



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Wustmann, G.: Antike Dichtung und moderne Kunst.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Antike Dichtung und moderne Kunst.

Der Kunsthandel bereitet uns bisweilen Ueberraschungen, von denen kein Menschenkind sich etwas hätte träumen lassen. Allen steht noch in frischer Erinnerung, wie vor zwei Jahren die prächtigen Blätter aus „Hendschel's Skizzenbuche“ an den Schaufenstern unsrer Buchhandlungen sich zum ersten Male präsentirten. Niemand hatte je etwas von Hendschel gehört, niemand wußte über ihn Auskunft zu geben, aber seine Bilder eroberten im Fluge die Herzen von Jung und Alt durch die Mannichfaltigkeit und Originalität ihrer Erfindung, durch die Anmuth ihrer Darstellung, durch ihren liebenswürdigen Humor und ihre tiefinnerliche Gemüthlichkeit. Und welches Staunen, als man später erfuhr, daß der Schöpfer dieser Blätter bereits ein Vierziger und daß das, was er veröffentlicht, nur eine kleine, dem anspruchslosen Künstler von Freunden abgedrungene Auswahl aus einem unbeschreiblichen Reichthum von Skizzen sei, der noch in seinen Mappen vergraben liege! — Heute haben wir über eine Ueberraschung ganz ähnlicher und doch ganz anderer Art zu berichten. Vor uns liegt ein vor wenigen Wochen erschienenenes Werk, ein einfach, aber äußerst geschmackvoll ausgestatteter Großquartband, der den Titel trägt: *Umrisszeichnungen zu den Tragödien des Sophokles*. Sechzehn Blätter, mit erläuterndem Text, von Ferdinand Lachmann. Leipzig, 1873. C. A. Seemann.

Zunächst wird mancher mit Befremden fragen: „Illustrationen zu Sophokles? Was ist daran so überraschendes? Hat es denn die nicht längst gegeben?“ Vereinzelt allerdings. Aber eine fortlaufende Serie von bildlichen Darstellungen zu allen sieben uns erhaltenen Tragödien des großen griechischen Dichters ist nie von einem modernen Künstler geschaffen worden. Es klingt das fast unglaublich, und doch ist es so. Sophokles ist in dem großen Dichterdreigestirn der griechischen Tragödie für uns moderne Menschen ohne Zweifel der sympathischste. Durch Donner's schöne Uebertragung — eines der wenigen wirklichen Meisterstücke deutscher Uebersetzungskunst — sind seine Dichtungen auch den der classischen Bildung ferneren stehenden mit ungewöhnlicher Treue vermittelt worden, und die zwar völlig unantike, aber doch

immerhin sehr schöne Musik, die Mendelssohn zu einzelnen Stücken geschrieben, hat sogar ihre Aufführung auf der modernen Bühne, wenn auch nicht erst ermöglicht, so doch die Lust dazu sicherlich öfter erregt, als es ohne sie geschehen wäre. Nur die bildende Kunst ist dem Dichter ziemlich fern geblieben, und Lachmann ist der erste, der hier, man möchte sagen, eine Schuld abträgt.

„Wer aber ist Lachmann?“ fragst du weiter. „Ist es ein plötzlich aufgetauchtes, junges, emporstrebendes Talent? Lebt er in München, in Wien, in Rom? Wer ist sein Meister gewesen? Hat er an der Antike oder an den Italienern sich gebildet?“ Nichts von alledem. Der Künstler, der hier zum ersten — und vielleicht zum letzten — Male Schöpfungen seiner Hand in die Welt sendet, ist gar kein „Künstler“, sondern ein „Dilettant“, es ist ein einfacher und bescheidener Schulmann, an Jahren ein hoher Fünfziger, Conrector am Gymnasium in Zittau in der sächsischen Lausitz. Die Originale der sechzehn Zeichnungen, die hier in untadlig schönen Stichen von Schulz' Hand durch die Seemann'sche Buchhandlung veröffentlicht werden, lagen auf der Philologenversammlung in Leipzig zu Pfingsten 1872 in der „archäologischen Section“ den Amts- und Berufsgeossen des Zeichners zu weiter nichts als freundlicher und wohlwollender Betrachtung vor. In glücklich angeregten Mußestunden, die das Schulamt ihm gelassen, hatte er sie entworfen; der Gedanke an eine Veröffentlichung, an künstlerische Erfolge, oder gar an Nivalität mit irgend einem auf ähnlichem Gebiete schöpferisch gewesenen Meister hatte ihm fern gelegen.

