⁵⁸⁶.

Die Komposition der Irren im "Narrenhaus" bildet keine homogene Gruppe mit eindeutiger Leserichtung. Statt dessen handelt es sich um eine Ansammlung von Einzelfiguren, bei der jeder der Dargestellten mit sich selbst beschäftigt ist. Kaulbach arbeitet mit gegenläufigen Bewegungen und Richtungen, so daß die Komposition voller Spannungen ist. Der Betrachter muß sich mit jeder einzelnen Figur auseinandersetzen, ohne eine verbindliche Richtung gewiesen zu bekommen, was den Betrachter zum Nachdenken über die einzelne Figur veranlaßt⁵⁸⁷. Die damit verbundene Frage nach dem Einzelschicksal des Dargestellten entspricht dem allgemeinen ästhetischen Diskurs in der Zeit von 1780 bis 1860, mit der Frage, ob die Seele des Menschen darstellbar ist. Denn da im Narrenhaus keine eigentliche Handlung erkennbar ist, ist der Betrachter auf die physiognomischen Ausprägungen der einzelnen Menschen angewiesen, um die Schicksale zu rekonstruieren⁵⁸⁸.

Diese Rekonstruktion unternimmt Guido Görres in seinem begleitenden Text, indem er aus der Physiognomie und Gestik jeder Person einen bestimmten Typus entwickelt⁵⁸⁹. Zusätzlich verbindet er die Geschichte jedes Kranken mit einer meist politischen Moralanwendung, denn Görres macht den Drang nach Fortschritt und Aufklärung verantwortlich für die Zunahme vom Wahnsinn befallener Menschen⁵⁹⁰. So sieht er u.a. in dem finster brütenden Mann einen Anhänger Napoleons, der stellvertretend für jene Republikaner steht, die neue Revolutionen entfachen wollen. Ein Prediger erklärt das Ende der christlichen Religion und predigt Liederlichkeit. Ein Börsenspekulant setzt auf politische Umstürze, um Gewinne zu machen. Und ein philosophierender Schuster ist durch den Drang nach Bildung verrückt geworden⁵⁹¹.

Das Vorbild für die detaillierte Ausarbeitung der Physiognomien zur weitestgehenden Charakterisierung der Personen ist von den Zeitgenossen sofort in den Hogarth'schen

⁵⁸⁶ Busch 1985, S. 133.

⁵⁸⁷ Busch 1985, S. 146.

⁵⁸⁸ Lavaters physiognomische Studien sind ein Teilbestand innerhalb dieser Diskussion. ebd., S. 154.

⁵⁸⁹ ebd., S. 162.

⁵⁹⁰ ebd., S. 157.

⁵⁹¹ ebd., S. 162ff.

Kupferstichen erkannt worden⁵⁹². Kaulbachs Physiognomierealismus geriet in Spannung zwischen realistischer Darstellung und idealistischem Anspruch, da die Darstellung wahnsinniger Menschen den Widerspruch zur klassischen Aufgabe der Kunst provoziert, den Menschen als "das edelste Kunstwerk des Schöpfers, sein Ebenbild"⁵⁹³ zu zeigen⁵⁹⁴. Der Realismus in Kaulbachs Narrenhaus war für Idealisten, wie z.B. Peter Cornelius, inakzeptabel. Der Verweis auf die Realität, vor allem mit Bezug auf die zeitgenössische gesellschaftliche Realität widersprach dem Anspruch auf geschichtsunabhängige Überhöhung⁵⁹⁵.

Bonaventura Genelli lehnt sich bereits mit dem Liefern einer Entstehungsgeschichte zur Zeichnung an Kaulbachs marktstragetische Einführung an. Die emotionale Komponente in Genellis Einleitung – "der herzerschütternde Anblick lähmt die Hand" – greift Kaulbachs Schilderung der Erschütterung auf und dient somit auch der Inszenierung. Im Gegensatz zu Kaulbach dient die Zeichnung für Genelli jedoch nicht der Bewältigung eines seelisch bewegenden Ereignisses, sondern er wendet sich dem Thema des Wahnsinns in seiner physiognomischen Ausprägung aus künstlerischem Interesse zu. Indem der Künstler selbst beim Vorgang des Zeichnens im Bild zu sehen ist, spricht er das Verhältnis von künstlerischem Objekt und Subjekt an. Er verweigert der Gruppe der Wahnsinnigen damit die Autonomie, die sie bei Kaulbach besitzen und läßt sie zu einem Studienobjekt des Künstlers werden.

Des Betrachters "Blick ins Irrenhaus" findet bei Genelli aus größerer Ferne statt, als bei Kaulbach und verläuft auch in gelenkteren Bahnen als auf der "Konkurrenzzeichnung". Die Frau, die vom Bewußtsein des Verbrechens getrieben vorbeieilt, bildet als Repoussoirfigur den Einstieg ins Bild. Ihr Zeigegestus lenkt den Blick nach links zur Gruppe um den brütenden Anhänger Napoleons. Von dort wandert der Blick über die am Boden liegende Frau zum Poeten am Baum und weiter über die Verbindungsfigur an der Mauer zu den beiden beobachtenden Personen, von denen einer der Künstler selber ist. In der Leserichtung ergibt sich hier allerdings ein Bruch, da der Blick wieder zurückwandern muß, um den Prediger am Boden zu erfassen. Erst nach genauerem Hinsehen werden dann die Figuren des Musikers rechts im Hintergrund und der zusammengekauerten Frau davor sichtbar. Trotz der Blickführung gibt es keine rhythmische Reihung der Figuren, die eine

⁵⁹² ebd., S. 186.

⁵⁹³ Görres, Das Narrenhaus von Wilhelm Kaulbach, gestochen von H. März, erl. von Guido Görres, nebst Ideen über Kunst und Wahnsinn, (Regensburg 1835), S. 7 zit. nach Busch, S. 158.

⁵⁹⁴ Busch 1985, S. 228.

⁵⁹⁵ ebd., S. 142.

nach klassischen Prinzipien wohlgeordnete Komposition entstehen läßt. Die Figuren sind durch kompositorische Brüche, wie Weg und Baum, ebenso wie durch unterschiedliche Figurengrößen voneinander getrennt, so daß, hier in Anlehnung an die kompositorische Vereinzelung bei Kaulbach, eine Addition von Einzelfiguren stattfindet.

Görres ausführlicher Kommentar beschreibt jede einzelne Figur, weist ihr eine moralisch-religiöse Nutzenanwendung zu und bezieht eine politisch reaktionäre Stellung. Kaulbach war sich nicht sicher, ob er den Kommentar mit dem Stich zusammen vertreiben sollte⁵⁹⁶, da die literarische Beschreibung dem Ziel entgegenarbeitete, die Wirklichkeit darzustellen⁵⁹⁷. Genelli greift in seinem Kommentar nur ein paar Figuren heraus und erhebt keine moralisierenden Ausdeutungen ins Religiöse oder Politische. Diejenigen Personen, die beschrieben werden, sind Adaptionen aus Kaulbachs Bild. Genelli beginnt mit dem "Wahnwitz verzückter Schwärmerei", ein Mann im Hintergrund, der in religiöser Verzückung ein Kreuz nach oben hält. Am Baum angelehnt "brütet der unbelohnte Poet", der wohl Kaulbachs Literaturkritiker aufgreift. Der sitzende Mann mit der Zipfelmütze "simuliert überschärfte Pfiffigkeit" und lehnt sich in Kostüm, Gestik und Deutung an den Schuster in Kaulbachs Bild an, der durch zuviel Bildungsdrang und unstandesgemäßes Philosophieren wahnsinnig wurde⁵⁹⁸. An der Mauer "wirbt der betrogene Glücksspieler um Genossen", eine Figur, die ohne erkennbares Pendant bei Kaulbach bleibt. Dagegen findet Kaulbachs nachdenklicher Republikaner sein Gegenstück in Genellis ‚Napoleon‘, der finster auf die Landkarte Italiens stiert – "da müht sich Grössenwahn in toller Fratze an Hirngespinsten ab". Auch Kaulbachs reuiger Mann und Frau kehren in Genellis Beschreibung wieder, als Frau, die durch "Verdacht und verbrecherisches Bewusstsein ... schlimmer That nachdeutend" vorüberleitet. Bis zu diesem Punkt greift Genelli Kaulbachs Figuren auf, ohne Anleitungen zu anderen Interpretationen zu geben. Ein entscheidender Unterschied tritt aber mit der zuletzt genannten Figur ein. Es ist das liebeskranke Mädchen, in der "Wonne des Wahnes aufgelöst träumt sie die süßen Träume weiter." Der an Kaulbach gerichtete Vorwurf, kein Versöhnungskonzept zu bieten, findet hier Genellis Antwort. Das Mädchen ist das ruhige Zentrum, um das die anderen Verzweifelten versammelt sind. Sie ist die einzige, die durch ihre Schönheit das Leid in sich aufzuheben scheint⁵⁹⁹.

⁵⁹⁶ ebd., S. 178.

⁵⁹⁷ ebd., S. 210.

⁵⁹⁸ ebd., S. 165.

⁵⁹⁹ Die Figur des liegenden Mädchens ist eine seitenverkehrte Adaption der "Toten heiligen Cäcilia" von Johann Evangelist Scheffer von Leonhardshoff (Zwei Fassungen in der Österr. Galerie Belvedere, Inv. 2244

In der Schönheit des träumenden Mädchens findet der grundlegende Unterschied zwischen Genellis und Kaulbachs Zeichnung seinen pointiertesten Ausdruck. Kaulbach versuchte, in Anlehnung an die Hogarth'schen Kupferstiche, z.B. aus der Serie "A Rake's progress", die höchste Stufe physiognomischer Ausprägungen zu erreichen, was ihn mit der Konzentration auf die einzelne Figur zu einem "Hyperrealismus" führte⁶⁰⁰. Diesen Realismus hielt Genelli aus seinem Werk fern, obwohl es, wie aus dem Kommentar hervorgeht, sein Ziel war, die physiognomischen Züge des Wahnsinns zu studieren. Es findet höchstens eine Überbetonung charakteristischer Züge statt, wie es auch in seinen Karikaturen vorzufinden ist. So bleibt die Idealisierung des Gesehenen vor der realistischen Wiedergabe als Primat in der Kunst Genellis bestehen.

Drei Zeichnungen thematisieren einen sehr wichtigen und durchgängigen Topos in Genellis Kunst und Leben: Die Macht der Liebe. Die Blätter "Amor als Peiniger" (Abb. 94), "Felicissima notte" (Abb. 98) und "Der Traum der Braut" (Abb. 100) zeigen die Liebe in ihren unterschiedlichen Ausprägungen. Genelli schildert zunächst die grausame Macht der Liebe, indem er von Liebesqualen gepeinigt am Boden liegt⁶⁰¹. Nicht in dieser Komposition, aber inhaltlich adäquat findet das Thema der grausamen, verzweifelnden Liebe in verschiedenen Zeichnungen Genellis Ausdruck. So in "Der ungetreue Liebhaber", "Ein Mädchen erblickt den toten Geliebten" oder auch "Eros bringt Zwietracht unter die vier Elemente". Die sehnsuchtsvolle Liebe zeigt das Blatt "Felicissima notte" und die Vollendung, die harmonische und beseligende Macht der Liebe, findet schließlich in "Der Traum der Braut" ihren Ausdruck. Die Liebe zu seiner Braut ist das sinnliche Gegenstück zur geistigen Verehrung der Gräfin Finkenstein, die das Blatt "Weihestunde" schildert.

"Im römischen Studio" (Abb. 95) geht auf eine Anekdote in Genellis römischen Atelier zurück, die er hier leicht abgewandelt erzählt⁶⁰². Erzählungen zufolge hielt sich Genelli in seinem Atelier oft im Adamskostüm auf, als eines Tages die Königin der Niederlande, die ihm das Stipendium stiftete, besuchen wollte und erschrocken den Raum verließ. Genelli

(1820/21) und Inv. 5327), die wiederum auf eine Skulptur der Hl. Cäcilia von Stefano Maderno in Santa Cecilia in Trastevere zurückgeht.

⁶⁰⁰ Busch 1985, S. 186.

⁶⁰¹ Das Motiv der Züchtigung durch den Liebesgott zeigt Paolo Veroneses Gemälde "Disinganno" (Öl/Lwd, um 1575, National Gallery London) und geht motivisch ursprünglich auf den Ringkampf zwischen Amor und Pan zurück. Dieser ist durch antike Gemmen und pompejanische Wandgemälde bis zu den Werken der Carracci überliefert. Die Züchtigung Pans durch Amor taucht aber erst im 16. Jh. auf, so auf einem Kupferstich von Carracci, "Omnia vincit amor" (um 1599). Das Thema Omnia vincit amor, das aus der 10. Ekloge Vergils stammt, wird seit dem Kommentar des Servius zu Vergil mit dem Ringkampf zwischen Pan und Amor in Verbindung gebracht. Pan, der als Naturgottheit die gesamte Natur verkörpert, unterliegt dem Liebesgott. Dies bedeutet, daß die Macht der Liebe die universale Natur beherrscht. Strack, Doris: Omnia vincit amor. in: Goethe-Jahrbuch, 116, 1999 (2000), S. 365-389, hier S. 370f.

⁶⁰² Pecht 1879, S. 281.

setzte an die Stelle der Gönnerin zwei Jesuiten und zeigt sich aus dem Homer deklamierend. Die Zeichnung präsentiert damit die zwei in Rom herrschenden Richtungen, die religiös gestimmten Nazarener und die Klassizisten, die ihre Welt in der Antike fanden. Deutlich stellte Genelli heraus, welche Richtung er für die wahre Richtung hielt: "aber der Anblick belehrt sie, daß hier wo strotzende Künstlergesundheit herrscht, für jesuitische Umtriebe kein Boden ist." Mit der Gegenüberstellung von Gesundheit und in der Konsequenz auch Krankheit reflektiert Genelli Goethes Unterscheidung von Romantik und Klassik: "Das Klassische nenne ich das Gesunde und das Romantische das Kranke"⁶⁰³. Das Romantische äußert sich, so Goethe zu Riemer, als "... Übertriebenes, Bizarres, bis ins Fratzenhafte und Karikaturartige"⁶⁰⁴. Dem Gegensatz von klassischem Schönheitsideal und "Fratzenhaftigkeit" als Ausdruck des Romantischen entspricht der Erscheinung des Künstlers und der Priester "Im römischen Studio". Im Vordergrund befindet sich die idealschöne Gestalt des Künstlers, der sich in die antike Literatur versenkt hat und in ihr als Inkarnation antiker Kunst aufgeht. Denn der Rumpf des Künstlers ist nichts anderes als der Torso von Belvedere. Die im Hintergrund erscheinenden Priester sind das Pendant ex negativo. In gebückter Haltung spähen sie mißtrauisch in das Atelier, das Gesicht des Vordermannes, das als einziges vollständig zu sehen ist, ist in der Ausarbeitung der Physiognomie schon ins "Fratzenhafte und Karikaturartige" gesteigert. Die Verkörperung von Antike und Christentum bzw. Klassizismus und Nazarenertum stehen sich hier in idealer und karikaturhafter Form gegenüber.

Das Blatt "Mysterium" (Abb. 96) ist das einzige Bild, das Genelli als schaffenden Künstler zum Thema hat. Andere Blätter, wie z.B. "Auf der Anatomie" zeigen ihn als Lernenden oder "Irrenhaus" als skizzierenden Beobachter im Hintergrund. Hier wird er jedoch als Künstlerpersönlichkeit in seinem Atelier gezeigt. Genelli sitzt auf einem getrepten Podest vor einem Bild auf der Staffelei, das "nach Dante's Schilderung den Heiland zeigen soll, Umarmt von seiner Braut, der Armuth, die einzig ihm ans Kreuz empor gefolgt", so Max Jordan im Kommentar. Hinter Genelli steht das weibliche Aktmodell, den linken Arm sinnlich über den Kopf zurückgelegt und lehnt sich an das Podest an. Maler und Modell beobachten in Gedanken versunken, wie eine Katze mit der Dornenkrone spielt, die als Modell für die Dornenkrone Christi dient.

Der formalen und inhaltlichen Konzeption nach ist das Blatt "Raffaels Traum" (Abb. 132) aus dem Zyklus "Leben Raffaels von Urbino" der Brüder Riepenhausen das

⁶⁰³ Goethe an Eckermann, 2. April 1829, zit. nach Hofmann, Werner: Bruchlinien. Aufsätze zur Kunst des 19. Jahrhunderts, München 1979, S. 267, Anm. 1.

unmittelbare Vorbild für das Blatt "Mysterium"⁶⁰⁵. Der Raum ist ein fast leerer Kubus, in dem sich links die Staffelei mit dem darauf stehenden angefangenen Gemälde befindet. Davor träumt Raffael – bei Genelli ist es tiefes Nachdenken. Rechts von Raffael ist ein kleiner Schrank, auf dem die Malerutensilien stehen. Am rechten Bildrand erscheint die Madonna mit Kind. Der Legende nach suchte Raffael nach der Idee der schönen Frau, die ihm als Vorlage für sein Gemälde dienen könnte und schlief darüber entkräftet ein. Im Traum erschienen ihm dann Maria mit Kind. Der eigentliche Gegenstand des Bildes, das Träumen, ist zweifach im Bild enthalten. Zum einen in der Figur des träumenden Künstlers, zum anderen in der Traumgestalt Mariens⁶⁰⁶. Die Haltung des Nachsinnenden kennzeichnet den schlafenden Raffael als Typus des melancholischen Künstlers, der in der Ikonographie des melancholischen Menschen zum denkenden bzw. inspirierten Künstler wird⁶⁰⁷. Genelli wiederholt für sich die Haltung, die bei ihm das Nachdenken über Kunst und Inspiration ausdrückt⁶⁰⁸.

Genelli präsentiert das anwesende Aktmodell in seiner vollen Schönheit, wie es sich sinnlich, mit nach hinten gebogenem Arm, an das Malerpodest anlehnt. Die Betonung der Nacktheit des Modells wird noch dadurch verstärkt, daß die Figur, der sie als Vorbild dient, die Armut, im Bild vollständig von weiten Kleidern umhüllt ist. Mit der offenen Präsentation der nackten Schönen, die hier eine reale Person ist und deren Nacktheit nicht durch antike Göttlichkeit gerechtfertigt wird, richtet sich Genelli gegen die Praxis der "romantisch-frommen" Maler, die sinnliche weibliche Modelle im Atelier verpönten. Die Ambivalenz des weiblichen Modells als Voraussetzung für ein gelungenes Studium nach der Natur und als erotische Gefahr der Verführung hat Hermann Mildener in der Literatur des Vormärz pointiert vorgefunden. In Karl Immermanns Roman "Die Epigonen"

⁶⁰⁴ Goethe an Riemer, 28.8.1808, zit. nach Hofmann 1979, S. 267, Anm. 1.

⁶⁰⁵ 1821 führten die Brüder Riepenhausen ein Ölgemälde gleicher Konzeption aus.

⁶⁰⁶ Kuhlmann-Hodick 1993, S. 280. Der Traum Raffaels ist bei Riepenhausen als göttliche Inspiration gemeint und bezeichnet gleichzeitig den göttlichen Ursprung der Schönheit. Der Traum spielt auch in der Kunstauffassung Genellis eine entscheidende Rolle. Doch als Ausdruck der Phantasie, wie anhand des Blattes "Siesta" gezeigt wurde und nicht als Ausdruck göttlicher Inspiration.

Die Sixtinische Madonna Raffaels ist das Bindeglied für zwei Blätter aus Genellis Zyklus. Zuerst bildet sie auf dem vierten Blatt den ersten Kunsteindruck des Knaben Bonaventura. Das Blatt „Mysterium“ bezieht sich auf Riepenhausens Entstehungslegende des Gemäldes Raffaels.

⁶⁰⁷ Kuhlmann-Hodick 1993, S. 283.

⁶⁰⁸ Die Darstellung des Melancholikers erfährt zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine ungekannte Blüte. Der Grund hierfür liegt in der Selbsterfahrung des Künstlers, der nun im Werk sein eigenes Empfinden reflektiert. Einerseits waren Thema der Melancholie, die ihre Entsprechung in den Figuren des schwermütigen Ajax, des trauernden Achill oder dem verzweifelnden Ugolino fanden, in der offiziellen Malerei vertreten, andererseits spielten sie auch im privaten Bereich, dort vor allem im Medium der Zeichnung, eine wichtige Rolle. Gerade im römischen Kreis um Füßli kehren diese Melancholie ausdrückenden Figuren mit autobiographischen Anspielungen auf. Dabei kann die Melancholie nicht mehr als Zustand schöpferischer Tätigkeit auftreten, wie die saturnische Melancholie bei Dürer, sondern als Gefühl existentieller Lähmung. Collenberg-Plotnikov 1998, S. 100f.

(1836) wird ein spätnazarenischer Künstler geächtet, nachdem entdeckt wurde, daß er sich eines weiblichen Aktmodells für seine Kunst bedient hat⁶⁰⁹. Genellis Aktmodell ist auf diese Weise auch eine Antwort auf die Figur der Fornarina, die auf Blatt 10 der Serie der Brüder Riepenhausen zum Leben Raffaels dem Künstler als Modell dient. Auf dem Gemälde erscheint die Fornarina mit entblößter Brust, als Modell ist sie im Atelier Raffaels dagegen züchtig bedeckt. Genelli verkehrt die Szene ins Gegenteil: Die Personifikation der Armut ist auf dem Bild-im-Bild züchtig bekleidet, das Modell ist aber völlig entblößt.

Möglicherweise hat auch das Bild "Atelier" (Abb. 133) von Gustave Courbet (1855, Paris, Musée d'Orsay) in einem gewissen Maß als Vorbild gedient. Zu viele Motive stimmen mit Courbets Bild überein, um reiner Zufall zu sein. So ist die Anordnung von Künstler, Modell, Bild und Katze, frappierend übereinstimmend. Sogar das Tuch, das Courbets Modell schützend vor den Körper hält, ist bei Genelli an derselben Stelle, zwischen Künstler und Modell, vorhanden. Bei Genelli ist es jedoch zu einem unmerklichen Detail geworden, das in keiner Weise den idealschönen Körper des Modells verhüllt. Besonders erstaunlich ist die Übereinstimmung der spielenden Katze, die aber in ihrer unterschiedlichen Auffassung – bei Courbet ist sie die unbeschwert spielende Kreatur, bei Genelli erhält ihr Spiel mit dem Dornenkranz symbolische Tiefe – die Unterschiedlichkeit der Künstler demonstriert. Denn inhaltlich ist Genellis von Courbets Atelierbild so weit entfernt, wie es der Mittelgruppe in Courbets Bild nahe steht. Courbet verkündet mit dem Landschaftsbild auf der Staffelei programmatisch die Naturwahrheit als Grundlage der Malerei⁶¹⁰. Die Natur, die in Gestalt der Katze und in Form des Dornenkranzes in Genellis Atelier Einlaß gefunden hat, wird für den Künstler zum Gegenstand der Reflexion. Das Verhältnis von Kunst und Natur ist bei Genelli kein unmittelbares, die Natur muß geläutert werden, um kunstwürdig zu werden. Hegel formulierte, daß erst die künstlerische Behandlung einen realen Gegenstand zum idealen Kunstwerk macht, denn das "Scheinen und Erscheinen der Gegenstände" wird "durch den Geist produziert, welcher das Äußere und Sinnliche der ganzen Materiatür im Innersten verwandelt"⁶¹¹. Nach Hegel, der die Idealismusforderung an die Kunst aufrecht erhielt, ist die Bearbeitung des natürlichen Gegenstandes erforderlich, um das rein Äußere des Gegenstandes abzustreifen und den Charakter des Allgemeinen herauszuschälen⁶¹². Genelli präsentiert sich in seinem fast leeren Atelier als Vertreter der Ideenkunst, der mit der

⁶⁰⁹ Mildenerger 1991, S. 99.

⁶¹⁰ Keisch 1990, S. 284ff.

⁶¹¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, Bd. 1, in: ders., Werke, Bd. 13, Frankfurt 1970, S. 214, zit. nach Busch 1985, S. 171.

Reflexion über Gegenstände für die bildende Kunst die unmittelbare Naturwahrheit, wie sie Courbet postuliert, ablehnt. Im Gegensatz zu Courbet, der sich im Akt des Malens zeigt, verharrt Genelli in der Pose des Nachdenkens⁶¹³.

Bei diesem Blatt zeigt sich ein wesentlicher Bestandteil von Genellis Kunstproduktion, es ist das Nachdenken über den darzustellenden Gegenstand. Mit der Reflexion über den künstlerischen Schaffensprozeß im Umgang mit Gegenständen aus der Natur verweist Genelli auf die Ablehnung der reinen Naturnachahmung. Der unreflektierte Umgang mit dem darzustellenden Gegenstand wird auf niedrigster Stufe im Spiel der Katze gezeigt. Demgegenüber steht die höchste Stufe des Erfassens, das Begreifen des Wesens und der Symbolik des Gegenstandes und seine Überhöhung im Kunstwerk.

Bild-im-Bild-Motive dienen im allgemeinen dazu, die Botschaft des Bildes zu verstärken. So unterstreicht das Landschaftsbild, an dem Courbet arbeitet, dessen Auffassung von Natur. Auch in der Serie der Brüder Riepenhausen zu Raffaels Leben wird ein Bild-im-Bild-Motiv eingesetzt. Auf dem letzten Bild der Serie, der Sterbestunde Raffaels, verweist Raffaels Gemälde "Die Verklärung Christi" auf die Apotheose des Künstlers. Es stellt sich die naheliegende Frage, ob das Gemälde von der Armut als Braut Christi nun auch im Analogieschluß auf Genelli verweist. Einen Hinweis darauf liefert die Prominenz des Bildes im Bild. Das Gemälde, das sich auf der Staffelei befindet, ist von Genelli zwar als Zeichnung für seine Illustrationen der Göttlichen Komödie Dantes ausgeführt worden. Es gibt aber keine Zeugnisse darüber, daß er dieses Bild tatsächlich als großformatiges Gemälde ausgeführt hätte, so daß es hier wohl aufgrund seiner Aussage präsentiert wird. Die Armut war die lebenslange Begleiterin des Künstlers Genelli, was ihn in seinem Selbstverständnis als verkanntes Genie nur noch verstärkt hat. Der Analogieschluß vom verkannten Künstler, der im letzten Blatt der Serie die eigene Apotheose präsentiert, zu Christus liegt trotz der Vermessenheit des Anspruchs nahe.

⁶¹² Busch 1985, S. 171.

⁶¹³ Eine ebenso frappierende Übereinstimmung mit dem Werk eines zeitgenössischen französischen Malers besteht zwischen Genellis "Eros und Anteros strafen ungetreuen Liebhaber" (1832, Wasserfarben, Kurhess. Hausstiftung Nr. H 78) und Pierre Paul Prud'hons "Gerechtigkeit und Rache verfolgen das Verbrechen" (1808, Paris, Louvre). Genelli übernahm alle wesentlichen Elemente von Prud'hon und gab sie teilweise spiegelverkehrt in seiner eigenen Formensprache wieder. In derselben Richtung und auch derselben im Rücken durchgebogenen Haltung wie bei Prud'hon liegt das Opfer, bei Genelli eine Frau, nicht vom Mondlicht, sondern von der Fackel des Anteros beschienen. Der Schuldige wird bei Genelli an der Flucht gehindert. Eros und Anteros, mit ähnlichen Waffen ausgestattet wie Prud'hons Gerechtigkeit und Rache, nämlich Fackel und Pfeil und Bogen, haben ihn bereits ergriffen und holen zum Schlag aus. Prud'hons Gemälde zeigt den psychologisch dramatischeren Moment, in welchem der Schuldige noch im Bann seiner Tat verstrickt ist und den Zugriff von Gerechtigkeit und Rache noch nicht weiß, aber in seiner Schuldhaftigkeit spürt. Über seinem Kopf erhebt sich drohend die Hand für den Zugriff.

"Wanderlust" (Abb. 97) und "Aus toller Zeit" (Abb. 99) sind Reminiszenzen an Genellis unbeschwerte und gesellige Zeit in Rom. Mit der Zeichnung "Aus toller Zeit", die Genelli im Kreise seiner Künstlerfreunde Brugger, Rahl, Koch und Reinhart bei einem fröhlichen Fest vor einer Osteria zeigt, greift Genelli einen Topos auf, der im Kreise der Deutschrömer häufig dargestellt wurde. Es ist das Bild der fröhlichen Künstlergeselligkeit, das sich mit seiner Ungezwungenheit gegen die Steifheit aristokratischer Etikette richten sollte. Die Zugehörigkeit zu dieser Künstlerversammlung zu demonstrieren, wurde fast schon zur Verpflichtung, so daß Ungezwungenheit von ihrer Lockerheit einbüßt und gestellt wirken kann⁶¹⁴, wie es leider bei dem vorliegenden Blatt der Fall ist.

Den Abschluß der Serie bildet die "Genossenschaft im Jenseits" (Abb. 102). Es drückt das Wunschdenken Genellis aus, "der ungastlichen Gegenwart" zu entfliehen und sich im "einstigen Heimathsorte" einzufinden, im Kreise der Künstler, die Genelli "vor allem ersehnt". Das sind Carstens, den Jordan – auf Basis von Genellis Angaben - den "Märtyrer stolzer Künstlergesinnung in der modernen Zeit, das sittliche Vorbild Genellis" nennt. Ihm folgen Bury, Maler Müller und Joseph Anton Koch. Bonaventura Genelli selbst befindet sich in der rechten Gruppe umringt von Familienmitgliedern. Im Gespräch mit Carstens über den "neuen Classicismus" befindet sich Hans Christian Genelli, hinter ihm sitzt Bonaventuras Vater Janus Genelli und neben ihm lagert Bonaventura Genelli, "befriedigt im Bewußtsein ernster Nachfolge". Am rechten Bildrand ist Camillo Genelli zu sehen, Bonaventura Genellis Sohn, der ebenfalls Maler werden sollte, und über dessen frühen Tod der Vater nicht hinwegkam. Ganz links wacht der Hl. Lukas über die Künstlergemeinschaft. Die Bedeutung dieser Zeichnung liegt auf der Hand. Bonaventura Genelli verherrlicht die Künstler, die ihn in seiner Kunstanschauung prägten und die die Ideale seiner Kunst verwirklichten. Er wünscht sich fort von der Welt, in der er mit seiner Kunstauffassung alleine ist. Nachdem sein Sohn als Hoffnungsträger vor ihm verschied, hält ihn als Künstler nichts mehr in der Welt der "falschen" Kunst. Überzeugt, im "Bewußtsein ernster Nachfolge" gelebt und gehandelt zu haben, reiht er sich in den Kreis seiner Künstlerfamilie ein und bestätigt ihnen damit, auch die "wahre" Kunstauffassung vertreten zu haben. Es ist aber auch ein Zugeständnis an das Ende der klassizistischen Kunst in der realen Welt, das er hier gibt, denn Verständnis findet er nur in dieser jenseitigen Künstlergemeinschaft. Eine kleine Hoffnung auf das Wiederaufleben der Künste in seinem Sinne ist aber doch gegeben. Zum einen befinden sie sich unter dem

⁶¹⁴ Mildenerger, Hermann: Bertel Thorvaldsen und der Kult um Künstler und Genie. in: Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770-1844). Hrsg. von Gerhard Bott. Ausst. Kat. Nürnberg 1991, Nürnberg 1991,

Schutz des Hl. Lukas⁶¹⁵. Zum anderen befinden sie sich an einem Ort, der der "einstige Heimathsorte" war, wo "Vergangenes und Künftiges sich in ewiger Dauer verbindet." Es ist also nicht ausgeschlossen, daß durch göttliches Wirken die Kunst im Sinne der hier Versammelten wieder einen Anfang nimmt.

Die Apotheose eines Künstlers, verbunden mit der Jenseitsvision, wurde zu Beginn des 19. Jahrhunderts vor allem im Kreis der Nazarener ein gängiger Topos. Im Bereich der Literatur und Philosophie setzte die Sakralisierung des Künstlers bereits früher ein, bevor sie in der romantischen Bewegung ihren Höhepunkt fand⁶¹⁶. In himmlischer Verklärung werden in der Kunst der Romantik vor allem Raffael, Leonardo, Dürer und Michelangelo hervorgehoben⁶¹⁷. Die Sakralisierung zeitgenössischer Künstler ist nur in der Literatur der Romantik bezeugt, in der Kunst findet sie nur über die Identifikation mit den alten Meistern statt⁶¹⁸. Erst im späten 19. Jahrhundert zeigen sich Künstler in Selbstbildnissen in der Auffassung von Heiligen⁶¹⁹. Der Selbstbezug in Genellis Jenseitsvision nimmt damit eine Sonderstellung in der Sakralisierung des Künstlers in der Kunst des 19. Jahrhunderts ein, was insofern eingeschränkt werden muß, als sich Genelli nicht explizit als Heiliger oder als Christus darstellt. Genellis Vorstellung von der in himmlischer Sphäre versammelten Künstlergemeinschaft kommt konzeptionell Franz Pforrs Zeichnung von Raffael, Michelangelo und Frau Angelico, die auf einer Wolke über Rom schweben, am nächsten. Auch Overbeck verbildlichte mit "Dürer und Raffael vor dem Throne der Kunst" (um 1810) eine apotheotische Künstlerverklärung. Die Beschränkung auf einen Künstler findet sich bei Wintergerst, der 1828 im historisierenden Stil der deutschen Renaissancemalerei die "Apotheose Albrecht Dürers" vorstellte, die den Künstler vor Gottvater auf Wolken kniend und umgeben von Engeln und Aposteln darstellt. Die imaginative Verbindung der Apotheose eines Künstlers findet sich auf dem letzten Blatt der Serie "Aus dem Leben Raffaels von Urbino" der Brüder Riepenhausen. Es zeigt das Sterbezimmer Raffaels, in dem im Hintergrund "Die Verklärung Christi" hängt. Durch diese Bild-im-Bild-Methode wird im Verfahren des Analogieschlusses auf die Apotheose

S. 189-201, S. 194.

⁶¹⁵ Die Verehrung des Hl. Lukas als Malerpatron erfuhr durch die Nazarener eine Wiederbelebung im Sinne ihrer programmatisch christlichen Kunst. Parallel dazu hatte die Tradition des Hl. Lukas, unabhängig von der nazarenischen Belegung, als Schutzpatron der Kunstakademien und Künstlervereinigungen bis ins 19. Jahrhundert ihre Gültigkeit behalten. Als solcher erschien er als Illustration auf Titelblättern, Einladungskarten, Vignetten und auch als Bestandteil lebender Bilder. Kuhlmann-Hodick 1993, S. 197.

⁶¹⁶ Liebenwein-Krämer, Renate: Säkularisierung und Sakralisierung. Studien zum Bedeutungswandel christlicher Bildformen in der Kunst des 19. Jahrhunderts, Frankfurt / Main 1977, S. 222.

⁶¹⁷ Liebenwein-Krämer 1977, S. 228.

⁶¹⁸ ebd., S. 233.

des Künstlers verwiesen. Bonaventura Genelli griff für seine Jenseitsvision der Künstlergemeinschaft auf einen Topos zurück, der vor allem im Kreis der Nazarener zahlreiche Beispiele hervorgebracht hat. Neu ist bei Genelli der Bezug zur eigenen Person, der in der Voraussetzung der eigenen Apotheose einen ungeheuren Akt des Selbstbewußtseins darstellt. Die von den Nazarenern implizierte Rückführung der Kunst auf ihren göttlichen Ursprung und die enge Verbindung der Künstler mit der christlichen Religion wird erstaunlicherweise auch von Genelli übernommen, wenn auch in geringerem Maße. Denn mit der Figur des Hl. Lukas versetzt er die Versammlung in das christliche Jenseits und nicht, was durchaus vorstellbar gewesen wäre, in die Sphäre des Parnaß oder des Olymp. Der Verweis auf die christliche Religion ist jedoch auf ein Minimum reduziert. Die Versammlung findet nicht mit Gottvater, Christus oder Engeln statt, sondern in Anwesenheit des Schutzpatrons der Maler, der die Künstler aus dem Hintergrund betrachtet.

Die Entrückung des Künstlers aus der Sphäre der irdischen Unzulänglichkeiten findet sein Vorbild auch in Goethes "Künstlers Apotheose" (1788)⁶²⁰. Hier beobachtet ein Künstler von einer Wolke aus, wie sein zu Lebzeiten verkanntes Werk nun endlich die ihm gebührende Wertschätzung erfährt. Die Entrückung des Künstlers aus der Sphäre der irdischen Lasten beschließt Goethe mit einem Versöhnungsgedanken. Das Mäzenatentum soll den Künstler vor materieller Not bewahren und ihn in die Lage versetzen, frei von existentiellen Sorgen schöpferisch tätig zu werden.

Der Aspekt der materiellen Anerkennung kommt bei Genellis Jenseitsvision überhaupt nicht zum Tragen. Zum einen wird die real erfahrene materielle Not in Genellis autobiographischem Zyklus ausgeblendet. Zum anderen bedeutet Armut im überhöhten künstlerischen Selbstverständnis, das vom Autonomiegedanken ausgeht, vielmehr eine Auszeichnung des verkannten Genies. Der Grund dafür liegt im Festhalten am hohen Künstlerideal, das sich keinen materiellen Zwängen unterwirft. Künstlerfreunde rieten Genelli, von seinem Standpunkt des Genies abzurücken, wenn er vom Publikum akzeptiert

⁶¹⁹ Z.B. Gauguins "Selbstbildnis als Christus am Ölberg" (1889), Vgl. Liebenwein-Krämer 1977, S. 233 und 313f.

⁶²⁰ 1823 illustrierte J. H. Ramberg Goethes Text und bezog ihn auf sein eigenes Leben. 1834 veröffentlichte Adolph von Menzel "Künstlers Erdenwallen" mit sieben Lithographien. Im Gegensatz zu Ramberg, der die Himmelsvision beibehielt, lehnte Menzel in seinen satirischen Zeichnungen den Kompromißcharakter von Goethes Schlußvision ab und verlegte das ganze Geschehen ausschließlich auf die Erde. Hugo von Tschudi wies nach, daß Menzel sich in dem jungen Künstler selbst dargestellt hat und den Zyklus als Selbstdarstellung nutzte. (Hofmann 1979, S. 218f.) Mit beiden Künstlern, Ramberg und Menzel, liegt demnach schon die Tendenz zur Darstellung eines autobiographischen Künstlerlebens in zyklischer Form vor.

sein wolle: "Der Egoismus des Genies ist liebenswürdig, wenn er Maß hält"⁶²¹. Drohende materielle Not durch künstlerischen Mißerfolg bestimmt trotzdem den elegischen Grundton, der die schriftlichen Quellen von Genelli durchzieht⁶²². Die materielle Not wird der Verantwortung eines verständnislosen Publikums oder Institutionen zugeschrieben. Aus dem Verfechten des künstlerischen Ideals kann angesichts der bitteren Realität materielle Not erwachsen. Eine daraus resultierende melancholische Stimmung bedeutet daher keinen Ehrverlust. Sie resultiert aus dem Konflikt von Ideal und Wirklichkeit und hat den Rückzug in die innere Welt und in den Zirkel Gleichgesinnter zur Folge. Hier besitzt der Künstler die Integrität, die ihm von der äußeren Wirklichkeit versagt bleibt. Genelli erfährt die postume Anerkennung daher im Kreis gleichgesinnter Künstler und nicht, wie in Goethes "Künstlers Apotheose" in pekuniärer Form. Die Verklärung des Künstlers ist also eine Kompensation seines irdischen Opfers, das er in Form von Armut für die Kunst gelebt hat. Der seinen Idealen treu bleibende Künstler empfand sich als Märtyrer, wobei das strenge Befolgen des Ideals zahlreiche Künstler in die Melancholie und sogar in die Depression führte⁶²³.

Die melancholische Stimmung, die auch schon in dem Blatt "Mysterium" festgestellt wurde, ist ein Grunderlebnis schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Der Künstler ist diesen Empfindungen besonders ausgesetzt, da er als Genie tiefer empfindet als der normale Mensch⁶²⁴. Genelli erfährt neben dem Ausbleiben des eigenen Erfolges auch das Schwinden des Kunstideals aus seiner Zeit und die Dominanz einer Kunstauffassung, die seiner konträr läuft, i. e. der beginnende Realismus. Zur melancholischen Grundstimmung Genellis, dem Gefühl des Unvermögens, die "wahre" Kunst aufleben zu lassen und Anerkennung zu erhalten, kommt zusätzlich das Gefühl der Resignation. "Ich für meinen Teil finde nur Trost in der Resignation im möglichsten Zurückziehen von allem was in meinem Fach die Praxis der Gegenwart treibt", zitiert Genelli einen Brief W. Stiers aus

⁶²¹ Ernst Hähnel an Genelli, Dresden, 17.11.1846, C 119 UB Leipzig. Hähnel warnte Genelli u.a. vor der Überschreitung der Schicklichkeitsgrenze in seinen Zeichnungen. Er solle es machen wie Lord Byron, der sich unschickliche Stellen in seinem Werk zeigen ließ und diese dann änderte. Ernst Hähnel an Genelli, Dresden, 22.6.1845, C 115, UB Leipzig. Obwohl Genelli immer auf seiner Eigenständigkeit beharrte, sind doch Zugeständnisse zu beobachten. So hat er tatsächlich die Frage der Schicklichkeit beherzigt: "... natürlich werde ich beim Äsop und Apoll die Figuren so bekleiden, daß eine Dame diese Comp. ohne verlegen zu werden ansehen und zeigen darf." Genelli an Giovanni Morelli, München, 5.1.1841, B 242, UB Leipzig.

⁶²² Genelli an Unbekannt, Leipzig, 3.5.1835, GNM Nürnberg.

⁶²³ Vgl. z.B. die Vita A. Rethels und C. D. Friedrichs, Liebenwein-Krämer 1977, S. 232 und Kap. IV, Anm. 61.

⁶²⁴ Heinse sieht das Verzweigungspotenzial des Künstlers um 1800 als Folge seines autonomen Selbstverständnisses: "Der Künstler von geläutertem Gefühl, der nicht bloß nach Brot und eitler Ehre trachtet, sondern sich selbst genug tun will, befindet sich heutzutage in einem Zustand immerwährender Verzweiflung; er sieht die Vollkommenheit vor sich, und erkennt deutlich die Unmöglichkeit, sie zu erreichen." Collenberg-Plotnikov 1998, S. 99

Berlin in einem Schreiben an Morelli und schließt sich wörtlich Stiers Meinung an⁶²⁵. Diese Erkenntnis verstärkt den Rückzug in die eigene Sphäre bzw. die Tendenz zur selbstgewählten Isolation. Die resignative Grundhaltung, die im Schlußbild in der Apotheose des Künstlers in der idealen Gemeinschaft aufgelöst wird, beherrscht das Titelblatt und wird, wie oben gezeigt, in der Entwicklung zur endgültigen Fassung des Titelblattes besonders deutlich.

4.1. "Aus dem Leben eines Künstlers" als gezeichnete Kunsttheorie

Idee der Künstlerwerdung

Die Serie "Aus dem Leben eines Künstlers" hat nicht zum Ziel, einen vollständigen biographischen Überblick über das Leben des Künstlers Bonaventura Genelli zu geben. Dies geht schon aus der von M. Jordan verfaßten Einleitung hervor:

"Nicht grosse Aktionen beschreibt sein Griffel; was man das "eigentliche Leben" nennt, hat wenig überdauernde Spuren zurückgelassen, den Schritt des Jahrhunderts hört man nicht. Sein Herz allein ist der Dinge Maass, bloß in der Welt des Reinmenschlichen hat er Erlebnisse; aber durch seine Seele hindurchgehend wird ihm Ereigniss, was Anderen kaum zum Bewusstsein dringt, wird das Kleine gross, das Unscheinbare bedeutsam"⁶²⁶.

Statt um das Faktische biographischer Abläufe geht es um eine in der Geschichte sich offenbarende Idee, die Idee der Künstlerwerdung bei Genelli. Er schildert die Einflüsse und Begebenheiten, die für die Formung seiner Künstlerpersönlichkeit maßgeblich waren. So wird in der Einleitung der Vergleich zu Goethes "Dichtung und Wahrheit" zur Beschreibung der Grundidee herangezogen:

"Den Menschen in seinen Zeitverhältnissen darzustellen und zu zeigen, in wiefern ihm das Ganze widerstrebt, in wiefern es ihn begünstigt, wie er sich eine Welt- und Menschenansicht daraus gebildet, und wie er sie, wenn er Künstler, Dichter, Schriftsteller ist, wie der nach aussen abspiegelt"⁶²⁷.

Kurz nach Erscheinen der Serie bemerkte Carl von Lützwow gleichermaßen über die Intentionen Genellis:

"Tief ernst, die Weihe des Künstlerberufs mit dem Selbstgeföhle des Genius erfassend, greift er in die Tiefen der Seele und in die Entwicklungsgeschichte seines eigenen Lebens hinein und bringt, was da Göttliches oder Dämonisches in ihm waltet, zu plastisch anschaulicher Gestalt"⁶²⁸.

⁶²⁵ Genelli an Giovanni Morelli, München, 2.7.1846, B 271, UB Leipzig.

⁶²⁶ Jordan, Max: "Aus dem Leben eines Künstlers", 1868, Einleitung.

⁶²⁷ ebd.

⁶²⁸ Lützwow 1868, S. 142.