„Nun, und dennoch veröffentlicht? Sind das die Blätter wirklich werth? Dürfen sie es wagen, aus der Mappe des anspruchslosen Schulmannes in die Welt hinauszuzwandern und sich an die Seite der Flaxman, Carstens und Genelli zu stellen?“ Auf diese Fragen mag an unsrer Statt der Mann antworten, der auf jener erwähnten Versammlung zuerst nachdrücklich auf die Bedeutung dieser Blätter hinwies und ihre Publication anregte, und der das vollendete Werk nun auch mit einem freundlichen Begleitworte beim Publikum einführt, Prof. Overbeck, der Archäolog der Leipziger Universität. Er sagt, daß damals, als es gegolten habe, sich des Charakters dieser schönen Arbeiten durch die Vergleichung mit Verwandtem bewußt zu werden, „aus mehr als einem Munde der Name Carstens und nur dieser gehört worden sei,“ und daß damit zugleich „das höchste Lob ausgesprochen sei, welches derartigen Leistungen überhaupt ertheilt werden könne.“ Hiermit ist nach unsrer Ueberzeugung im Wesentlichen das Richtige getroffen, wenn auch die Dinge nicht ganz so einfach liegen, wie es nach diesem Urtheil scheinen könnte.

Vielleicht ist der Versuch nicht ohne Interesse, den unsres Wissens bisher

noch Niemand gemacht hat, einmal die hervorragenderen Leistungen auf dem Gebiete der Illustration antiker Dichterwerke zu überblicken und mit Hilfe eines etwas eingehenderen Vergleiches Lachmann die Stelle anzuweisen, die ihm in Wahrheit gebührt.

Es ist ein Irrthum, wenn man, wie es nicht selten geschieht, behauptet, „illustrierte Classikerausgaben“ seien eine Errungenschaft der neuesten Zeit. In der deutschen Literatur hat die erste Hälfte unsres Jahrhunderts, in der englischen und französischen schon das ganze vorige Jahrhundert genug der Art hervorgebracht. Die Thatsache, daß Engländer und Franzosen uns darin vorangegangen sind, hat nichts auffälliges; wie hätten wir kostbare Classikerausgaben publiciren können, da wir noch keine Classiker hatten? Was wir aber hatten, eben so gut hatten, wie die Engländer und Franzosen, das waren die Classiker des griechischen und römischen Alterthums. Und da kann es denn Wunder nehmen, daß allerdings auch in der Herstellung von künstlerisch ausgestatteten Ausgaben antiker Dichter uns andre Völker lange vorausgegangen sind. Solchen Erscheinungen z. B., wie dem kostbaren Pine'schen Horaz (London 1733—37), dessen Text vom ersten bis zum letzten Buchstaben durchweg in Kupfer gestochen und mit zahlreichen, nach Antiken gezeichneten Bignetten geschmückt ist, dem Sandby'schen, ebenfalls nach Antiken illustrierten Horaz (London 1749), der Justice'schen Vergilausgabe (Haag 1757), die Marco Pitteri, der durch seine eigenthümliche Technik merkwürdig gewordene venetianische Kupferstecher, mit Abbildungen nach der Antike schmückte, und nun gar der prachtvollen vierbändigen Quartausgabe von Doid's Metamorphosen, die Basan und Le Mire 1767—71 in Paris publicirten, und die von einer Reihe der bedeutendsten Zeichner und Kupferstecher jener Zeit (G. Eisen, Boucher, Monnet, Moreau le jeune, Choffard u. a.) mit 141 Kupfertafeln und zahlreichen Bignetten geschmückt ist, solchen Erscheinungen hat Deutschland im Laufe des 18. Jahrhunderts unsres Wissens nicht das Geringste an die Seite zu setzen. Ein wohlhabender und „eleganter“ deutscher Gelehrter des vorigen Jahrhunderts, der auf eine auch äußerlich schöne und kostbare Bibliothek hielt, war schlechterdings darauf angewiesen, sich seine antiken Classiker von England und Frankreich kommen zu lassen. Erst im Jahre 1800 erschienen in Leipzig der Mitscherlich'sche Horaz und der große Heyne'sche Vergil, für welche beiden Fiorillo eine Anzahl von Bignetten, zum Theil nach der Antike, gezeichnet hatte, 1802 die Heyne'sche Atlas, die auch eine Reihe Bignetten brachte. Aber diese Ausgaben sehen ärmlich aus gegen das von den Engländern und Franzosen geleistete.