Der Bezug zu ästhetischen Komponenten, wie die Befindlichkeit Genellis zwischen Ideal und Wirklichkeit, das korrelierende Paar von Phantasie und praktischer Ausbildung, zeugt von Genellis Zugehörigkeitsgefühl zu einem bestimmten ästhetischen System, nämlich der klassizistischen Kunstauffassung, wie sie von Asmus Jakob Carstens vertreten wurde. Nach diesem System richtete sich auch die Gewichtung der dargestellten Lebensabschnitte und entkräftete die Kritik an der ungleichen Gewichtung der faktischen Lebensphasen, die Außenstehende vor allem an räumlichen Veränderungen festmachten. Die Schilderung biographischer Einschnitte, die an materielle Erfolge oder Mißerfolge gebunden sind, wie das Scheitern in Leipzig, die ärmliche Zeit in München und schließlich die Anerkennung durch das Mäzenatentum Schacks mochten dem Außenstehenden wichtig erscheinen. Für einen Künstler mit der idealistischen Einstellung Genellis waren diese Erwägungen jedoch obsolet, da "wahre" Kunst und damit der "wahre" Künstler unabhängig vom Beifall des Publikums verstanden wird.

Einflüsse aus dem Entwicklungsroman

Mit einem Blick auf die Literaturgeschichte erscheint die von Genelli gewählte Einteilung seines autobiographischen Zyklus sowie die Wahl dieser Mitteilungsförm noch verständlicher. Die Konzeption von des autobiographischen Zyklus "Aus dem Leben eines Künstlers" ist keine vom Künstler frei erfundene Kunstform, sondern fußt auf drei literarischen Gattungen, die eng miteinander verbunden sind: Entwicklungs-, Bildungs- und autobiographischer Roman. Der Entwicklungsroman, der als selbständige Form eine spezifisch deutsche Gattung ist, wird meist als Oberbegriff für den Bildungs- und Erziehungsroman verwendet, wobei die Grenzen dieser literarischen Gattungen fließend sind. Der Entwicklungsroman beschreibt in bewußter und sinnvoller Zusammenstellung den inneren und äußeren Werdegang eines Menschen. Vom Anfang bis zur gereiften Persönlichkeit wird unter Berücksichtigung der psychologischen Folgerichtigkeit vor allem die innere Entwicklung des Helden verfolgt. Die Ausbildung vorhandener Fähigkeiten und Anlagen wird in der dauernden Auseinandersetzung mit Umwelteinflüssen in einem breiten kulturellen Rahmen dargestellt. Der Stand der Vollkommenheit, den der Held im besten Fall erreicht, entspricht meist dem subjektiven Idealbild des Dichters und seiner Zeit. Der deutsche Entwicklungsroman beginnt mit Wielands "Agathon" (1766) und erreicht seinen ersten Höhepunkt mit Goethes "Wilhelm Meisters Lehrjahre" (1795/96), der folgende Werke dieser Gattung, wie z.B. Tiecks "Franz Sternbald" (1798), maßgeblich beeinflusste. Der Entwicklungsroman trägt häufig autobiographische Züge und bevorzugt

dann formal die "Ich-Form"⁶²⁹. Goethes "Wilhelm Meister" gilt auch als Muster des Bildungsromans, der eine spezifisch deutsche Ausformung des Entwicklungsromans darstellt. Im Bildungsroman wird nicht so sehr die Persönlichkeits- und Charakterentwicklung des Helden im Laufe seines Lebens behandelt. Es gilt vielmehr, den Einfluß von Kulturgütern, seelischen Erfahrungen und das Einwirken anderer Personen auf die innere, seelische Reifung des Helden darzustellen. Die Ausbildung des Helden zu einer "verantwortlichen, humanitären Gesamtpersönlichkeit" steht im Mittelpunkt des Bildungsromans. Die Bildung erfolgt meist über drei Stufen, die genau so in der Serie "Aus dem Leben eines Künstlers" nachvollzogen werden kann: An erster Stelle steht die jugendliche Subjektivität, die im zweiten Schritt von der Klärung des Bewußtseins durch Erfahrung abgelöst wird. Die dritte Stufe erreicht der Held im Bewußtwerden der harmonischen Vollendung⁶³⁰. In Genellis Serie bildet die Kindheit, in der er erste Eindrücke von Kunst empfängt, die erste Stufe. Die zweite Stufe erreicht er mit der Erkenntnis der eigenen künstlerischen Fähigkeiten, die im Laufe der Zeit durch innere und äußere Kräfte ausreifen. Den Status der Vollendung bezeichnen die letzten beiden Blätter, wo er sich als gereifter Künstler in der idealen Gemeinschaft seiner Familie ("Der Künstler und die Seinigen") und der von ihm verehrten Künstler befindet. Auch wenn der Entwicklungs- und Bildungsroman im allgemeinen autobiographische Züge tragen kann, so bildet der Roman "Anton Reiser" (1785-90) von Karl Philipp Moritz, dessen Schriften, wie an anderer Stelle bereits gezeigt wurde, schon in kunsttheoretischer Hinsicht prägend auf Genelli gewirkt haben, in literaturwissenschaftlicher Hinsicht die eigentliche Schnittstelle zwischen Bildungsroman und Autobiographie⁶³¹. Der Beitrag der Autobiographie besteht dabei in dem bekenntnishaften Charakter der Entwicklungsgeschichte der eigenen Seele. Hier wird der Schlüssel zum Verständnis der Persönlichkeit in den äußeren Lebensbedingungen, der psychologischen Entwicklung und prägnanten Erlebnissen gesucht. Als Beispiel dieser Gattung wird in der Literaturwissenschaft Goethes Schrift "Dichtung und Wahrheit" genannt⁶³², woraus Max Jordan in der Einleitung zu "Aus dem Leben eines Künstlers" zitierte:

"Den Menschen in seinen Zeitverhältnissen darzustellen und zu zeigen, in wiefern ihm das Ganze widerstrebt, in wiefern es ihn begünstigt, wie er sich eine Welt- und Menschenansicht

⁶²⁹ Wilpert 1989, S. 238f.

⁶³⁰ ebd., S. 103.

⁶³¹ Selbmann, Rolf: Der deutsche Bildungsroman, Stuttgart 1984, S. 54. Nach der Parodie E.T.A. Hoffmanns mit "Kater Murr" (1819/21) auf die Bildungsromane schien diese Gattung beendet zu sein. Mitte des 19. Jh. entstanden aber mit Gottfried Kellers "Der grüne Heinrich" (1854/55) und Adalbert Stifters "Der Nachsommer" (1857) noch einmal zwei bedeutende Bildungsromane. Selbmann 1984, S. 129.

⁶³² Wilpert 1989, S. 66f.

daraus gebildet, und wie er sie, wenn er Künstler, Dichter, Schriftsteller ist, wieder nach aussen abgespiegelt"⁶³³.

Bonaventura Genelli entwarf die Serie "Aus dem Leben eines Künstlers" offensichtlich unter dem Eindruck der Bildungsromane des frühen 19. Jahrhunderts. Unter diesem Aspekt wird die von ihm getroffene Auswahl der Stationen und auch die Lesart der einzelnen Blätter verständlicher. Er zeigt, welche inneren und äußeren Einwirkungen auf die seelische Entwicklung seiner Künstlerpersönlichkeit maßgeblich waren.

Vorbilder für den Zyklus "Aus dem Leben eines Künstlers"

Die gezeichnete Autobiographie hatte zwar Vorläufer in der Literatur, war in der bildenden Kunst dagegen ein Novum. Genellis Vorbild für ein in zyklischer Form gezeichnetes Künstlerleben war die von den Brüdern Riepenhausen 1816 unter dem Titel "Vita di Raffaello Sanzio da Urbino" herausgegebene Serie von Radierungen. 1833 folgte eine zweite, stark veränderte Fassung des Zyklus in 12 Umrißstichen. Beide Zyklen folgen chronologisch den Angaben Vasaris und sind nach dem Muster profanisierter Marien- oder Heiligenviten konzipiert, die durch Darstellung der Geburt und des Todes begonnen bzw. beschlossen werden⁶³⁴. Ausführlich beschäftigt sich der Zyklus mit der Kindheit, Lehrzeit und Jugend Raffaels. Die künstlerische Laufbahn wird mit persönlichen und gesellschaftlichen Szenen verbunden. Nur auf zwei Zeichnungen wird Raffael als Maler dargestellt⁶³⁵. Die erste Fassung enthält ein allegorisches Titelblatt, das in der zweiten Fassung durch ein Porträt Raffaels ersetzt ist⁶³⁶. Besonders die zweite Fassung zeichnet sich durch die Aneinanderreihung von Einzelszenen aus und die Blätter stehen nur über Begleitfiguren, wie die Eltern Raffaels, lose in Verbindung. Trotz des Blattes "Traum Raffaels" spielen die Werke des Malers im Zyklus eine untergeordnete Rolle und der Handlungsrahmen ist mit den Stationen Geburt, verschiedene Atelierszenen und Tod sehr eng gesteckt. Den Aspekt der Handlung bespricht auch eine Rezension in Schorns Kunst-Blatt: "Hr. R. hat meist solche Szenen componiert, welche die Abschnitte von Raffaels Leben bezeichnen: und diese sind ihrer Natur nach sehr einfache und stille Momente, entweder nur Zustände oder wenig bewegte Handlungen. (...) Durch diese Auswahl erhält der kleine Cyclus den stillen und einfachen Charakter, welcher der Idee eines rein und anspruchslos sich entwickelnden Künstlerlebens zusagt"⁶³⁷. Bonaventura Genellis autobiographischer Zyklus ist trotz der doppelten Menge an Zeichnungen ähnlich

⁶³³ Jordan, Max: "Aus dem Leben eines Künstlers", 1868, Einleitung.

⁶³⁴ Kuhlmann-Hodick 1993, S. 273f.

⁶³⁵ Kuhlmann-Hodick 1993, S. 275.

⁶³⁶ ebd., S. 277.

aufgebaut. Ebenso wie die Serie der Brüder Riepenhausen beginnt Genellis Künstlerzyklus mit einer ausführlichen Schilderung der Kindheit, Jugend- und Lehrzeit des Künstlers. Insbesondere die ersten beiden Blätter Genellis greifen die ersten zwei Darstellungen aus dem Leben Raffaels auf. Das erste Bild beider Zyklen zeigt den Säugling an der Brust der Mutter, ein Topos, der traditionell das Verinnerlichen von Kunst "mit der Muttermilch" bezeichnet. Auf dem zweiten Bild greifen beide Kinder unter der Obhut des Vaters, ebenfalls Künstler, das erste Mal zum Zeichenstift, indem sie an dessen Zeichnungen anknüpfen. Ein wesentlicher Unterschied besteht allerdings darin, daß Raffael die Linien des väterlichen Bildes nachfährt, im übertragenen Sinne also bloß nachahmt, der junge Genelli hingegen zeichnet "mit kindlicher Sicherheit"⁶³⁸ eigene Figuren, ist also bereits als Kind schon selbständig schöpferisch tätig. Im nächsten Bild greift Genelli das Motiv auf, das die Riepenhausen als fünftes Blatt der Reihe anführen. Die Bewunderung Raffaels für einen Karton Michelangelos überträgt Genelli auf den jungen Knaben, der die Engel von Raffaels "Sixtinischer Madonna" in einer Kopie seines späteren Lehrers Friedrich Bury betrachtet. Bis zum Blatt "Des Oheims Lehre", das man mit der Lehre Raffaels bei Fra Bartolomeo vergleichen kann, führt Genelli weitere Szenen aus seiner Jugendzeit an. Mit den folgenden Szenen löst sich Genelli von der Serie der Riepenhausen. Während diese Raffael als Künstler zeigen, z.B. bei Papst Julius II. oder mit Papst Leo X. im Atelier und auch in den Ruinen Roms, breitet Genelli eine Reihe von persönlichen Erlebnissen aus, die ihn als Künstler prägten, was aber erst aus der Gesamtschau des Zyklus ersichtlich wird. Ein direkter Anknüpfungspunkt an die Serie der Riepenhausen besteht in dem Blatt "Mysterium", das sich, wie bereits gezeigt, auf "Raffaels Traum" bezieht. Der Verweis auf die Apotheose Raffaels ist hat Genelli aufgegriffen und zu einer jenseitigen Gesamtschau ausgeweitet. Der Schwerpunkt beider Serien liegt nicht auf der Darstellung des schaffenden Künstlers vor seinem Werk, sondern auf dem Heranreifen des Künstlers unter Betonung der menschlichen Seite. Die Schau der inneren Reifung ist bei Genelli wesentlich breiter ausgeführt, als beim Lebensweg Raffaels, der vor allem den äußeren Weg der Künstlerwerdung beschreibt. In beiden Serien dominiert der Eindruck ruhiger szenischer Darstellungen, wie dies Schorn für die Serie der Riepenhausen feststellte.

Die Reminiszenz an einen Künstler, die das Leben in den Vordergrund stellt und die Erfolge zurücktreten läßt, findet sich beim Nürnberger Dürer-Fest von 1828. Sieben Darstellungen aus dem Leben Albrecht Dürers wurden von den Schülern Peter Cornelius'

⁶³⁷ Kunstblatt, 1834, Nr. 18, S. 69f. zit. nach Kuhlmann-Hodick 1993, S. 278.

⁶³⁸ Christoffel 1922, S. 29.

ausgeführt, die mit dem Verzicht auf übliche Topoi, wie die Präsentation von Werken vor Auftraggebern, in ihrer Schilderung des Menschlichen noch den Raffael-Zyklus der Riepenhausen übertreffen⁶³⁹.

Den Schritt, eine gezeichnete Künstlerbiographie mit dem eigenen Leben zu verbinden, vollzogen J. H. Ramberg und Adolph von Menzel in ihren Illustrationen zu Goethes "Künstlers Apotheose" und "Künstlers Erdenwallen"⁶⁴⁰. Es handelt sich jedoch noch nicht um die explizite Selbstdarstellung wie im Falle Genellis, sondern um die intendierte Gleichsetzung des jungen Künstlers aus Goethes Text mit den illustrierenden Künstlern.

Literarische Biographien können gleichermaßen zu den ersten Anstößen für Genellis eigene autobiographische Ambitionen gehört haben. So teilte er Giovanni Morelli mit, daß er, wenn überhaupt, an eine künstlerische Form der Autobiographie denke, jedoch keine literarische Form wählen würde. Im selben Brief bestätigt er, die Autobiographie des italienischen Aristokraten Vittorio Alfieri (1749-1803) zu kennen⁶⁴¹. Es ist jedoch kaum anzunehmen, daß diese Autobiographie Genelli als direkte Vorlage gedient haben könnte. Alfieri schildert in seiner "Vita scritta da esso" (1790) die auf seiner Kavaliertour durch Europa gewonnenen Eindrücke. Die Reisebeschreibungen dominieren gegenüber jeglichen ästhetischen Impressionen, so daß diese Autobiographie für die Intentionen Genellis nicht relevant gewesen sein kann.

Eine wichtigere Rolle hat diesbezüglich vermutlich Carl Ludwig Fernows Biographie über Asmus Jakob Carstens gespielt, die Fernow Hans Christian Genelli widmete. Da eine enge freundschaftliche Beziehung zwischen Carstens und der Familie Genelli bestanden hat, ist davon auszugehen, daß Bonaventura Genelli diese Künstlerbiographie kannte. Das, was Fernow bei Carstens durch den persönlichen Umgang kennenlernte, "den eigenthümlichen Genius des Künstlers, die Art und das Fortschreiten seiner Bildung, so wie das Verfahren desselben beim Hervorbringen seiner Werke, nebst dessen Gedanken und Ansichten von der Kunst"⁶⁴², bezeichnet die Vorstellungen, die Genelli in seine

⁶³⁹ Büttner 1999, S. 133 und S. 45.

⁶⁴⁰ Vgl. Hofmann, 1979, S. 219.

⁶⁴¹ "Freilich kenne ich jene Selbstbiographie Alfieris sehr gut...". Genelli an Giovanni Morelli, München, 3.7.1838, B 221, UB Leipzig. Aus heutiger Sicht ist die "Vita" Alfieris mit den Reisebeschreibungen ein Zeugnis von hohem kulturhistorischem Rang. Alfieri zeigt sich dabei den vernunftgeleiteten Ideen der Aufklärung verpflichtet, vor allem den Ideen individueller Freiheit. Gleichzeitig ist ein radikaler Subjektivismus zu erkennen, der das eigene Empfinden zum Maßstab im Bereich der Ästhetik, Moral und Politik erklärt. Alfieri steht zwischen "objektiver Analyse" und "subjektiver Impression" im Grenzbereich von Aufklärung und Romantik. Schwaderer, Richard: Zwischen Aufklärung und Subjektivismus. Vittorio Alfieris europäische Reiseerfahrungen in seiner Autobiographie. in: Europäische Aspekte der Aufklärung, hrsg. von Anselm Maler. Frankfurt / Main 1998, S. 57-81

⁶⁴² Fernow, Carl Ludwig: Leben des Künstlers Asmus Jakob Carstens. Leipzig 1806, S. XIII.

gezeichnete Autobiographie hineinzulegen beabsichtigte. Fernows Anliegen, den inneren und äußeren Werdegang des Künstlers aufzuzeigen, wie er es im Vorwort darlegt, kann für Genelli den konzeptionellen Leitfaden zur Entwicklung seiner Autobiographie gegeben haben: "Wir besitzen der Lebensbeschreibungen von den merkwürdigen Künstlern aller Nationen so viele; aber unter denselben gibt es nur höchst wenige, welche den ästhetischen und artistischen Charakter des Künstlers, wie er sich almälich entwickelt und zu seiner Individualität ausgebildet hat, befriedigend darlegen"⁶⁴³. Die künstlerische wie individuelle Entwicklung, vom Kleinstkind bis zum reifen Künstler, ist es, was Genelli dem Betrachter vor Augen führt.

Die Vorbildhaftigkeit von Fernows Biographie ist darüber hinaus in Hinsicht auf das künstlerische Selbstverständnis aufschlußreich. Fernows Carstens-Biographie bezeichnet in der Künstlerbiographik einen entscheidenden Wendepunkt, da sie die erste Künstlermonographie in deutscher Sprache ist. Fernow würdigt den Künstler und sein Werk in seiner Individualität und unterzieht beide einer kritischen Betrachtung unter dem Aspekt des "Kunstwollens"⁶⁴⁴. Die Anerkennung der individuellen Künstlerpersönlichkeit, fußend auf der Genieästhetik des 18. Jahrhunderts, brach sich damit seine Bahn und wurde prototypisch für folgende Künstlergenerationen. Es war das Bild des Künstlers, der sich nicht materiellen und institutionellen Zwängen unterwirft und mit seinem konsequenten Außenseitertum ein authentisches "Kunststreben" mehr erfüllt als der gesellschaftlich anerkannte Modekünstler. Grundlage für die Hinwendung zur Autobiographie ist das neue Autonomieverständnis des Künstlers, das ihn zur Selbstreflexion führt⁶⁴⁵. Genelli sah sich als Inkarnation der individuellen Künstlerpersönlichkeit in der Nachfolge Carstens, so daß er dessen Lebensbeschreibung zum Anlaß genommen haben kann, das eigene Leben unter besonderer Berücksichtigung der "ästhetischen und artistischen"⁶⁴⁶ Entwicklung nachzuzeichnen. Genellis Künstlerzyklus ist somit eine selbstreflexive Kunst, die den Künstler und die Genese seiner Kunstauffassung zur Grundlage der Bilderzählung macht.

Der Künstlerzyklus – strukturelle oder sukzessive Bilderzählung?

Mit der Fokussierung des Interesses auf die individuelle Künstlerpersönlichkeit wuchs das Interesse an der Künstlerbiographie. Gleichberechtigt neben das repräsentative

⁶⁴³ Fernow 1806, S. XVf.

⁶⁴⁴ Zur Einbindung der Carstens-Biographie in Fernows ästhetisches System vgl. Tausch, Harald: Entfernung der Antike. Carl Ludwig Fernow im Kontext der Kunsttheorie um 1800. Tübingen 2000.

⁶⁴⁵ Karl Rosenkranz stellte in seiner "Ästhetik des Häßlichen" (1853) die Thematisierung des Künstlers im Kunstwerk und seine Stilisierung zum verkannten Genie als beliebte Motive in der Kunst Mitte des 19. Jahrhunderts fest. Collenberg-Plotnikov 1998, S. 63.

⁶⁴⁶ Fernow 1806, S. XVf.

Künstler selbstbildnis stellte sich das Anekdotenbild, das in prägnanter Weise mit der Erzählung einer persönlichen Begebenheit die jeweilige Person genau charakterisierte⁶⁴⁷. Zu dem Interesse an der Erzählung einer biographisch orientierten Episode kam die Tendenz zum Zyklus hinzu. Die Einzelszene konnte der Schilderung der Vielschichtigkeit einer Künstlerpersönlichkeit und ihrer Entwicklung nicht gerecht werden, so daß der Bilderzyklus als adäquate Form der Wiedergabe angesehen wurde. Die Brüder Riepenhausen vollzogen mit ihrem Zyklus zum "Leben Raffael Sanzios von Urbino" den Schritt vom Einzelbild zum Zyklus⁶⁴⁸. Auch in Meyers Aufsatz "Über die Gegenstände in den bildenden Künsten" wird der Zyklus als Darstellungsform empfohlen, um der Mißverständlichkeit von Einzelbildern zu entgehen. Der Künstler soll für den Zyklus die bedeutendsten Punkte der Handlung, die nicht zu weit auseinander liegen dürfen, auswählen. Er darf dabei nicht den roten Faden verlieren, soll Weitschweifigkeit vermeiden und am besten die Hauptfigur in jedem Bild auftauchen lassen⁶⁴⁹.

Nachdem schon in den Propyläen Richtlinien zum einheitlichen Erscheinungsbild eines Zyklus gegeben wurden, soll Genellis Zyklus "Aus dem Leben eines Künstlers" einer kritischen Betrachtung der Erzählstruktur mit der Frage nach Einheitlichkeit unterzogen werden.

Der Analyse liegt die aus der Literaturwissenschaft stammende und von Thomas Jäger auf Bilderzählungen des 18. und 19. Jahrhunderts angewendete Methode zur Feststellung des narrativen Schemas eines Zyklus zugrunde⁶⁵⁰.

Das klassische Ideal einer einheitlichen Erzählung enthält einen Anfang, dem nichts voranzugehen braucht, ein Ende, dem nichts zu folgen braucht und eine Mitte, die ein notwendiges Vorher und ein Nachher hat. Bezogen auf die einheitliche Bilderzählung bedeutet dies, daß mehrere Einzelbilder formal und inhaltlich miteinander verknüpft sind. Spezifisch miteinander kombiniert, vermitteln sie einen Sinn, die Botschaft der Bilderzählung. Der narrative Zusammenhang des Zyklus kann dabei aus einer zeitlichen und/oder einer argumentativen Struktur bestehen⁶⁵¹. Für Genellis Künstler-Zyklus soll geklärt werden, ob es sich um ein bloßes Nebeneinander von autonomen Einzelbildern

⁶⁴⁷ Büttner 1999, S. 132. Vgl. auch den dortigen Hinweis auf: Neureuther, H. P.: Zur Theorie der Anekdote, in Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, Jg. 1973, S. 458ff.

⁶⁴⁸ Büttner 1999, S. 132.

⁶⁴⁹ Propyläen 1798, S. 29.

⁶⁵⁰ Vgl.: Jäger, Thomas: Die Bilderzählung. Narrative Strukturen in Zyklen des 18. und 19. Jahrhunderts – von Tiepolo und Goya bis Rethel, Petersberg 1998.

⁶⁵¹ Jäger 1998, S. 16.

handelt oder ob ein Strukturprinzip die Bilderreihung zu einem narrativen Ganzen organisiert.

Voraussetzung für ein logisches Ineinandergreifen der einzelnen Blätter ist ein formaler, zeitlicher oder auch kausaler Zusammenhang zwischen den einzelnen Szenen. Bestimmend für den konsequenten Fortgang der Entwicklung ist auch die Berücksichtigung einer logischen Handlungsrichtung, die sich aus der Leserichtung der Zeichnung ergibt. So kann ein Bilderpaar, das dieselbe Handlungsrichtung besitzt, den Fortgang der Entwicklung unterstützen oder, falls sie gegenläufige Handlungsrichtung besitzen, sich ausschließlich aufeinander beziehen und somit wieder eine Einheit bilden. Opponierende Konzepte, wie z.B. Abschied und Ankunft, können wie These und Antithese wirken und damit den Anfangs- und Endpunkt des Bildtextes der Geschichte darstellen⁶⁵². Die besondere Qualität einer Bilderzählung zeichnet sich in dem Erfassen des Inhalts auch ohne beigefügten sprachlichen Text aus, nur aufgrund der durch Lebenserfahrung gewonnenen Interpretationsschemata⁶⁵³. Der beigefügte Text hat die Funktion, Zeit- und Handlungsprünge zwischen den einzelnen Stationen für den Betrachter zu überwinden und den Aktionszusammenhang herzustellen⁶⁵⁴.

Die meisten Zyklen streben eine Erzählform der Sukzession an, d.h. die zeitliche Abfolge der einzelnen Bilder ist das bestimmende Element. Daneben gibt es noch die strukturelle Erzählform, die den argumentativen Zusammenhang über den zeitlichen Ablauf stellt. Dementsprechend unterscheiden sich die Vortragsweisen der Zyklen. Die sukzessive Erzählung erfolgt im Ablauf von Aktionen, der sich durch einen fließenden Erzählduktus, einen zügigen Ablauf der Geschichte und einen durchgehenden Handlungsverlauf auszeichnet. Formatänderungen können den Erzählfluß empfindlich unterbrechen. Die sukzessive Erzählform ist textunabhängiger zu verstehen als die strukturelle Erzählform. Dort erfolgt die Erzählung in Akten, der zeitliche Zusammenhang bleibt unbestimmter und wird zugunsten des Strukturzusammenhangs abgeschwächt, wie z.B. durch konträr verlaufende Handlungsrichtungen. Weiter gibt es keine augenfälligen verschleifenden Übergänge von Bild zu Bild und die Geschehensfolge schreitet ruckartig voran. Wichtig ist dabei die Betonung der bildübergreifenden Figur⁶⁵⁵.

Für den Künstler-Zyklus Genellis läßt sich feststellen, daß der Zyklus im Sinne einer klassischen Bilderzählung zwar mit Geburt und Tod einen logischen Anfang und ein

⁶⁵² ebd., S. 24.

⁶⁵³ ebd., S. 23.

⁶⁵⁴ ebd., S. 21.

logisches Ende besitzt, doch die erzählerische Mitte, die ein notwendiges Vorher und Nachher fordert, ist durch den Handlungsablauf nicht gegeben. Jede Zeichnung aus dem Inneren der Bilderzählung könnte autonom für sich stehen, ohne aus dem Zusammenhang gerissen zu wirken. Dementsprechend könnten manche Blätter aus der Erzählung entfernt werden, ohne das Gesamtverständnis einzuschränken, so z.B. "Amor als Peiniger" oder "Wanderlust". Eine klar erkennbare zeitliche Achse ergibt sich anhand des Heranreifens der Hauptperson, die in jedem Bild vertreten ist. Der formale Zusammenhang der einzelnen Szenen fällt aufgrund unterschiedlicher Formate und wechselnder Personengrößen stark auseinander. Ein inhaltliches und formal korrespondierendes Ineinandergreifen aufeinanderfolgender Bilderpaare läßt sich nur an zwei Stellen eindeutig feststellen: Bei "Der Mutter Märchen" und "Knabenspiel" sowie "Siesta" und "Amor als Peiniger" wird die enge narrative Verbindung durch die jeweils selbe Umgebung und ein ähnliches Kompositionsprinzip hergestellt. Ein durchgehender Erzählfluß ist bei den Bildern, die einzeln für sich stehen können, kaum gegeben, so daß die Geschehensfolge nicht gleichmäßig voranschreitet, wie es für die strukturelle Erzählform typisch ist. Die Untersuchung der Handlungsrichtungen der einzelnen Szenen ergab, daß die vorwiegend pyramidale Komposition des Einzelbildes sowie kompositorische Begrenzungen der Seiten die Entwicklung einer Handlungsrichtung verhindern bzw. ein statisches Verharren der Handlung bedingen, wie z.B. "Des Oheims Lehre" oder "Weihestunde" zeigen. Auch können sich Bewegungsrichtungen gegenseitig aufheben, wie z.B. bei "Phantasmus" oder "Felicissima notte". Ohne den beigefügten Text sind die Bilder in ihrer Verständlichkeit nur schwer rezipierbar. Die Kommentare ermöglichen es, Zeit- und Aktionszusammenhänge zu erfassen und damit ein Gesamtverständnis herzustellen. Sowohl für den Künstlerzyklus, als auch für die Zyklen zu "Wüstling" und "Hexe" gilt, daß die Bildlegenden sich nicht auf die Nacherzählung des Dargestellten beschränken, sondern zusätzliche Sinnzusammenhänge vermitteln, die die Szene im Gesamtkontext verständlicher machen. Die zeichnerische Bilderzählung steht so immer noch in Abhängigkeit von der textuellen Bilderzählung, die sowohl Beschreibung als auch Ansätze zur Deutung beinhaltet.

Für den Zyklus "Aus dem Leben eines Künstlers" läßt sich keine sukzessive Erzählform feststellen. Statt dessen überwiegt das strukturelle Prinzip, das weniger den Erzählfluß als den übergeordneten Zusammenhang der Erzählung vermittelt. Insofern stimmt die Vortragsweise mit der Intention des Künstlers überein, keine auf Dramaturgie basierende

⁶⁵⁵ ebd., S. 98.

Geschichte erzählen zu wollen, sondern die Gesamtschau auf die Entwicklung einer Künstlerpersönlichkeit zu geben.

Anders verhält es sich bei den Zyklen "Aus dem Leben eines Wüstlings" und "Aus dem Leben einer Hexe". Dort sind einheitlichere Handlungsrichtungen feststellbar und auch die Formate und Personengrößen sind einheitlich wiedergegeben. Der zeitliche Zusammenhalt beider Bilderzählungen ist enger zusammengefaßt und es gibt geringere zeitliche Sprünge, so daß die Erzählung fließender verläuft. Für den Handlungsverlauf der "Hexe" ist sogar eine Symmetrieachse zu ermitteln, die die Handlung in zwei Hälften mit fast konsequentem Wechsel der Handlungsrichtung teilt. So steht die junge Hexe von Bild I bis V unter dem Einfluß der Hexe, von Bild VI bis X steht sie unter dem Einfluß der Liebe, wodurch sie schließlich zur Erlösung geführt wird. Für beide Zyklen, "Wüstling" und "Hexe", läßt sich also eine sukzessive Erzählform feststellen.

Der Mensch als Mittelpunkt in Genellis Kunst

Nicht nur für die Serien zum "Wüstling", zur "Hexe" und zum "Künstler" gilt, daß der Mensch das Zentrum von Genellis Kunst darstellte. Im Menschen vermochte Genelli alles darzustellen, "was die Geschichte des Menschengestes enthält, alles, was Geist und Seele des Menschen bewegt"⁶⁵⁶. Genelli setzte den Menschen als Ideenträger in seiner Kunst ein. Um der Vielschichtigkeit des Menschen gerecht zu werden, "dehnt[e] er seinen Bereich von der Welt der Thaten, der heroischen, auf die Welt des Duldends, der christlichen aus, und faßt[e] den ganzen Kreis der Sinnen- und Gemüthswelt in ihrem Mittelpunkt, dem Menschen, zusammen"⁶⁵⁷. Sein Ideal vom Menschen potenzierte er im antiken Sinne als Gott und Halbgott, im christlichen Sinn als Engel und Heiliger⁶⁵⁸. Im griechischen Mythos fand Genelli die "tiefsinnigen Personifikationen der Naturgewalt"⁶⁵⁹, in der Welt des Christentums, das ihm das "Grabgeläute jener heitern griechischen Welt" bedeutete, fand er die Möglichkeit, Seelenzustände in einer ganzen "Scala von erhabener Tugend, von Glauben und Liebe, Hoffen u. Entsagen einerseits bis zum Gott steigernd, andererseits ihn durch die ganze Kette böser Eigenschaften bis zum Teufel entartet" zu zeigen. Im

⁶⁵⁶ Cornelius 1869, S. 802.

⁶⁵⁷ ebd., S. 803.

⁶⁵⁸ Cornelius schrieb, daß Genelli an der mythologischen Figur die "heidnische Weltanschauung in Menschengestalt" entwickelte (Cornelius 1869, S. 803). Prominentes Vorbild mag hier Herder gewesen sein, der für die Beschreibung griechischer Gottheiten keine deifizierenden Attribute, wie z.B. göttlich, verwendete, sondern die antiken Götter als Verkörperung des reinen Menschentums deutete. Gunter E. Grimm: Kunst als Schule der Humanität. Beobachtungen zur Funktion griechischer Plastik in Herders Kunstphilosophie. in: Johann Gottfried Herder 1744-1803. Hrsg. von Gerhard Sauder. Hamburg 1987, S. 352-363.

⁶⁵⁹ Cornelius 1869, S. 802.

Dualismus von antiker und christlicher Welt fand er in seinem künstlerischen Ideal, dem Menschen, die Lösung seiner "hoffnungslosen zerstörenden Sehnsucht"⁶⁶⁰ nach dem Ideal der Antike⁶⁶¹. Der Künstler, der sich aus dem Widersprüchlichen der Lebensgegensätze "auf die freie Höhe des Schaffens rettet"⁶⁶², ist für Genelli die Inkarnation des menschlichen Ideals schlechthin.

Der Gedanke, daß der Mensch zum Mittelpunkt der Kunst erhoben wird, findet seine Grundlage in Goethes Propyläen, wo der Mensch als höchster Gegenstand der bildenden Kunst angesehen und dem bildenden Künstler empfohlen wurde⁶⁶³. Auch Genellis Weimarer Weggefährte, Friedrich Preller d. Ä., teilte mit Genelli diese Meinung. Er sprach von der menschlichen Figur "als höchstes Schöne in der Natur", das nur im "hohen Stil" dargestellt werden könne⁶⁶⁴. Prellers Auffassung vom hohen Stil als normative Kraft geht auf Goethes Aufsatz "Über Nachahmung, Manier, Stil" zurück, welcher Genelli nachweisbar bekannt gewesen ist⁶⁶⁵. Die Auffassung vom Menschen als künstlerisches Ideal und die selbst noch Mitte des 19. Jahrhunderts geltende normative Stilkritik des Klassizismus waren Grundlage für die durchgängig idealische Gestaltung des Menschen in Genellis Oeuvre.

Der prometheische Künstler

Genelli läßt in seiner Serie seine Auffassung von Künstlerwerdung sichtbar werden, die als Aufforderung Genellis an nachfolgende Künstlergenerationen verstanden werden kann, sich an echten Idealen zu orientieren und sich nicht durch materielle Mißerfolge von dem Weg der "wahren" Kunstauffassung abbringen zu lassen. Vor allem aus dem Schlußbild spricht Genellis Hoffnung auf die Rückbesinnung auf die "wahre" Kunst.

Neben der Rückbesinnung auf die "wahre" Kunst war es auch Genellis Wunsch, daß andere Künstler aus seinen Zyklen lernen und seine neue Richtung erkennen sollten. Unter

⁶⁶⁰ ebd., S. 802.

⁶⁶¹ Der Dualismus der Kräfte ist ohnehin ein durchgängiger Topos im Werk Genellis. So in der Gegenüberstellung von Leidenschaft und Maß bei "Herkules und Omphale", Laster und Sünde beim "Wüstling" und der "Hexe", beseelter Kunst und kunstloser Welt bei "Bacchus flieht vor Lykurg", Leben und Tod im "Ungetreuen Liebhaber", Strafe und Gerechtigkeit bei "Loth vor Zoar" und die gezügelte und ungezügelter Liebe bei "Eros und Anteros".

⁶⁶² Cornelius 1869, S. 805.

⁶⁶³ Propyläen 1798, S. XII.

⁶⁶⁴ Der hohe Stil steht dem Naturalismus, der „Zufälligkeiten und Unwesentliches in der Natur“ nicht verschmäht, gegenüber. Den hohen Stil verkörperten für Preller Phidias, Michelangelo, Raffael und, in seiner Zeit, Carstens. Undenkbar ist es für Preller, "daß ein hoher poetischer Gedanke sich in ein naturalistisches Kleid stecken lasse." Preller an Marie Soest, 15.11.1856, zit. nach Schorn 1911, S. 117.

⁶⁶⁵ Bei einem Disput in Weimar bezeichnete ein Künstler einen Akt Genellis als "manieriert" und "stilisiert", worauf Genelli entgegnete: "Ja, was man bei den Kleinen Manier nenn, heißt man bei den Großen Stil!" DTE IX/12, 19.

der neuen Richtung verstand Genelli nicht etwa, den Klassizismus in seiner gewohnten Form wiederaufleben zu lassen, sondern bedeutete vielmehr das Bestreben, den Dichter und Maler in sich zu vereinen – zum prometheischen Künstler zu werden. Hermann Riegel erkannte diese Intention Genellis und bezeichnete ihn als "Urpoet", der im Geist der Antike selbständig dichtet und überkommene Stoffe künstlerisch ausweitet⁶⁶⁶.

Die Erschaffung der drei Zyklen stellte für Genelli die höchste Form dar, poetisch schöpferisch zu sein. Schon in seinen mythologischen und biblischen Kompositionen versuchte Genelli, vom Gegenstand ausgehend, Neues zu schaffen. Doch erst hier, wo er zwar auf literarische Vorbilder zurückgreifen konnte und auch traditionelle Bildthemen als Vorläufer hatte, gelang es ihm in der Zusammenstellung als Bilderzählung, dem eigenen Anspruch von der "dichterischen Auffassung" als dem "Wesentlichste[n] in der Kunst"⁶⁶⁷ gerecht zu werden. Die Vorstufe zur freien dichterischen Schöpfung unternahm er anhand der "schönen und edeln Arbeit des Wiederdichtens aus vollendeten Poesien", womit Genellis Illustrationen zu Homer und Dante aus den Jahren 1838 und 1849 gemeint sind⁶⁶⁸. Darauf aufbauend entstand der Entschluß, Dichter und Maler in sich zu vereinigen und seine Ideen in zyklischen Zeichnungen festzuhalten, deren Grundlage seine eigenen Erfindungen waren. Genelli wies auf die Serien als freie poetische Schöpfungen hin und betonte "damit ein Neues in die Kunst gebracht" zu haben⁶⁶⁹. Letztlich hat Genelli doch wieder den Weg des "Wiederdichtens" beschritten, da die Zyklen unter dem Einfluß der Entwicklungsromane um 1800 entstanden sind und der Künstlerzyklus in seiner Gesamtheit wie auch Einzelkompositionen daraus Reaktionen auf zeitgenössische Kunstwerke darstellen. Genellis Hoffnung war, daß die von ihm als neu empfundene Richtung als solche verstanden wurde und anderen Künstlern als Vorbild bei der Entwicklung eines Kunstwerks dienen konnte.

⁶⁶⁶ Riegel 1868, S. 299.

⁶⁶⁷ DTE V/65, 567.

⁶⁶⁸ Cornelius 1869, S. 803. Zu den Illustrationen zu Homer und Dante vgl. Crass 1981.

⁶⁶⁹ Cornelius 1869, S. 804.

VII. DIE BEDEUTUNG DER ZEICHNUNG IM OEUVRE GENELLIS

1. Werkprozeß

Bonaventura Genelli wurde schon von seinen Zeitgenossen vor allem mit dem künstlerischen Medium der Zeichnung identifiziert. Tatsächlich stehen über 1600 Zeichnungen nur neun Gemälden gegenüber. Auf Grundlage der Autopsie der Zeichnungen Genellis in den Graphischen Sammlungen zu Berlin, Weimar, Leipzig und München soll im Folgenden ein Überblick über die bevorzugten Techniken und den Werkprozeß, von der ersten Skizzierung der Idee bis zur Ausführung des ursprünglich als Zeichnung gedachten Entwurfs im Ölgemälde gewonnen werden.

Suche nach dem Umriß

Der erste feststellbare Schritt besteht in der lockeren Bestimmung der Gesamtkomposition (Abb. 7). In der schwungvoll und mit großzügigem Strich ausgeführten Skizze wird die Gesamtanlage mit der Anordnung der Figuren bestimmt. Bei der vorliegenden Bleistiftskizze zum Theatervorhang, liegt der Schwerpunkt auf der Figurengruppe in der Mitte des Bildes. Hier sind die Figuren schon in ihrer Gestik und Größe näher bezeichnet. Die rahmenden Ornamente und Medaillons sind nur grob angedeutet und am wenigsten berücksichtigt⁶⁷⁰.

Entsprechend der Bestimmung der Komposition erfolgt die Bestimmung der Haltung der Figur und deren Definition im Umriß (Abb. 116), wie einem Skizzenblatt für Haltungen zu entnehmen ist. Charakteristisch für Genellis Bestimmung der Form ist die Suche nach der umfassenden Umrißlinie. Sie zeigt sich als eine durchgehende Linie, die möglichst viele Körperteile zu einem Ganzen verbindet. Vor allem der seitliche Kontur bei Frontalansichten und der Kontur vom Hals über den Rücken bis zu den Füßen bei einer seitenansichtigen Figur wird als ununterbrochene Linie angestrebt. Die Festlegung der Figur im Umriß, erfolgt entweder durch eine einfache, spitze Linie, oder durch mehrfach übereinanderliegende Linien, die dann lockerer gezogen sind. Die Suche nach dem Umriß wird meist durch die lockere Form geleistet, der gefundene Umriß wird sodann mit spitzer Linie definiert. Die Suche nach der definierenden Umrißlinie zeigt sich in einer Figur in

⁶⁷⁰ Das Spruchband ist auf diesem Entwurf schon festgelegt, es fehlen jedoch die Arabesken, die auf einer späteren Zeichnung auftauchen. Auf dem Ölgemälde fehlen sie wieder.

der unteren rechten Bildecke der als Monat "Mai" bezeichneten Bleistiftzeichnung. Die Beine sind erst locker umrissen, während der Oberkörper seine Form schon gefunden hat und durch den Kontur schon definiert ist. Die Suche nach dem Kontur zeigt sich auch auf Federzeichnungen, z.B. "Äolus und die Winde" (Abb. 21). Hier ist die Umrißlinie teilweise sicher durchgezogen, teilweise zeigt sie einen zitternden, vibrierenden Verlauf. Diese Linien sind öfter unterbrochen und setzen wieder neu an. In der Durchführung von Details, wie z.B. Füßen, sind diese Partien ungenau. Stellen, die mit sicherer Linie gezogen wurden, sind auch in der Bezeichnung anatomischer oder anderer beschreibender Details sehr sicher. Die Findung des Umrisses durchläuft kein schwungvolles Stadium, das den Kontur aus konkaven und konvexen Bögen zusammensetzt, sondern zeigt sich als ruhige, konzentrierte Suche nach der Form.

Neben der Bestimmung des Umrisses kam auch dem Studium nach der Natur eine wesentliche Bedeutung zu. "Das Werk ist aber jedenfalls außerordentlich schön und lebendig mit großer Naturwahrheit und Styl zugleich modelliert..."⁶⁷¹. Um dem Anspruch der "Naturwahrheit" Genüge zu tun, fertigte Genelli zu jeder Figur mehrere Akt- und Gewandstudien an. Dabei trennte er Körper vom Gewand und führte beide Studien getrennt voneinander aus, d.h. eine Studie zur unbedeckten Figur und eine Studie zum Gewand ohne die Figur (Abb. 114). Der größte Teil des erhaltenen Zeichnungsbestandes besteht aus diesen Akt- und Gewandstudien.

Zusätzlich zur Bestimmung der Komposition und der Figur wurden der Raum sowie die Licht- und Schattenverhältnisse genauen Konstruktionen unterworfen. Die Bleistiftzeichnung "Vertreibung aus dem Paradies" (SGS München, Inv. 22178) zeigt sowohl Konstruktionslinien für die Treppe als auch Markierungen für den Schattenwurf. Auch dieses Blatt steht nur stellvertretend für zahlreiche Studien dieser Art, die nicht nur im Rahmen der Gesamtkomposition durchgeführt wurden, sondern auch für einzelne Figuren (Abb. 113). Für eine spätere Ausgabe des Zyklus "Aus dem Leben eines Künstlers", der in der ersten Ausgabe in Kupferstichen erschien, wurden die im Kupferstichkabinett Leipzig aufbewahrten Zeichnungen in Lichtdruck reproduziert. Manche Tafeln der Publikation zeigen noch Konstruktionslinien, z.B. Tafel IV "Vor der Sixtina". Stehenbleibende Konstruktions- und Hilfslinien gelten als ein Charakteristikum der Arbeiten von Johann Erdmann Hummel, Genellis Lehrer⁶⁷². Genellis Zeichnungen zeigen Hilfslinien jedoch nur auf solchen Blättern, die noch in den Werkprozeß

⁶⁷¹ Genelli an Giovanni Morelli, München, 1.1.1852, B 290, UB Leipzig.

eingebunden waren und noch nicht als autonome Zeichnungen zu bezeichnen sind. Insofern wird die Publikation von Entwurfszeichnungen, wie bei der späteren Ausgabe des Künstlerzyklus, Genellis Auffassung von der Zeichnung nicht gerecht.

Übertragung des Entwurfs

Aufschluß über den Schritt von der erfolgten Festlegung der Komposition zur Übertragung des Entwurfs auf den endgültigen Bildträger geben zwei Zeichnungen zu "Abraham und die Engel" in der Staatlichen Graphischen Sammlung München (Abb.39, 40).

Die eine Zeichnung ist eine Studie in Bleistift mit einer Quadrierung in sechs Zentimeter Breite (Abb. 40). Die Figuren sind von mehreren Bleistiftlinien weich umrissen, teilweise sind Konstruktionslinien, an denen sich die Figuren ausrichten, stehengeblieben und auch Konturierungen des Körpers, die unter dem Gewand liegen, also eigentlich nicht sichtbar sein dürften, sind noch vorhanden. Alle Umriß- und wichtigen Binnenlinien zeigen Griffelspuren auf, Einstichlöcher verweisen auf die Nutzung eines Zirkels.

Wie auch aus anderen Zeichnungen hervorgeht, hat Genelli zunächst schwache Konstruktionslinien angelegt, an denen sich die Figuren ausrichten. Nach erfolgter Ausführung der Figuren hat Genelli eine Quadrierung darüber gelegt, die dazu dienen kann, den Entwurf auf einen gleichgroßen oder auch größeren Maßstab zu übertragen. Der Gedanke liegt nahe, daß Genelli von dieser Zeichnung ausging, um mittels der Quadrierung den Entwurf auf das größere Format des Ölgemäldes für Graf Schack zu übertragen. Die Bleistiftzeichnung unterscheidet sich von dem Gemälde jedoch insofern, als auf der Zeichnung noch der Baum vorhanden ist, der auf dem Ölgemälde fehlt. Diese Bleistiftzeichnung ist wahrscheinlich nicht unmittelbar im Arbeitsprozeß mit dem Ölgemälde entstanden, sondern ist wesentlich älter. Darauf läßt die Zusammengehörigkeit mit dem zweiten Blatt, das die Graphische Sammlung München besitzt, schließen.

Doch zunächst soll noch auf die Rückseite der Zeichnung eingegangen werden, die ebenfalls im Werkprozeß Genellis eine wichtige Rolle gespielt hat.

Die Rückseite der Bleistiftstudie "Abraham und die drei Engel" ist geschwärzt, Wischspuren sind erkennbar und Umrißlinien der vorderseitigen Figuren, Gewänder, Landschaftsangaben etc. also alle wichtigen Linien. Die rückseitigen Linien sind nicht

⁶⁷² Riemann, Gottfried (Hrsg.), Von Caspar David Friedrich bis Adolph Menzel. Aquarelle und Zeichnungen der Romantik aus der Nationalgalerie Berlin, DDR. München 1990, S. 231.

scharf konturiert, sondern sind ausgelaufen, z.T. ineinandergelaufen und mit 2-3 mm Stärke relativ dick. Die Linien lassen darauf schließen, daß die Rückseite des Blattes mit Feuchtigkeit in Berührung gekommen ist. Der Vorgang hat sich vermutlich so abgespielt: Die Rückseite ist mit Kohle eingerieben worden, ein feuchtes Blatt bzw. feuchter Untergrund wurde darunter gelegt. Genelli hat die Umrisse mit einem Griffel durchgedrückt, dadurch sind die Griffelspuren auf der Vorderseite zurückgeblieben. Diese haben die Umrißlinien auf der Rückseite verursacht. Das feuchte Papier hat durch den Druck des Griffels die Kohle von der Rückseite des oberen Blattes aufgesaugt, ähnlich dem Druckvorgang bei der Herstellung einer Druckgraphik. Auch dort wird das Blatt, das die Farbe aufnehmen soll, zur besseren Aufnahme der Farbe angefeuchtet.

Es stellt sich die Frage, wozu Genelli diese Durchzeichnung angefertigt hat. Das Resultat, das er bei diesem Arbeitsprozeß erhält, ist eine Umrißzeichnung, deren Linien nicht scharf konturiert sind, sondern ausgefranste Konturen haben und sehr stumpf im Verlauf sind. Derartige Linien finden sich auf Zeichnungen, die vermutlich als Karton gedient haben. So z.B. auf einer Studie zu der Figur des tanzenden Silen auf dem Gemälde "Bacchus unter den Musen" (Abb. 117). Auf braunem Karton steht die Figur des Silen, dessen Kontur vor allem im Kopfbereich aus Pauslinien gebildet wird, teilweise aber auch aus mehreren übereinanderliegenden Bleistiftlinien besteht. Weißhöhungen in Kreide bestimmen die Durchbildung des Körpers. Die Pauslinie ist ca. 1-2 mm breit, stumpf und hat nicht den weichen Graphitcharakter einer Bleistiftlinie, sondern ist von tiefem Schwarz, das auf eine Kohlepause schließen läßt. Diese Pauslinien finden sich auf weiteren Blättern, die dieselben Charakteristiken aufweisen, wie die Zeichnung zum Silen. Diese Zeichnungen zeigen Bacchus und den tanzenden Amor des Gemäldes "Bacchus unter den Musen", sind ebenfalls auf braunem Karton gezeichnet, bestehen teilweise aus Pauslinien und teilweise aus Bleistiftlinien. Weißhöhungen sind mit Kreide zur Durchbildung der Muskulatur ausgeführt. Die Größe der Figuren läßt darauf schließen, daß es sich um Kartons zu dem Gemälde "Bacchus unter den Musen" handelt. Ein Karton, der in der Größe der Bleistiftzeichnung zu "Abraham und die Engel" entspricht, und die rückseitige Schwärzung des Blattes eindeutig erklären könnte, liegt leider nicht vor. An dieser Stelle kommt aber das in Größe und Ausführung übereinstimmende Aquarell der Graphischen Sammlung München wieder ins Spiel (Abb. 39).

Auf dem Aquarell werden die Figuren von sehr feinen Umrißlinien in Bleistift gebildet und mit rötlicher Lavur ausgefüllt. Die Umrißlinien bilden, wie auch auf dem Aquarell "Eroten ziehen zum Venusfest" (SGS München, Inv. 1921:146), eine exakte

Begrenzungslinie der Farbfelder. Aquarell und Bleistiftzeichnung stimmen in jedem Detail und auch in den Größenverhältnissen und Abständen absolut überein, so daß man von der Zusammengehörigkeit beider Blätter ausgehen kann. Das Aquarell kann aber nicht das Ergebnis des Durchzeichnungsprozesses der geschwärzten Rückseite der Bleistiftzeichnung sein, da die Umrißlinien des Aquarells sehr fein und exakt sind und nicht, wie die Pauslinien, stumpf und breit. Wie schon im Kapitel zu "Abraham und die Engel" ausgeführt, ist das Aquarell aufgrund der Bildelemente und deren Gestaltung vermutlich jenes, das unmittelbar mit dem Ölgemälde in Verbindung steht, das Genelli 1842 oder 1844 für Friedrich Metz ausgeführt hat. An dieser Stelle schließt sich wieder der Kreis zu der rückseitigen Schwärzung der Bleistiftzeichnung. Nachdem die Schwärzung der Rückseite der Übertragung von Pauslinien auf einen Karton gedient hat, ist in der vorliegenden Bleistiftzeichnung eine unmittelbare Vorstufe im Arbeitsprozeß zur Entstehung des Gemäldes zu sehen. Es ist natürlich auch vorstellbar, daß Genelli den Malgrund des auszuführenden Gemäldes, es soll sich um Taft gehandelt haben, angefeuchtet unter das Blatt gelegt hat. In diesem Fall würde der großflächige Abtrag der Kohle auf den Malgrund eine geringere Rolle spielen als bei einer Zeichnung, da der Malgrund ohnehin übermalt wird.

Die Arbeitsschritte ergeben sich bisher wie folgt: Nach Bestimmung der Komposition, der Figuren mittels des Umrisses, der Raum-, Licht- und Schattenverhältnisse legte Genelli eine Quadrierung über die meist in Bleistift ausgeführte Zeichnung, die der Übertragung des Entwurfs auf andere Bildträger diente. Dies konnte sowohl ein Aquarell als auch ein Gemälde sein. Mit der Schwärzung der Rückseite übertrug Genelli mittels eines Griffels alle wichtigen Umrißlinien des Entwurfs auf ein oder auch mehrere Blätter, die als Karton für ein Gemälde verwendet werden konnten. Auf dem Karton zeichnen sich diese Pauslinien als tiefschwarze, stumpfe Umrißlinien ab. Über die Pauslinien legte Genelli Bleistiftlinien, um den Kontur und die Schattierungen weiter auszuführen. Weißhöhungen bestimmten die Binnenzeichnung der Figuren. Genelli hat anscheinend Kartons zu den einzelnen Figuren wie auch für das gesamte Gemälde geschaffen. Denn die Kartons in der Graphischen Sammlung München beziehen sich auf einzelne Figuren des Gemäldes "Bacchus unter den Musen", der Karton zu dem gesamten Gemälde befindet sich in Schwerin (Schwerin, Staatliches Museum, Inv. Nr. 357). Inwiefern die Kartons zu den einzelnen Figuren wirklich als Vorlage zur Übertragung der Figur auf das Gemälde gedient haben oder als größengleiche Studien zur malerischen Vorformulierung der Figur dienten, kann an dieser Stelle nur spekulativ geklärt werden, da der unmittelbare Vergleich mit dem

"echten" Karton in Schwerin nicht gezogen werden kann, da dieser aufgrund seines schlechten Erhaltungszustandes nicht zugänglich ist. Da die Einzelfiguren nur im Torso detailliert mit Weißhöhungen ausgeführt sind, Arme, Beine und Kopf teilweise nur durch die Pauslinien im Umriß definiert sind, müssen diese Kartons wohl eher als größengleiche Figurenstudien zum Ölgemälde betrachtet werden.

Bedeutung der Pausen

Ein weiteres Element im Werkprozeß bilden Bleistiftzeichnungen auf Pergaminpapier, die mit höchst exakter Ausführung der Linie eine Figur im Umriß und in der Binnenzeichnung definieren. Die Binnenlinien sind dabei sehr reduziert, jedoch nicht in solch extremer Stilisierung wie bei Flaxman. Transparente liegen vor allem von solchen Zeichnungen vor, die später in dem Stichwerk "Satura" erschienen – oder umgekehrt ausgedrückt – in "Satura" sind jene Umrisse enthalten, von denen Transparente vorliegen. Da "Satura" drei Jahre nach Genellis Tod erschien und nichts über eine Planung dieses Stichwerkes zu Lebzeiten Genellis bekannt ist, liegt der Schluß nahe, daß Max Jordan, der Bewunderer und erste Biograph Genellis, dem Künstler zu Ehren diese Mappe zusammenstellte und veröffentlichte. Das heißt, daß Genelli keine Pausen anfertigte, mit dem Ziel, sie stechen und veröffentlichen zu lassen, die Pausen aber eine wichtige Rolle im Oeuvre Genellis spielten. Für Jordan stellten sie die Grundlage dar, auf die für den Künstler charakteristischen Umrißzeichnungen zurückgreifen und mittels Nachstich herausgeben zu können. Als Stecher engagierte er u.a. H. Merz und H. Schütz, die schon zu Lebzeiten des Künstlers seine Zyklen gestochen haben und daher mit der Zeichnung Genellis vertraut waren.

Da Genelli die Pausen nicht in Hinblick auf eine spätere Publikation anfertigte, müssen sie anderen Zwecken im Werkprozeß des Künstlers gedient haben. Wie bei der Beschreibung der Werke Genellis bereits festgestellt wurde, hat Genelli sehr viele Wiederholungen von Figuren in seinem Werk durchgeführt. Jensen hat für Friedrich Overbeck festgestellt, daß in dessen Arbeitsprozeß die Pausen die Funktion übernahmen, Figuren als Zeichenrepertoire verfügbar zu halten. Hatte Overbeck einmal eine Form gefunden, so konnte er sie mit Hilfe der Pausen wiederholt verwenden und sogar unter Veränderung des Formats verschiedentlich einsetzen. Vor allem aber ermöglichten es ihm die Pausen, frühere Konzeptionen zu überarbeiten und so neue Formen zu finden. Jensen stellte fest, daß das Werk Overbecks zu einem großen Teil aus "Sequenzen" besteht, mit Hilfe derer er ein Thema variierte. Die Pausen sind in der herkömmlichen Weise

entstanden, indem das transparente Papier auf das Original gelegt wurde und die Umrißlinien nachgezogen wurden⁶⁷³. Auch für Genelli kann diese Funktion der Pause als Arbeitsinstrument zur Variation und Duplizierung von Figuren angenommen werden. Sie können aber auch mehr gewesen sein als nur Arbeitsinstrument.

In der Exaktheit, mit der die Pausen ausgeführt sind, stellen sie die höchste Vollendung des einmal gefundenen Umrisses dar. Dieselbe sichere zarte Bestimmtheit der Linie findet sich sonst nur noch auf Aquarellen Genellis, die Endprodukt eines Werkprozesses waren⁶⁷⁴. In der Staatlichen Graphischen Sammlung München befindet sich eine gerahmte und auf Karton aufgezeichnete Pause der Komposition "Herkules und Omphale" (Feder in Braun, 825 x 1340 mm, Inv. 44881). Ob die Pause von Genelli oder dem späteren Besitzer aufgezeichnet wurde, konnte nicht geklärt werden. Sicher ist jedoch, daß ihr ein so hoher Stellenwert beigemessen wurde, daß sie als autonome Zeichnung gerahmt wurde.

2. Charakterisierung der Zeichnungen

Nach den eben beschriebenen Vorgehensweisen im Werkprozeß lassen sich vor allem die Federzeichnungen nach dem Kriterium der Strichführung in Werkgruppen einteilen. Die erste Gruppe wird durch einen zögernden Duktus der Feder charakterisiert. Die Figuren werden mit nur wenigen Strichen im Kontur und der Binnenzeichnung festgelegt. Diese Linien sind mit relativ breitem Strich gezogen, die Linie setzt öfter als auf anderen Zeichnungen an und wieder ab, verläuft an manchen Stellen fast punktuell und vermittelt den Eindruck vorsichtiger Federführung (Abb. 21, 19). Die nächste Gruppe zeichnet sich durch eine Strichführung aus, die bedeutend an Sicherheit gewonnen hat. Die Suche nach der Form und Anordnung der Gegenstände ist abgeschlossen und das Ergebnis wird mit wenigen festen Linien, die ruhig und sicher gezogen sind, zu Papier gebracht (Abb. 26). Die letzte Gruppe an Federzeichnungen kennzeichnet eine strenge Härte im Duktus und in der Anordnung der Linien. Die Weichheit der Formen, die den vorangegangenen Gruppen zu eigen ist, ist einer Exaktheit in der Ausführung gewichen, die die Figuren und Gegenstände in einem engen Netz von Linien erstarren läßt. Die Dichte der Linien, die meist Gewandfalten und Muskelpartien kennzeichnen, hat erheblich zugenommen und beschreibt die Oberfläche des jeweiligen Gegenstandes mit skulpturaler Härte. An die Stelle weicher,

⁶⁷³ Jensen, Jens C.: Die Zeichnungen Overbecks in der Lübecker Graphiksammlung, s.l., ca. 1969, S. 46 (Lübecker Museumshefte ; 8).

⁶⁷⁴ "Eroten ziehen zum Venusfest", Staatl. Graph. Sammlung München, Inv. 1921:146.

fließender Linien ist unverrückbare Präzision getreten. (Abb. 20, 11). Signaturen des Künstlers finden sich bei jeder der hier beschriebenen Gruppen gleichermaßen.

Für die Bleistiftzeichnungen stellt sich die Einteilung anders dar. Der Großteil der erhaltenen Bleistiftzeichnungen besteht aus Studien zu Komposition, Perspektive, Schattenwurf, Gewand und Körperlichkeit. Je nach Schwerpunkt der Studie reicht die Linienführung von einer groben Festlegung der Figur bis zur Beschreibung der Oberfläche mit Weißhöhlungen in Kreide. Da diese Studien einzelnen Schritten im Werkprozeß zugehören und dort bereits beschrieben wurden, soll hier auf weiterführende Charakteristiken verzichtet werden. Nicht den Studien bzw. dem Werkprozeß zugehörig scheinen jene Bleistiftzeichnungen zu sein, die im Duktus der dritten Gruppe der Federzeichnungen vergleichbar sind. Es sind Umrißzeichnungen, die den Kontur und die Binnenzeichnung mit wenigen exakt und sicher gezogenen Linien festlegen. Es gibt keine Schraffuren, die Volumen oder Licht- und Schattenpartien beschreiben, sondern nur die einzelnen Linien, von denen jede den Gegenstand bezeichnen hilft. Diese Gruppe könnte man als den linearen Extrakt der letzten Gruppe von Bleistiftzeichnungen bezeichnen. (Abb. 49) Diese letzte Gruppe besteht nicht aus Umrißzeichnungen, sondern zeichnet sich durch eine eingehende Beschreibung der Binnenstruktur mittels Kreuz- und Parallelschraffuren aus. Die Funktion der gegenstandsbezeichnenden Linien haben hier die sorgsam angelegten Schraffuren in feiner bis kräftiger Nuancierung erhalten. Der Einzelwert der Linie tritt hier gegenüber dem Zusammenspiel der Linien zurück. Signaturen des Künstlers sind bei den Bleistiftzeichnungen vor allem bei der letzten Gruppe zu finden (Abb. 115).

Welches Stadium der Zeichnung letztlich für Genelli die höchste Vollendung des Anspruches an die Zeichnung verwirklicht, konnte bisher nicht festgelegt werden. Das zeichnerische Oeuvre Genellis umfaßt sowohl Bleistift- als auch Federzeichnungen in unterschiedlichen Durcharbeitungsstufen. Manche Zeichnungen stehen als Einzelkomposition da, andere sind Teil eines Schaffensprozesses, der sich von der römischen Zeit bis zur Spätzeit über vier Jahrzehnte erstreckte. Das Charakteristikum der Perfektion, das Genelli sowohl in der konzeptionellen Planung als auch der zeichnerischen Durchführung an den Tag legte, läßt unter der Vielzahl der Zeichnungen die Aquarelle, deren Figuren sich durch feine Umrißlinien auszeichnen, und die Pausen aufgrund ihrer Präzision in der Zeichnung herausragen.

In zeitgenössischen Mitteilungen über den Besitz von Zeichnungen Genellis werden mehr Feder- als Bleistiftzeichnungen angegeben. Unter dem Vorbehalt des Auswahlcharakters der erhaltenen Korrespondenz scheint es, daß den Federzeichnungen ein größerer Eigenwert zugeschrieben wurde, als den Bleistiftzeichnungen, von denen nur die letzte Gruppe signiert ist und damit der Veräußerung zugeführt wurde.

3. Über das Verhältnis von Farbe und Linie

Bei der Hervorhebung der Aquarelle Genellis gilt es, das Verhältnis von Farbe und Linie in der Zeichenkunst Genellis zu umreißen. Der überwiegende Teil der Graphik besteht aus Bleistift- und Federzeichnungen. Nur ein geringer Teil ist überhaupt farbig aquarelliert oder laviert. Die Farben der Aquarelle sind von zartem, durchscheinendem Auftrag und zurückhaltendem Kolorit. Die Farbflächen werden von exakt gezogenen Bleistift- oder Federlinien begrenzt, so daß selbst die Aquarelle linear gestaltet wirken. Selbst hier dominiert also der Eindruck von Linearität. Ausgehend von Kants "Kritik der Urteilskraft" galt der Grundsatz, daß die Linie den Wahrheitsanspruch des Gegenstandes vertritt. Farbe wurde dagegen als etwas Akzidentielles verstanden, das vom Wesen des Gegenstandes ablenkt. Asmus Jakob Carstens, erklärtes Vorbild Genellis, war einer der ersten Künstler, der diese, auf Kants "Kritik der Urteilskraft" zurückgehenden, ästhetischen Prinzipien umsetzte. Die offensichtliche Bevorzugung der Linie und Ablehnung übertriebener Farbigkeit stellt Genelli in die Tradition Asmus Jakob Carstens', in der er sich selber auch sah, und somit auch in die Tradition der Gehaltsästhetik, deren Gültigkeit für Genelli insbesondere bei der Besprechung der christlichen Bildthemen im Werk Genellis (Kap. V) schon Erwähnung fand. Die hohe Qualität, die bei seinen Zeichnungen zu beobachten ist, ist nicht nur auf die langjährige Durchführung zurückzuführen, sondern vor allem auf den hohen Stellenwert, den Genelli ihnen beimaß.

4. Das Phänomen des Falschzeichnens bei Genelli

Das Verfahren des Verzeichnens kommt in der Kunst des Klassizismus nicht nur in der Karikatur, sondern auch in der seriösen Kunst zur Anwendung. Maler Müller kritisierte anlässlich einer Besprechung der römischen Ausstellung von Asmus Jakob Carstens im Jahr 1795 die Verzeichnungen, Vergrößerungen der Rumpfformen und Verkleinerungen

der Extremitäten sowie die Verdrehung der Glieder⁶⁷⁵. Die Verzeichnung, also die bewußt "falsche" Wiedergabe von Anatomie und Perspektive ist ein wesentlicher Bestandteil im Vorgang des zeichnerischen Stilisierens. In diesem Sinne wird die Verzeichnung als künstlerisches Mittel angewendet⁶⁷⁶. Carstens Falschzeichnen ist auf zwiespältige Reaktionen getroffen, die den Umgang mit der klassizistischen Linientheorie widerspiegeln. Einerseits galt die Linie als normativ faßbar und als wesentlicher Bestandteil des Unterrichts an der Akademie. Andererseits erteilte das Autonomieverständnis des Künstlers und des Kunstwerks eine Absage an die Prinzipien der Akademie. Auf der Basis des neuen künstlerischen Selbstverständnisses konnten zeichnerische Verfahren, die nicht dem klassischen Formen- und Lehrkanon entsprachen, wie das Falschzeichnen und die Veröffentlichung der Zeichnung, vorgenommen werden⁶⁷⁷. Carstens lehnte das direkte Nachzeichnen vom Objekt ab. Statt dessen versuchte Carstens das Wesentliche des Objektes zu erfassen und im Atelier zeichnerisch wiederzugeben. Das Erfassen des Wesentlichen eines Gegenstandes führte Carstens dazu, den Eindruck, den er von dem Objekt in sich trug, auf die wesentlichsten Formen reduziert und stilisiert wiederzugeben. Das eigentliche Objekt wurde auf diese Weise in seiner Charakteristik übertrieben dargestellt⁶⁷⁸. So wurden Figuren, je nach Vorbild, "überantik" oder "übermichelangelesk". Die materielle Erscheinung des Gegenstandes stand damit hinter dem ideellen Wert der Zeichnung weit zurück⁶⁷⁹.

Genelli, der wie Carstens keine abgeschlossene Akademielehre durchlaufen hatte, befolgte in Rom, seinen eigenen Aussagen zufolge, dasselbe Vorgehen bei der Formenfindung wie Carstens. Er studierte intensiv die Vorbilder, die er vor allem in Raffael und Michelangelo fand, bewunderte außerdem Giulio Romano⁶⁸⁰, und ließ die Werke auf sich wirken, bevor er sie künstlerisch umsetzte. Eine Nachzeichnung Genellis von stürzenden Figuren aus Michelangelos Jüngstem Gericht zeigt die übertriebene Wiedergabe der muskulösen Körper in manierterter Zeichenweise (Abb. 112). Obwohl

⁶⁷⁵ Müller, Friedrich: Schreiben Herrn Müllers Mahlers in Rom über die Ankündigung des Herrn Fernow von der Ausstellung des Herrn Profeßor Carstens in Rom. Amicus Plato, amicus Socrates, sed magis amica veritas, in: Die Horen, Jg. 1797, 3. Stück, S. 21-44, hier bes. Teil 1, S. 39-41.

⁶⁷⁶ Collenberg-Plotnikov 1998, S. 209 Ausgehend von der klassisch-akademischen Kunstlehre wurde das Falschzeichnen jedoch in der Bewertung in Zusammenhang mit der Karikatur gebracht und galt in der ersten Kunst – wenn überhaupt – nur als subjektive Manier zur Erreichung des Ideals als legitim. Collenberg-Plotnikov 1998, S. 211.

⁶⁷⁷ Vgl. W. Busch 1981, S. und Busch, Werner: Die Akademie zwischen autonomer Zeichnung und Handwerksdesign – Zur Auffassung der Linie und der Zeichen im 18. Jahrhundert, in: H. Beck (Hrsg.): Ideal und Wirklichkeit in der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert, Berlin 1984, S. 177-180, S. 180.

⁶⁷⁸ Collenberg-Plotnikov 1998, S. 212.

⁶⁷⁹ ebd., S. 213.

⁶⁸⁰ Genelli an Giovanni Morelli, München, 1.8.1840, B 237 und 15.11.1840, B 241, UB Leipzig.

Genelli, wie bei der Beschreibung des Arbeitsprozesses angeführt, großen Wert auf das Zeichnen nach der Natur legte, behielt er die Tendenz zur Überlängung und Verkleinerung von Körperteilen bei.

Gerade Michelangelo galt bezüglich seiner "terribilità"⁶⁸¹ als Inbegriff des "Falschzeichners" und galt jenen Künstlern als Vorbild, denen man das Falschzeichnen vorwarf, wie Carstens, Füßli und Flaxman. Auch Koch teilte mit Carstens, neben der Ablehnung der Akademien und der Betonung des Dichterisch-Schöpferischen in der Kunst, die Verehrung für Michelangelo. Dessen Kunst zeichne sich nicht durch die natürliche Schönheit Raffaels aus, sondern durch die Phantasie: "Michelangelo ist immer im höchsten Reiche der Phantasie und der idealen Schöpfung". Die Orientierung am Vorbild Michelangelos könne konsequenterweise nur im Nachempfinden bestehen, keinesfalls aber in der äußerlichen Nachahmung: "einem Nachahmer des Michelangelo half die Anschauung der Natur nichts, wenn er von dem Ideenreichtum dieses riesenmäßigen Genies nichts besaß"⁶⁸². Genelli studierte die Kunst Michelangelos in Rom, fertigte Zeichnungen nach seinen Werken an⁶⁸³ und fügte diese auch in seine Kompositionen ein. Vor allem in der Sixtina habe Michelangelo den "Takt für monumentale Kunst bewiesen" und Genelli bewunderte den "Rhythmus der Linien"⁶⁸⁴. Daneben bewunderte er, wie sein Onkel Hans Christian Genelli, die Dichtungen Michelangelos⁶⁸⁵. Er schickte seinem Bruder Christoforo die "rime", da ihm auffiel, "welch einen anderen Begriff der Kerl von der Poesie denn von der Malerei habe"⁶⁸⁶. Ein Zeitgenosse Genellis, Björnstjerne Björnson, erklärte 1863: "Er sprach viel über Michelangelo. ... Alles was später Correggio mit Recht so berühmt wegen seiner Farbe, Verkürzungen und Perspektive gemacht, das ist – das Gute daran, erfunden und ausgeführt von Michelangelo an der Decke in der Sixtinischen Kapelle"⁶⁸⁷. Auch Friedrich Preller d.Ä. hob die Bedeutung Michelangelos für die neue Kunst hervor. Preller sah in Michelangelo und auch Raffael die Protagonisten des hohen Stils, der in der klassischen Antike seine höchste Blüte hatte und mit Carstens wieder auflebte. Dieser hohe Stil stehe

⁶⁸¹ Vgl. Bialostocki, Jan: *Terribilità*, in: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. internat. Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964*, Bd. 3: *Theorien und Probleme*, Berlin 1967, S. 222-225.

⁶⁸² Koch, Joseph Anton: "Gedanken eines in Rom lebenden Künstlers über die Kunst in den letzten Dezennien des vorigen und aus dem ersten des laufenden Jahrhunderts", Rom 1810, zit. nach Collenberg-Plotnikov 1998, S. 214.

⁶⁸³ DTE V/40, 336.

⁶⁸⁴ Berdellé an Lionel von Donop, 14.1.1875, J 19, UB Leipzig.

⁶⁸⁵ Hans Christian Genelli über die Sonette Michelangelos: "... die Idee der Schönheit ist es, die allein den Michel Angelo beseelt...". DTE IV/26, 199

⁶⁸⁶ zit. nach DTE V/73, 692.

der treuen Nachbildung der Natur gegenüber und sei "eigentlich der feinste Extrakt derselben"⁶⁸⁸. Unter der Prämisse des "hohen Stils", der auch für Genelli verbindlich war, ist die Überzeichnung der menschlichen Figur zugunsten des Ausdrucks zu verstehen⁶⁸⁹.

⁶⁸⁷ zit. nach DTE XI/37, 93.

⁶⁸⁸ zit. nach Schorn 1912, S. 117.

⁶⁸⁹ Werner Busch stellte für die Verzeichnung die Qualität der Reflexionsform heraus, indem mittels Abstraktion und Stilisierung der Vergangenheitscharakter von alter Kunst reflektiert wird. Der distanzierte, rückwärtsgerichtete Blick erlaubte es dem Künstler, den Stil vergangener Kunst zu übernehmen, ohne sich mit ihr zu identifizieren. Die künstlerische Umsetzung alter Vorbilder zeigt einerseits das Ideal der alten Kunst selbst, andererseits verleiht der Künstler dem Ideal neue Verfügbarkeit für die Kunst. Die lineare Stilisierung, die zur Verzeichnung führt, verbindet sich gleichzeitig mit dem symbolischen Gehalt der Linie. Denn die Zeichnung wird mit dem Erfassen des Gehalts zum "sinnstiftenden Akt" und als Beleg für die subjektive Sicht des Künstlers akzeptiert. Die Zeichnung ist nicht Naturwahrheit, sondern reflektiert den subjektiven Eindruck eines Gegenstands. Busch, Werner: Umrißzeichnung und Arabeske als Kunstprinzipien des 19. Jahrhunderts, in: Buchillustration im 19. Jahrhundert, hrsg. von Regine Timm, Wiesbaden 1988, S. 117-148, hier S. 117 und 129f.

VIII. ZUSAMMENFASSUNG

Der Geist des reifen Klassizismus, geprägt von der Kunst und Künstlerpersönlichkeit Asmus Jakob Carstens' und vermittelt durch Hans Christian Genelli, ist zum Leitfaden von Bonaventura Genellis Kunst und Kunstauffassung während seiner gesamten Schaffenszeit geworden.

Formal zeigt sich dies in der Beibehaltung derjenigen Kriterien, die von Johann Joachim Winckelmann geprägt und im Rahmen der Weimarer Preisaufgaben als verbindlich postuliert wurden. Dazu zählt die Orientierung am Ideal der Antike, die Betonung des Kontur und die gemäßigte Darstellung von Leidenschaften ebenso wie das Primat der "inventio". Bei der Behandlung eines Gegenstandes nahm insbesondere die Qualität der Erfindung einen hohen Stellenwert in Genellis Kunstauffassung ein. Die über der technischen Ausführung zu bewertende Idee ermöglichte es Genelli, einen Bildgegenstand unabhängig von dem Bildmedium und Bestimmungszweck in verschiedenen Techniken auszuführen. Der Gegenstand wurde von Genelli so gedacht, daß für ihn das Prinzip des Gegenstandes, der aus sich selbst heraus verständlich ist und der das allgemein Menschliche zum Thema hat, wie es in Goethes Propyläen in Meyers Aufsatz "Über die Gegenstände in den bildenden Künsten" formuliert wurde und Eingang in die klassizistische Kunstauffassung gefunden hat, gültig sein sollte. Für Genelli ergab sich daraus allerdings dasselbe Problem wie schon bei der Anwendung dieser Prinzipien im Rahmen der Weimarer Preisaufgaben: Obwohl das Thema für jeden rezipierbar sein sollte, wurden die Bildinhalte aufgrund ihrer Komplexität nur von einem kleinen Kreis humanistisch gebildeter Betrachter verstanden und akzeptiert. Mit der Behandlung eines Gegenstandes unabhängig vom Publikumsgeschmack, von unterweisender Funktionalität und von seinem Bestimmungszweck, sei es als Deckenfresko, als Theatervorhang oder als Galeriebild, führte Genelli die von Karl Philipp Moritz formulierte und von Asmus Jakob Carstens vorbildhaft umgesetzte Autonomieästhetik, die nur das zweckfreie Kunstwerk als "wahre" Kunst gelten ließ, bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts fort.

Parallel zur Bedeutung der "inventio" eines Bildgegenstandes war der übergeordnete Gehalt eines Themas zur grundlegenden Maxime des Schaffens Bonaventura Genellis geworden. Vermittelt wurden Bonaventura Genelli die Gedanken der Gehaltsästhetik vor allem durch das Manuskript "Anweisungen für den christlichen Maler" seines Onkels Hans Christian Genelli, der wiederum durch den ästhetisch-diskursiven Austausch mit Carstens

und Moritz Kenntnis über dieses ästhetische Konzept, das das Ende der Wirkungsästhetik bedeutete, erlangte. Entsprechend zu Hans Christian Genellis Richtlinien zur Behandlung christlicher Bildthemen spiegeln gerade diese Werke in Genellis Oeuvre den Gedanken des übergeordneten Gehaltes wider. Bonaventura Genelli löste sich bei der Bearbeitung von Themen aus der biblischen Geschichte von der traditionellen christlichen Ikonographie und entwickelte sie nach dem Postulat der allgemeinen Verständlichkeit weiter. Im Gegensatz zu den Nazarenern widersprach Genelli, wieder aufgrund der Auffassung vom autonomen Kunstwerk, der Instrumentalisierung eines Kunstwerkes für religiöse Zwecke.

Nicht nur der Grundsatz des Gehaltes bot Genelli eine Basis zur freien Behandlung und Weiterentwicklung eines Gegenstandes, vor allem im Bereich der christlichen Themen, sondern auch das Diktum des "Dichterischen" in der Kunst, das Genelli als das "Wesentliche" bezeichnete. Das "Dichterische" schlägt sich in verschiedenen Formen im Werk und in der Kunstauffassung Genellis nieder. Zum einen zeigt es sich substantiell in der Rezeption literarischer Vorlagen, wie z.B. der Werke Homers, Dantes, Cervantes oder auch der Bibel. Darauf aufbauend thematisierte Genelli in zahlreichen Werken die Verherrlichung der Poesie und ihrer Wirkmacht auf den Menschen, womit er die klassizistische Direktive der ästhetischen Erziehung des Menschen und die Bildungsfunktion von Kunst untermauerte. Zum anderen ging Genelli von dem Anspruch aus, selber als bildender Künstler dichterisch tätig werden, unter anderem, um sich von dem Vorwurf der bloßen Nachfolge Asmus Jakob Carstens' freizumachen und sein Künstlertum über das Kriterium der "inventio" zu definieren.

Die Vorgehensweise des dichterischen Schaffens in der bildenden Kunst läßt sich dabei in drei, in der Abfolge steigende, Abschnitte einteilen. Auf "unterster" Stufe stehen Werke, die die Verherrlichung von Poesie und die literarische Umsetzung von Poesie zum Inhalt haben, was sich vor allem im Bereich der antiken Mythologie beobachten läßt. Fortführendes Dichten vollzog Genelli mit der Adaption der Herderschen Interpretation der Bibel als Quelle der Poesie und der Nacherzählung biblischer Geschichte, ähnlich wie Autoren Mitte des 19. Jahrhunderts, wie z.B. Carl Umbreits "Neue Poesie aus dem Alten Testament" (1847). Den höchsten Anspruch, dichterisch tätig zu werden, sah Genelli in der Erfindung der drei Zyklen "Aus dem Leben eines Wüstlings", "Aus dem Leben einer Hexe" und "Aus dem Leben eines Künstlers" verwirklicht. Zwar hat die Besprechung dieser Werke gezeigt, daß auch diese ohne literarische und künstlerische Vorbilder nicht denkbar sind und die Tendenz zu epischen Werken im 19. Jahrhundert reflektieren, doch

stellen sie tatsächlich die höchste Stufe poetisch-bildnerischer Schöpfung im Oeuvre Genellis dar.

Bestimmender Ausdrucksträger in Genellis Werk ist der Mensch, gegenüber dem andere Stimmungs- und Ausdrucksträger seiner Zeit, z.B. die Landschaft in der romantischen Kunst, eindeutig zurücktreten. Anhand des Menschen stellt Genelli die allgemeinen Triebkräfte dar, die im Menschen walten und thematisiert mit ihm die Befindlichkeit des Menschen zwischen Ideal und Wirklichkeit, ein Topos, der Genellis Werk sowohl in Einzelkompositionen als auch in den Zyklen beherrscht. Die Trennung von Ideal und Wirklichkeit zeigt sich als dualistisches Prinzip in Genellis Kunst, in der er mit Gegensatzpaaren, wie Sünde und Reue, Liebe und Gegenliebe oder kunstbeseelter und kunstloser Welt, arbeitet. In dieses dualistische Konzept fügt sich auch Schillers poetologisches Konzept von naiver und sentimentalischer Dichtung in Genellis Werk ein, in dem mit dem Mittel der Elegie der Verlust des Ideals oder mit der Idylle das Sehnen nach dem Ideal thematisiert wird. Die Zerrissenheit des Menschen zwischen Ideal und Wirklichkeit zeigt sich am deutlichsten in der Person des Künstlers selbst, der sich im autobiographischen Zyklus "Aus dem Leben eines Künstlers" im Sehnen nach dem idealen Zustand definiert.

Auf den ersten Blick schien Genellis Festhalten an den Prinzipien des reifen Klassizismus eine Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Kunst, sowohl in der Formensprache als auch in inhaltlicher Hinsicht, auszuschließen. Sein Werk schien keine Reaktion "auf die wechselnden Moden"⁶⁹⁰ zu zeigen und formte das Bild einer unbeugsamen Künstlerpersönlichkeit. Doch Genellis Beibehalten des "wahren" Kunstbegriffs erfolgte durchaus vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Kunstentwicklung, indem Genelli aktuelle Kunstwerke in sein Werk aufnahm und – falls sie ihm widerstrebender Kunstrichtungen angehörten – gemäß seinem eigenen Kunstbegriff umarbeitete. In seiner römischen Zeit, 1822-1832, entwarf Genelli Kompositionen zur antiken Mythologie, die er prominenten Vorbildern des Klassizismus, wie z.B. Asmus Jakob Carstens' "Homer singt den Griechen", entlehnte, konform in sein Werk übertrug und thematisch weiterentwickelte. In derselben Zeit erfolgte aber auch seine Auseinandersetzung mit der nazarenischen Kunst, da er Motive aufgriff, die zum religiösen Themenkanon der Nazarener gehörten, wie z.B. "Jakob und Rahel am Brunnen". Die Umarbeitung dieser Themen unter der Prämisse der allgemeinen Verständlichkeit, der

⁶⁹⁰ Börsch-Supan, Helmut: Deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marées 1760 bis 1870, S. 406.

zweckfreien Kunst und der Rezeption der Bibel als "Geschichts-Urkunde" und "Poesie-Dokument" nach Herder ermöglichte Genelli die Abgrenzung von Schlegels Auffassung von der religions- und nationalitätsstiftenden Funktion von Kunst und Demonstration seiner eigenen Kunstauffassung. Den Einfluß der zeitgenössischen Geschichtsmalerei zeigen Genellis Entwürfe zur Geschichte der Landgrafen Thüringens, die er um 1853 als Freskenentwürfe für die Wartburg konzipierte. Neben der Reaktion auf ästhetische Positionen läßt sich auch die Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Einzelwerken, insbesondere beim Zyklus "Aus dem Leben eines Künstlers", feststellen. "Das Leben Raffaels von Urbino" der Brüder Riepenhausen war genauso Gegenstand der Beschäftigung wie Wilhelm von Kaulbachs "Narrenhaus" und Courbets "Atelier". Die Wahl der zyklischen Form ist darüber hinaus als Reflexion auf die Tendenz zur epischen Form in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu sehen.

Genellis unbeirrtes Festhalten und Verteidigen des klassizistischen Kunstbegriffs erfolgte in aktiver Auseinandersetzung mit dem ihn umgebenden Kunstgeschehen. Nicht nur die Rezeption von Werken vorbildhafter oder gleichgesinnter Künstler, wie Asmus Jakob Carstens, Gottlieb Schick oder Anton Dräger, in seinem Werk diente zur Manifestation seines Kunstbegriffs, sondern auch die künstlerische Auseinandersetzung mit Werken anderer Kunstauffassungen war ein Mittel zur Definition seiner ästhetischen Position, die von der Beibehaltung klassizistischer Prinzipien, wie z.B. dem Postulat der zweckfreien Kunst, zeugt. Die Reflexion zeitgenössischer, v.a. romantischer Positionen, in Genellis Werk ist wohl Ursache für das Erkennen romantischer Einflüsse in seinem Oeuvre.

Die überzeugte Haltung Genellis ist sicherlich auf das Bild des stolzen, autonomen Künstlers, der kompromißlos für sein Ideal lebt, zurückzuführen, das programmatisch von Asmus Jakob Carstens geprägt wurde. Die auf dem Geniegedanken gründende Auffassung des autonomen Künstlers war die intellektuelle Basis zur Rechtfertigung des dem "wahren" Kunstbegriff verpflichteten konsequenten Strebens. Dieses Bild wurde aber auch von den Zeitgenossen mit der Tendenz zur Stilisierung verfestigt. So äußerte sich Schack über Genelli, dieser sei das verkannte Künstlergenie par excellence⁶⁹¹.

Doch trotz der Demonstration der unbeirraren Überzeugung zeigen sich Zugeständnisse an das zeitgenössische Kunstgeschehen in Genellis Werk und seiner Auffassung, vor allem in Hinblick auf die Bedürfnisse des Publikums. Manche

⁶⁹¹ Schack 1891, S. 10.

Kompositionen wollte er so züchtig ausführen, daß sie auch von Damen betrachtet werden können, ohne diese in Verlegenheit zu bringen⁶⁹². Auf die Tendenz zum großformatigen Ölgemälde, das in Galerien und auf Kunstausstellungen gezeigt wurde, reagierte Genelli zunächst mit der Ablehnung, seine eigenen Werke damit in Konkurrenz stellen zu wollen, da sie aufgrund des kleineren Formats nicht bestehen könnten⁶⁹³. Schließlich ergriff er durch das Mäzenatentum des Grafen Schack die Gelegenheit, Ölgemälde – die noch dazu von dem Primat der Zeichnung, die Farbe als Akzidentielles ablehnte, abwichen – ebenfalls in großem Format auszuführen. Auch die künstlerische Mitarbeit an den Künstlerfesten und der Schillerfeier 1859 in Weimar, die Genelli widerstrebte⁶⁹⁴, kann als Zugeständnis an seine Gönner in Weimar verstanden werden.

Das auf den ersten Blick homogen wirkende Werk, Ausdruck einer nach den Prinzipien des reifen Klassizismus ausgerichteten Kunstauffassung, offenbart eine Zerrissenheit, die den Konflikt des Künstlers mit einer sich verändernden Kunstwelt beinhaltet. Die selbstreflexive Erkenntnis der Befindlichkeit zwischen idealem Künstlertum und der Wirklichkeit ist parallel zur Auseinandersetzung Genellis mit der verlorengegangenen Einheit von Ideal und Wirklichkeit in der Kunst zu sehen. Das Streben nach dem verlorenen Ideal mit dem gleichzeitigen Bewußtsein der eigenen Zerrissenheit und der Aussichtslosigkeit des Wirkens angesichts des sich immer mehr vom Ideal entfernenden Kunstverständnisses mündete schließlich in einer resignativen Haltung, die das Titelblatt des Zyklus "Aus dem Leben eines Künstlers" ausdrückt.

Bonaventura Genelli transportierte zusammen mit gleichgesinnten Kunst- und Künstlerfreunden die vom reifen Klassizismus geprägten ästhetischen Positionen bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts und kann als einer der herausragenden Vertreter des späten Klassizismus in Deutschland gelten. Die Komplexität des Werkes und der Kunstauffassung Bonaventura Genellis, die sicherlich noch einige Ansatzpunkte zur weiteren Forschung bietet, stand jedoch zeitgemäßen Bedürfnissen an die Kunst entgegen und erschwerte die Rezeption der Werke Genellis. Trotz des vermeintlichen Zuspruchs, den der späte Klassizismus Mitte des 19. Jahrhunderts durch die "Große allgemeine historische Kunstausstellung" 1858 in München und durch die Pläne zur Wiederbelebung der Weimarer Preisaufgaben erhielt, war die Bereitschaft des Publikums zur Auseinandersetzung mit der Ideenkunst kontinuierlich rückläufig, so daß Bonaventura Genelli beim breiten Publikum keine Reputation mehr als Künstler erfuhr.

⁶⁹² Genelli an Giovanni Morelli, München, 5.1.1841, B 242, UB Leipzig.

⁶⁹³ Genelli an Adolf Friedrich von Schack, 1866, zit. nach Ebert 1971, S. 198.

⁶⁹⁴ Genelli an Adolf Friedrich von Schack, Weimar, 23.10.1859, MLHA Schwerin.