Den illustrierten Textausgaben antiker Dichter stellen sich nun aber seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts besondere Bilderkreise an die Seite, in denen der Text des Dichters gänzlich zurücktritt und die bildliche Veran-

schaulichung des Dichterwerkes von der bescheidenen Stufe der bloßen Illustration sich nun ihrerseits zum selbständigen Kunstwerke erhebt. Von culturgeschichtlichem Interesse ist es dabei, zu sehen, wie die Rückkehr zum Hellenenthum, die in der Schiller-Goethe-Periode sich vollzog, auch hierin zu Tage tritt. Während das achtzehnte Jahrhundert nur römische Dichter illustriert hatte, wandte sich das neunzehnte fast ausschließlich den Griechen zu. Der Künstler, dessen Name an der Spitze der hier vorzuführenden Reihe steht, und dessen Darstellungsweise — die Umrisszeichnung — alle nachfolgenden Künstler dieser Reihe mit gutem Grunde beibehalten haben, ist wiederum ein Ausländer; es ist der große englische Bildhauer John Flaxman (1755—1826). Dieser schuf während seines Aufenthaltes in Rom (1787—94), außer mehreren plastischen Werken, auch im Auftrage von Mrs. Hare Naylor seine berühmten Umrisszeichnungen zur Ilias und Odyssee, welche, von Thomas Piroli gestochen, wie es scheint, bereits seit 1793 in Rom verbreitet wurden. Im Jahre 1795, nachdem Flaxman nach England zurückgekehrt war, erschienen sie zuerst in London in der Buchhandlung von Longman. (The Iliad and Odyssey of Homer, engraved by Th. Piroli, from the composition of Flaxman.) Es waren einschließlich der beiden Titelblätter im Ganzen 64 Tafeln in Quersolio, von denen 35 auf die Ilias, 29 auf die Odyssee kommen. Diese Ausgabe stach E. L. Niepenhausen in Göttingen in den Jahren 1803 und 1804 genau in der Größe der Originale nach und vertrieb die Abdrücke Jahre lang auf eigene Rechnung. Später kaufte ihm der Buchhändler Enslin — damals in Göttingen — die Platten ab und druckte eine neue Ausgabe, welche 1817 erschien und von nun an durch den Buchhandel verbreitet wurde. Fast gleichzeitig mit Niepenhausen hatte jedoch Ludwig Schnorr von Carolsfeld die sämtlichen Umrisse — mit Ausnahme der beiden Titelblätter — nach dem englischen Originale in verkleinertem Maaßstabe gezeichnet, sein Vater Hans Veit Schnorr von Carolsfeld sie gestochen, und diese verkleinerten Nachbildungen erschienen im Götschen'schen Verlage, die zur Ilias, 34 Blatt, im Jahre 1804, die zur Odyssee, 27 Blatt, 1807. Sie wurden in doppelter Form ausgegeben, einmal als selbständige Publication, das anderemal als Illustrationen zu dem gleichzeitig erscheinenden Wolfschen Homer. Mittlerweile war jedoch bei Longman in London 1805 eine neue Originalausgabe erschienen, die Flaxman um 11 Tafeln — 5 zur Ilias und 6 zur Odyssee — vermehrt hatte, so daß die deutschen Ausgaben von Niepenhausen und Schnorr nun unvollständig geworden waren. Diese zweite, vermehrte Ausgabe wurde aber in Deutschland von Ed. Schuler wiederum in verkleinertem Maaßstabe nachgestochen, und diese Nachbildungen — 75 Blatt mit Einschluß der beiden Titelblätter — erschienen 1828 im Kunstverlage in Karlsruhe. Die Schuler'schen Stiche sind längst vergriffen, was nicht so sehr um ihrer Vollständigkeit willen zu