VERZEICHNIS DER ABKÜRZUNGEN FÜR BIBLIOTHEKEN UND ARCHIVE

SBPK Berlin	Staatsbibliothek zu Berlin, Handschriftenabteilung
UB Leipzig	Universitätsbibliothek Leipzig, Sondersammlung
BSB München	Bayerische Staatsbibliothek München, Handschriftenabteilung
SGS München	Staatliche Graphische Sammlung München
GNM Nürnberg	Archiv des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg
MLHA Schwerin	Mecklenburgisches Landeshauptarchiv Schwerin

VERZEICHNIS DER ABGEKÜRZT ZITIERTEN LITERATUR

- Ausst. Kat. Frankfurt 1994 Goethe und die Kunst. Hrsg. von Sabine Schulze. Ausst. Kat. Frankfurt / Main 1994, Ostfildern 1994
- Ausst. Kat. Karlsruhe 1996 Moritz von Schwind. Meister der Spätromantik, Ausst. Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 1997, Karlsruhe 1996
- Ausst. Kat. Nürnberg 1991 Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770-1844). Hrsg. von Gerhard Bott. Ausst. Kat. Nürnberg 1991, Nürnberg 1991
- Ausst. Kat. Stuttgart 1993 Ausst. Kat. Schwäbischer Klassizismus zwischen Ideal und Wirklichkeit. 1770-1830. Hrsg. von Christian von Holst. 2 Bde. [1.] Aufsätze, [2.] Katalog. Stuttgart 1993
- Bernhard 1977 Bernhard, Klaus: Idylle. Theorie, Geschichte, Darstellung in der Malerei, 1750-1850, Köln 1977
- Bötticher 1941 Bötticher, Friedrich von: Malerwerke des 19. Jahrhunderts, 3 Bde., Neudr. 1941
- Bultmann 1999 Bultmann, Christoph: Die Biblische Urgeschichte in der Aufklärung. Johann Gottfried Herders Interpretation der Genesis als Antwort auf die Religionskritik David Humes. Tübingen 1999
- Busch 1978 Busch, Werner: Der sentimentalische Klassizismus bei Carstens, Koch und Genelli. in: Kunst als Bedeutungsträger. Hrsg. v. W. Busch. Gedenkschrift für Günter Bandmann, Berlin 1978, S. 317-343
- Busch 1981 Busch, Werner: Akademie und Autonomie. Asmus Jakob Carstens' Auseinandersetzung mit der Berliner Akademie. in: Kat. Ausst. Berlin zwischen 1789 und 1848. Facetten einer Epoche, Akademie der Künste, Berlin 1981
- Busch 1985 Busch, Werner: Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts. Berlin 1985
- Busch 2001 Busch, Werner: Die Neudefinition der Umrisszeichnung in Rom am Ende des 18. Jh.: in: Zeichnen in Rom. 1790-1830. Hrsg. von Margret Stuffmann und Werner Busch. Köln 2001
- Büttner 1980 Büttner, Frank: Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte. Bd. 1, Wiesbaden 1980
- Büttner 1983 Büttner, Frank: Asmus Jakob Carstens und Karl Philipp Moritz. in: Nordelbingen, 52, 1983, S. 95-127
- Büttner 1990 Büttner, Frank: Bildungsideen und bildende Kunst in Deutschland um 1800, in: Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert, Bd. 2, Stuttgart 1990, S. 259-285
- Büttner 1994 Büttner, Frank: Abwehr der Romantik, in: Goethe und die Kunst. Hrsg. von Sabine Schulze. Ausst. Kat. Frankfurt / Main 1994, Ostfildern 1994, S. 456-467

- Büttner 1999 Büttner, Frank: Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte. Bd. 2, Stuttgart 1999
- Büttner 2001 Büttner, Frank: Der Wahrheitsanspruch der Linie. Die Umrisszeichnung im Werk von Peter Cornelius. in: Zeichnen in Rom. 1790-1830. Hrsg. von Margret Stuffmann und Werner Busch. Köln 2001
- Carriere 1858 Carriere, Moritz: Die Phantasie. in: Wissenschaftliche Vorträge gehalten zu München im Winter 1858. Braunschweig 1858, S. 261-286
- Carriere 1885 Carriere, Moritz: Ästhetik. Die Idee des Schönen und ihre Verwirklichung im Leben und in der Kunst. 3. Aufl., Leipzig 1885
- Christoffel 1922 Christoffel, Ulrich: Buonaventura Genelli. Aus dem Leben eines Künstlers. Berlin 1922
- Collenberg-Plotnikov 1998 Collenberg-Plotnikov, Bernadette: Klassizismus und Karikatur. Eine Konstellation der Kunst am Beginn der Moderne. Berlin 1998
- Cornelius 1869 Cornelius, Peter: Bonaventura Genelli. Eine Charakteristik. in: Unsere Zeit. Deutsche Revue der Gegenwart, 5. Jg., 1869, I. Teil, S. 801-815
- Crass 1981 Crass, Hanns Michael: Bonaventura Genelli als Illustrator. Bonn 1981
- Donop, Lionel von 1877 Donop, Lionel von: Briefe von Buonaventura Genelli und Karl Rahl. in: Zeitschrift für bildende Kunst, 12, 1877, S. 25ff.
- DTE Donop, Lionel von: Buonaventura Genelli und die Seinen. Manuskript in neun Partien mit Ergänzungen von Werner Teupser. Geordnet, aufgearbeitet und in Maschenschrift erfaßt durch Hans Ebert. Leipzig 1958. Aufbewahrt in der Sondersammlung der Universitätsbibliothek Leipzig.
- Ebert 1959 Ebert, Hans, Unveröffentlichter Oeuvre-Katalog zu Bonaventura Genelli, Masch.schr. Diss., Leipzig 1959
- Ebert 1961 Ebert, Hans: Über Buonaventura Genellis Umrisszeichnungen zu Dantes Göttlicher Komödie im Dresdener Kupferstich-Kabinett. in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, 1961/62, S. 91-114
- Ebert 1971 Ebert, Hans: Bonaventura Genelli. Leben und Werk. Weimar 1971
- Ebert 1971a Ebert, Hans: Über Buonaventura Genelli und seinen Zyklus "Das Leben einer Hexe" in der Sammlung der Zeichnungen. in: Forschungen und Berichte, Staatliche Museen zu Berlin, Kunsthistorische und volkskundliche Beiträge, Bd. 13, 1971, S. 87-101
- Ebert 1985 Ebert, Hans: Über Buonaventura Genellis Karikaturen zu Maler Müller, Joseph Anton Koch und Wilhelm Waiblinger im Dresdener Kupferstich-Kabinett und anderswo. in: Jahrbuch

- der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Beiträge, Berichte. Bd. 17, 1985, S. 117-132
- Ebert 1987 Ebert, Hans: Amicizia e rapporti fra Bonaventura Genelli e Giovanni Morelli. in: La figura e l'opera di Giovanni Morelli, Bd. 2: Studi e ricerche. Hrsg. von Matteo Panzeri. Bergamo 1987, S. 9-17
- Einem 1958 Einem, Herbert von: Asmus Jakob Carstens. Die Nacht mit ihren Kindern. Köln 1958
- Fernow 1806 Fernow, Carl Ludwig: Leben des Künstlers Asmus Jakob Carstens. Leipzig 1806
- Forssman 1999 Forssman, Erik: Goethezeit. Über die Entstehung des bürgerlichen Kunstverständnisses. München 1999
- Genelli 1860 Genelli, Bonaventura: Autobiographische Skizze, 1860, F 23, UB Leipzig
- Genelli 1862 Genelli, Bonaventura: Kommentar zu "Herkules und Omphale", ca. 27.3.1862, Schwerin, MLHA, Nachlaß Schack B, Vol. 7a
- Guratzsch 1994 Julius Schnorr von Carolsfeld, 1794-1872. Hrsg. v. Herwig Guratzsch, Leipzig 1994
- Hartau 1987 Hartau, Johannes: Don Quijote in der Kunst. Wandlungen einer Symbolfigur, Berlin 1987
- Hartmann 1979 Hartmann, Jorgen Birkedal: Antike Motive bei Thorvaldsen. Studien zur Antikenrezeption des Klassizismus. Tübingen 1979
- Hederich 1770 Hederich, Benjamin: Gründliches mythologisches Lexicon, Leipzig 1770
- Hirt 1816 Hirt, Alois: Bilderbuch für Mythologie, Archäologie und Kunst, Berlin, 2. Heft, 1816
- Hofmann 1979 Hofmann, Werner: Bruchlinien. Aufsätze zur Kunst des 19. Jahrhunderts, München 1979
- Hubert 1971 Hubert, Ulrich: Karl Philipp Moritz und die Anfänge der Romantik, Frankfurt a. M. 1971
- Jäger 1998 Jäger, Thomas: Die Bilderzählung. Narrative Strukturen in Zyklen des 18. und 19. Jahrhunderts – von Tiepolo und Goya bis Rethel, Petersberg 1998
- Jordan 1870 Jordan, Max: Bonaventura Genelli. Biographische Skizze. in: Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. 5, 1870, S. 1-19
- Keisch 1990 Keisch, Claude: Idealismus und Resignation. in: Forschungen und Berichte, Staatliche Museen zu Berlin, 28, 1990, S. 279-292
- Körner 1993 Körner, Gudrun: Gottlieb Schick. Apoll unter den Hirten. in: Ausst. Kat. Stuttgart 1993, Katalogbd., S. 311-319

- Kuhlmann-Hodick 1993 Kuhlmann-Hodick, Petra: Das Kunstgeschichtsbild. Zur Darstellung von Kunstgeschichte und Kunsttheorie in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 1, Frankfurt / Main 1993
- Kümmel 2001 Kümmel, Birgit, Wilhelm von Kaulbach als Zeichner. 1804 – 1874, Ausstellungskatalog Bad Arolsen 2001
- Liebenwein-Krämer 1977 Liebenwein-Krämer, Renate: Säkularisierung und Sakralisierung. Studien zum Bedeutungswandel christlicher Bildformen in der Kunst des 19. Jahrhunderts, Frankfurt / Main 1977
- Lützwow 1868 Lützwow, Carl von: Genelli's "Leben eines Künstlers". in: Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst, 3. Jg., Nr. 17, 12.6.1868, S. 141-143
- Mandelkow 1990 Mandelkow, Karl: Die bürgerliche Bildung in der Rezeptionsgeschichte der deutschen Klassik, in: Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert, Bd. 2, Stuttgart 1990, S. 180ff.
- Marggraff 1839 Marggraff, Rudolf: Die Zerstörung Sodoms von Bonaventura Genelli. in: Münchner Jahrbücher für bildende Kunst, 2. H., Leipzig 1839, S. 191-198
- Mildenberger 1991 Mildenberger, Hermann: Vittoria Caldoni und der Kult des Modells im 19. Jahrhundert. in: Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770-1844). Hrsg. von Gerhard Bott. Ausst. Kat. Nürnberg 1991, Nürnberg 1991, S. 95-103
- Moritz 1948 Moritz, Karl Philipp: Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten, Nachdr. Lahr 1948
- Osterkamp 1993 Osterkamp, Ernst: Die Dichtung als Mutter der Künste. Zur Bedeutung eines kunsttheoretischen Topos im deutschen Klassizismus. in: Ausst. Kat. Schwäbischer Klassizismus zwischen Ideal und Wirklichkeit. 1770-1830. Hrsg. von Christian von Holst, Katalogbd., Stuttgart 1993, S. 177-192
- Osterkamp 1994 Osterkamp, Ernst: Aus dem Gesichtspunkt reiner Menschlichkeit. Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799 – 1805. in: Goethe und die Kunst. Hrsg. von Sabine Schulze. Ausst. Kat. Frankfurt / Main 1994, Ostfildern 1994, S. 310-324
- Ostini 1906 Ostini, Fritz von: Wilhelm von Kaulbach, Bielefeld 1906
- Pecht 1879 Pecht, Friedrich: Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts. Studien und Erinnerungen. 2. Reihe. Nördlingen 1879
- Propyläen 1798 Propyläen. Eine periodische Schrift. Hrsg. von Johann Wolfgang von Goethe, 1. Bd., Tübingen 1798/99
- Raczynski 1840 Raczynski, Athanasius: Geschichte der neueren deutschen Kunst, Bd. 2: München, Stuttgart, Nürnberg, Augsburg, Karlsruhe, Prag und Wien, Berlin 1840

- Regnet 1871 Regnet, Carl Albert: Münchener Künstlerbilder. Bd. 1, Leipzig 1871
- Riegel 1868 Riegel, Hermann: Deutsche Kunststudien. Hannover 1868
- Riegel 1877 Riegel, Hermann: Kunstgeschichtliche Vorträge und Aufsätze, Braunschweig 1877
- Roscher 1884 Roscher, W. H.: Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Bd. 1,1. Leipzig 1884-86
- Satura 1871 Satura. Compositionen von Buonaventura Genelli. In Umrissen gestochen von H. Merz, H. Schütz und A. Spieß. Mit erl. Text hrsg. von Max Jordan, Leipzig 1871
- Schack 1891 Schack, Adolf Friedrich von: Meine Gemäldesammlung. 6. Aufl. Stuttgart 1891
- Scheidig 1991 Scheidig, Walther: Die Weimarer Malerschule 1860-1900. Leipzig 1991
- Schorn 1911 Schorn, Adelheid von: Das nachklassische Weimar, Bd. 1: Bd. 1: Unter der Regierungszeit Karl Friedrichs und Maria Paulownas, Weimar 1911
- Schorn 1912 Schorn, Adelheid von: Das nachklassische Weimar, Bd. 2: Unter der Regierungszeit von Karl Alexander und Sophie, Weimar 1912
- Speckter 1846 Speckter, Erwin: Briefe eines deutschen Künstlers aus Italien. 2 Bde., Leipzig 1846
- Stubbe 1960 Stubbe, Wolf, Die Maler-Brüder Speckter. in: Nordelbingen, 28/29, 1960, S. 159-164
- Stubbe 1970 Stubbe, Wolf: Idee und Wirklichkeit. Die künstlerischen Konzepte von Erwin und Otto Speckter. in: Jb. d. Hamburger Kunstsammlungen, 14/15, 1970, S. 149-210
- Ulrici 1850 Ulrici, Hermann: Das Leben einer Hexe. in: Deutsches Kunstblatt, 1850, S. 2-4
- Vogel 1903 Vogel, Julius: Das Römische Haus in Leipzig, Leipzig 1903
- Vogel 1966 Martin Vogel: Apollinisch und dionysisch. Geschichte eines genialen Irrtums, Regensburg 1966
- Willi 1994 Willi, Thomas: Die Metamorphose der Bibelwissenschaft in Herders Umgang mit dem Alten Testament. in: Johann Gottfried Herder. Geschichte und Kultur. Hrsg. von Martin Bollacher, Würzburg 1994, S. 239-256
- Wilpert 1989 Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur, 7. verb. u. erw. Aufl, Stuttgart 1989
- Winckelmann 1960 Winckelmann, Johann Joachim: Kleine Schriften und Briefe, Weimar 1960

BONAVENTURA GENELLI
WERK UND KUNSTAUFFASSUNG

EIN BEITRAG ZUR KUNST DES SPÄTEN KLASSIZISMUS IN DEUTSCHLAND

Bildband

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des
Doktorgrades der Philosophie
an der
Ludwig-Maximilians-Universität
München

vorgelegt von
Eva Nielsen M.A.
aus
München

2005

Referent: Prof. Dr. Frank Büttner
Korreferent: Prof. Dr. Hubertus Kohle
Tag der mündlichen Prüfung: 14.2.2005

HINWEISE ZUR BENUTZUNG

Der vorliegende Bildband faßt Werke Bonaventura Genellis und Werke anderer Künstler, die als Vergleiche dienen sollen, zusammen.

Die Reihenfolge der abgebildeten Werke richtet sich nach der Nennung im Textband, woraus sich eine Unterteilung nach den wichtigsten ikonographischen Gruppen in Genellis Werk ergibt. Zunächst werden Werke zur antiken Mythologie aufgeführt, dem folgen Werke zur biblischen Geschichte, im Anschluß daran finden sich die drei Zyklen „Aus dem Leben eines Wüstlings“, „Aus dem Leben einer Hexe“ und „Aus dem Leben eines Künstlers“ mit den jeweiligen Bildkommentaren von bzw. nach Bonaventura Genelli.

Den Zyklen folgen Werke, die, unabhängig von der ikonographischen Zugehörigkeit, im Rahmen der Besprechung des Werkprozesses und der Bedeutung der Zeichnung im Werk Genellis aufgeführt werden.

Der dritte Teil des Abbildungsverzeichnisses führt Werke zumeist anderer Künstler auf, die für Vergleiche im Textband herangezogen wurden.

WERKE BONAVENTURA GENELLIS



Bacchus unter den Musen

Ö/Lwd., 192,5 x 295,0 cm,

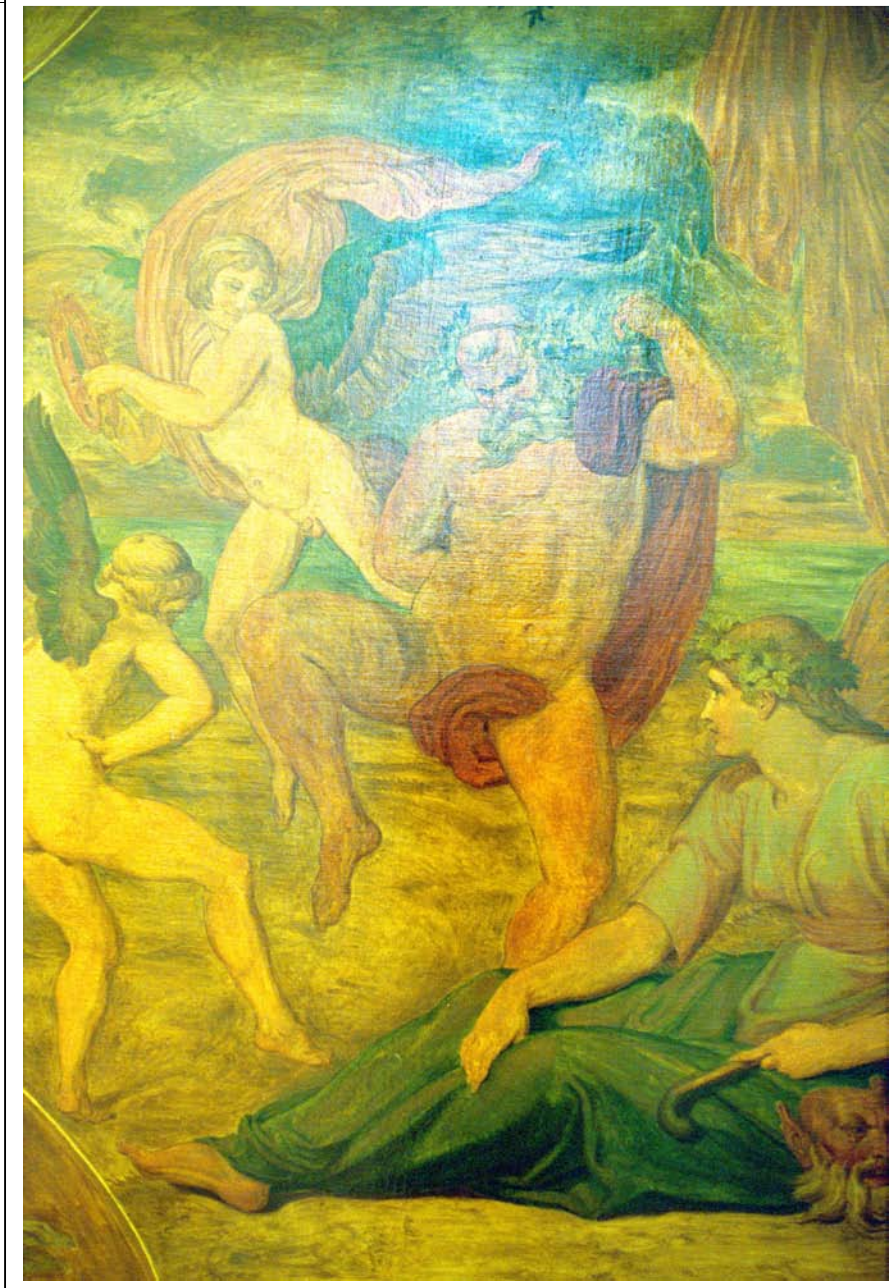
Bayer. Staatsgemäldesammlungen, München, Schack-Galerie, Inv. Nr. 11548



Herkules und Omphale

Öl/Lwd., 196,0 x 308,5 cm,

Bayer. Staatsgemäldesammlungen, München, Schack-Galerie, Inv. Nr. 11550



Tanzender Silen

Detail aus: Herkules und Omphale, Öl/Lwd., 196,0 x 308,5 cm,
Bayer. Staatsgemäldesammlungen, München, Schack-Galerie, Inv. Nr. 11550



Schwebende Musen

Detail aus: Herkules und Omphale, Öl/Lwd., 196,0 x 308,5 cm,
Bayer. Staatsgemäldesammlungen, München, Schack-Galerie, Inv. Nr. 11550



Bacchus flieht vor Lykurg

Ö/Lwd., 163,5 x 342,5 cm,

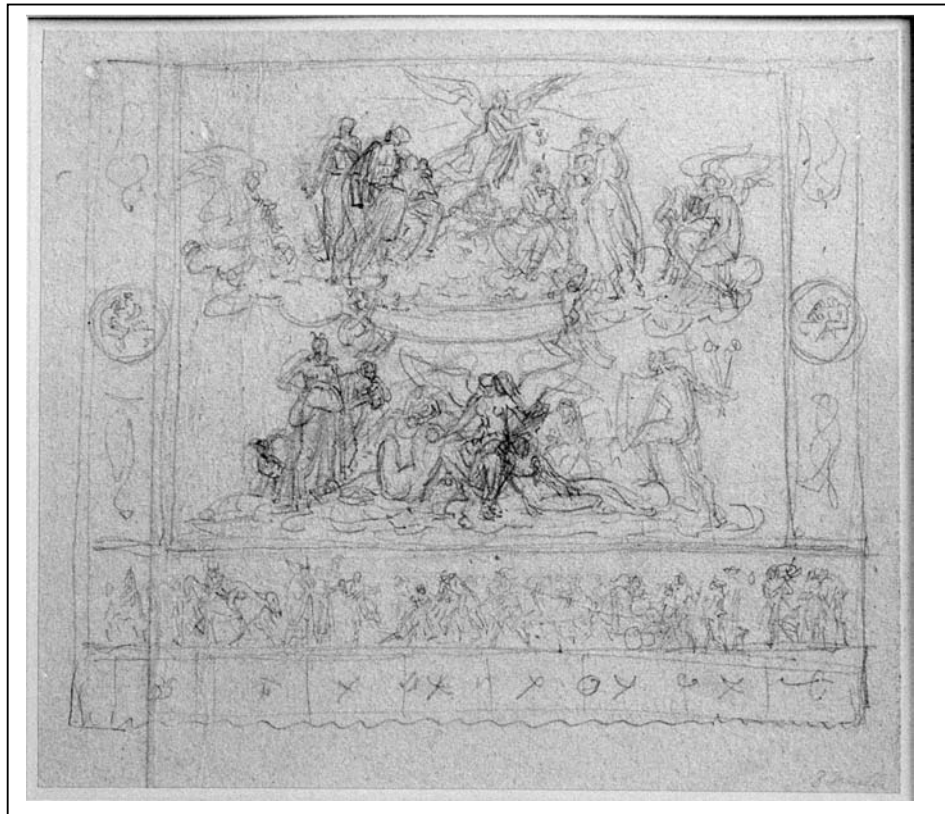
Bayer. Staatsgemäldesammlungen, München, Schack-Galerie, Inv. Nr. 11546



Theatervorhang

Ö/Lwd., 236,0 x 320,5 cm,

Bayer. Staatsgemäldesammlungen, München, Schack-Galerie, Inv. Nr. 11544



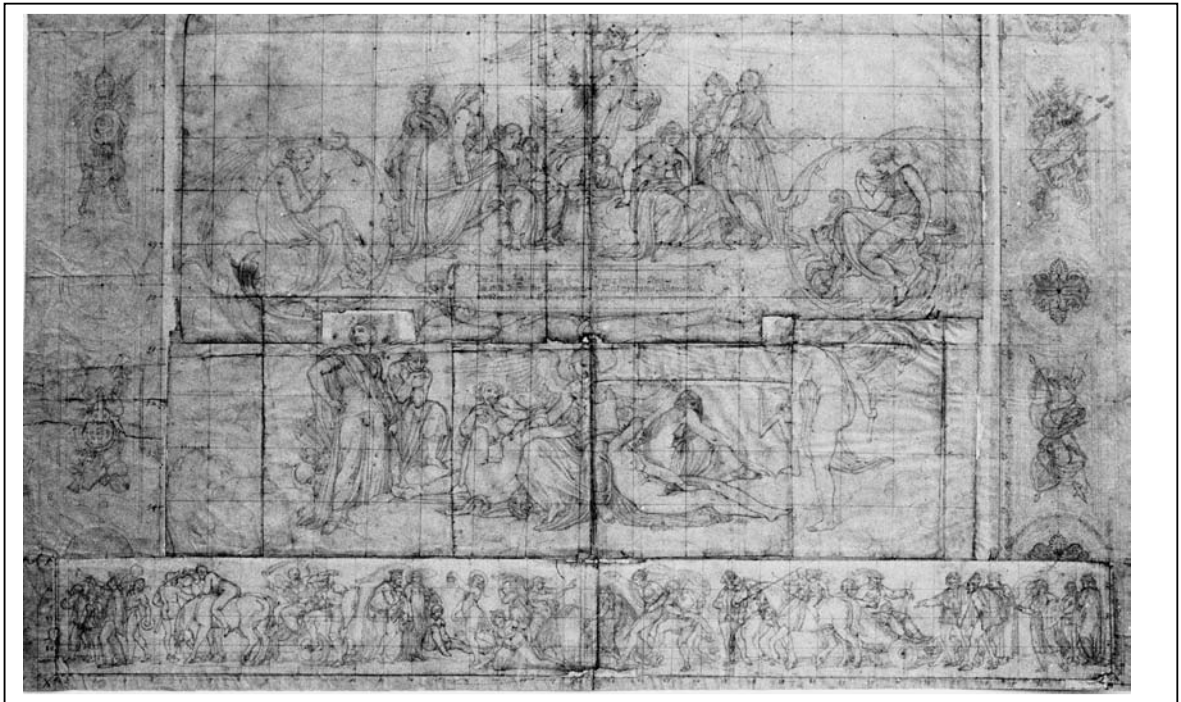
Theatervorhang

Kompositionsskizze, Bleistift, Staatl. Graphische Sammlung München, Inv. Nr. 1997:4



Theatervorhang

Entwurf, Bleistift auf Pergamin, 45 x 71 cm,
Staatliche Graphische Sammlung München, Inv. Nr. 35726



Theatervorhang

Entwurf, Bleistift, Staatl. Graphische Sammlung München, Inv. Nr. 22181 (aus mehreren Teilen zusammengesetzt)



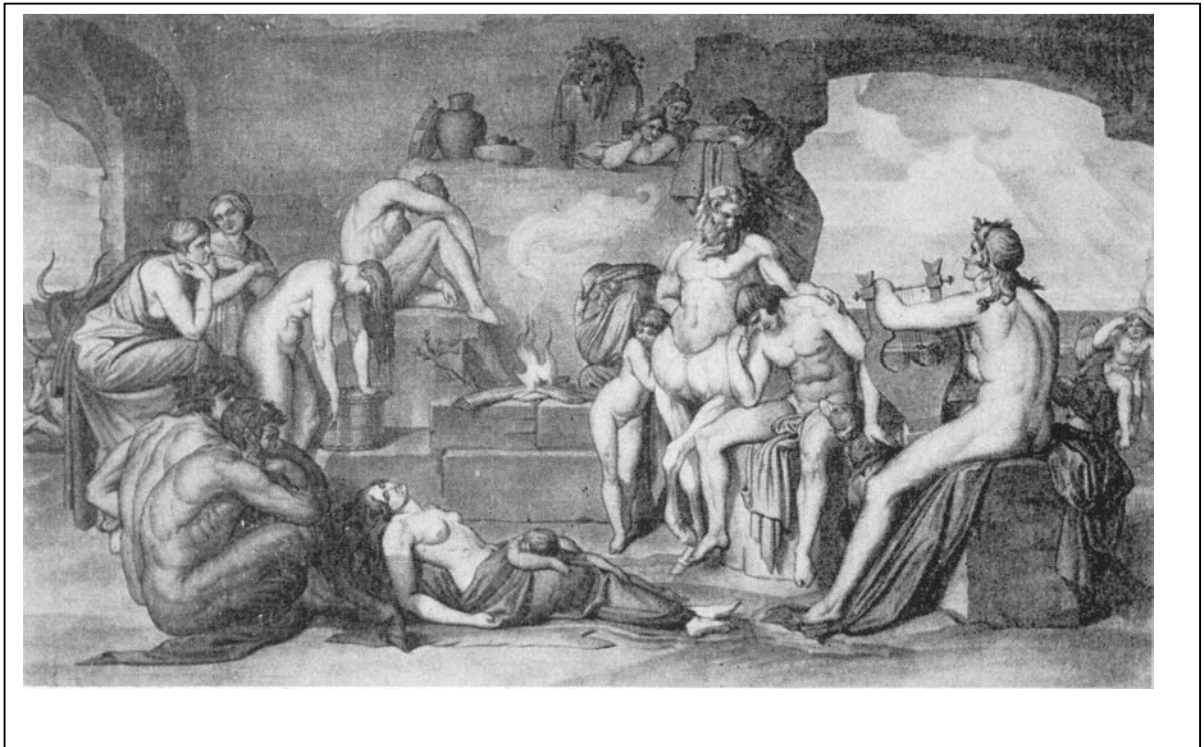
Jupiter auf den Flügeln der Nacht

Ausschnitt, Öl/Lwd., 247 x 190 cm,
Staatl. Kunstsammlungen zu Weimar, Inv. Nr. G/405a



Apoll unter den Hirten

Federzeichnung, 59 x 97 cm,
Museum der bildenden Künste Leipzig, Karton Inv. Nr. 76



Apoll tröstet die trauernden Hirten

1859, Federzeichnung und Wasserfarben, 59,5 x 99,5 cm,
Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Kat. Nr. 48, Kriegsverlust



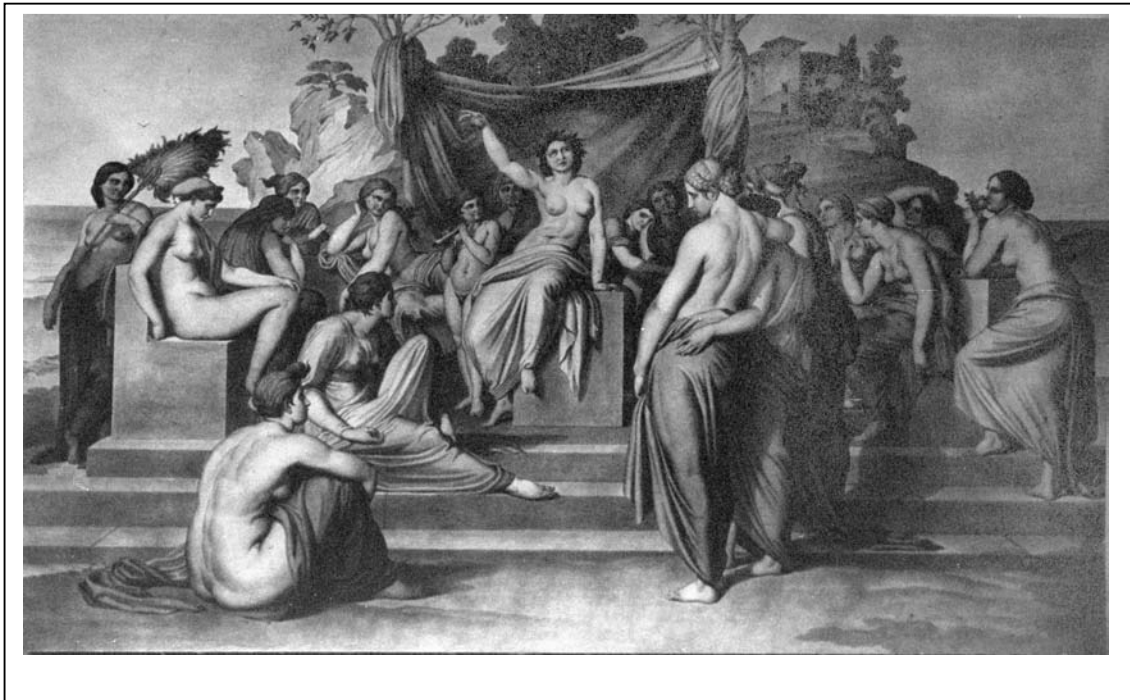
Homer singt den Griechen

Federzeichnung, 60 x 98 cm,
Museum der bildenden Künste zu Leipzig, Karton-Inv. Nr. 78



Aesop den phrygischen Hirten Fabeln vortragend

1859, Federzeichnung und Wasserfarben, 59 x 99 cm,
Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Kat. Nr. 49, Kriegsverlust



Sappho den griechischen Frauen ihre Lieder singend

1859, Federzeichnung und Wasserfarben, 58,5 x 99,2 cm,
Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Kat. Nr. 50, Kriegsverlust



Eros am Feldbrunnen vor Nymphen singend

Sepia- und Bleistiftzeichnung, vor 1900 in Privatbesitz



Orpheus und Charon

Federzeichnung, laviert, Verbleib unbekannt



Sphinx und Melpomene

Sepiazeichnung, 26,4 x 36,6 cm,

Städtische Kunstsammlung Gelsenkirchen Inv. Nr. IIa 349



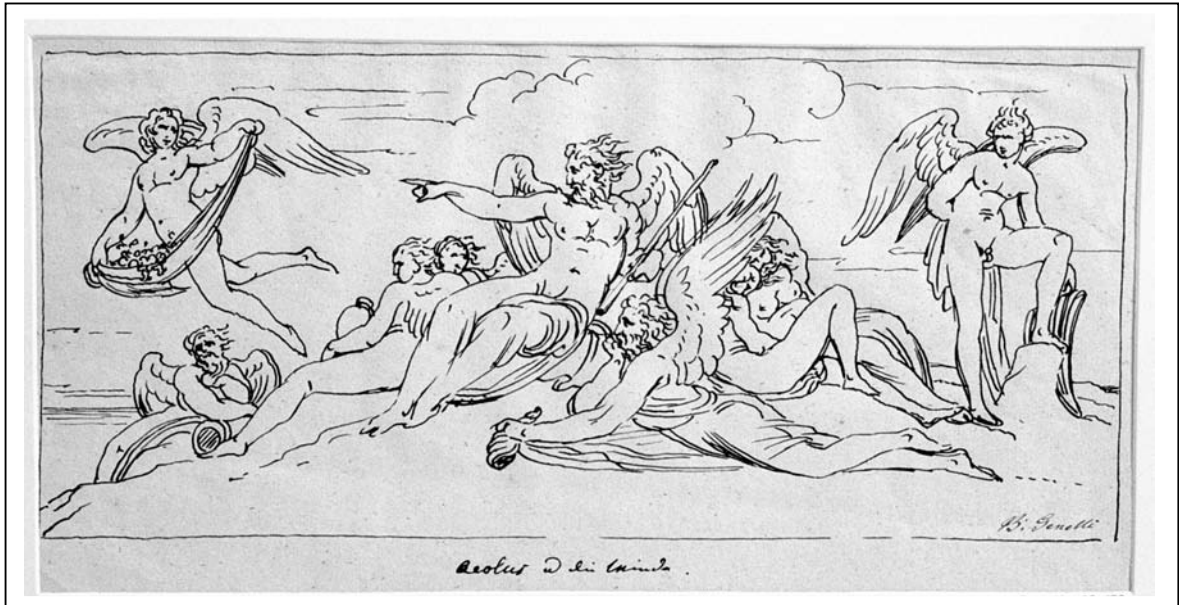
Thersites und Palamedes

Detail, Federzeichnung, Staatliche Graphische Sammlung München, Inv. Nr. 22172



Thersites und Palamedes

Federzeichnung, 28 x 48 cm, Privatbesitz



Äolus und die Winde

Federzeichnung, Staatliche Graphische Sammlung München Inv. Nr. 22173



Zentaurenfamilie

Bleistiftzeichnung, Museum der bildenden Künste Leipzig, Inv. Nr. NI 8462



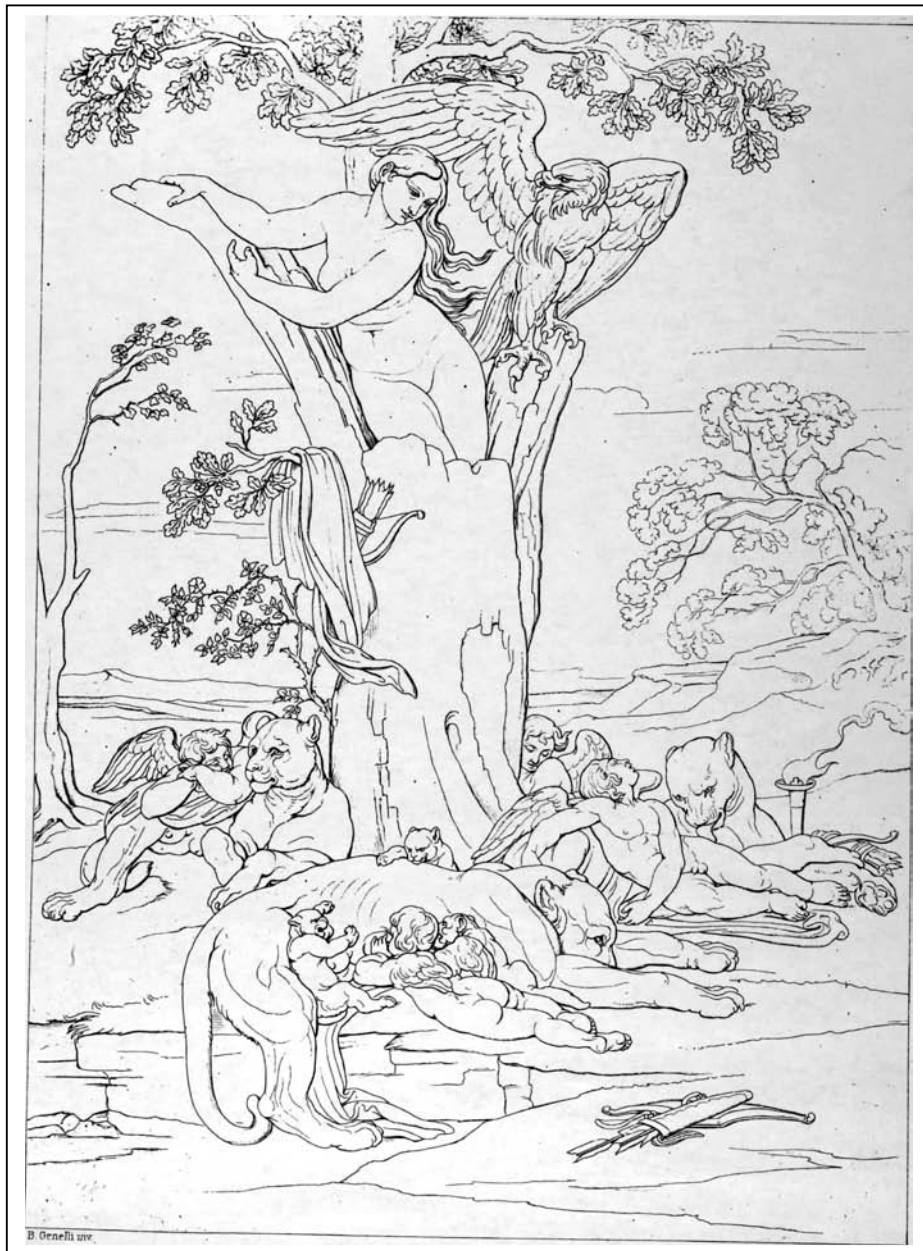
Eros und Anteros

Bleistiftzeichnung, Kunsthalle Kiel, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 1928/SHKV 202



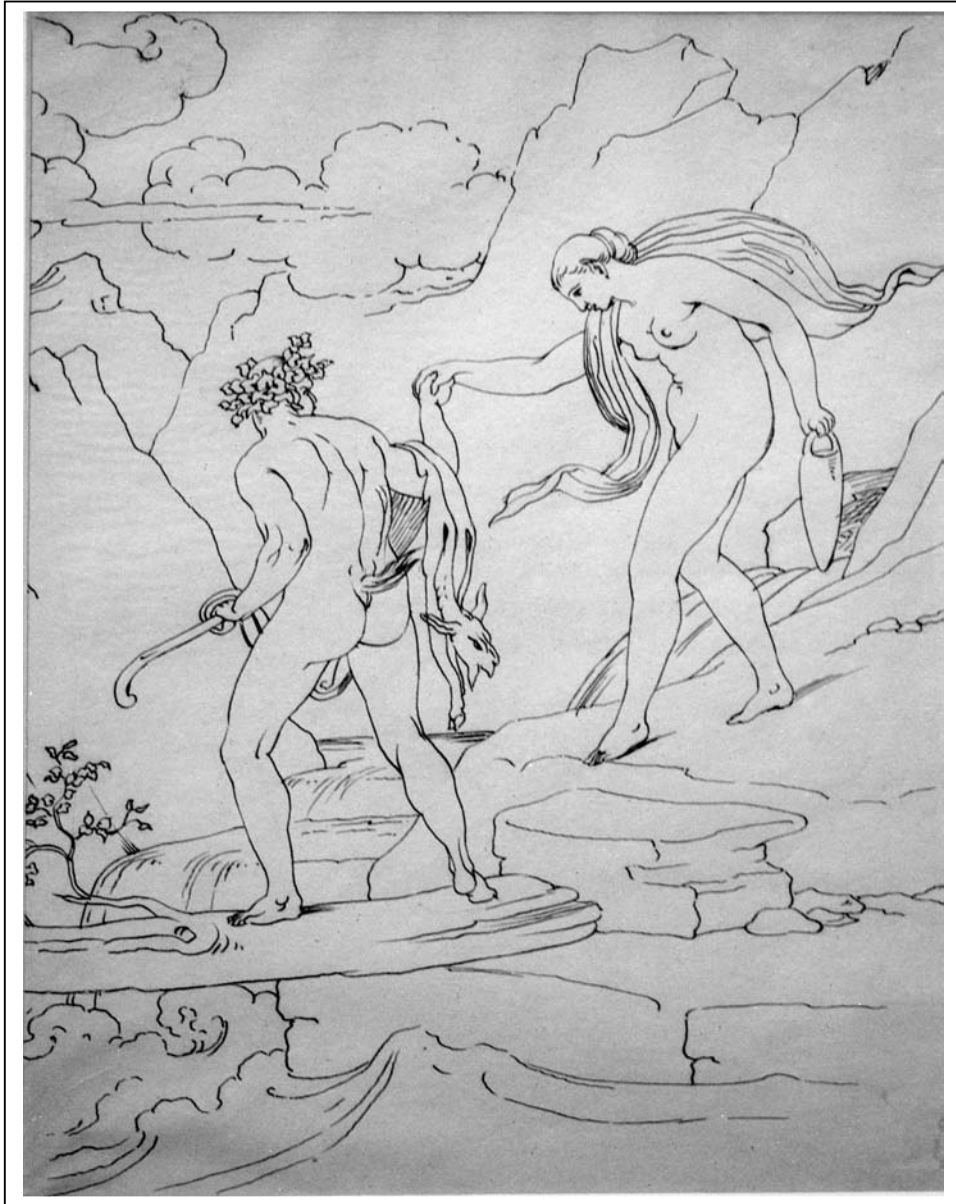
Eros und die Löwin im Walde

Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Kat. Nr. 8



Dryade

Kupferstich, gedruckt in "Satura", hrsg. von Max Jordan, 1871, Taf. 27



Faun und Nympe

Federzeichnung, Museum der bildenden Künste Leipzig, Inv. Nr. NI 2374t



Landschaft mit Zentaurengruppe

Albert Zimmermann und Bonaventura Genelli, Kreidezeichnung,
Kunstsammlungen zu Weimar, Inv. Nr. KK 6698



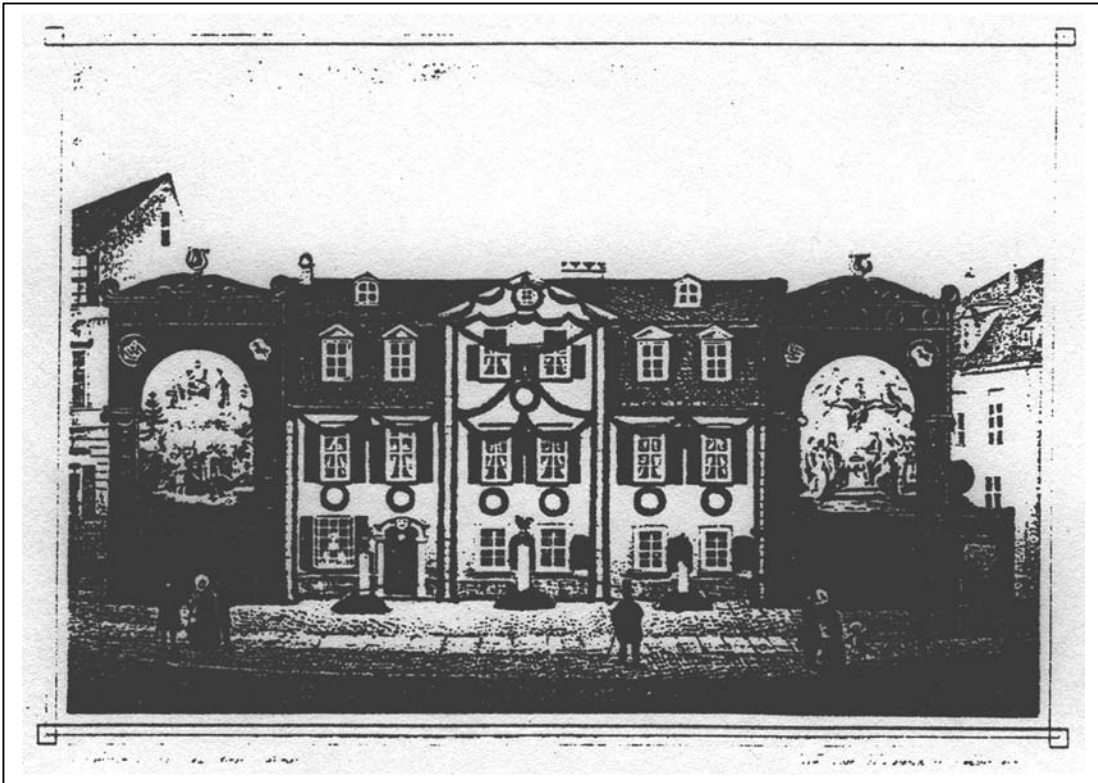
Allegorie des Friedens

Bleistift und Kreide, Museum für bildende Künste Leipzig, Inv. Nr. NI 2374e



Apotheose Friedrich von Schillers

Entwurf für ein Transparent, Druck, 16,8 x 21,5 cm,
Goethe-Nationalmuseum Weimar, Inv. Nr. KDo



Schillers Wohnhaus in Weimar

Zur Erinnerung an die hundertjährige Geburtstagsfeier am 10.11.1859. Nach Photogr. lith. u. gedruckt bei Fr. Walther Weimar, Goethe-Nationalmuseum Weimar, Inv. Nr. KGr/1987/00265