beklagen ist, als deshalb, weil sie nächst denen von Kiepenhausen sachlich die treuesten Nachbildungen der Originale sind, treuer noch als die von Schnorr, der zwar stilistisch eine weit richtigere Vorstellung von Flaxman giebt, aber in der Wiedergabe von Nebendingen oft ziemlich flüchtig und willkürlich verfahren ist. Von den Kiepenhausen'schen Stichen hat die Enslin'sche Buchhandlung in Berlin seit 1854 wiederholt Neudrucke besorgt, und obgleich die Platten im Laufe der Zeit abgenutzt worden sind, so bilden doch diese Blätter noch immer, namentlich bei ihrem billigen Preise (4 Thlr.), eine sehr beachtenswerthe Publication, — ein Hinweis, der vielleicht dem oder jenem Leser willkommen sein wird. Die Schnorr'schen Stiche wurden von dem Götschen'schen Verlage 1859 gelegentlich der damals in Lieferungen erscheinenden „Volksbibliothek deutscher Classiker“ als Illustrationen zur Voß'schen Homerübersetzung ebenfalls neu herausgegeben und seitdem wiederholt gedruckt. Auch auf diese Blätter, die für jede Octavausgabe des Homer einen schönen Schmuck abgeben würden, und auf ihren niedrigen Preis ($1\frac{1}{6}$ Thlr.) möge hier ausdrücklich aufmerksam gemacht sein. Daß beide Ausgaben, die von Kiepenhausen und die von Schnorr, in gewissem Sinne unvollständig sind, daran braucht man sich nicht zu stoßen; die elf von Flaxman später hinzugefügten Blätter sind in jeder Beziehung schwächer, als der ursprüngliche Stamm.*)

Die Umriffe zu Homer hatten Flaxman bald weitere Aufträge eingebracht. Noch während seines Aufenthaltes in Rom zeichnete er auf den Wunsch der Gräfin Dowager Spencer einen ähnlichen Cyclus von Illustrationen zu den Tragödien des Aeschylos, mit dem Titelblatte 31 Tafeln in Quersfolio, die gleichzeitig mit denen zu Homer von Pirolti gestochen und 1793 in Rom veröffentlicht wurden. Auch sie erschienen dann 1795 in London in der Buchhandlung (?) von Matthews (Compositions from the tragedies of Aeschylus, designed by John Flaxman, engraved by Thomas Pirolti) und wurden nicht selten in die Folioausgabe des Aeschylos, die in demselben Jahre in Glasgow herauskam, eingebunden. Von diesen Umrissen zu Aeschylos ist niemals eine vollständige deutsche Ausgabe in der Größe der Originale veranstaltet worden;***) doch wurde ein Theil von ihnen ge-

*) Der Inhalt der 11 Blätter, um welche die zweite Ausgabe vermehrt ist, möge, da sie weniger leicht zugänglich sind, als das übrige, hier angegeben sein. Ilias: 1. Homer ruft die Muse der Dichtkunst an. 2. Athene besänftigt die Wuth des Achill. 5. Thetis bittet den Zeus, dem Achill beizustehen. 14. Hector's Abschied. 37. Das Parisurtheil. Odyssee: 1. Zeus und Athene beschließen, den Hermes zur Kalyppo zu senden. 3. Phemios singt vor den Freiern. 10. Naupliaa mit ihren Gefährtinnen ballspielend. 15. Der Kastrigonenkönig tödtet einen Gefährten des Odysseus. 19. Die Sirenen. 34. Penelope verläßt ihren Vater Ikaros und folgt dem Odysseus als Gemahlin (nach Pausanias III, 20, 10.).

***) Da auch sie nur für wenige Leser zugänglich sein dürften, so möge ihr Inhalt hier kurz verzeichnet sein. 1. Titelblatt. — I. Der gefesselte Prometheus. 2. Hephaestos,

legentlich in verkleinertem Maaßstabe nachgebildet. Im Jahre 1802 erschienen in Hamburg bei Fr. Perthes: Vier Tragödien des Aeschylos übersetzt von Friedrich Leopold Grafen zu Stolberg. Diese Uebersetzung enthält den „Prometheus“, die „Sieben gegen Theben“, die „Perser“ und die „Cumeniden“ und ist mit den zu diesen vier Stücken gehörigen Umrissen Flaxman's — im Ganzen aber nur 16 Blatt, weil Taf. 4 und 12 übergangen sind — in verkleinerten Nachbildungen geschmückt. Die Blätter sind von Gerdt Hardorf, einem Hamburger Kupferstecher, mit großer Treue den Originalen nachgestochen. Liebhaber können sich gesagt sein lassen, daß in Bücherauctionen die Stolberg'sche Uebersetzung bisweilen für ein Spottgeld weggeht, und zwar aus dem wunderlichen Grunde, weil die Flaxman'schen Umriffe nicht auf dem Titel des Buches, sondern erst auf dem nachfolgenden weißen Blatte genannt sind, daher in der Regel übersehen und in den Katalogen nicht mit aufgeführt werden.

Später hat Flaxman dann noch die Werke eines dritten griechischen

die Kraft und die Gewalt schmieden Prometheus an den Felsen. 3. Die Okeaniden kommen und beklagen den Prometheus. 4. Okeanos auf einem Seeungehüm tröstet den Prometheus. 5. Io durch Traumgestichte beunruhigt. (Io's Erzählung.) 6. Prometheus verfinstert unter Donner und Blitz in den Tartaros. — II. Die Schußlehenden. 7. Die Danaiden vor den Bildsäulen der argivischen Landesgöttheiten. 8. Danaos und seine Töchter am Altare des Poseidon. 9. Der aegyptische Herold schleift eine der Danaiden an den Haaren hinweg; König Pelargos eilt zu ihrem Schutze herbei. 10. Aphrodite von Harmonia und Erosen umspielt. (Schlußchor). — III. — Die Sieben gegen Theben. 11. Der Eidswur der sieben Heerführer beim Stieropfer (Botenrede). 12. Die thebischen Jungfrauen wehklagend im Tempel und vor der Bildsäule des Ares. 13. Zweikampf zwischen Oeokles und Polyneikes, der letztere durch Apollon unterstützt (Botenrede). 14. Die Leichen des Oeokles und Polyneikes werden unter Borantritt eines Herolds hinausgetragen; Antigone, Ismene und der Chor klagen um die Brüder. — IV. Agamemnon. 15. Aeschylos singend und leierspielend; Nike bringt ihm den Kranz (mit Bezug auf den vom Dichter durch die orestische Trilogie errungenen Sieg). 16. Helena, die dem Menelaos im Traum erschienen, verschwindet, vom Schlafgott hinweggeführt (Chorlied). 17. Begrüßung Agamemnons und Kassandras durch den Chor. 18. Klytaemnestra mit den Leichen Agamemnons und Kassandras; der Chor wehklagt um die Erschlagenen. — V. Die Choeephoren. 19. Elektra geht mit den Frauen von Argos zum Grabe Agamemnons. 20. Elektra erkennt den Orestes wieder. 21. Orestes vor den Leichen des Aegisthos und der Klytaemnestra. 22. Orestes von den Erinnyen verfolgt. — VI. Die Cumeniden. 23. Phoebé bringt den delphischen Dreifuß dem neugebornen, im Schooße der Leto ruhenden Apollon zum Geschenk (Gebet der Pythias). 24. Orestes, von den Erinnyen verfolgt, fleht Apollon um Schutz. 25. Der Schatten der Klytaemnestra weckt die schlafenden Erinnyen. 26. Die Erinnyen stürzen einen Mörder vom Throne (Chorlied). 27. Orestes ist unter Athenes und Apollons Fürsprache von den Richtern des Areopags freigesprochen worden; Athene besänftigt die Erinnyen. — VII. Die Perser. 29. (in der Reihenfolge der Tafeln ist hier ein Irrthum) Atossa's Traum: Xerxes stürzt aus dem Wagen, vor den er die zwieträchtigen Frauen Persis und Hellas gespannt hat; Darius beklagt ihn (Erzählung Atossa's). 28. Die Göttin des Tages auf einem Biergespann, von den Horen begleitet (Botenrede). 30. Kampf auf der Insel Psittaleia; die Perser werden durch die Hellenen unter Pfeilschüssen und Steinwürfen vom Abhange ins Meer gestürzt (Botenrede). 31. Die trauernde Asia (Chor).