Lebendes Bild zur Versammlung der Deutschen Kunstgenossenschaft 1863

Federzeichnung, Kunstsammlungen zu Weimar, Inv. Nr. KK 6630



Der Prinzenraub des Kunz zu Kaufungen

Bleistift auf Pergamin, Staatliche Graphische Sammlung München, Inv. Nr. 35720



Friedrich der Freudige und sein Kind

Bleistift auf Pergamin, Staatliche Graphische Sammlung München, Inv. Nr. 35728



Landgraf Ludwig der Eiserne läßt Adelige das Land pflügen

Bleistift auf Pergamin, Staatliche Graphische Sammlung München, Inv. Nr. 35727



Loth vor Zoar

Aquarell, 29,7 x 56,1 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Kat. Nr. 1



Loth vor Zoar

Aquarell/Lwd., 79,5 x 147,5 cm,
Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Rolle Nr. 49



Abraham und die Engel

Ö/Lwd., 185,5 x 299,0 cm,

Bayer. Staatsgemäldesammlungen, München, Schack-Galerie, Inv. Nr. 11541



Abraham und die Engel

Aquarell, 54 x 88 cm, Privatbesitz, ehem. Kurhessische Hausstiftung



Abraham und die drei Engel

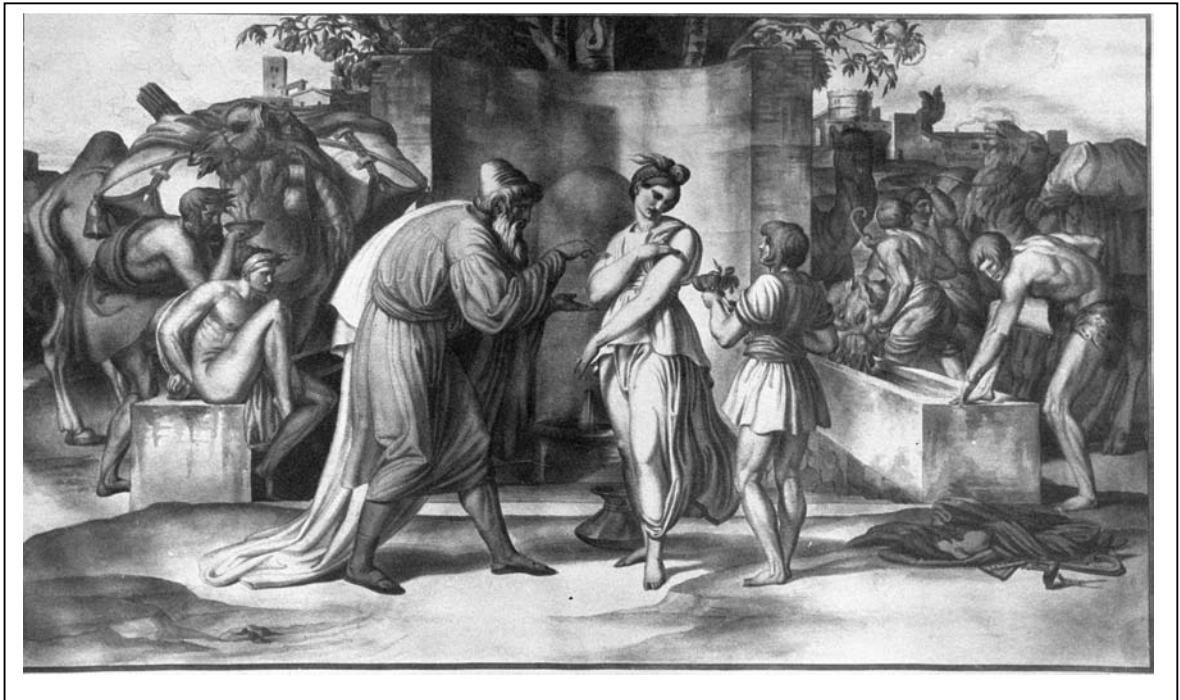
Bleistift, röt. laviert, 61,4 x 85,5 cm, bez. B. Genelli fecit,
Staatliche Graphische Sammlung München Inv. Nr. 1926:47



Abraham und die drei Engel

Bleistift mit Quadrierung, 42 x 72 cm,

Staatliche Graphische Sammlung München, Inv. Nr. 22177



Elieser und Rebekka am Brunnen

Aquarell, 43,5 x 75 cm, Kurhessische Hausstiftung



Elieser und Rebekka am Brunnen

Aquarell, 45 x 82 cm, ehem. Heinrich Brockhaus



Elieser und Rebekka am Brunnen

Federzeichnung, Ashmolean Museum, Oxford



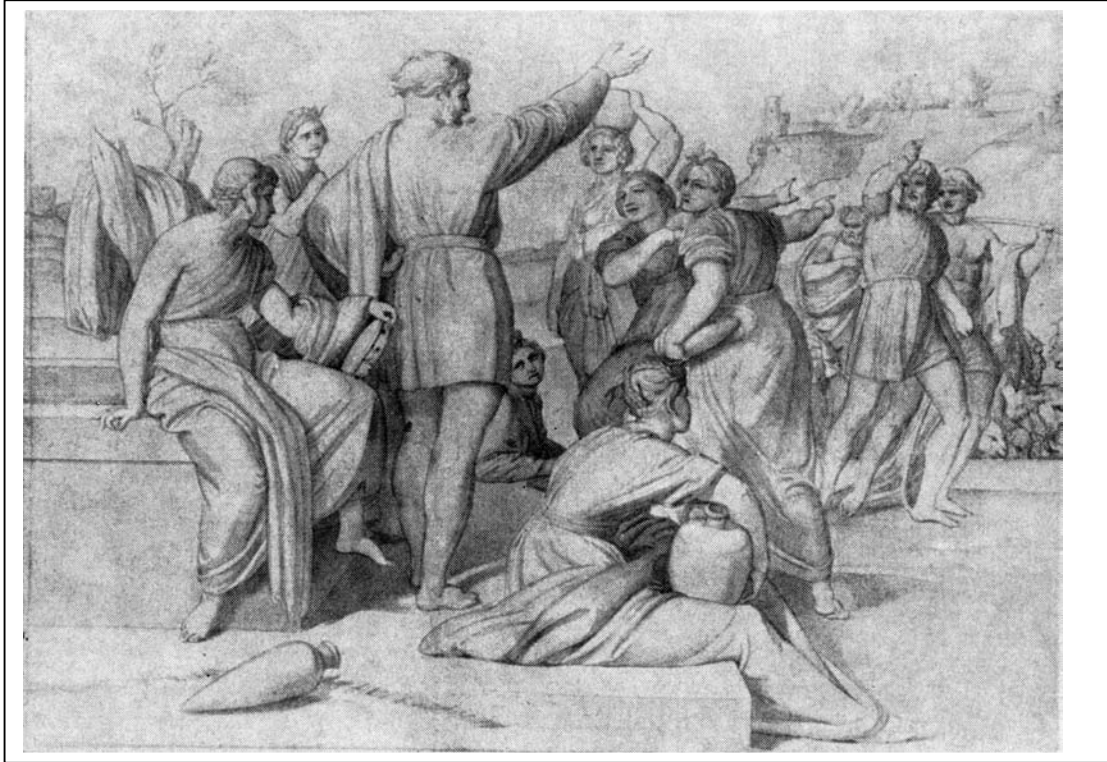
Jakob und Rahel am Brunnen

Aquarell, 43 x 75 cm, Kurhessische Hausstiftung, Nr. H 79



Jakob und Rahel am Brunnen

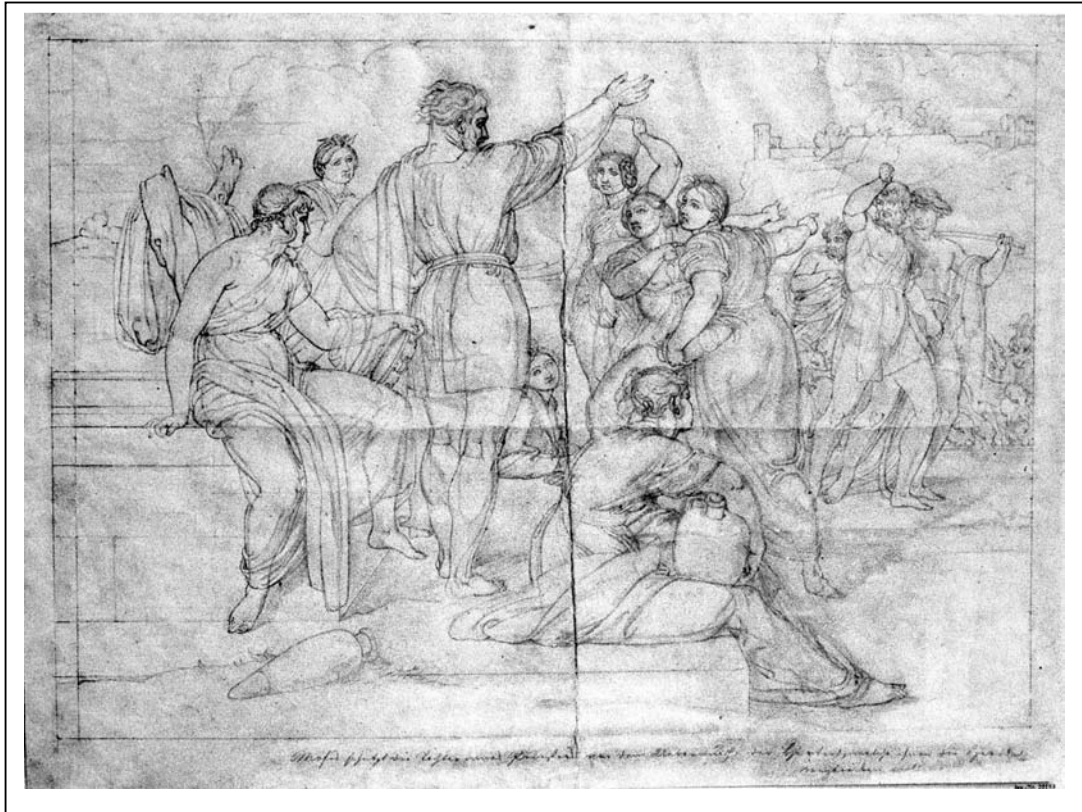
Aquarell, ehem. Brockhaus, um 1835



Moses und die Töchter Reguels am Brunnen

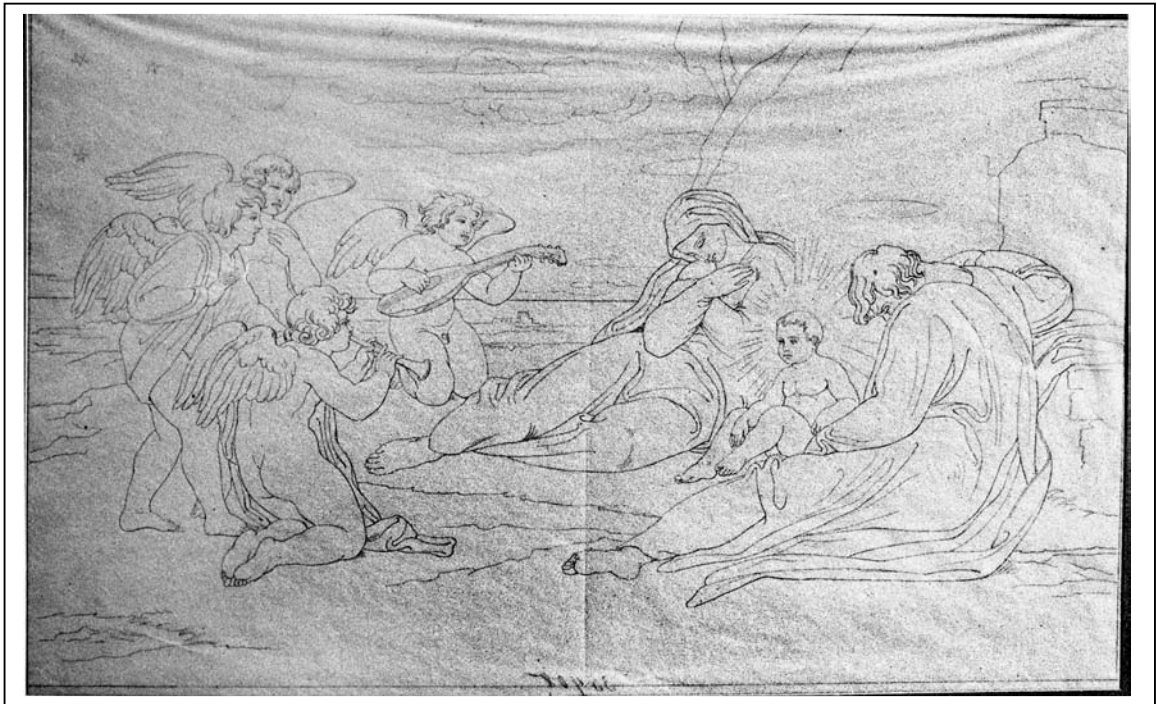
Sepiazeichnung, 35 x 48,5 cm,

Landesgalerie Hannover, Kestner-Museum, Inv. Nr. P.M.Hz.



Moses und die Töchter Reguels am Brunnen

Bleistift, Griffelspuren, rückseitig geschwärzt,
Staatliche Graphische Sammlung München, Inv. 22183



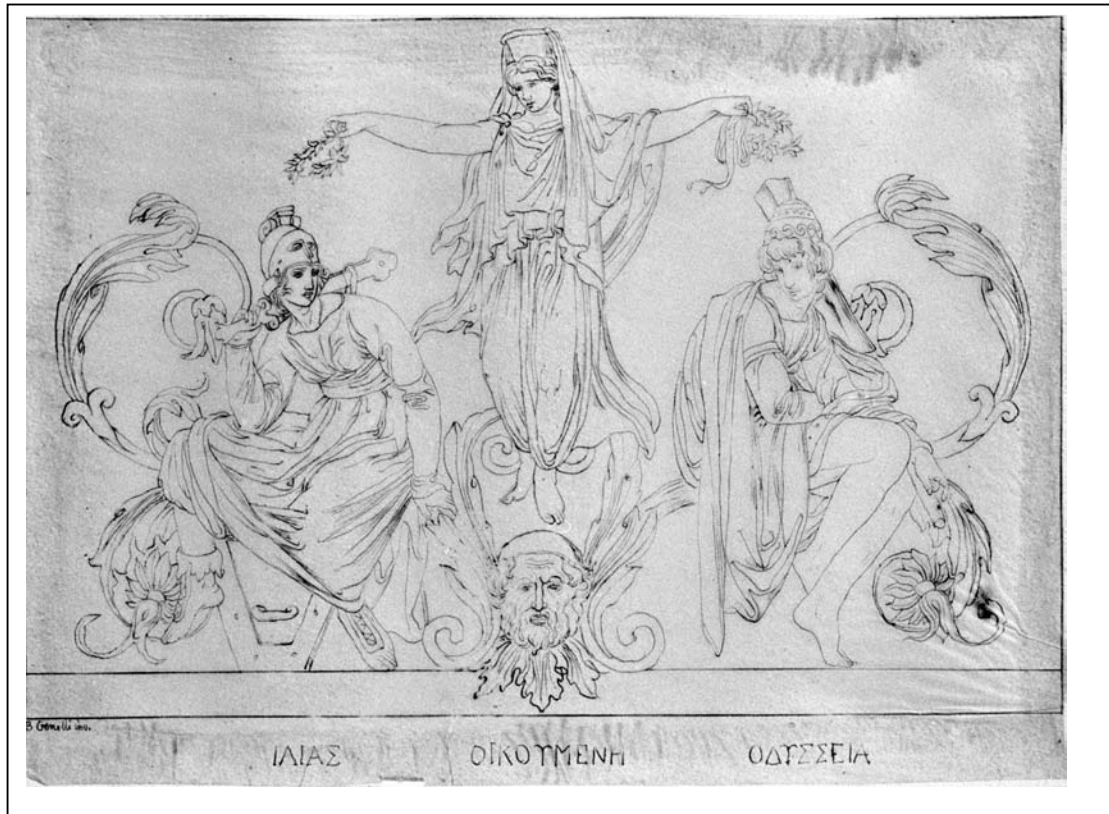
Engel musizieren dem Jesuskind

Bleistift auf Pergamin, Staatliche Graphische Sammlung München, Inv. Nr. 35708



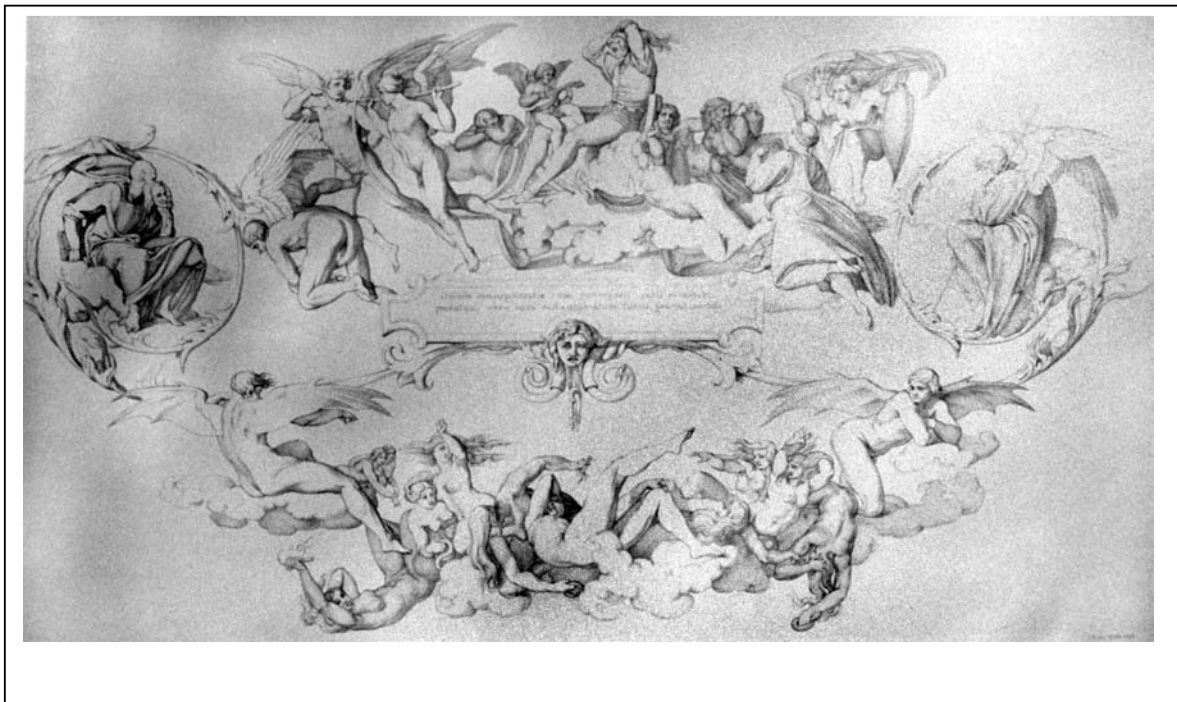
Vertreibung aus dem Paradies

Bleistift, 55,5 x 81,7 cm, Museum der bildenden Künste Leipzig, Inv. Nr. NI 8483



Titelblatt zu Homers Ilias und Odyssee

Federzeichnung auf Pergamin,
Staatliche Graphische Sammlung München, Inv. Nr. 1965/45 ZG



Aus dem Leben eines Wüstlings, Titelblatt

Gezeichnet von Bonaventura Genelli. Lithographiert von Georg Koch. 18. Tafeln m. Erl. vers. und hrsg. von Max Jordan, Leipzig 1866

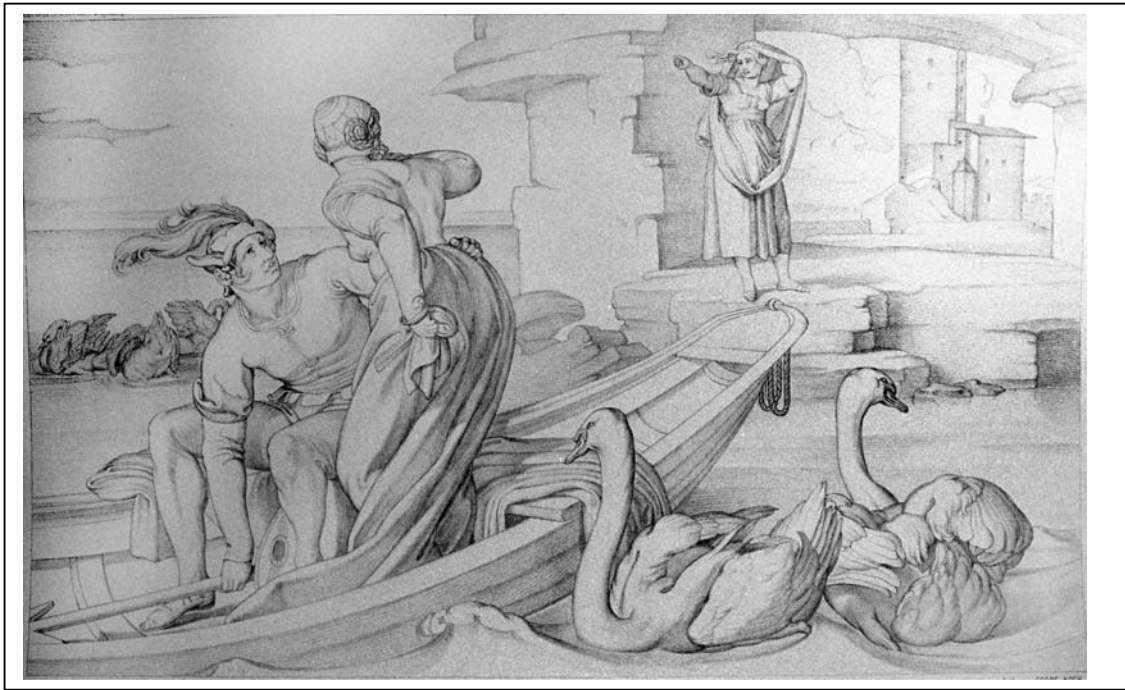
"Von einer Tafel, welche die Mitte des Titelblattes bildet, und auf welcher die Worte stehen "Deinde concupiscentia cum conceperit, parit peccatum, peccatum vero cum consummatum fuerit, generat mortem" (Wenn die Lust empfangen hat, gebietet die Sünde, die Sünde aber, wenn sie vollendet ist, gebietet sie den Tod), gehen zwei Arabesken aus, von denen die eine den trauernden Schutzengel des Wüstlings umschließt, die andere den Satan als Afterphilosophen, welcher die Philosophen-Maske sich vom Gesichte ziehend, hohnlachen dasitzt. Über der Tafel sieht man in einem leichten Wagen, welcher von zwei Dämonen gezogen wird, einen Jüngling sitzen, auf den Knien den vulgären Amor, der ihm verlockende Lieder vorsingt. Diesem Amor folgen, den Wagen umschwirrend, die sieben Todsünden nach. Den ganzen Zug leitet ein höllischer Seelenführer zum Abgrund hinab. Unter der Tafel sieht man eine Schar unselig gewordener Weiber, die furienähnlich ihren Verführer peinigten. Diese

Geister werden gleich Blättern von zwei entgegengesetzten Höllenwinden auf dunklem Gewölbe umhergewirbelt."



Aus dem Leben eines Wüstlings, Taf. I, Die Entführung

"Der Wüstling entführt in einem zweirädrigen Wagen ein Fräulein. Zwei Brüder derselben haben sie um so leichter eingeholt, da eins der Wagenpferde gestürzt ist und der verwundete Wagenlenker betäubt vom Sattelpferde gleitet. Während der eine der Brüder von seinem bäumenden Ross sterbend die Hände nach seiner Schwester streckt, welche schamvoll den Schleier über den Kopf zieht, greift der andere den Entführer an, welcher, im Wagen stehend, sich mit der Pistol vertheidigt. Der Diener der Brüder wird durch sein scheues Pferd geschleift. Ganz im Vordergrund kauern zwei Bettlerinnen mit einem Kinde ängstlich zusammen, entsetzt über die That, die so rasch vor ihren Augen vorgeht."



Aus dem Leben eines Wüstlings, Taf. II, Die Fahrt auf dem Wasser

"Bei heiterm Wetter fährt der Wüstling jene von ihm Entführte, nunmehr seine Gemahlin, in leichtem Kahne auf stillem See einher. Tauben in der Höhe, Schwäne auf dem See umgeben den Kahn. Er hatte der jungen Gemahlin Lieder vorgesungen, als diese, erschreckt durch die Stimme eines eifersüchtigen Landmädchens, welches am Ufer steht, sich erhebt und nach jener sich umwendet. von ihrem Gemahl, dem die Laute zu Füßen sinkt, wird sie etwas gewaltsam auf den Sitz gezogen und gebeten, nicht auf eine Närrin zu achten."



Aus dem Leben eines Wüstlings, Taf. III, Frevelhaftes Betragen während eines

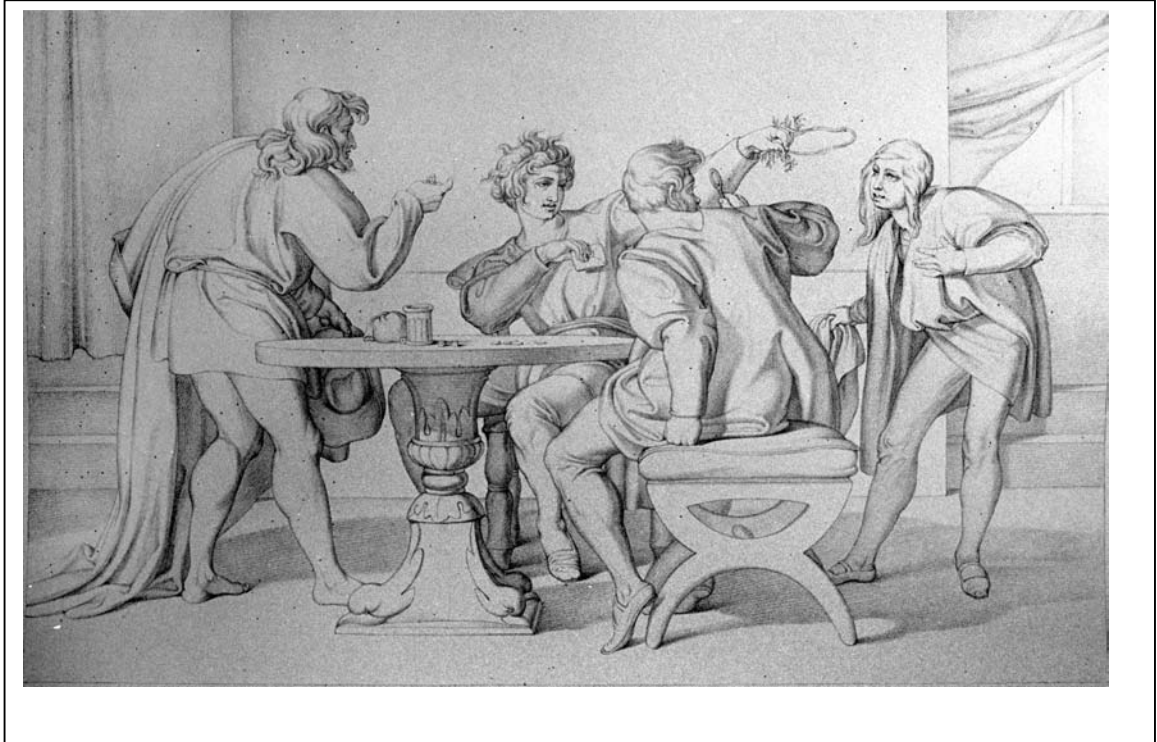
Gewitters

"Wir sehen den Wüstling hier, wie er auf stattlichem Ruhebett, trunken von Wein und Liebe, im Schosse eines Pagen liegt, in der einen Hand den Becher schwenkend und die Blitze, welche man durch die Oeffnung, die auf den Balkon führt, zucken sieht, auf sich herausfordernd. Der Hofnarr, der ihm freche Lieder zur Laute vorsingen muss, wie auch der Page werden durch das Gewitter eingeschüchtert. Aus einer Seitenloge der Halle blickt seine Gemahlin herab, mit Entrüstung über Gesang und Sänger erfüllt."



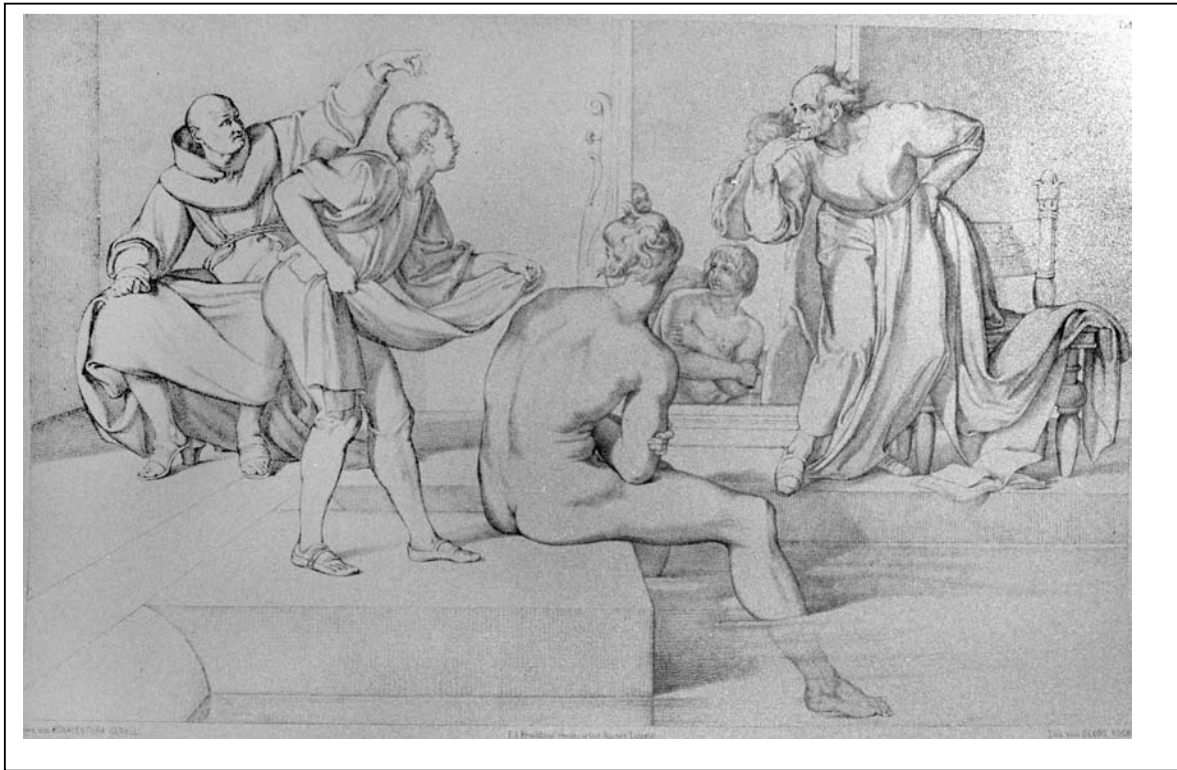
Aus dem Leben eines Wüstlings, Taf. IV, Verhöhnung jüdischer Gläubiger

"In einem Garten unter einer Linde liegt der Wüstling auf einem zugehauenen Steine, der einst als Postament einer Statue diente; neben ihm sein Narr, der ihm aus dem "Decameron" vorlesen muss. Aus dieser lieblichen Lektüre werden sie durch drei Hebräer gestört, die dem Wüstling seine Schuldverschreibungen vorzeigen, welche er den Juden vor die Füße wirft, und die von diesen unter Keifen aufgehoben werden, während er lachend daliegt und mit dem Degen bärtige Disteln köpft."



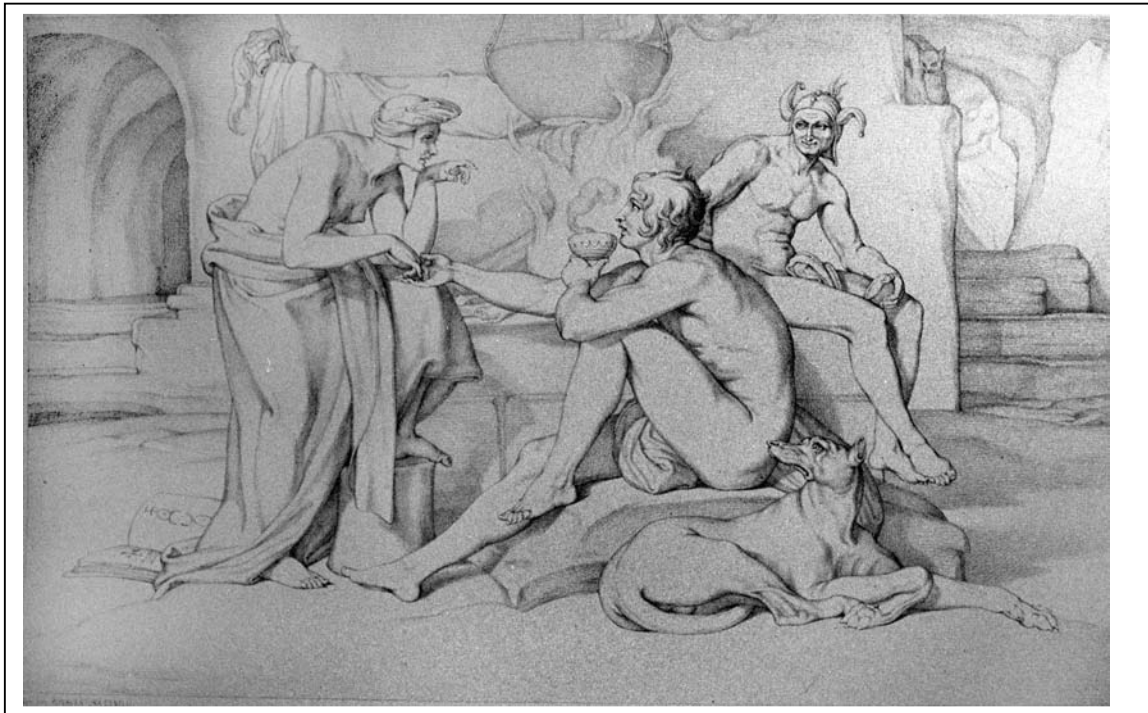
Aus dem Leben eines Wüstlings, Taf. V, Der Wüstling erhält den Brautkranz seiner Gemahlin zurück

"In Gesellschaft des Pagen eines andern vornehmen Tagediebs finden wir den Wüstling beim Würfelspiel sitzen; ein Landsmann erscheint, welcher dem Ritter den Brautkranz, den Ring und einen Brief seiner Gemahlin überbringt. Spöttelnd über die Gattin, die ihn verliess, setzt er den Kranz auf das Haupt des sich darob zierlich verneigenden Pagen, der von jenem andern Tagediebe lorgnettirt wird."



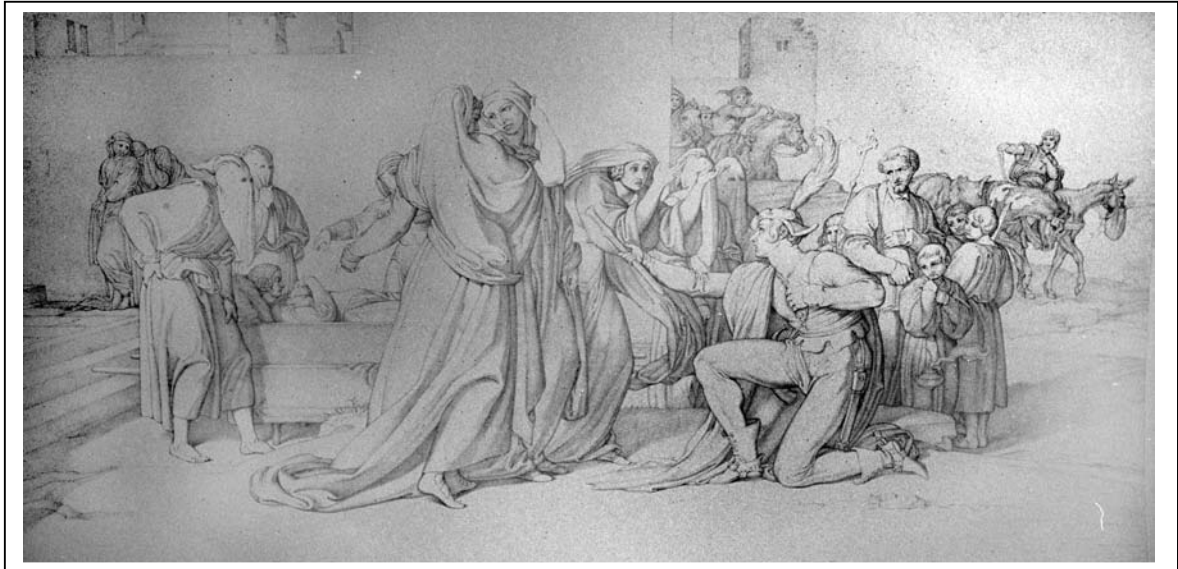
Aus dem Leben eines Wüstlings, Taf. VI, Der Wüstling im Bade

"Disput zwischen einem Mönche und einem Philosophen. Im Bade vor einem Spiegel sitzend, lässt der Wüstling sich den Rücken von einem Mohrenknaben trocknen. Zum Zeitvertreib befinden sich ein feister Pfaff und ein schmarotzender Philosoph bei ihm, die heftig miteinander disputieren; ihren Gesten sieht man es an, dass einer des andern Meinung tief verachtet. Ueber die Zankenden erlustigt sich der Badende, dessen Gesicht man im Spiegel von vorn sieht, auch der Mohr fletscht seine Zähne über den Unsinn des Philosophenunklers"



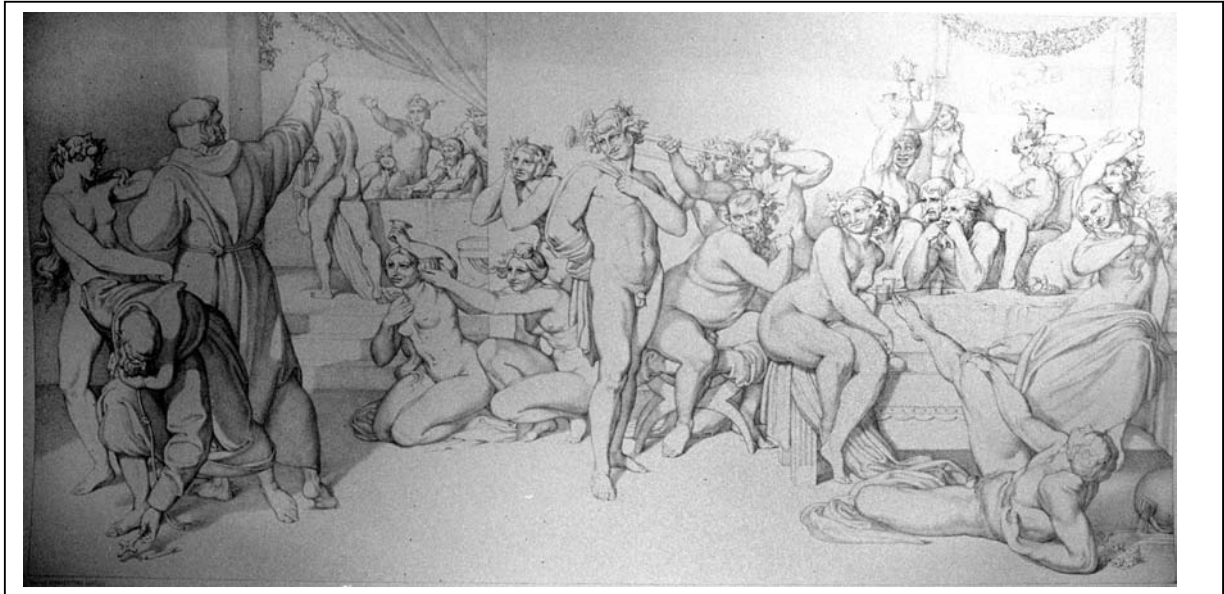
Aus dem Leben eines Wüstlings, Taf. VII, Der Wüstling bei einer Hexe

"Auf der Jagd von einem Unwetter in die Spelunke einer Hexe getrieben, sitzen der Wüstling und sein Narr nackt am Herde beim mächtigen Feuer, jeder eine Schale mit wärmenden Hexenbräu in den Händen. Zum Spass lassen die Herren sich aus der Hand wahrsagen, und als die Hexe ihnen ihr nahes Ende voraussagt, beliebten sie sich darüber zu moquieren. Im Hintergrunde hängen die nassen Kleider der Jäger am Feuer."



Aus dem Leben eines Wüstlings, Taf. VIII, Der Wüstling begegnet dem Leichenzug seiner Gemahlin

"Von der Jagd heimkehrend, dem Zuge vorangehend, begegnet der Wüstling vor der Mauer eines Städtchens einem Leichenzuge, den er alsbald für den seiner Gemahlin erkennt. Er kann dem Zuge nicht mehr ausweichen; verummte Träger haben die Bahre niedergesetzt. Theils Reue empfindend, theils sie heuchelnd, wirft er sich vor den in Trauer gehüllten Verwandtinnen der Erblichenen auf die Knie, sich die Brust entblößend und diesen Damen, welche ihn unter Thränen mit Verachtung, und Vorwürfen überhäufen, seinen Degen reichend. Weiter im Hintergrunde erblickt man Pferde und Maultiere, die sich mit der Beute der Jagd den Hohlweg hinabarbeiten. Jäger blasen ein munteres Lied."



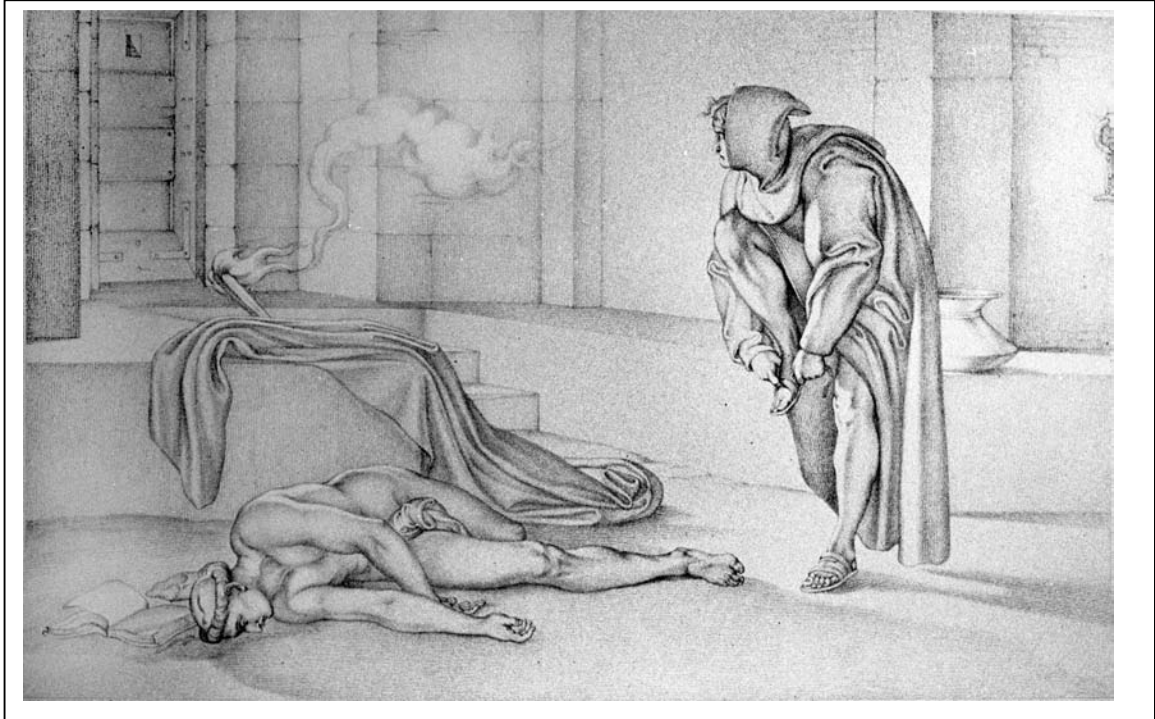
Aus dem Leben eines Wüstlings, Taf. IX, Bacchanal

"Verhöhnung der an den Wüstling abgesandten Priester. Der die Leiche begleitende Priester, im Wahne, dass wirklich Reue im Wüstling vorhanden sei, hatte einem Bischofe davon gesagt und dieser ein paar Franciscaner zu jenem in seinen Palast gesandt, welche auch vor ihn gelassen werden, als er eben ein Bacchusfest begeht. Man sieht ihn in der Mitte des Saales mit Laub bekränzt nackt dastehen und frech lachen. Das Crucifix, welches er zerbrochen den Priestern vor die Füße geworfen, hebt einer derselben demütig auf, während der andere, welcher von einer berauschten Bacchantin aus dem Saale gezerrt wird, dem trunkenen Gesindel umsonst ernste Worte zudonnert, die von mistönigem Geschmetter der Posaunen und Pfeifen übertönt werden. Nackte Mädchen, Anbetung affectirend, knien vor die Geistlichen hin, ihnen Wein in Kelchen darbietend. Im Hintergrunde in einem Nebenzimmer sieht man Jünglinge beim Kartenspiele sich streiten, während der Hofnarr sie zu beschwichtigen sucht."



Aus dem Leben eines Wüstlings, Taf. X, Gefangennahme des Wüstlings

"Zu andern Freveln gerechnet, hatte diese Behandlung der Priester zur Folge, dass der Bischof es zu einer Schlacht kommen ließ, in welcher der Wüstling geschlagen ward. Wir sehen ihn hier von zwei Landsknechten gefesselt vor den Bischof schleppen, der in den Panzer gehüllt, ihm von seinem Rosse herab eine Erläuterung zu den Wehaufrufen sterbender Söldlinge und den Verwünschungen verwundeter Bauern macht, von denen einige, vom Durste getrieben, aus einer Pfütze mehr Blut als Wasser trinken. Neben dem Gefesselten reitet sein Besieger, dem Bischofe die Fahne des Wüstlings überbringend. Im Hintergrunde sieht man die Burg des Besiegten brennen."



Aus dem Leben eines Wüstlings, Taf. XI, Flucht des Wüstlings aus dem Gefängnisse

" In einem Gefängnisse steht der Wüstling bei der Leiche seines Beichtvaters, den er mit einem Steine erschlug, um sich in dessen Kutte zu stecken, damit er in dieser Tracht durch die Wachen kommen könne. Eine Fackel, welche der Priester mitbrachte, erleuchtet grell den Mörder, der, schon in der Kutte steckend, auf einem Fusse stehend, sich in Hast die Sandalen des Erschlagenen anzieht. Sich auf die Lippe beißend, hat er den Blick auf die offen gelassene Thür gerichtet."



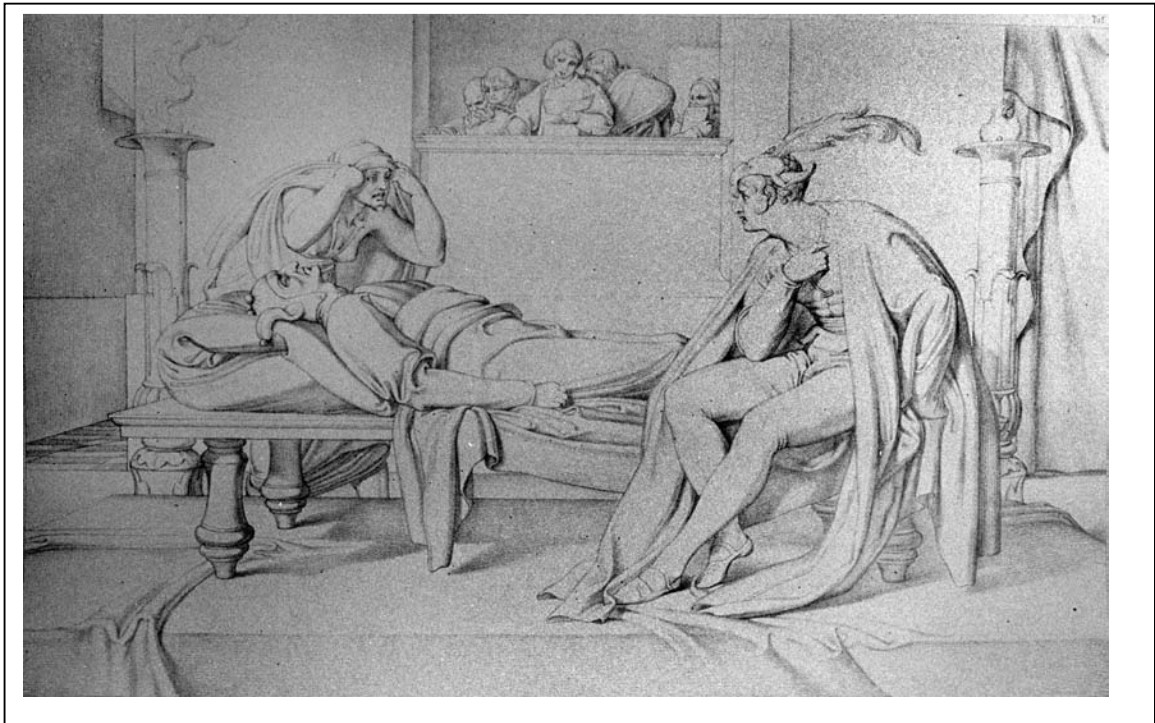
Aus dem Leben eines Wüstlings, Taf. XII, Des Wüstlings Traum auf der Flucht

"Vom Laufen ermattet, liegt der Wüstling tief in Schlaf gesunken in einem wilden Walde; ihm träumt, dass er von dem Bischofe zu Ross und dem erschlagenen Geistlichen, der neben dem Rosse schwebt, verfolgt wird, beide die Arme ausstreckend in Begier ihn zu erhaschen. Während an seinen Sinnen dies beängstigende Traumbild vorbeizieht, welches ihn laut schreien macht, sind ihm zwei vornehme Jägerinnen genaht, welche den Schläfer nicht ohne Scheu betrachten."



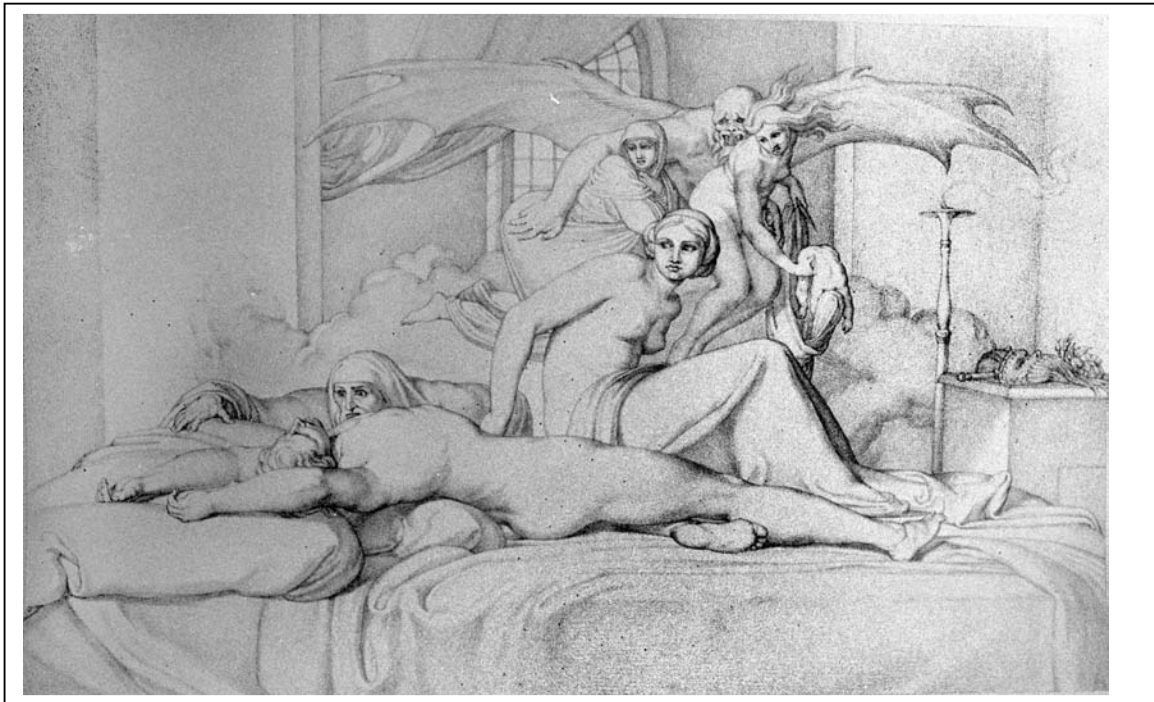
Aus dem Leben eines Wüstlings, Taf. XIII, Der Wüstling singt der Dame vom Walde seine Abenteuer vor

"Noch mit der Mönchstracht angetan, sehen wir den Wüstling in einem Gartensaale sitzen und zur Laute seine Fata jener Jägerin, die ihn schlafend im Walde sah, vorsingen. Die Dame läßt sich von ihren Zofen schmücken und ist samt den Dienerinnen über das Rührende des Gesanges wie über die erdichteten Geschichten gar bewegt."



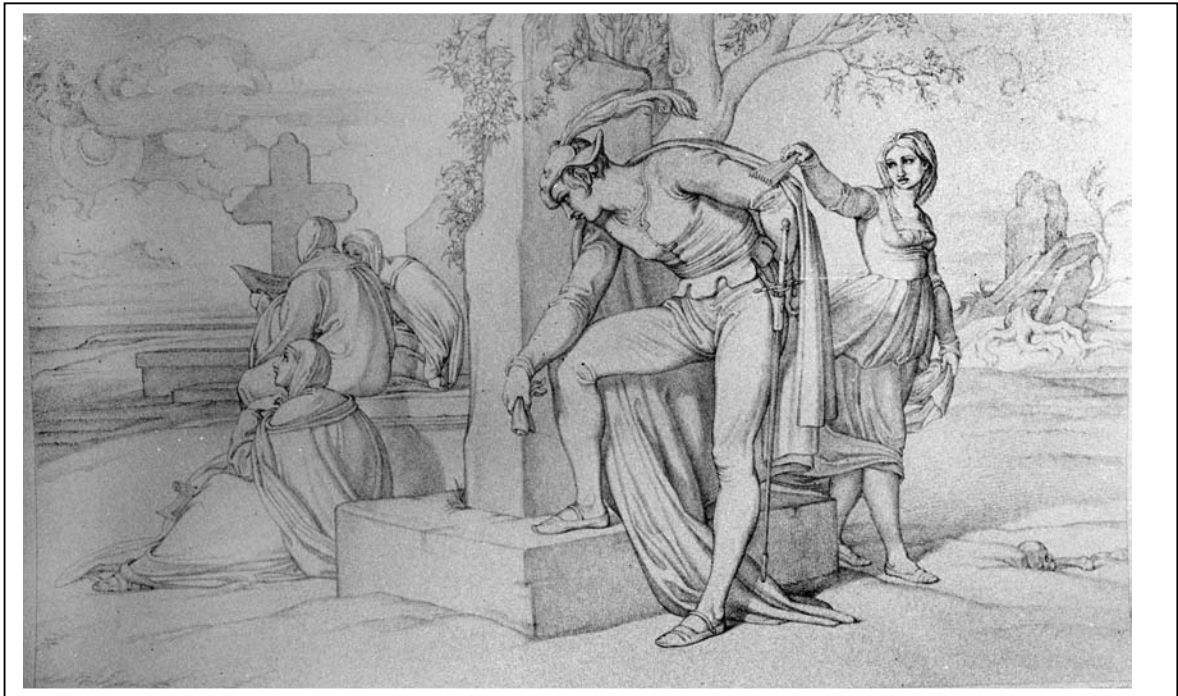
Aus dem Leben eines Wüstlings, Taf. XIV, Der Wüstling bei der Leiche seines Narren

"Wir denken uns fortan den Wüstling als Gemahl der Dame vom Walde. Trauernd sitzt er bei der Leiche seines Narren, die auf stattlichem Gerüste daliegt. Sänger, die dazu bestellt sind, singen Klagelieder. Aus seinen Betrachtungen wird er durch das plötzliche Erscheinen der Hexe gerissen, die ihn fragt, ob sie falsch vorausgesagt habe."



Aus dem Leben eines Wüstlings, Taf. XV, Traumbilde nach einem Maskenballe

"Zur späten Nachtzeit von einem Maskenballe heimgekommen, jetzt von ganz andern Masken träumend, liegt der Wüstling lang ausgestreckt auf seinem Lager; ihm ist's als schwebte dicht an ihm vorüber ein garstiger Teufel mit gewaltigen fledermausartigen Schwingen, mit dem rechten Arme die Klagegestalt einer Nonne umpackend, mit dem linken die einer Kindesmörderin, welche ihm ihr Kind mit dem blutigen Linnen unter wilden Geberden hinzeigt. Am Rande des Bettes, ihm dicht am Ohre, taucht ein anderer Schatten, sein alter Vater, auf, ihm peinigende Worte zuflüsternd. Dieser Schreckenstraum macht dem Schlafenden laut aufschreien, worüber seine neben ihm liegende Gemahlin erwacht und ihn mit Grausen ansieht. Masken, Degen, Blumen liegen auf einem Tischchen neben dem Bette; die Kerzen sind am Verlöschen. Durch das Fenster erblickt man den Mond."



Aus dem Leben eines Wüstlings, Taf. XVI, Stelldichein auf einem Kirchhofe

"Auf einem Kirchhofe voll uralter Monumente sehen wir den Wüstling, eine Buhlerin erwartend, hinter einem grossen Grabsteine dergestalt stehen, dass ihn drei Nonnen, die auf Steinen sitzen und himmlische Lieder singen, nicht sehen können. Stunde, Ort und Gesang machen ihn wie in sich selbst versenkt dastehen, als sich ihm leichten Schritts, über Gebeine und vom Abendthau feuchte Gräser hüpfend, die Buhlerin naht, ihm leise die Schulter mit dem Fächer schlagend."



Aus dem Leben eines Wüstlings, Taf. XVII, Des Wüstlings Ende

"In einem Saale wird der Wüstling mit zwei Buhlerinnen von seiner Gemahlin überrascht und nackt, wie er ist, von ihr erstochen; da packt den schon ohnmächtig Schwankenden ein Teufel und zieht ihm mit sich durch das Estrich, aus welchem Feuer ausbricht. Die Buhlerinnen haben sich voll Entsetzen in die Winkel eines großen Kamins geflüchtet; ihnen macht ein Teufel Spottfratzen. Durch die offen stehende Tür des Saales sieht man ruchlose Diener, von Höllenflammen verfolgt, die Treppe hinabstürzen. Auch die Hexe erscheint auf der Türschwelle und krächzt dem Sünder unter Hohnlachen ihre Prophezeiung nach. Die Mörderin aber steht, über den fürchterlichen Anblick entsetzt und verwirrt, das Haar der Stirn entstreichend mit blutigem Messer da."



Aus dem Leben einer Hexe, Taf. 1, Raub des Kindes

In Zeichnungen von Bonaventura Genelli. Gestochen von Heinrich Merz und Carl Gonzenbach. Mit erl. Bemerkungen von Hermann Ulrici. Düsseldorf, Leipzig 1847.

"Auf einem Felde liegen drei Pilgerinnen im Schlaf – Einer von ihnen wird ihr Kind durch einer alten Hex gestohlen die mit dem selben sich in die Luft erhebend davon fliegt. Durch das Schreien des Kindes erweckt die Mutter die voll Entsetzen den Arm nach der Kleinen ausstreckt."



Aus dem Leben einer Hexe, Taf. II, Jugendeindrücke

"Vor der Thür eines alten Turmes sitzt die Kindesräuberin einem Teufel ihren Hausfreund welcher ihr im Schos ruht in den Haren kraulend, während dieser auf die Kleine hinlugt welche die Alte jener Pilgerin raubte. – Dies Kind sitzt auf einem Stein ein Körbchen im Schos habend aus welchem Tauben Erbsen pikken. – Einem neben ihr liegenden alten Geisbock sitzen ein par sich schnäbelnde Tauben auf Hörnern."



Aus dem Leben einer Hexe, Taf. III, Im Dienst der Hexe

"Die alte Hex und ihre Zöglerin stehlen einer andern Hex ein berühmtes Zauberbuch um dieses kämpfen nun die zwei Diebinnen mit der Fremden in der Luft schwebend welche vom Winde gepeitscht wird."



Aus dem Leben einer Hexe, Taf. IV, Fahrt zur Walpurgisnacht

"Auf der Fahrt zum Bloksberge sieht man die alte Hex auf einem Mutterschweine durch die Luft reiten das junge Hexlein an der Hand fassend in der Andern eine Blendlaterne haltend. Der Teufel macht der jungen welche ihn etwas schnippisch anschaut die Kuhr. – Diese Gruppe zieht dicht über einem Berghe auf welchen in einer schlechten Barke die durch die Schwingen ihres Steuermanns (einem Teufel) bewegt wird eine Bande Hexen und unter ihnen ein alter Hexenmeister sitzen und zu einem Instrumente so mißtönig singen daß die Seenixen sich die Ohren zuhalten und die Musizierenden mit Wasser bespeien."



Aus dem Leben einer Hexe, Taf. V, Der Traum

"Auf einer Höhe des Bloksberges von Wolken umgeben verläßt der Teufel das noch schlafende Hexlein, leise einen seiner Flügel unter ihren Körper wegziehen. – Ueber der Schlafenden sieht man ihren Traum gebildet. Kreischende Eulen werden aufgeschreckt durch das Klappern der Hufe des Centauren Chiron auf dessen Rücken Doctor Faust gemächlich durch die Felsen und Nebel von einem Irrlichter geleitet einherreitet."



Aus dem Leben einer Hexe, Taf. VI, Erste Liebe

"Die zwei Hexen befinden sich auf einem Floß einen Fluß hinabfahrend in Gesellschaft zweier Ebräer. Während die Alte schläft weissagt die andere dem jungen Ebräer aus der Hand ihn liebevoll anblickend."



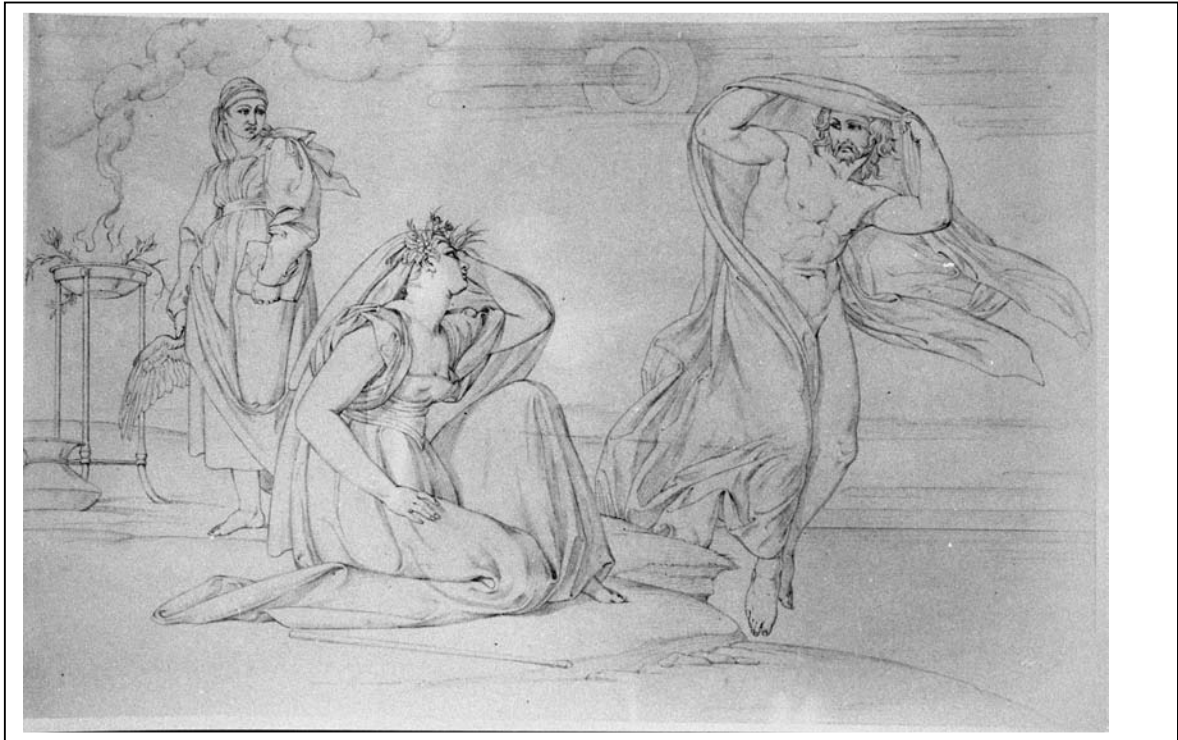
Aus dem Leben einer Hexe, Taf. VII, Störung im Glück

"Der jüdische Jüngling steht bei der jungen Wahrsagerin die vor ihrem Stickrahmen sitzt – er betrachtet neugierig ihre Arbeit während sie ihm die Lokken streichelt, nicht bemerkend die Ankunft ihres höllischen Liebhabers der voll Eifersucht in die Thür tritt, obschon ein Rabe dessen Ankunft durch Gekrächts verkündet."



Aus dem Leben einer Hexe, Taf. VIII, Hebung des Schatzes

"Diese Composition stellt dar, wie die Hex für ihren Jüngling am Strande des Meeres einen Schatz hebt den ein Pyrat dahin vergruben. Die Geister derselben welcher unter Gebrüll und Drohungen auf den Jüngling eindringen sucht die Hex zu beschwichtigen. Der eifersüchtige Satan aber der sich in die Grube steckte reicht in gräßlicher Gestalt dem Armen ein Gefäß entgegen worüber dieser vor Schrecken entseelt zu den Füßen einer Zaubermaid hinstürzt."



Aus dem Leben einer Hexe, Taf. IX, Sehnsucht nach dem Geliebten

"In mondheiler Nacht hat sich das Hexlein von einer Magd begleitet auf eine Bergeshöh begeben um den Geist ihres Geliebten sich erscheinen zu lassen. Sie ist voll Reue und Sehnsucht vor ihm auf die Knie gesunken, er aber wendet sich unwillig von ihr ab sich wieder in sein Leichentuch hüllend."



Aus dem Leben einer Hexe, Taf. X, Entseelt am Meeresstrand

"Sie, die wohl nie eine eingefleischte Hex war, ward durch diesen Liebesschmerz getrieben sich den Tod in den Wellen zu geben welche den Leichnam an das Ufer spülten. Die Alte welche sie suchte und bald fand sitzt auf einem Stein mit dem Teufel der sich seiner That freut über den Leichnam zankend: Aus dem Wasser aber steigt ein prächtiger Regenbogen empor."



Aus dem Leben eines Künstlers, Titelblatt

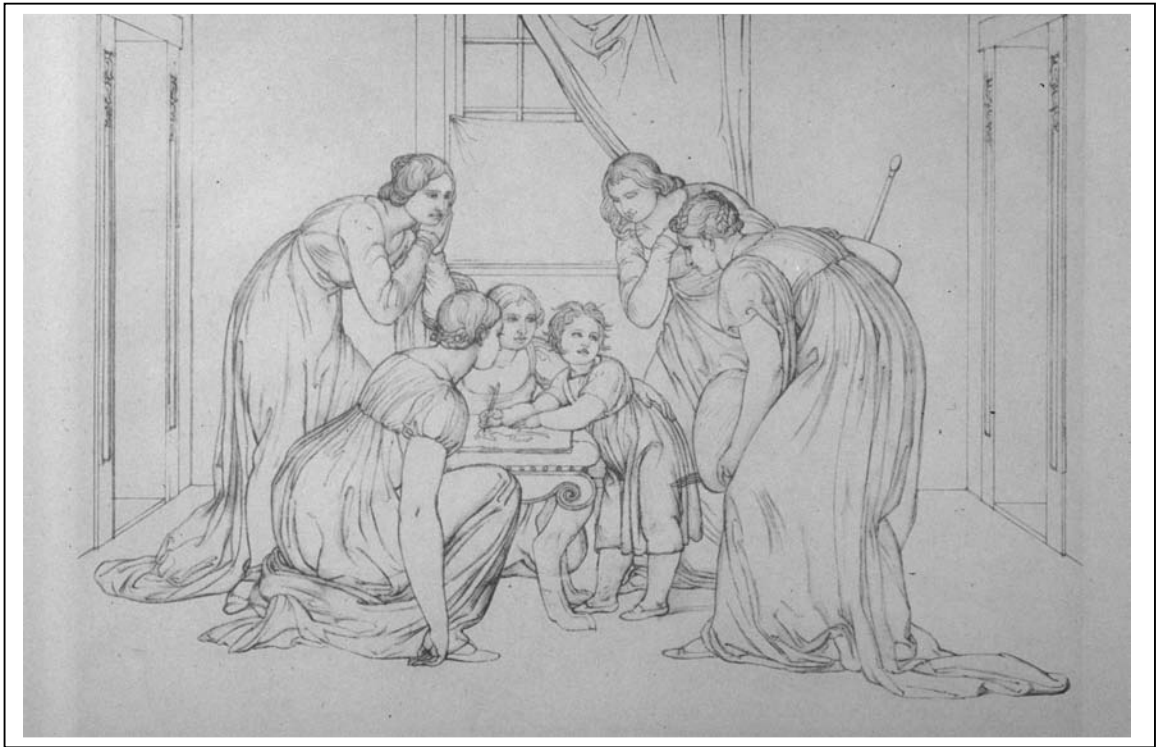
Ausg. Berlin 1922, hrsg. u. eingel. von Ulrich Christoffel

"An ödem Gestade, nur von Amor begleitet, der ihm zu Füßen entschlummert ist, ruht der Künstler im Schooße seiner Göttin, der Hoffnung. Was sie als Sinnbild seines Geschickes ihm auferzieht mit vestalischer Pflege zeigt wachsend Drachengestalt: das ideale Wollen droht ihn selbst zu verschlingen. Er aber, unbekümmert seines irdischen Daseins, lässt Fortuna mit ihren lockenden Gaben begehrungslos vorüberziehn. Fernab schläft Fama, der Ruhm; nicht hält er die Eine, noch weckt er die Andre, sondern gibt sich ganz dem Liebling hin, der aus göttlicher Höhe zu ihm herniederflattert, Phantasia, in dessen Wunderspiegel er der Seele Ahnung und des Herzens Wünsche im Wechsel unendlicher Gestalten vekörpert selig schauend genießt."



Aus dem Leben eines Künstlers, Taf. I, An der Mutter Brust

"Genelli's Vater, Janus, war Landschaftsmaler in Berlin. In sein bescheidenes Atelier führt uns die erste Darstellung. Auf der Staffelei ist ein eben vollendetes Bild aufgestellt. Der Maler hat die Gattin herbeigerufen, es mit ihm zu betrachten. Sie sitzt versunken in den Anblick des Gemäldes, der Gatte deutet mit lebhafter Bewegung auf seine Composition, deren Züge er zu erläutern scheint, und indess sie seinen Worten zuhört, trinkt der Knabe, der als Künstler einst die Erinnerung an diese Stillen Werdestunden im Vaterhause im Bilde feiert, an ihrer Brust, mit der Muttermilch zugleich Bewunderung und Liebe der Kunst einsaugend."



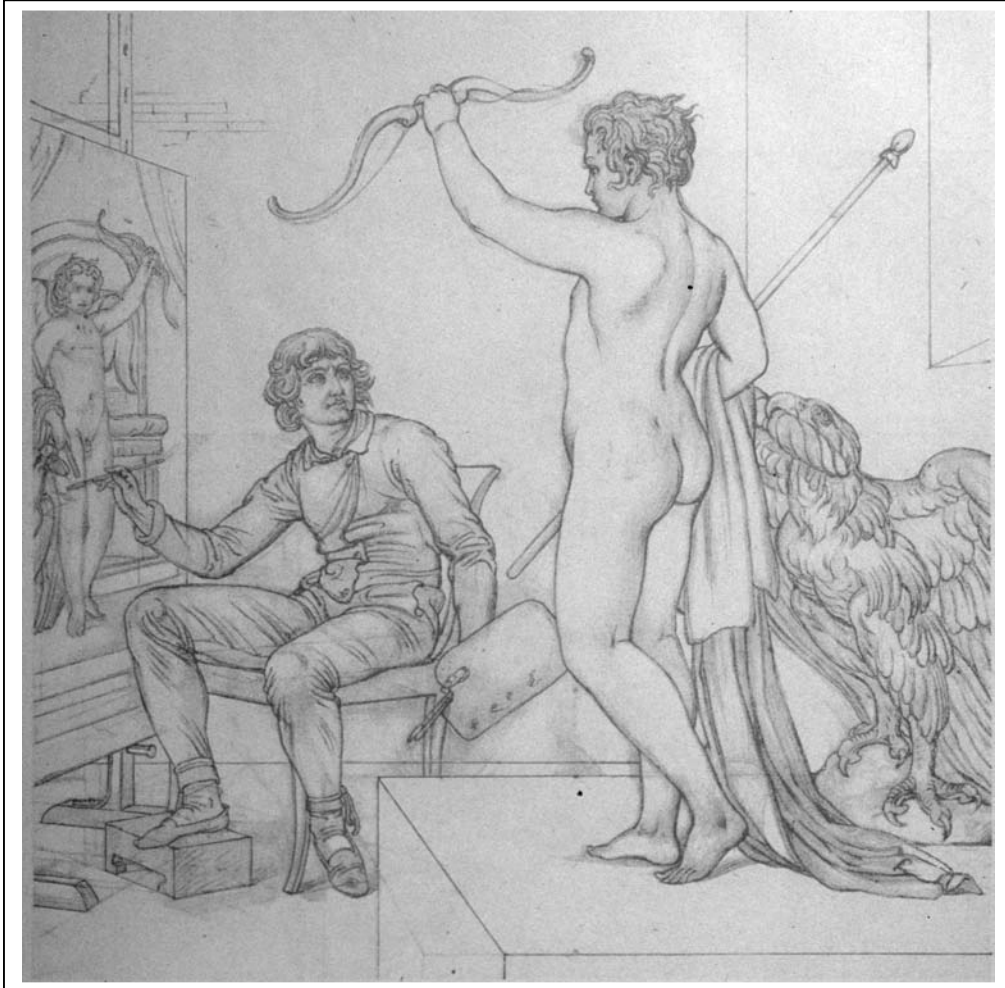
Aus dem Leben eines Künstlers, Taf. II, Erste Kunsterfolge

"Früh schon dem Vater nacheifernd ist der Knabe ihm eines Tages gefolgt, als er vornehmen Damen Unterricht im Malen ertheilt. Er hat sich eines Stückes Papier bemächtigt und kritzelt mit kindlicher Sicherheit allerhand Figuren, die Häuser und Thiere vorstellen sollen, darauf hin. Die Schülerinnen eilen herzu und ermuntern ihn durch Liebkosung und Beifall in seinen drolligen Versuchen."



Aus dem Leben eines Künstlers, Taf. III, Vor der Sixtina

"Ein Freund des Vaters, Büry, hat eine Copie nach Rafaels sixtinischer Madonna in seinem Hause aufgestellt. Das Bild zu betrachten sind kunstsinnige Damen erschienen; vom Zauber der himmlischen Jungfrau gerührt, stimmen sie zu ihrem Preise ein Lied an, dem der Künstler bescheiden zurücktretend, mit Entzücken lauscht. Am Boden vor der Staffelei lagert sein Hausgenosse, der junge Buonaventura, der im Zimmer gespielt hat; zu Seinesgleichen gezogen betrachtet er, während die andächtige Weise der Frauenstimmen tönt, die beiden Engelknaben, welche den Sockel des Bildes schmücken."



Aus dem Leben eines Künstlers, Taf. IV, Im Dienst der Kunst

"Ein befreundeter Künstler hatte einst den Amor darzustellen, wie er vom Throne Jupiters herabsteigt. Als Modell zum Liebesgott ist der schmucke Knabe ausersehen, dessen jugendliche Anmuth in erster Knospe schon seltn Vollendung verhiess. Den Bogen in erhobener Hand, steht dieser voll Feuer im Blick mit naiven Stolze die holden Glieder nach des Malers Weisung regend; ihm zur Seite der Adler des Olympiers, die Schwingen hebend, gleichsam in Vorahnung des erhabenen Flugs, den einst des Kindes Genius beginnen soll."



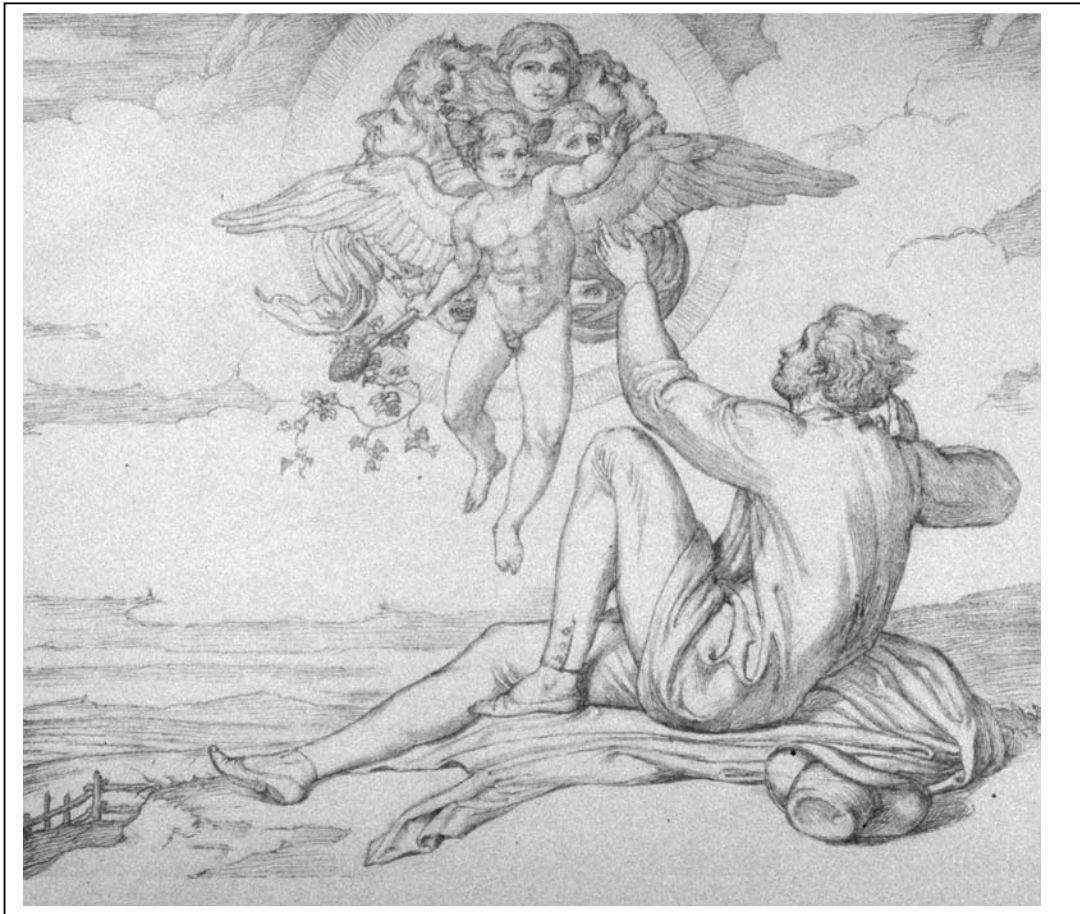
Aus dem Leben eines Künstlers, Taf. V, Der Mutter Märchen

"Nach dem Unglück von Jena war die Familie Genelli auf das Landgut eines Freundes gezogen, wo sie die Jahre der Noth in unberührter Einsamkeit verlebte. Dort, ganz der Erziehung ihrer Lieblinge hingegeben, übt die Mutter beglückendes Amt, am schönsten, wenn sie die Kinder in traulicher Nähe versammelnd die kleinen Herzen mit Weh und Wonne erdichteter Geschicke erfüllt und die erwachende Phantasie mit dem Zauber holder Gebilde nährt."



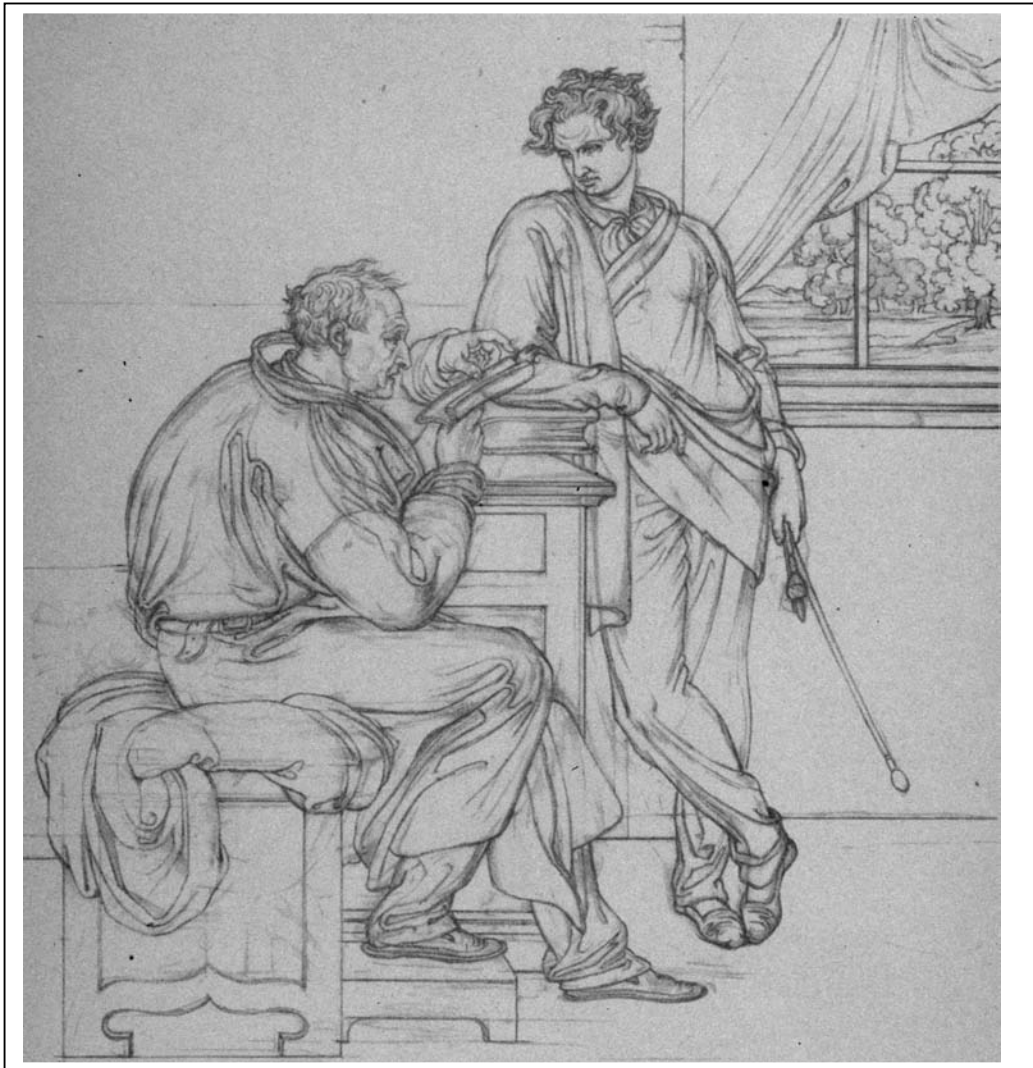
Aus dem Leben eines Künstlers, Taf. VI, Knabenspiel

"In Wirklichkeit nachzuahmen, was die Vorstellung beglückt, ist Knabenweise. Ritterspiel füllt die Tage der ungebundenen Freiheit aus. Schlachten sind gewonnen, Burgen gestürmt, und die jungen Glieder sinken ermüdet ins Gras. So ruhen die Geschwister im Walde; das alte Weib, das Kräuter sammelnd den Kindern von ungefähr naht und sie betrachtet, ahnt nichts von den kühnen Thaten und dem Königsprunk, den die Schläfer im papiernen Harnisch träumen."



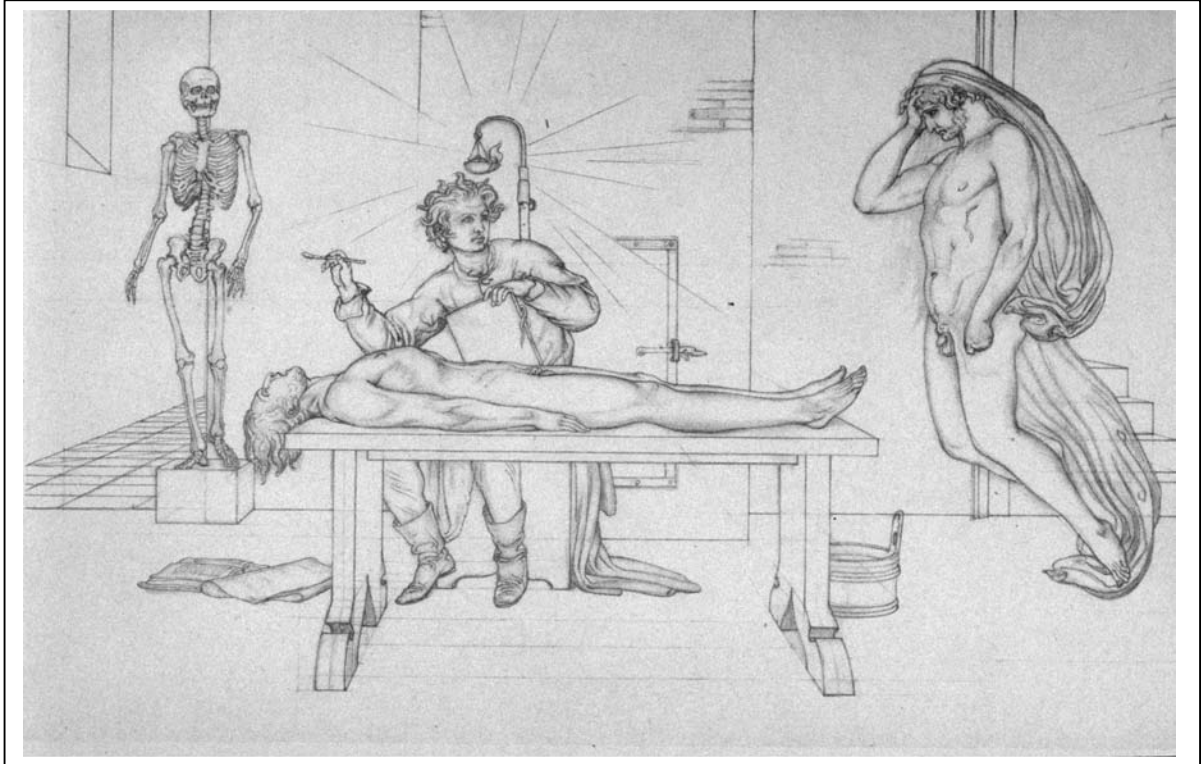
Aus dem Leben eines Künstlers, Taf. VII, Phantusus

"Fremde unnennbare Sehnsucht verscheucht die fröhliche Kinderwelt; der laute Knabe wird still, der vordem gesellige sucht die Einsamkeit. Zum ersten Mal in Gedanken über sich selber verloren empfindet der Jüngling das Räthsel des Daseins. Da naht als Bote seines Genius der Gott der Gestaltenwelt, Phantusus, und flüstert dem Sinnenden, der dem göttlichen Sendling entzückt die Arme entgegenbreitet, holde Verheissungen zu."



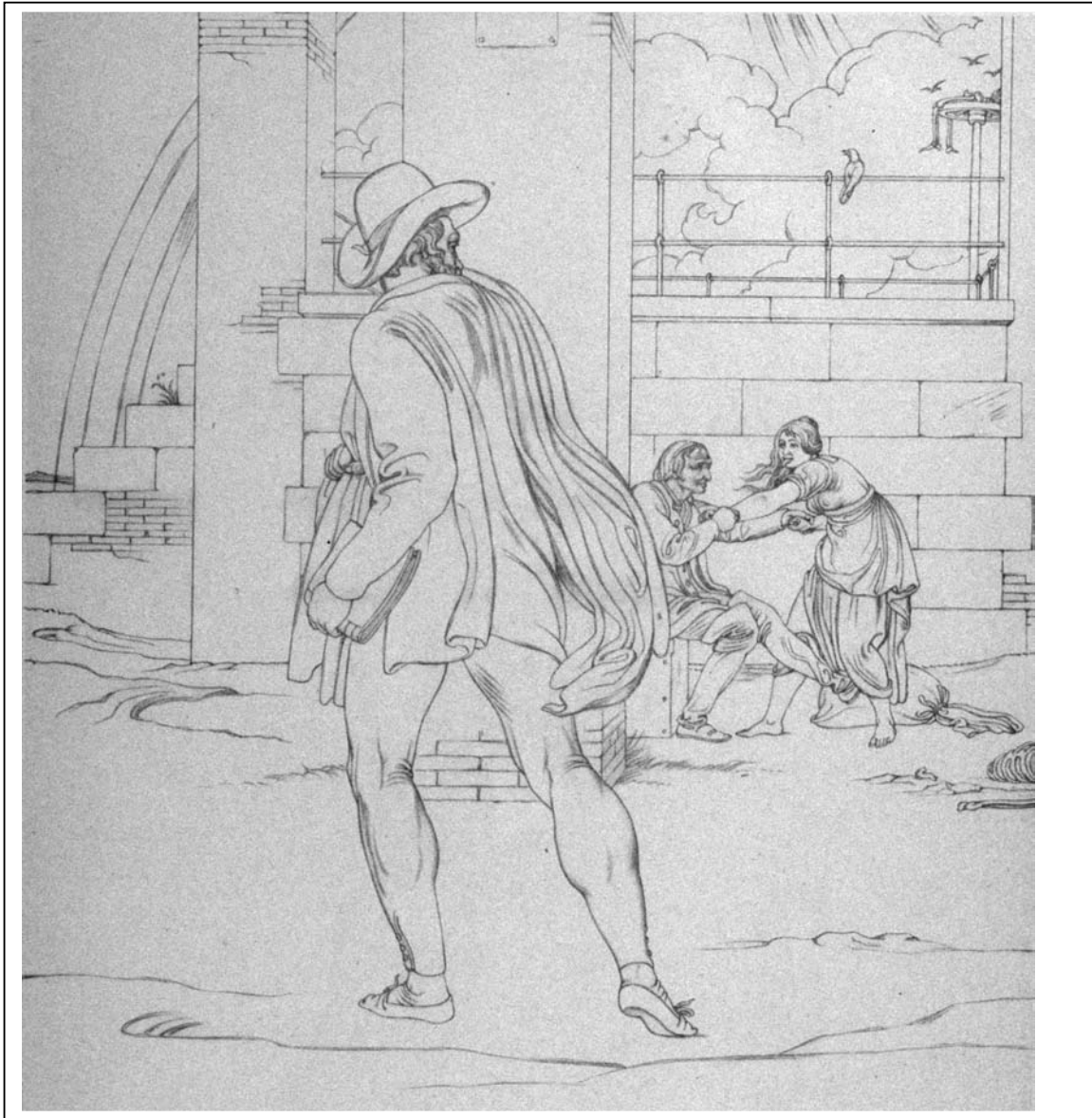
Aus dem Leben eines Künstlers, Taf., VIII, Des Oheims Lehre

"Der Beruf ist gefunden: dem Dienst der Schönheit weihet sich der jugendliche Schöpferdrang. Aber des Vaters Unterweisung ist dem Jüngling nicht mehr gegönnt; als würdiger Lehrer tritt ihm der Oheim zu Seite, Hans Christian Genelli, der geniale Architekt, des edlen Carstens berathender Freund. Mit der doppelten Beredsamkeit der Liebe und des erleuchtetsten Verständnisses führt er den Lernbegierigen in die Geheimnisse der Kunst und veredelnden Wissens ein."



Aus dem Leben eines Künstlers, Taf. IX, Auf der Anatomie

"Mit unermüdlichem Eifer strebt der Kunstjünger, die grundlegenden Fertigkeiten und Kenntnisse zu erringen. den menschlichen Körper, des Geistes harmonisches Haus zu verstehen, ist er vor allem bemüht. Akademische Studien füllen den Tag, aber auch die Nacht wird zu Hilfe genommen. Oftmals bleibt er spät nachts noch auf der Anatomie. Eines Nachts zeichnet er dort nach der Leiche eines Selbstmörders, und wie er über den Toten gebückt die erstarrten Formen des fremden Leibes betrachtet, zaubert das erhitzte Gehirn den Geist des Verstorbenen vor die Augen: von Entsetzen gepackt schaut er den Mann, der mit unsäglichem Trübsal im Antlitz das selbstbereitete Loos beklagt."



Aus dem Leben eines Künstlers, Taf. X, Am Rabenstein

"Oft durchmisst von seinen Gedanken getrieben, der junge Künstler die Oede der märkischen Heimath. Zur landschaftlichen Staffage jener "guten alten" Zeit gehörten noch die Rabensteine, deren massiver Bau der Humanität zum Hohne für die Ewigkeit bestimmt schien. Solcher Schauerstätte begegnet der Jüngling, in dessen Brust die Götter Wohnung suchen; ein Regenbogen will das Monument des Todes mit versöhnendem Schimmer verdrängen, aber am Fuss des Gerüstes zeigt sich ein Paar, das in unflätiger Kurzweil aufgestört den Wanderer verhöhnt, der von Schmerz und Widerwillen ergriffen beschleunigten Schrittes vorbei eilt."



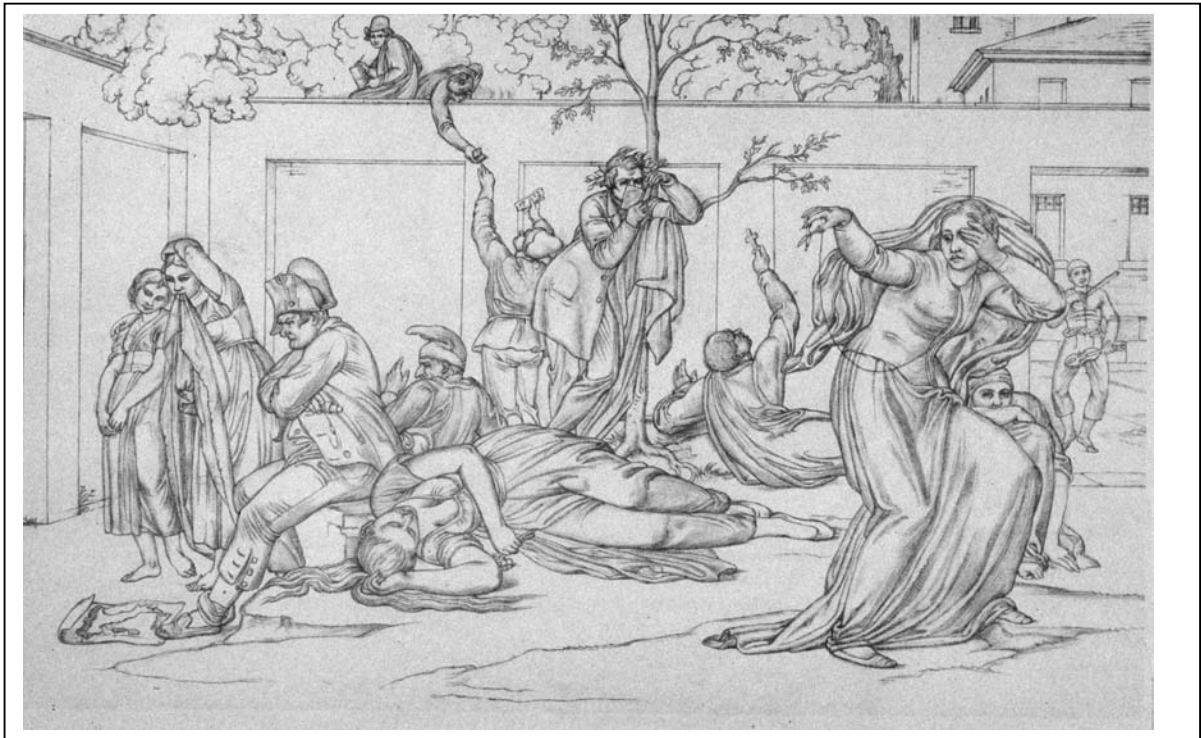
Aus dem Leben eines Künstlers, Taf. XI, Lebenscontraste

"Vom Wandern ermüdet ruht der Jüngling am Boden. Der Tag neigt sich, doppelt geschäftig webt die Phantasie um alle Gestalt den Schimmer der Schönheit, und der Ruhende genießt mit vollem Herzen die Wonnegefühle des Alters, dem "Helios noch immer den Wagen lenkt in stiller Majestät." Da knarren Schritte durch den Sand und kreischender laut verscheucht die holden Gesichte: zwei polnische Juden mit Huckepack belastet kommen des Weges, der Vordermann zieht den alten Blinden mühsam am Stricke nach. Die nämlich Stunde, die sie, die Erwerbsbeflissenen, zu hastiger eile antreibt, ladet den Künstler, aller Lebensplage fremd, zu andächtigem Verweilen ein."



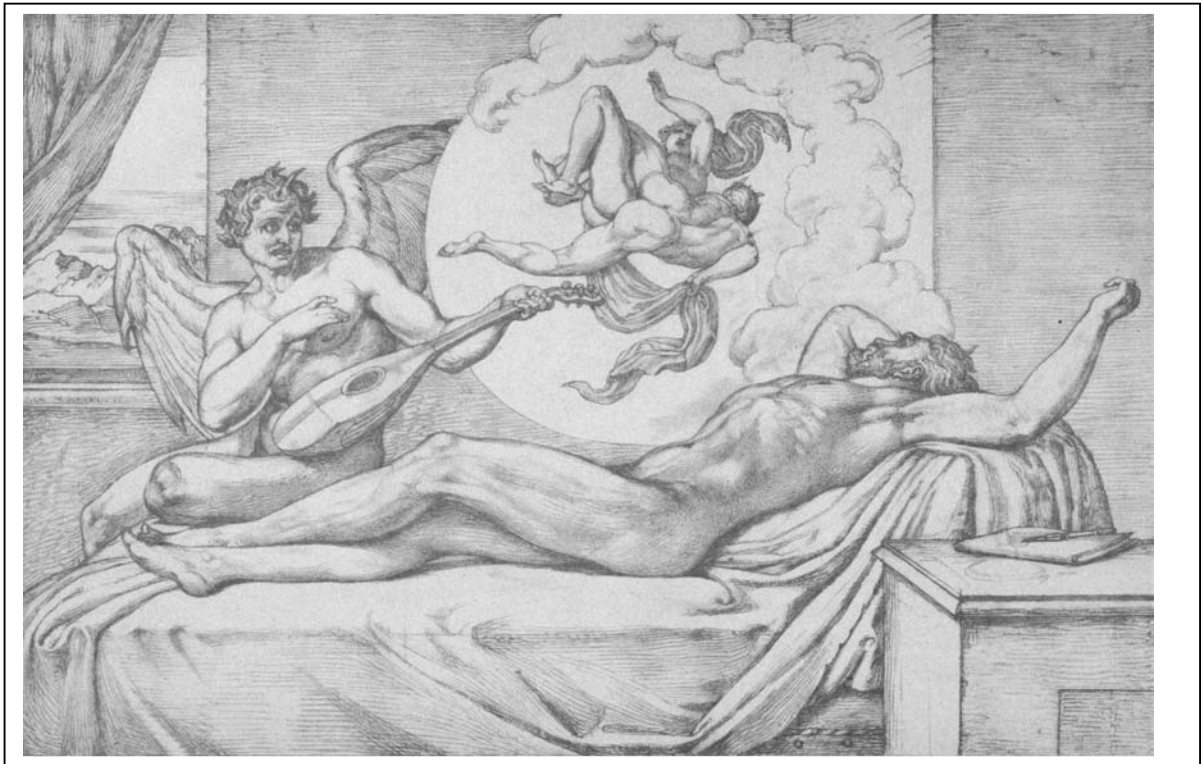
Aus dem Leben eines Künstlers, Taf. XII, Weihestunde

"Sympathie löst allein die Lebenszweifel mit schmeichelndem Zauber. zu den Füßen einer erhabenen Freundin ist der Künstler gelagert, und wie er hingegeben der süßen Musik ihrer Stimme lauscht, die ewige Empfindungen mit künstlerischer Weihe wiedertönt, verfliegen die Stunden unvermerkt; in stiller Feier schwebt die Mondnacht Ruhe bereitend über die irdische Welt."



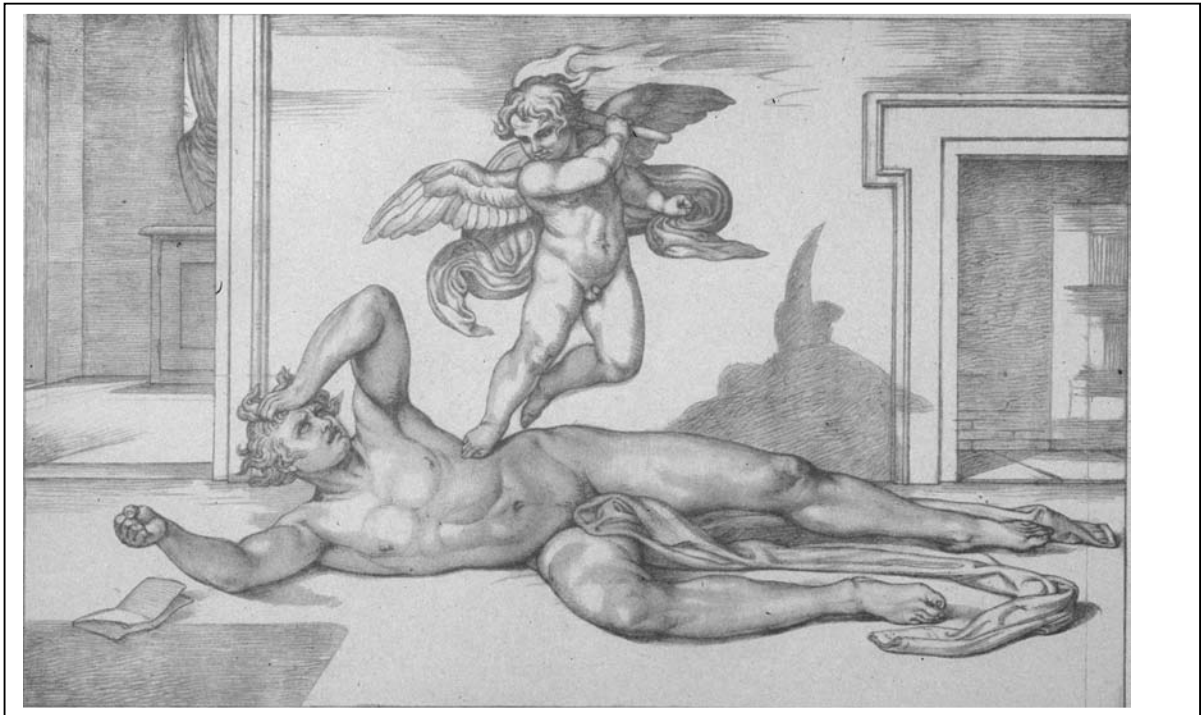
Aus dem Leben eines Künstlers, Taf. XIII, Ein Blick ins Irrenhaus

"In dem Verlangen, auch die physiognomische Sprache menschlicher Verstörung mit dem Griffel festzuhalten, erklettert der Künstler die Mauer eines Irrengartens. Aber der herzerschütternde Anblick lähmt die Hand: da predigt Wahnwitz verzückter Schwärmerei, da brütet der unbelohnte Poet, da simulirt überschärfte Pfiffigkeit, wirbt der betrogene Glücksspieler um Genossen, da müht sich Grössenwahn in toller Fratze an Hirngespinsten ab, Verdacht und verbrecherisches Bewusstsein huscht schlimmer That nachdeutend scheu vorüber; und mitten inne eine rührende Mädchengestalt: um liebstes Glück betrogen sein, ist mehr als das Herz zu fassen vermag; in Wonne des Wahnes aufgelöst träumt sie die süßen Träume weiter."



Aus dem Leben eines Künstlers, Taf. XIV, Siesta

"Römischer Mittag: von der Glut südlicher Sonne und südlichen Weins überwältigt liegt der Künstler nackt aufs Lager gestreckt. Zu Füßen des Pfühls hat sich der Malerteufel Babillo niedergelassen, der kecke Kumpan der italienischen Tage. Die Laute klingt und wollüstige Lieder umschwirren die Sinne des Schlummernden. Ihm wird Gestalt, was der Dämon singt: zu Knäueln geballt rauscht Junker Volands brünstige Zunft in wirbelndem Tanze vorüber."



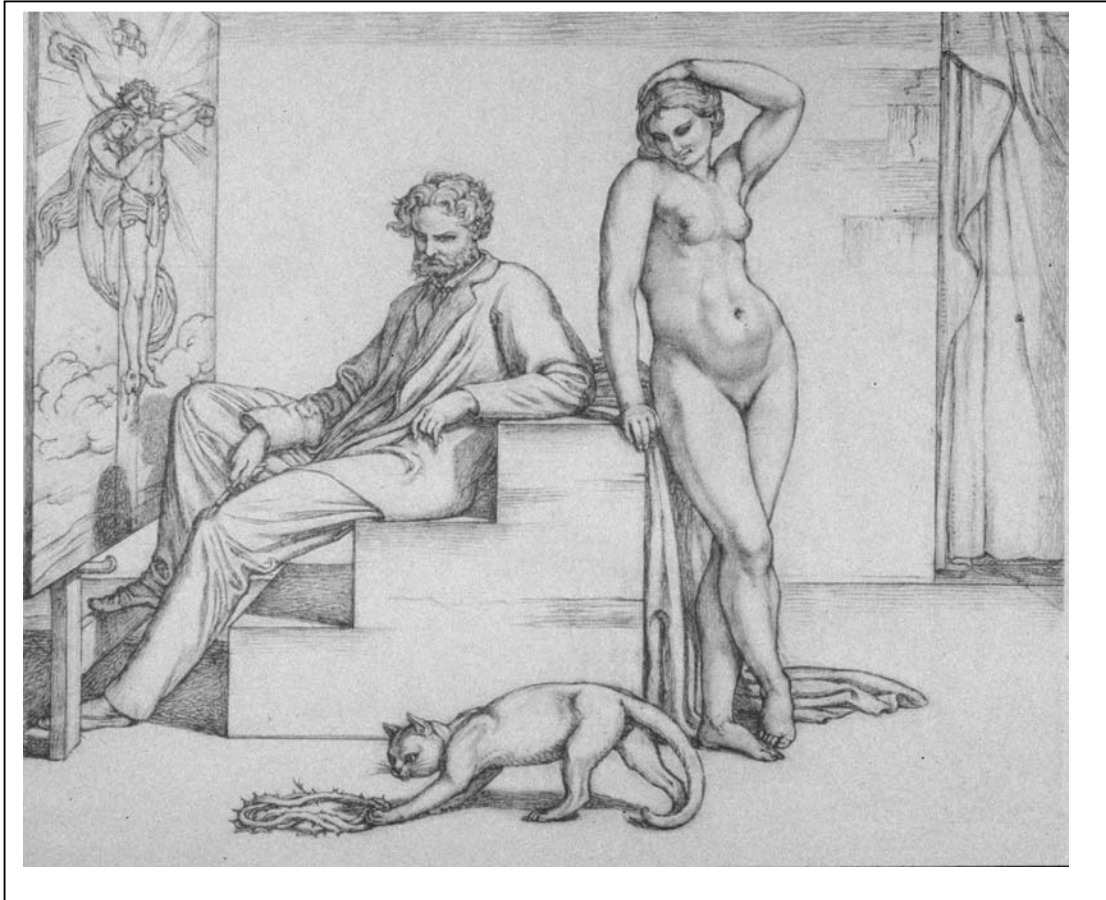
Aus dem Leben eines Künstlers, Taf. XV, Amor als Peiniger

"Liebessehnsucht ist glühende Leidenschaft geworden; in einem einzigen Wunsch hat sich das Leben zusammengeballt, und er ist versagt! Des Blattes Inhalt, das der Hand des Getäuschten entsunken, deutet kein Weiser; aber vernichtend hat er getroffen: niedergeworfen von Schmerz und Hader mit dem Geschick, kämpft die Jünglingsgestalt das brennende Fieber aus; hohnlachend über das Opfer dahinsausend schwingt Amor, der Peiniger, seine Fackel, die Menschen und Götter gleich furchtbar das Herz mit unlöschlicher Lohe verzehrt."



Aus dem Leben eines Künstlers, Taf. XVI, Im römischen Studio

"Mit allen Sinnen im hellen Hellas heimisch versenkt sich der Künstler beim Bade in Homers Herrlichkeit. Da nahen, vom Klange der tönenden Verse gelockt, zwei geistliche Proselytenmacher der Thür und stecken neugierig die Köpfe ins Zimmer; aber der Anblick belehrt sie, dass hier, wo strotzende Künstlergesundheit herrscht, für jesuitische Umtriebe kein Boden ist."



Aus dem Leben eines Künstlers, Taf. XVII, Mysterium

"Im Atelier sinnt und gestaltet der Künstler an dem Bilde, das nach Dante's Schilderung den Heiland zeigen soll, umarmt von seiner Braut, der Armuth, die einzig ihm ans Kreuz empor gefolgt. Zum Vorbild für die himmlische Gestalt dient ihm ein Weib, das ihres Leibes Pracht dem Blick des Malers bietet. Doch während dieser schauend schafft, stört plötzliches Geräusch die Stille der Arbeit: eine Katze hat sich eingeschlichen, nach Spielzeug spähend findet sie am Boden den Dornenkranz, den sich der Künstler als Modell für die Marterkrone Christi geflochten hat. Des Thieres Kurzweil mit dem heiligen Symbol erfüllt der Beiden Seele mit seltsam ernster Regung."



Aus dem Leben eines Künstlers, Taf. XVIII, Wanderlust

"Angemait von römischer Lenzluft trägt ein munteres Esellein den Künstler hinaus ins Freie. Staunend genießt der Blick das sonntägliche Prangen der schönsten Natur; Luft und Meer, Berg und Thal leuchten Entzückung; Komus der heiterlaunige Gott, regelt den Schritt und führt die Beglückenden Pfade."



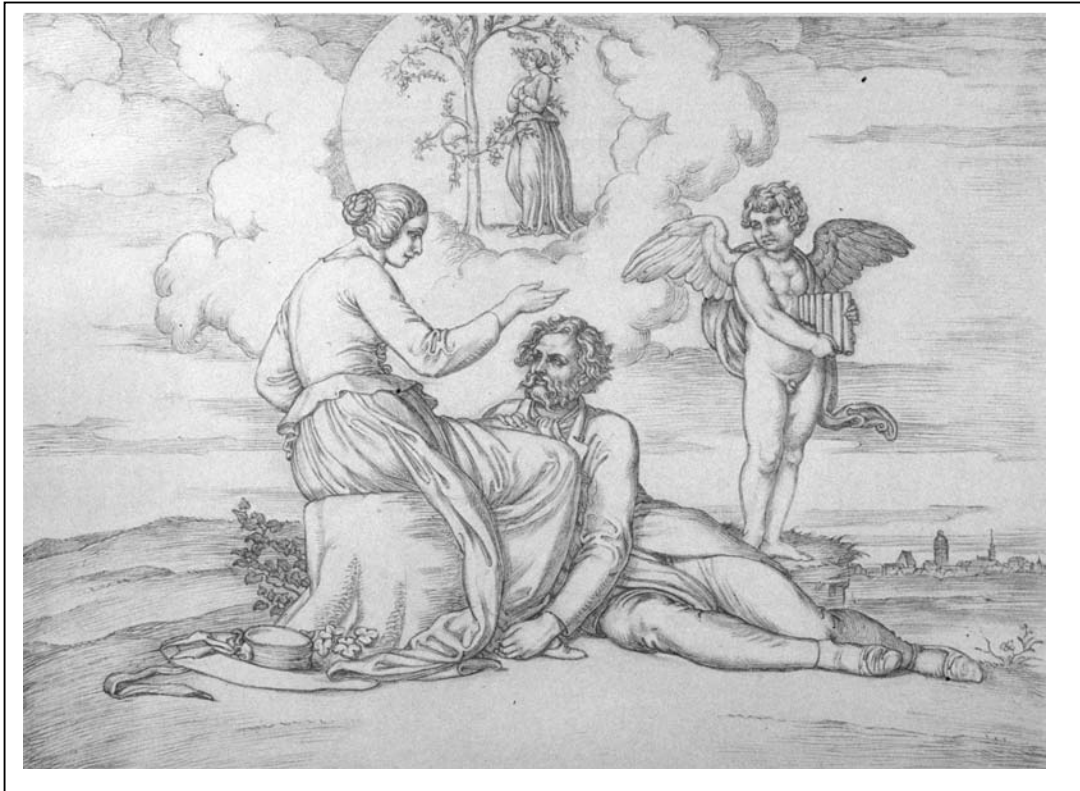
Aus dem Leben eines Künstlers, Taf. XIX, Felicissima notte

"Als der Künstler einst zu später Nachtzeit heimkehrt, versagt das Licht; durch die Finsterniss gewahrt er in einem oberen Stockwerk Helle. Ein schönes Mädchen ist noch wach; auf seinen Ruf erscheint die Nachbarin und reicht den Leuchtpahn vom Balkon herab. Doch Amor, der auf dem First des Hauses hockt, hat die Feuerberührung gesehen, den römischen Nachtgruss gehört und tändelt schalkhaft mit dem verlockenden Zufall."



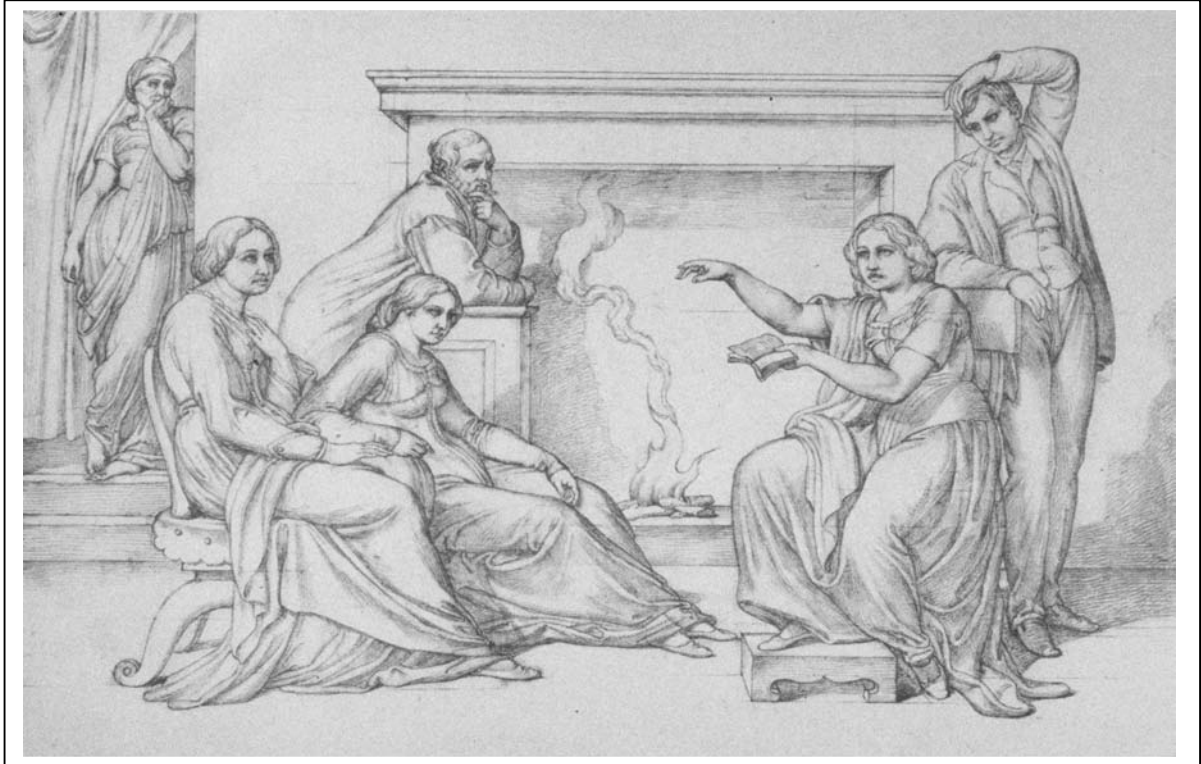
Aus dem Leben eines Künstlers, Taf. XX, Aus toller Zeit

"Vor einer Osterie sind zur Carnevalszeit römische Freunde versammelt, Künstler von mancherlei Handwerk und Streben: mit Genelli der Bildhauer Brugger und der geniale Rahl, dazu der Landschaftsmaler Koch und Reinhart mit dem Gefolge seiner Hunde. Mitten unter ihnen thront Komus auf leerem Fasse, das als Tafel gedient hat; der Inhalt aber lobt sich selbst in der tollen Weinlaune der Zecher. Der heitere Gott, der den Tag regiert, rasselt berauschend ins Taburin, und zum Ergötzen der Freund und Faschingsgäste schleudert selbst Vater Koch, vom Harlekin herausgefordert, die alten Glieder im tobenden Saltarello.Takt."



Aus dem Leben eines Künstlers, Taf. XXI, Traum der Braut

"Verrauscht ist die römische Zeit, der gereifte Mann kehrt hiem ins Vaterland. Schönste Beglaubigung seines Strebens, das er nun werktätig bekunden will, gibt ihm eines deutschen Mädchens Liebe. Ferne der Stadt weilen die Liebenden. Zu den Füßen der Braut ist er hingesunken und sie erzählt liebkosend, was sie geträumt. "Als sie zuerst ihn gesehen – so berichtet sie – sei ihr im Traum gewesen, als erblickte sie, das Heimathhaus verlassend, einen herrlichen Baum von südlicher Schönheit. Angelockt durch das fremdartige Laub und die blinkenden Früchte sei sie genah, da fühlt sie, wie das Geäst sich regt und feste und fester gleich Armen um ihren Leib sich rankend hält es sie unauflöslich umschlungen." Auf Ruhm und Treue des Gatten deutet's das Herz – und Amor der Gott der Harmonie, vernimmt und erfüllt die Verheissung."



Aus dem Leben eines Künstlers, Taf. XXII, Der Künstler und die Seinigen

Viel Jahre verrinnen: feurig und unerschöpflich waltet des Künstlers Genius, immer aufs Höchste den Blick gewandt. Doch mit Kunst und Vollendung hält die Täuschung Schritt. Nur am stillen heimischen Herde ist reines Genügen und wahre Beseligung. Schöne Kinder sind der Ehe entblüht, allen gemeinsam Verehrung und Gaben der Kunst. Oft fesselt die Familie in traulicher Abendstunde der ältesten Tochter Talent, die poetische Gestaltungskraft ihres Wortes beglückt die Aeltern mit Bewusstsein edler Vererbung der eigenen Ideale, weist der Geschwister Herz zur Liebe des göttlichen an, und gewährt auch den Dienenden Antheil."



Aus dem Leben eines Künstlers, Taf. XXIII, Genossenschaft im Jenseits

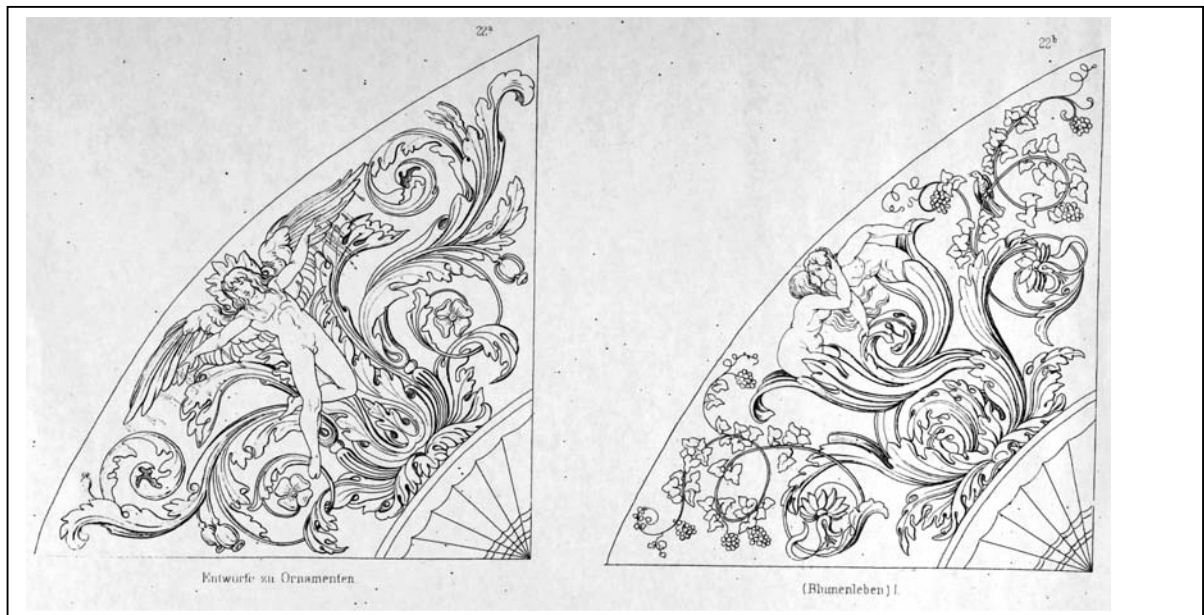
"Weit über die Grenze des Erdenlebens hinaus spannt das Herz sein Begehren und das nahende Alter schweift in Gedanken gern von der ungastlicheren Gegenwart dem einstigen Heimathsorte zu, wo Vergangenes und Künftiges sich in ewiger Dauer verbindet. So schliesst der Cyklus von Lebensepochen mit dem Bilde der Männer ab, deren Gemeinschaft der Künstler vor allem ersehnt. Auf Wolken gelagert schauen wir die Genossenschaft des Jenseits: voran Carstens, als Meister erhabenen Stils und als Märtyrer stolzer Künstlergesinnung in der modernen Zeit, das sittliche Vorbild Genelli's. Ihm zur Seite Büry, der liebevolle Förderer seiner künstlerischen Anfänge, und der namentlich als phantasievoller Dichter verehrte Maler Müller, ein geistesverwandter Gesell der brausenden Jugendtage. Aus dem Hintergrunde schaut des alten Koch treu-schlauer tief eindringender Blick. Mit leidenschaftlicher Theilnahme lauschen die Männer dem Worte des Greises, welchem der Ehrenplatz in der anderen durch Namen und Geistesgemeinschaft verbundenen Gruppe gehört. Drei Generationen der Genelli sind in ihr vertreten: Hans Christian, der im Zwiegespräch mit dem Freunde Carstens den neuen Classicismus predigt, hinter ihm, voll Dank und Begeisterung ihm beistimmend der Bruder Janus und neben diesem unser Künstler selbst, befriedigt im Bewusstsein erster Nachfolge. Der Gemeinde der Männer aber, die St. Lukas hütet, der Malerpatron, ist ein

Jüngling gesellt, des Meisters Sohn Camillo, dessen frisch aufblühende Künstlerkraft ein früher Tod zerstörte."



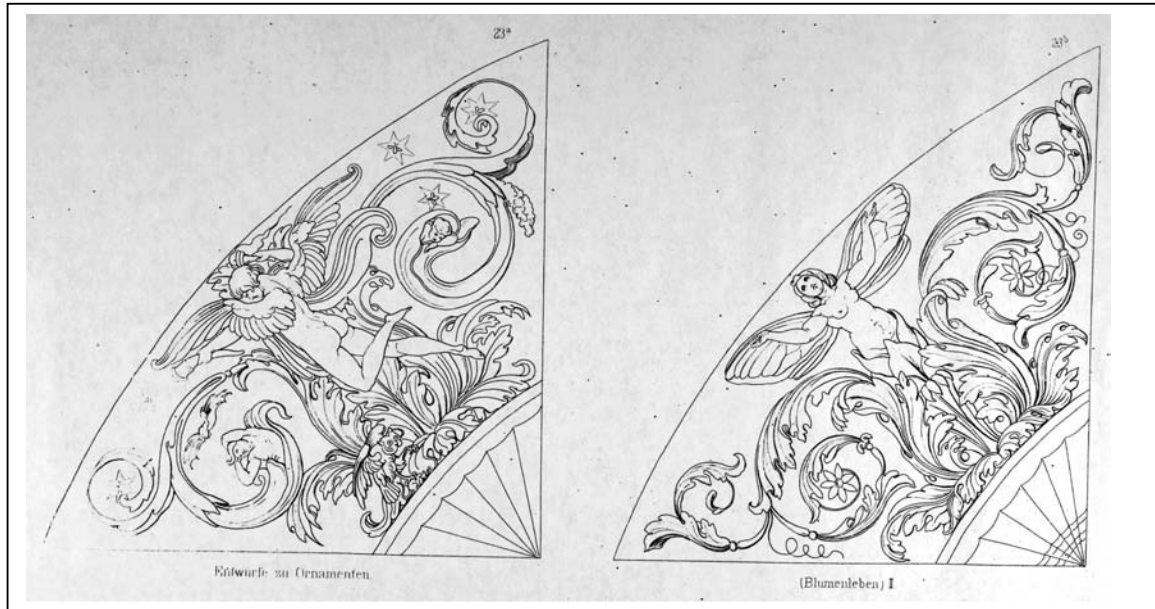
Pilasterdekoration zu "Josephs Triumphzug"

Kupferstich, gedruckt "Satura", 1871, Taf. 20b



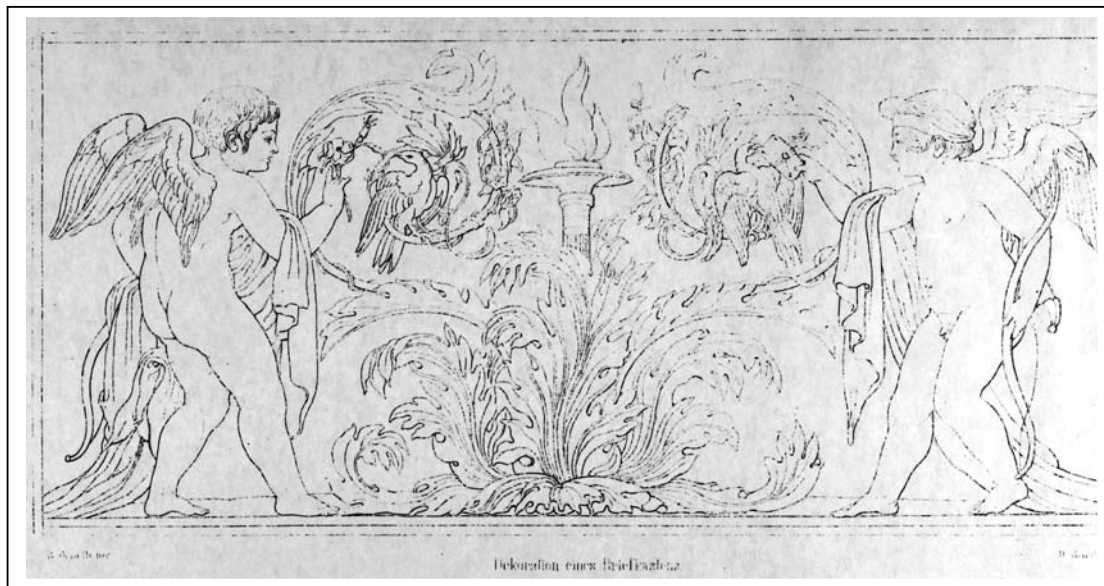
Zwei Zwickeldekorationen für eine Schlafzimmerdecke

Der Morgen, Die erwachende Blumenwelt. Kupferstiche, gedruckt in "Satura", 1871, Taf. 22a, 22b



Zwei Zwickeldekorationen für eine Schlafzimmerdecke

Hesperus, Die Nachviole. Kupferstiche, gedruckt in "Satura", 1871, Taf. 23a, 22b



Briefkastendekoration

Kupferstich, gedruckt in "Satura", 1871, Taf. 1



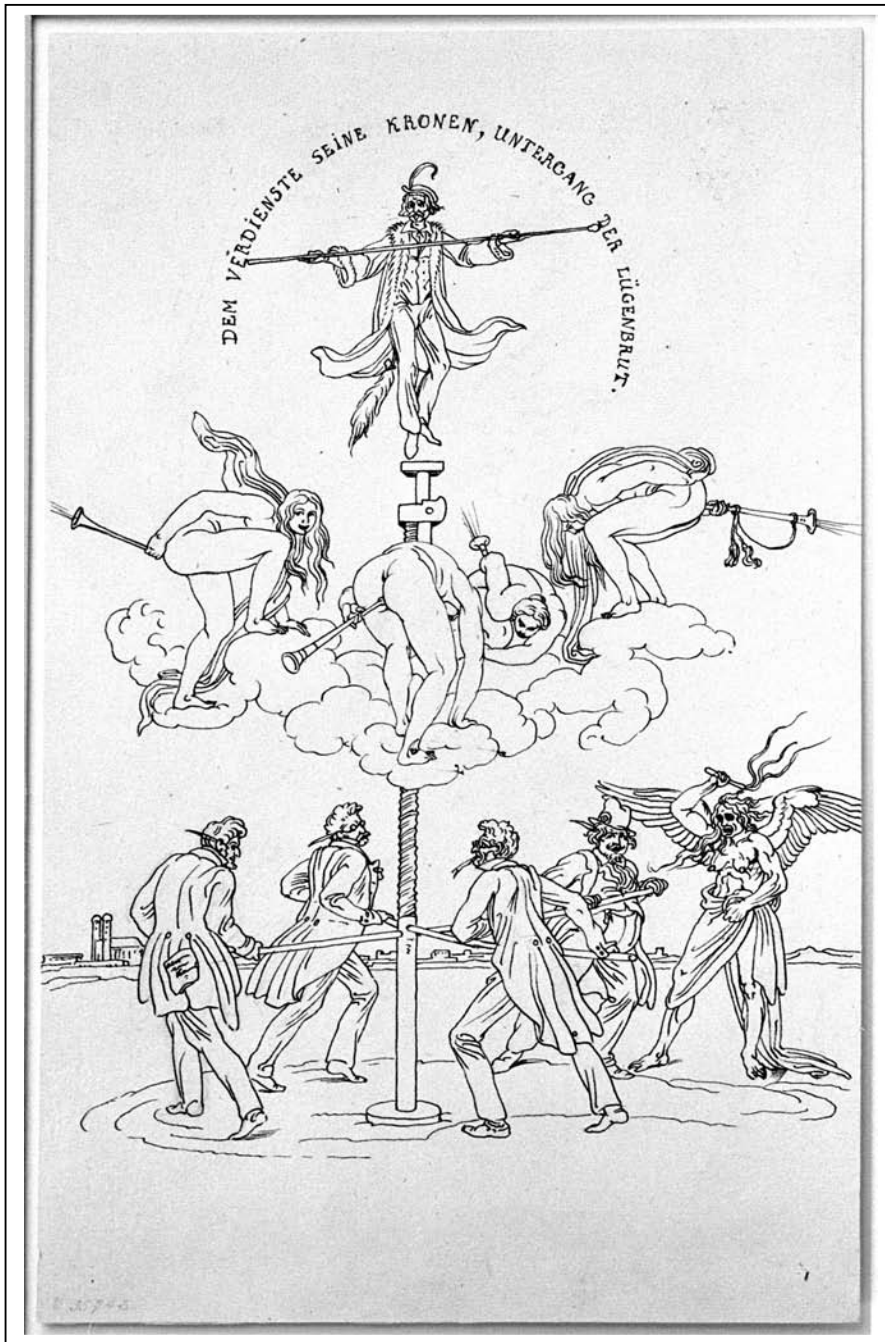
Römische Campagnaszene

Federzeichnung, laviert, 21 x 33 cm,
Museum der bildenden Künste zu Leipzig, Inv. Nr. NI 755



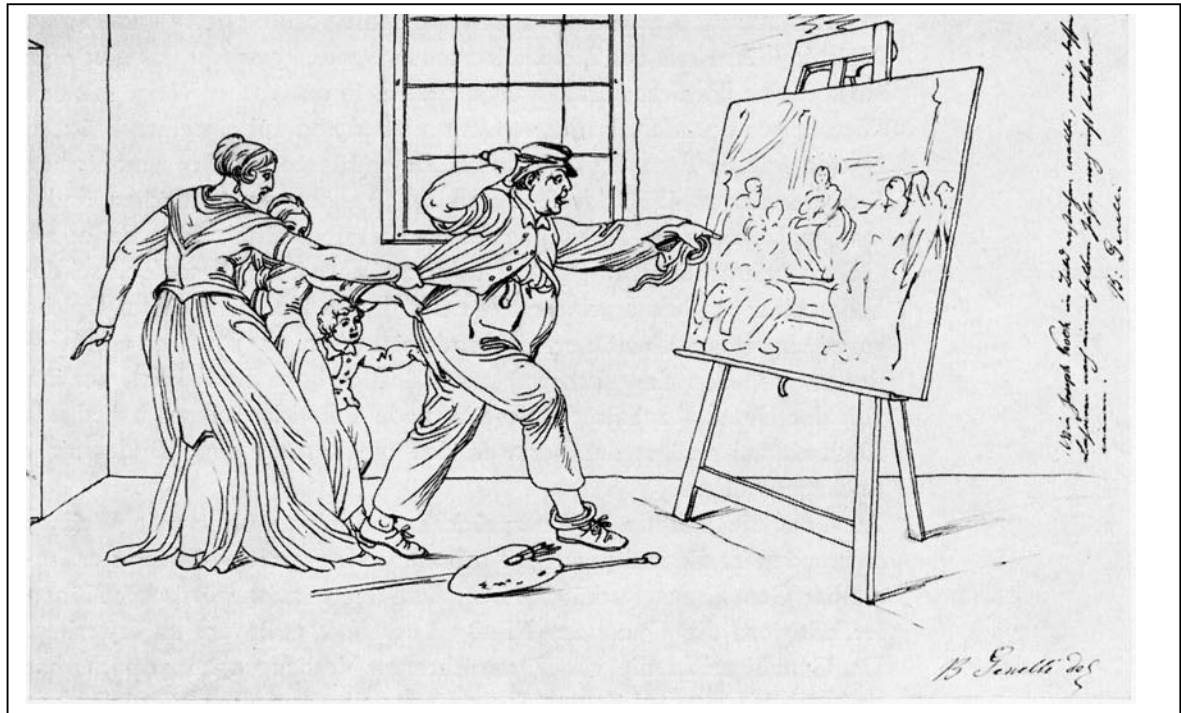
Heinrich Stieglitz

Federzeichnung, Museum der Stadt Osnabrück



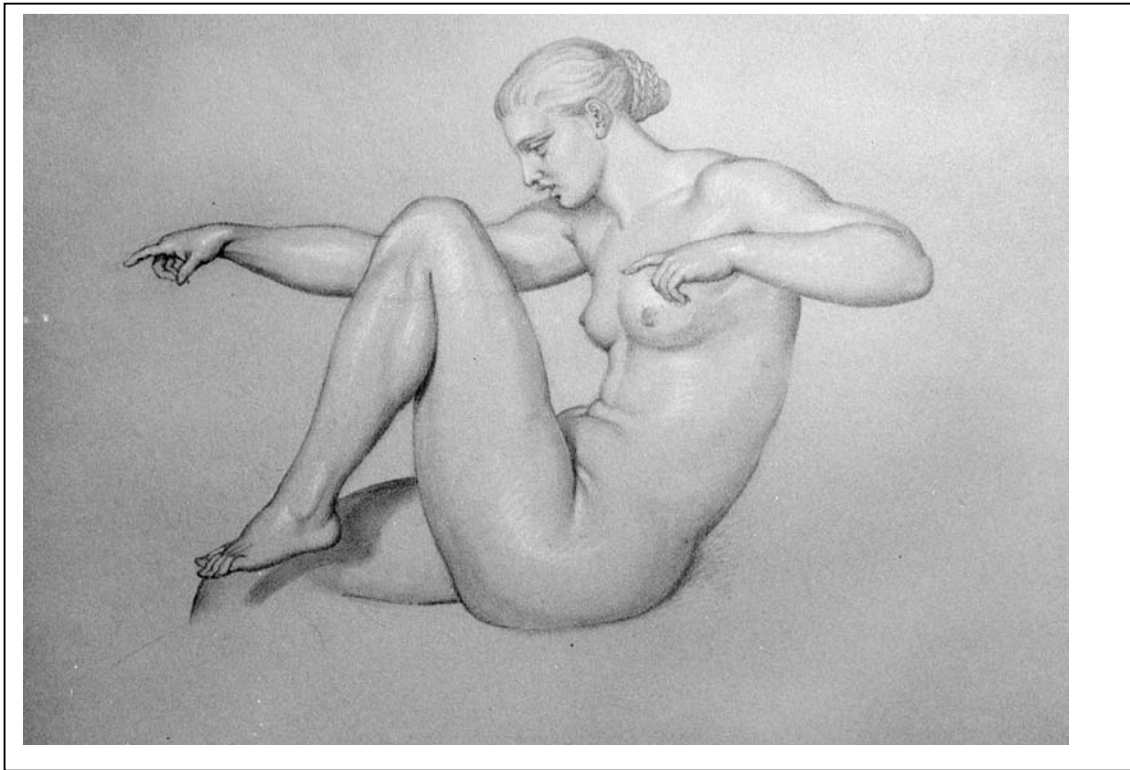
Karikatur auf Wilhelm von Kaulbach

Federzeichnung, Staatliche Graphische Sammlung München, Inv. Nr. 35742



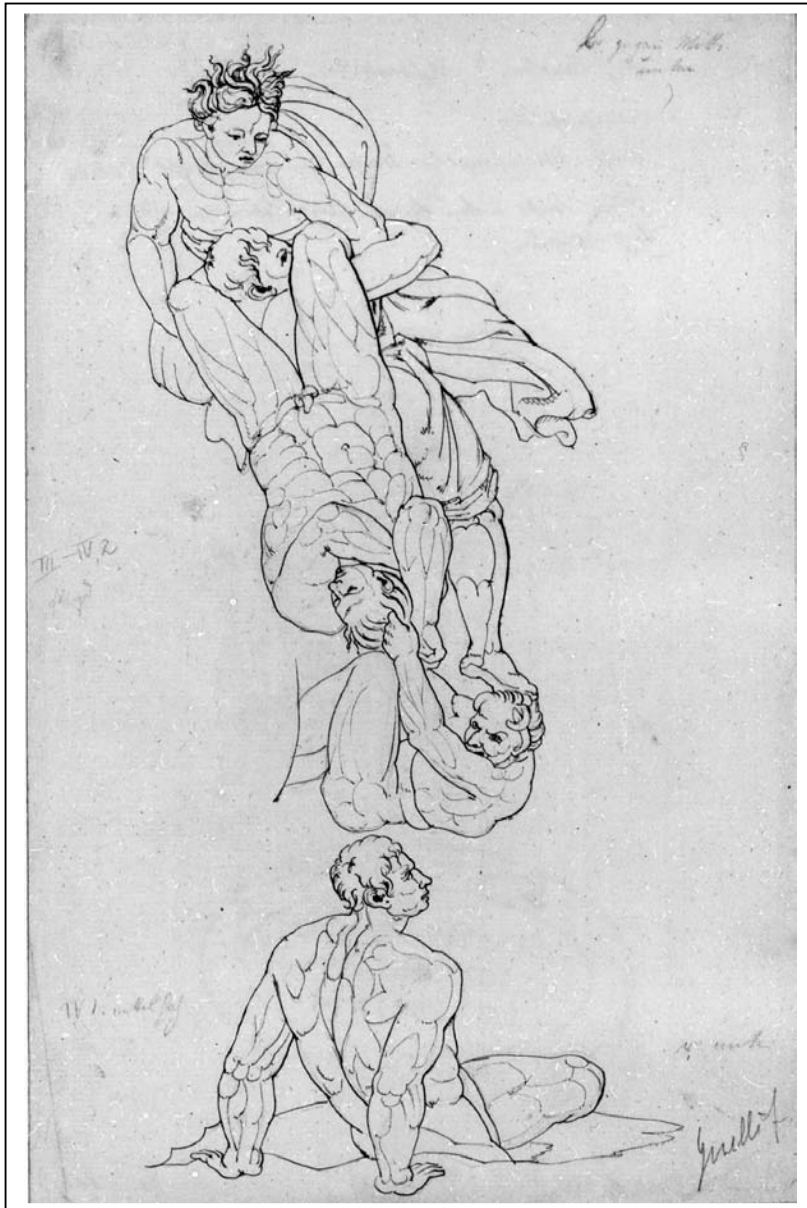
"Wie Koch ein Bild erstechen wollte, weil dessen Lasuren nach einem halben Jahre noch nicht trocken waren"

Federzeichnung, 21,6 x 35,2 cm, Hamburger Kunsthalle, Inv. Nr. 42264



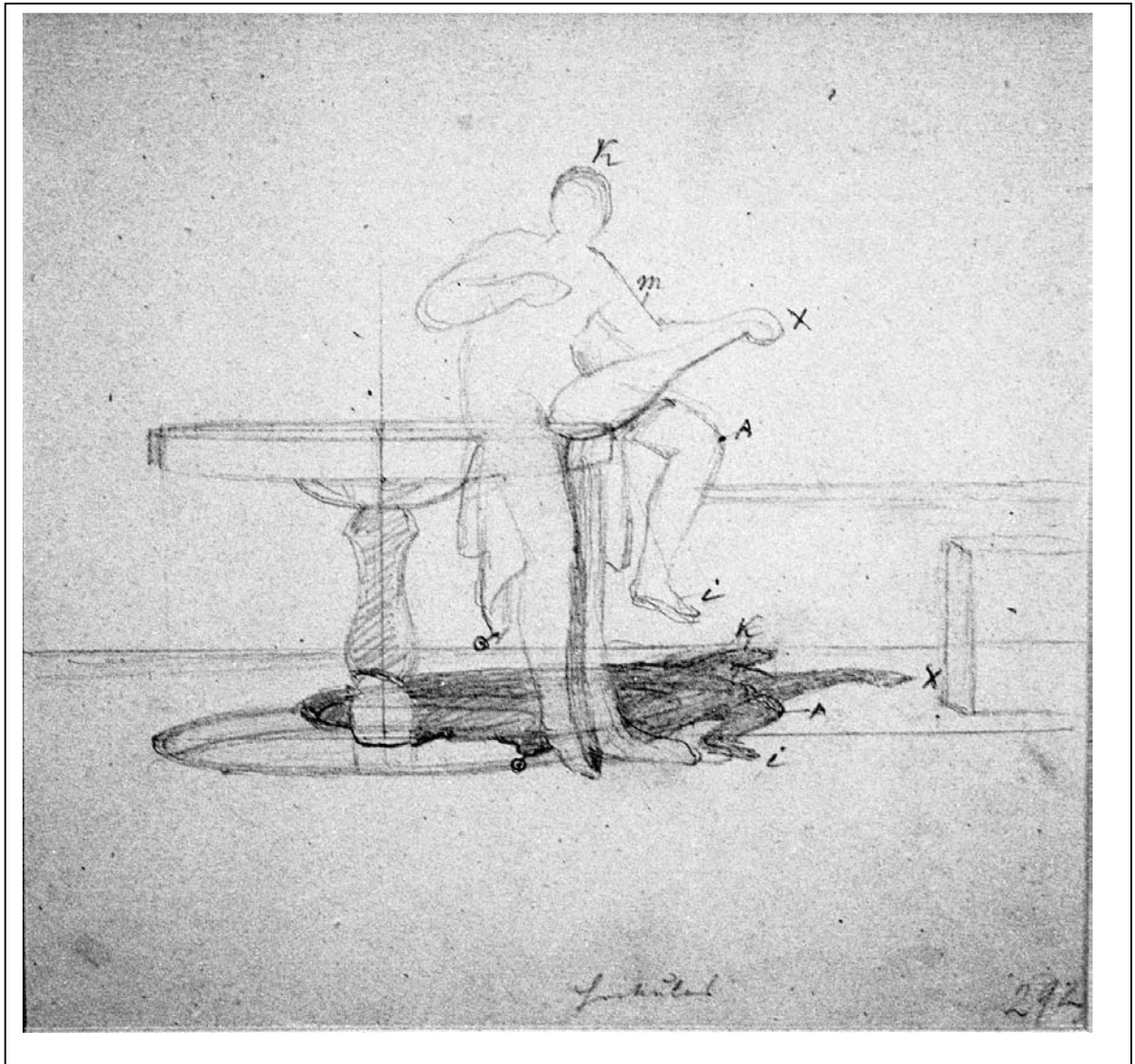
Studie zu einer weiblichen Figur aus "Raub der Europa"

Bleistiftzeichnung mit Weißhöhlungen in Kreide,
Kunstsammlungen zu Weimar, Inv. Nr. KK 6618



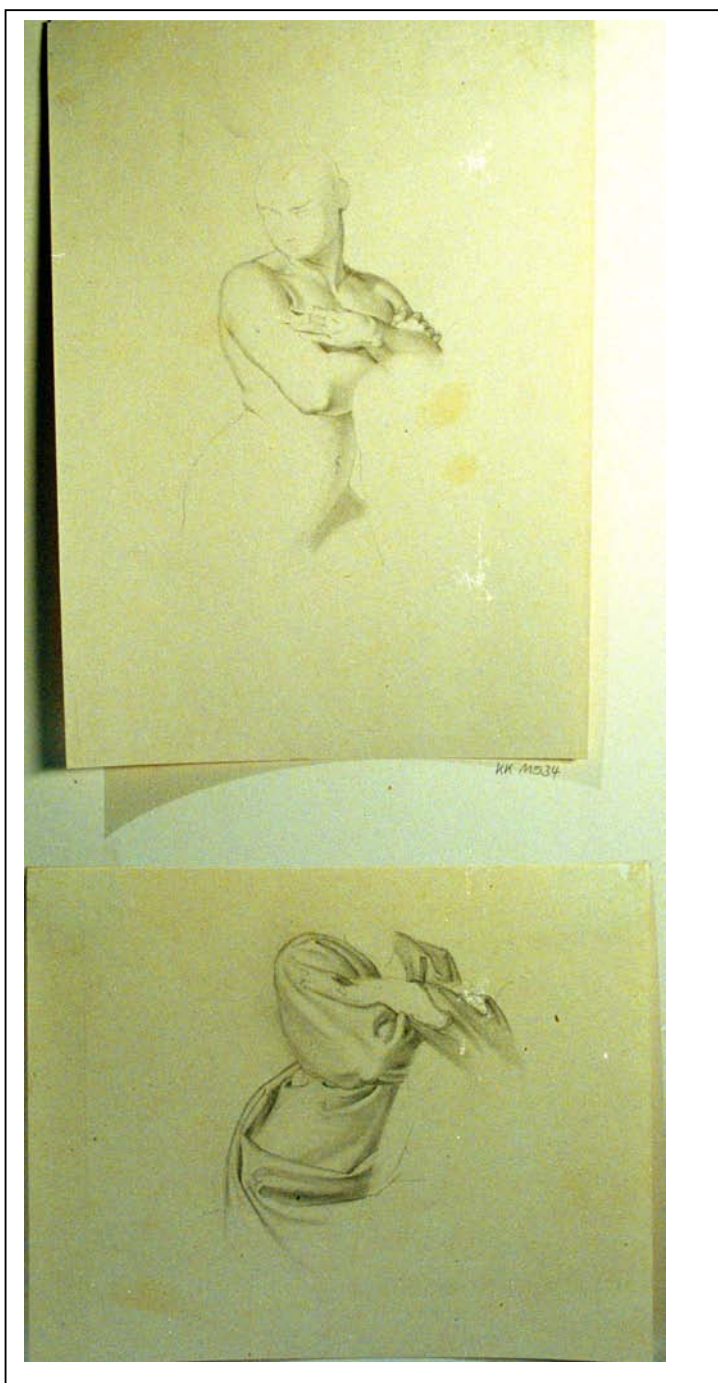
Federzeichnung nach Michelangelos "Jüngstem Gericht"

Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 130



Schattenstudie zu Herkules aus "Herkules und Omphale"

Bleistiftzeichnung, Museum für bildende Künste Leipzig, Inv. Nr. I 2164/5



Gewand- und Aktstudie zu einem Engel aus "Opfer Kains und Abels"

Bleistiftzeichnungen, Kunstsammlungen zu Weimar, Inv. Nr. KK 11534, KK 11535



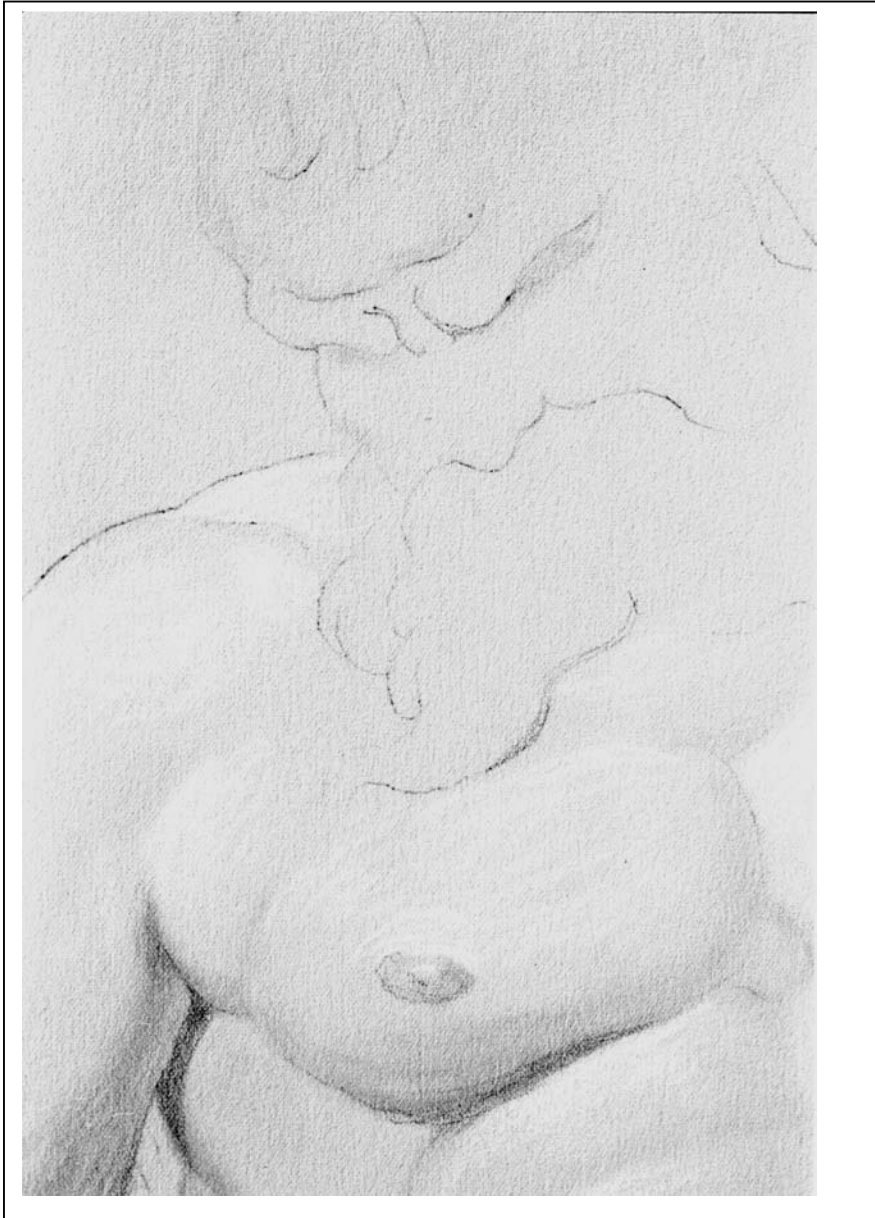
Kains Brudermord, Detail

Bleistiftzeichnung, Kunsthalle Kiel, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 1928/SHKV 201



Studie zu einer Figur "Mai"

Bleistiftzeichnung, Staatliche Graphische Sammlung München, Inv. Nr. 1906: 185



Studie zu tanzendem Silen aus "Bacchus unter den Musen"

Pauslinie und Kreide, Staatliche Graphische Sammlung München, Inv. Nr. 22184

VERGLEICHSABBILDUNGEN



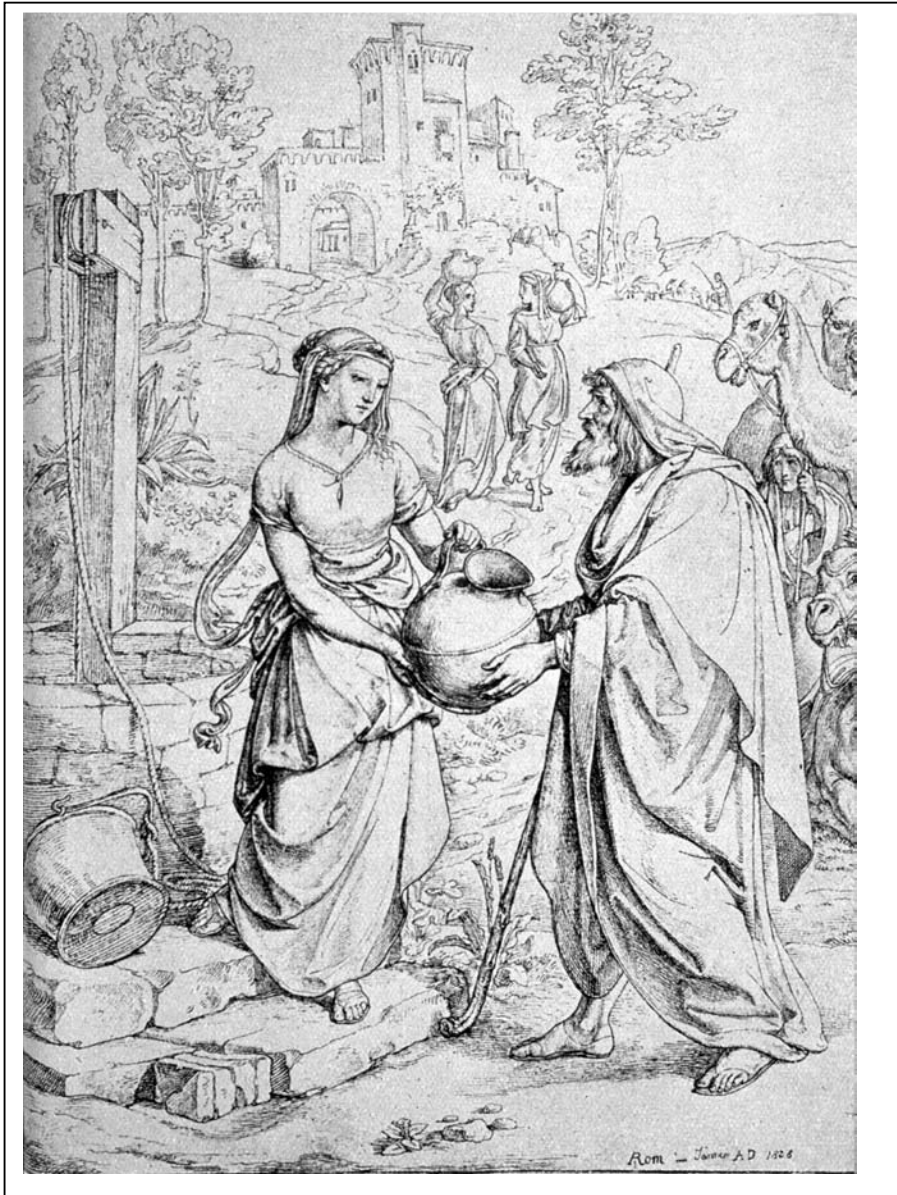
Joseph Anton Dräger, Moses am Brunnen, die Töchter Reguels beschützend und ihre Schafe tränkend

Öl/Lwd., Westfälisches Landesmuseum Münster



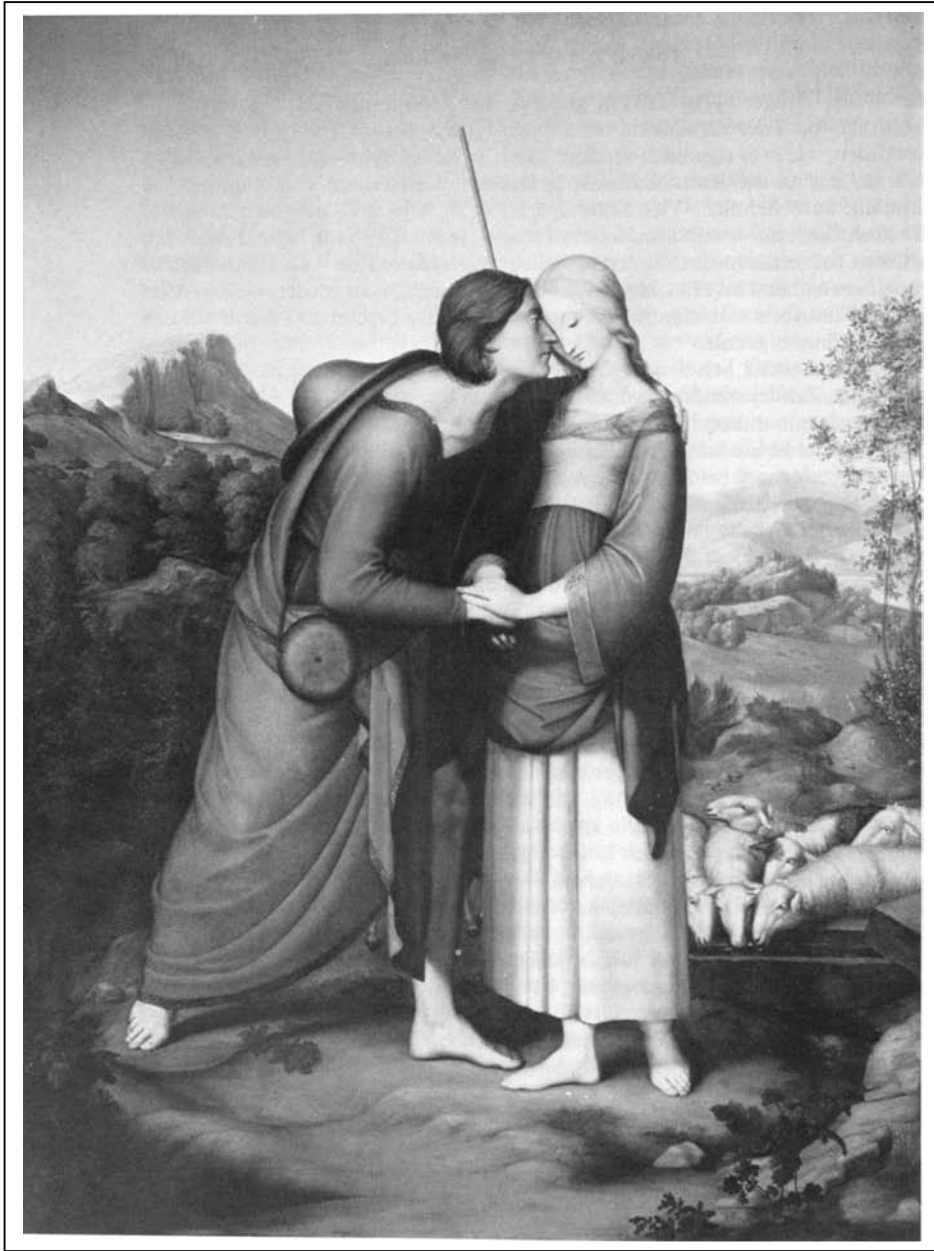
Karl Rahl, Moses schützt die Töchter Reguels gegen die Hirten

Ö/Lwd., 118 x 186 cm, Österreichische Galerie Wien, Inv. 2437



Joseph Führich, Elieser und Rebekka am Brunnen

Bleistiftzeichnung



Joseph Anton Dräger, Jakob und Rahel am Brunnen

Ö/Lwd., 65 x 50 cm, Trier, Simeonstift



Johann Friedrich Overbeck, Abraham und die drei Engel

1822/24, Feder, laviert,

Museen für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, Inv. 1950/89



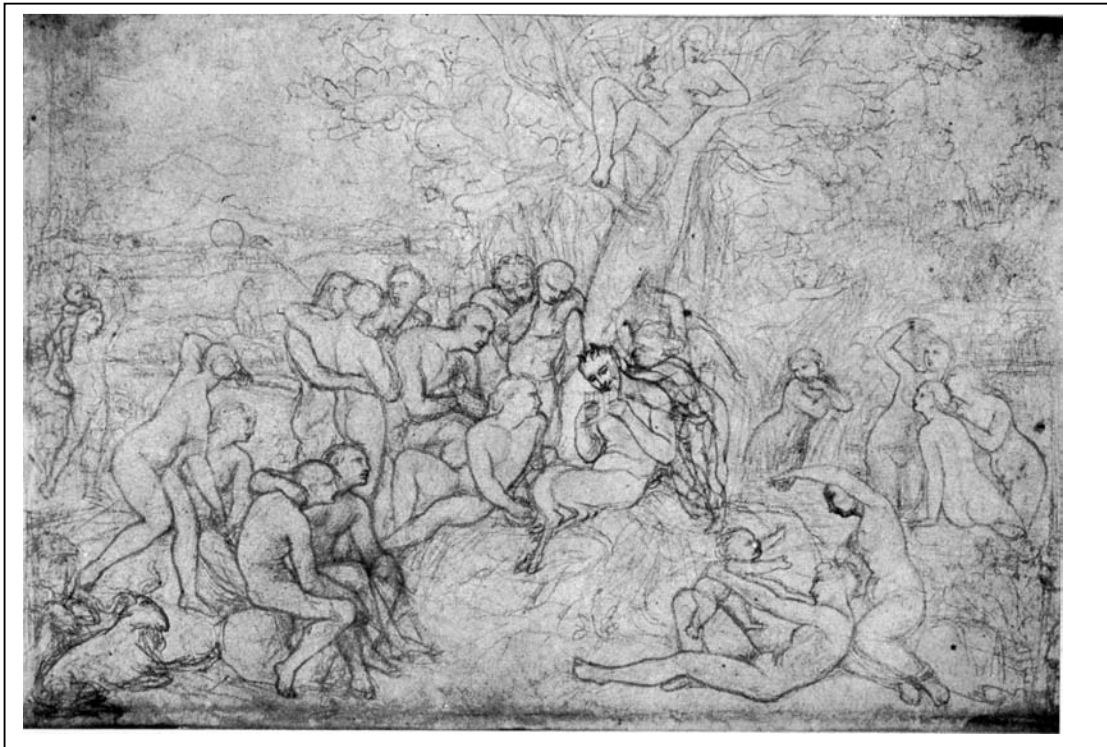
Erwin Speckter, Nehers Atelier in Rom

1831, Aquarell, Privatbesitz



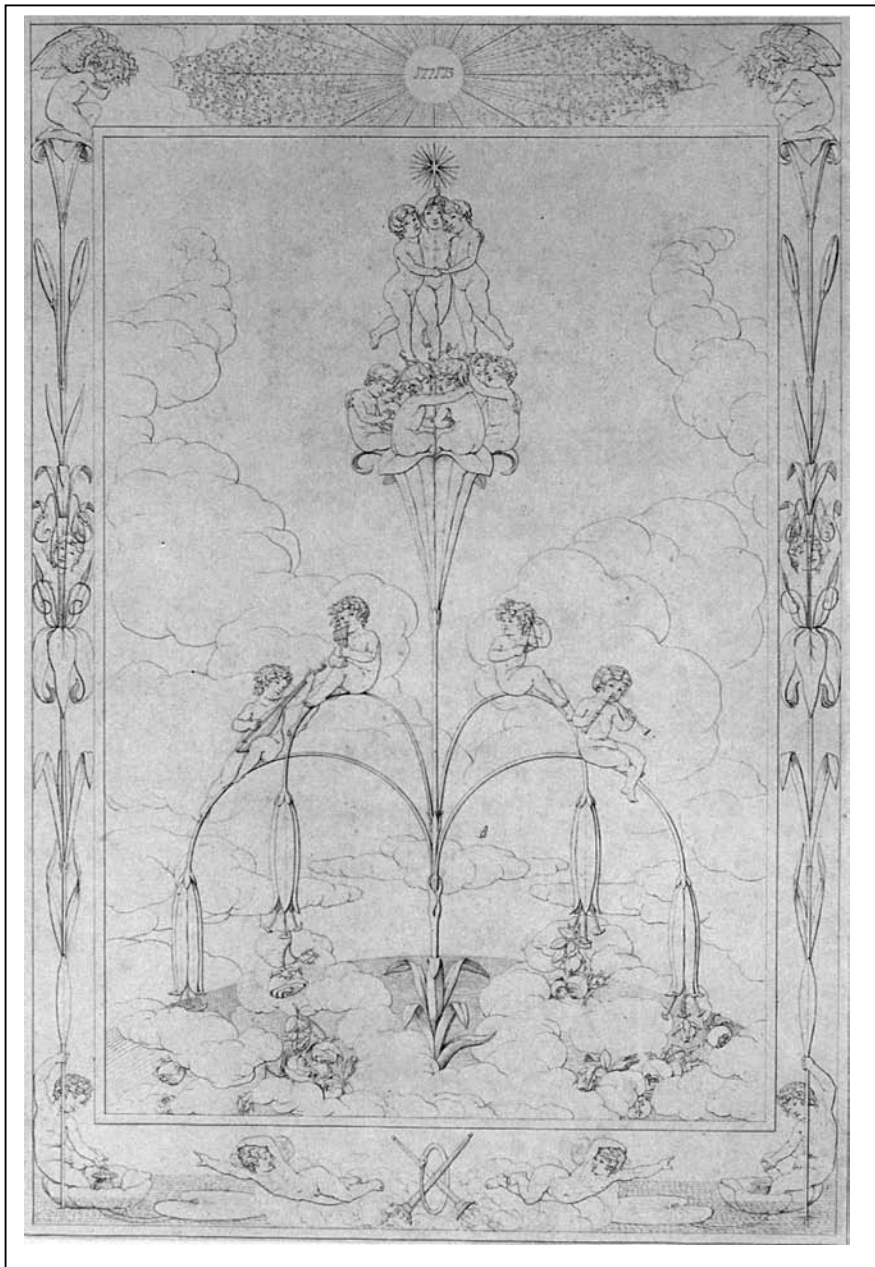
Erwin Speckter, Fischer am Molo von Neapel

1834, Federzeichnung



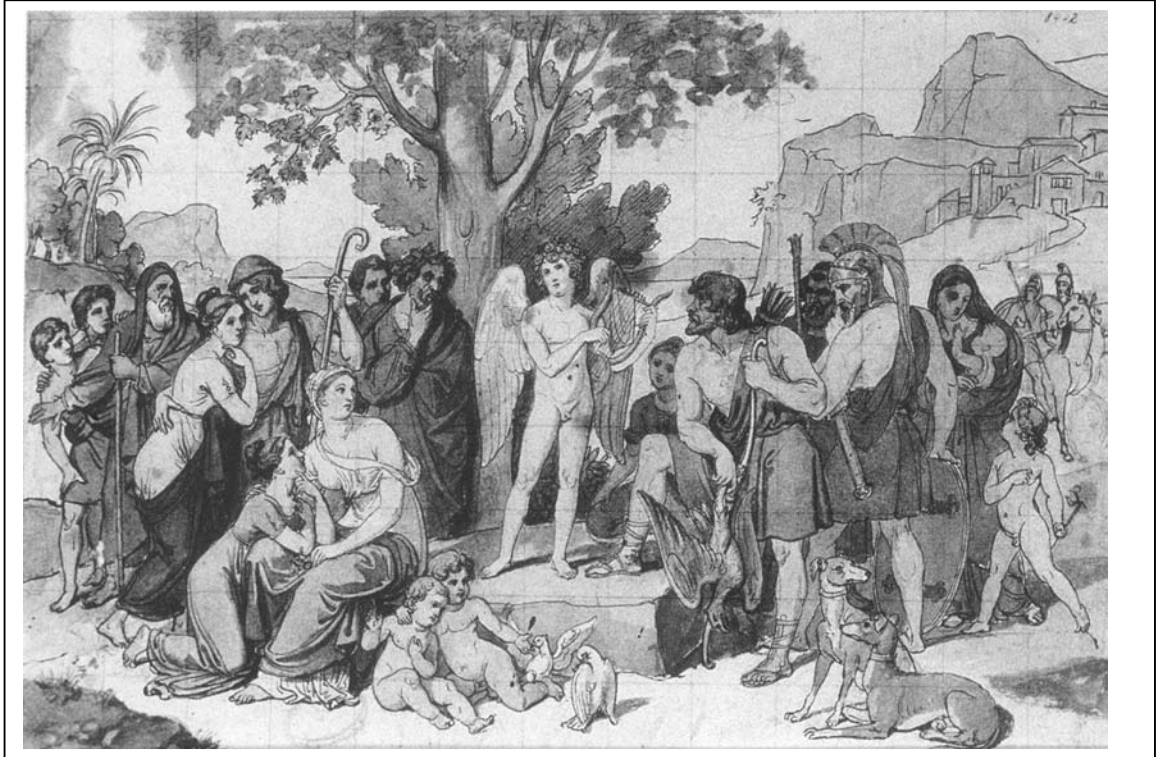
Erwin Speckter, Amor zeigt dem liebeskranken Faun eine Hirtenflöte

1833, Bleistiftzeichnung



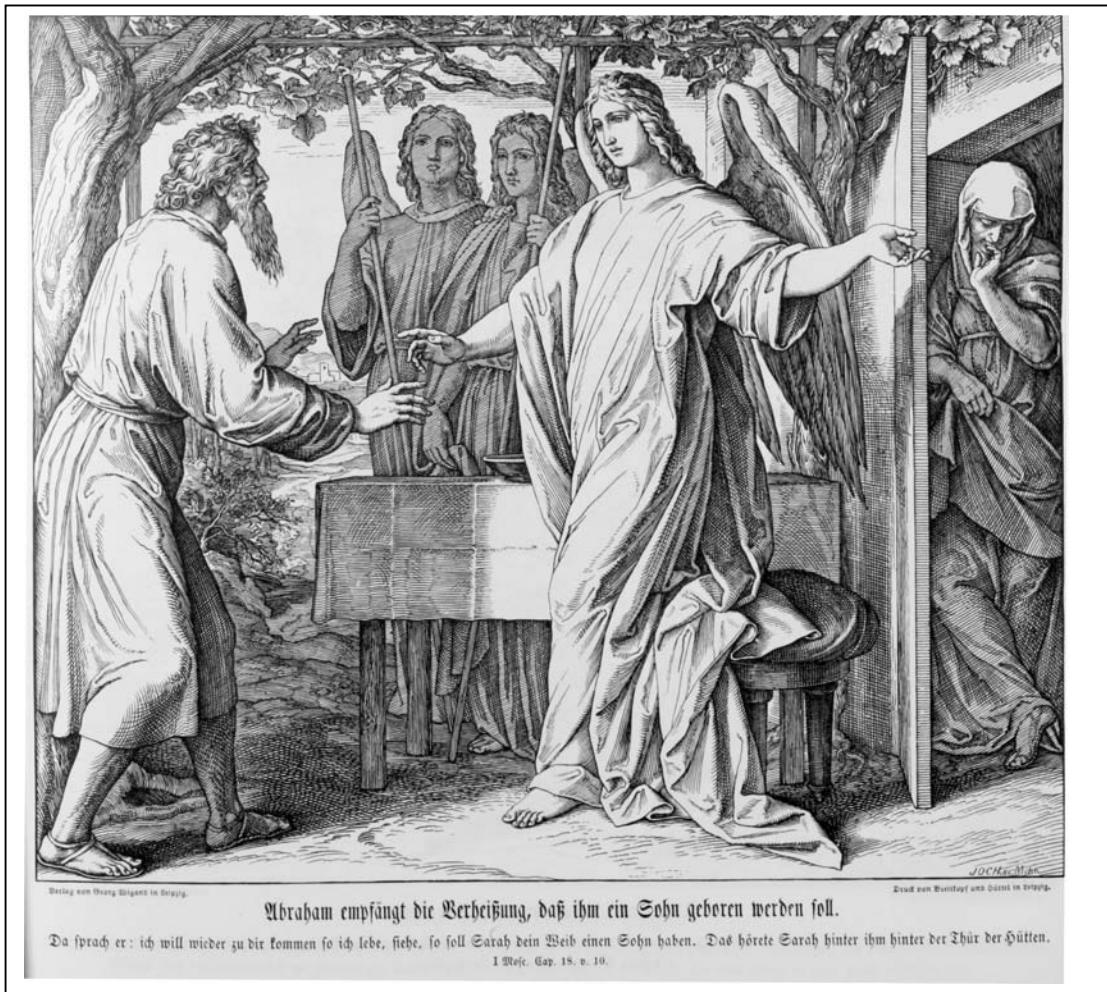
Philipp Otto Runge, Der Morgen

Kupferstich



Joseph Riepenhausen, Eros die Lyra spielend

Aquarell



Julius Schnorr von Carolsfeld, Abraham und die drei Engel

Holzstich



Julius Schnorr von Carolsfeld, Elieser und Rebekka am Brunnen

Holzstich



Julius Schnorr von Carolsfeld, Jakob und Rahel am Brunnen

Holzstich



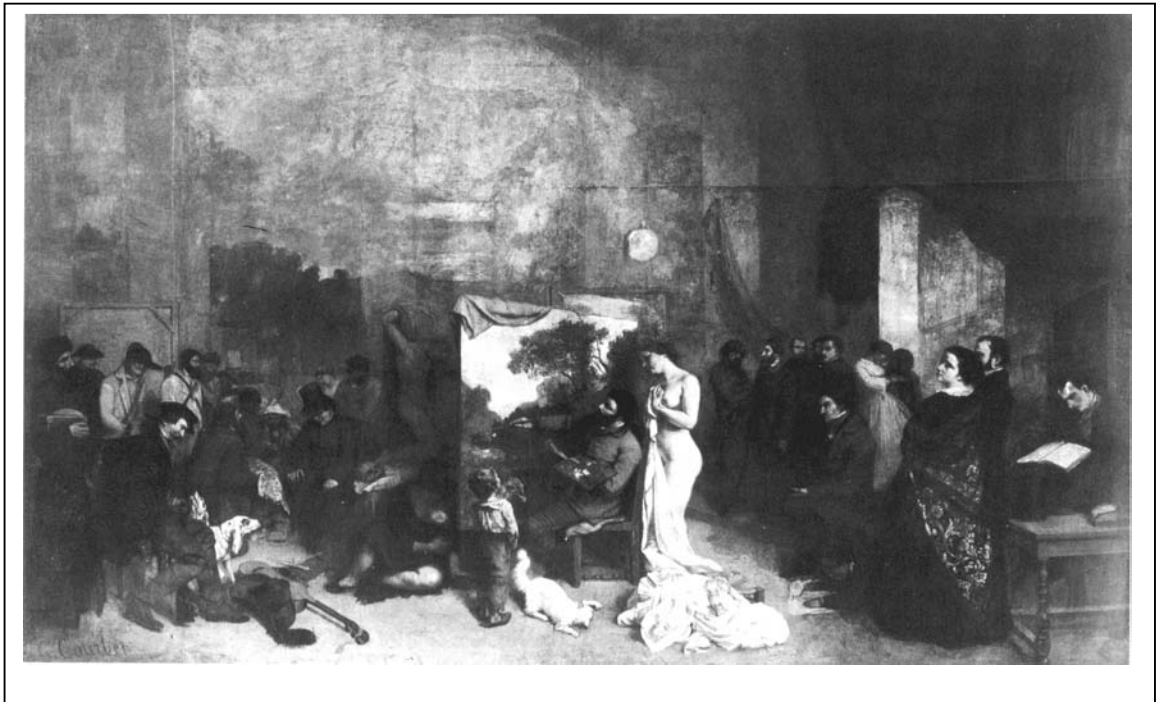
Wilhelm von Kaulbach, Das Narrenhaus

Bleistiftzeichnung



Brüder Riepenhausen, Vision Raffaels

Kupferstich aus: "Leben Raffaels von Urbino"



Gustave Courbet, Atelier du peintre

1855, Öl/Lwd., Paris, Musée d'Orsay

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1 Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Schack-Galerie
- Abb. 2-4 Ebert, Hans: Buonaventura Genelli. Dresden 1987, S. 16-17
- Abb. 5 Ebert 1971, S. 168
- Abb. 6 Lenz, Christian (Hrsg.): Adolf Friedrich Graf von Schack. Kunstsammler, Literat und Reisender. München 1994, S. 169
- Abb. 7-9 Staatliche Graphische Sammlung München
- Abb. 10 Ebert, Hans: Buonaventura Genelli. Dresden 1987, S. 24
- Abb. 11-18 Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin, Zentralarchiv Berlin
- Abb. 19 Staatliche Graphische Sammlung München
- Abb. 20 Ebert 1971, S. 118
- Abb. 21 Staatliche Graphische Sammlung München
- Abb. 22 Museum der bildenden Künste, Graphische Sammlung, Leipzig
- Abb. 23 Schlick, Johann (Bearb.): 150 Handzeichnungen und Aquarelle aus fünf Jahrhunderten. Ausstellungskatalog Kunsthalle Kiel 1990, S. 141
- Abb. 24 Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin, Zentralarchiv Berlin
- Abb. 25 Satura 1871, Taf. 27
- Abb. 26 Museum der bildenden Künste, Graphische Sammlung, Leipzig
- Abb. 27 Kunstsammlungen zu Weimar, Graphische Sammlung
- Abb. 28 Museum für bildende Künste, Graphische Sammlung, Leipzig
- Abb. 29 Goethe-Nationalmuseum Weimar
- Abb. 30 Wagner, Christiane: Seid einig, einig, einig! Die Schillerfeier 1859 in Weimar. Magisterarbeit Würzburg 1998, Abb. Nr. 34
- Abb. 31 Kunstsammlungen zu Weimar, Graphische Sammlung
- Abb. 32-34 Staatliche Graphische Sammlung München
- Abb. 35-36 Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett
- Abb. 37 Ebert 1971, S. 168
- Abb. 38 Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv
- Abb. 39, 40 Staatliche Graphische Sammlung München
- Abb. 41-46 Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv
- Abb. 47, 48 Staatliche Graphische Sammlung München
- Abb. 49 Museum der bildenden Künste, Graphische Sammlung, Leipzig
- Abb. 50 Staatliche Graphische Sammlung München
- Abb. 51-68 Kunstsammlungen zu Weimar, Graphische Sammlung

- Abb. 69-78 Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv
- Abb. 79-102 Christoffel 1922
- Abb. 103-106 Satura 1871
- Abb. 107 Museum der bildenden Künste, Graphische Sammlung, Leipzig
- Abb. 108 Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv
- Abb. 109 Staatliche Graphische Sammlung München
- Abb. 110 Ebert 1971, S. 138
- Abb. 111 Ebert 1971, S. 161
- Abb. 112 Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett
- Abb. 113 Museum für bildende Künste, Graphische Sammlung, Leipzig
- Abb. 114 Kunstsammlungen zu Weimar, Graphische Sammlung
- Abb. 115 Schlick, Johann (Bearb.): 150 Handzeichnungen und Aquarelle aus fünf Jahrhunderten. Ausstellungskatalog Kunsthalle Kiel 1990, S. 139
- Abb. 116, 117 Staatliche Graphische Sammlung München
- Abb. 118 Trierer Zeitschrift, 7, 1932, Taf. 10
- Abb. 119 Gott erhalte Österreich, Ausstellungskatalog Halbtorn 1990. Halbtorn 1990, S. 171
- Abb. 120 Geller, Hans: Ernste Künstler – fröhliche Menschen. Zeichnungen und Aufzeichnungen deutscher Künstler in Rom zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Joseph Führich und seine Freunde. München 1947, Abb. 28
- Abb. 121 Ahrens, Dieter (Hrsg.): Räume der Geschichte. Deutsch-Römisches vom 18. bis 20. Jahrhundert. Trier 1986, S. 98
- Abb. 122 Jensen, Jens Christian: Die Zeichnungen Overbecks in der Lübecker Graphiksammlung, ca. 1969 (Lübecker Museumshefte ; 8), S. 41
- Abb. 123 Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, Bd. 14/15, 1970, S. 179
- Abb. 124 Nordelbingen, Bd. 28/29, 1960, S. 163
- Abb. 125 Nordelbingen, Bd. 28/29, 1960, S. 164
- Abb. 126 Hohl, Hanna: Philipp Otto Runge. Die Zeiten – Der Morgen. Hamburg 1997, S. 16
- Abb. 127 Kunze, Max (Hrsg.): Antike zwischen Klassizismus und Romantik. Die Künstlerfamilie Riepenhausen. Mainz 2001, S. 183
- Abb. 128-130 Schnorr von Carolsfeld, Julius: Die Bibel in Bildern. Nachdr. d. Ausg. 1860. Zürich 1972, Abb. 22, 29, 33
- Abb. 131 Kümmel, Birgit, Wilhelm von Kaulbach als Zeichner. 1804 – 1874, Ausstellungskatalog Bad Arolsen 2001, S. 7
- Abb. 132 Kunze, Max (Hrsg.): Antike zwischen Klassizismus und Romantik. Die Künstlerfamilie Riepenhausen. Mainz 2001, S. 171
- Abb. 133 Zutter, Jörg: Courbet. Artiste et promoteur de son oeuvre. Paris 1998, S. 14

LEBENS LAUF

Name	Eva Christine Nielsen, geb. Schlipp
Anschrift	Werneckstr. 27, 80802 München
Geburtsdatum, -ort	30.5.1971, Bad Wildungen
Familienstand	verheiratet, Geburt des ersten Kindes am 19.6.2005
Schulische Ausbildung	
9/1977 – 12/1979	Grundschule Bad Wildungen
1/1980 – 12/1980	Grundschule und Orientierungsstufe Hannover
1/1981 – 6/1990	Vöhl-Gymnasium Memmingen, Abschluß mit Abitur
Berufliche Ausbildung	
10/1990 – 12/1993	Ausbildung an der Beamtenfachhochschule München, Abschluß als Diplom-Bibliothekar für wissenschaftliche Bibliotheken
Hochschulausbildung	
11/1994	Beginn des Studiums an der LMU München mit den Fächern: Mittlere und neuere Kunstgeschichte (HF) Frühchristliche und byzantinische Kunstgeschichte (1. NF) Katholische Kirchengeschichte (2. NF)
2/2001	Studienabschluß mit Magister Artium („mit Auszeichnung“)
4/2001	Einschreibung in den Promotionsstudiengang, Betreuung der Promotion durch Prof. Dr. Frank Büttner
2/2005	Abschluß der Promotion mit Dr. phil.
Berufliche Tätigkeit	
10/2004	Anstellung als wissenschaftliche Angestellte am Institut für Kunstgeschichte der LMU München