Dichters illustriert. Er zeichnete noch im Auftrage des Buchhändlers Longman eine Suite von Abbildungen zu Hesiod's „Theogonie“ und zu den „Werken und Tagen“, 37 Tafeln in Querfolio, welche von Blake gestochen 1817 erschienen (The Theogony, Works and the Days of Hesiod, engraved from the compositions of J. Flaxman by J. Blake). Daß diese Umrisse zu Hesiod je in deutscher Ausgabe erschienen wären, ist uns nicht bekannt. Alle drei Serien aber, die zu Homer, zu Aeschylos und zu Hesiod, wurden in Paris von Netot-Dufresne nachgestochen und als Ganzes publicirt, und eine ähnliche Gesamtausgabe von 140 Tafeln erschien 1826 in Florenz bei Piazzini.

Gleichzeitig mit dem englischen Bildhauer ward der große Vorkämpfer der neudeutschen Kunst, Almus Carstens (1754—1798) vielfältig durch die Lectüre der antiken Schriftsteller und Dichter zu künstlerischen Compositionen angeregt. Man müßte ihm vielleicht in einer Darstellung, wie der vorliegenden, sogar den obersten Platz einräumen, wenn er erstens in gleichem Maße wie Flaxman, ganze Cyklen von Zeichnungen zur Veranschaulichung antiker Dichterwerke geschaffen und sich nicht immer — ein einziges Werk ausgenommen — nur auf vereinzelte Blätter beschränkt hätte, und wenn andererseits seine Umrisszeichnungen wirkliche Illustrationen und nicht eben so oft selbständige Schöpfungen wären, bei deren Conception sich der Künstler in freierer und loserer Weise an den Dichter nur angelehnt hat. Die Entstehung der hierhergehörigen Blätter fällt zum Theil noch in die Zeit von Carstens' Lübecker und Berliner Aufenthalt (bis 1792), die meisten jedoch sind erst in Rom entstanden (1792—1798), wo Carstens die ersten beiden Jahre mit Flaxman gleichzeitig weilte. Zu den Blättern, die man kaum als Illustrationen bezeichnen kann, gehören z. B. die „Titanomachie“, die „Nacht mit ihren Kindern“, „Socrates im Korbe“, „das Gastmahl des Platon“, „Phaethon vor Phoebus“ u. a. Jeder, der die alten Dichter kennt, wird beim Anblick dieser Zeichnungen an Hesiod's „Theogonie“, an die „Wolken“ des Aristophanes, an Platon's „Symposion“, an Ovid's „Metamorphosen“ erinnert werden, aber auch sofort Züge gewahren, die des Künstlers eigene That sind. Der Iliad entstammen vier Blätter: die sogenannte „Teichoskopie“ — Helena mit Priamos und den Aeltesten von Troia auf dem stäiischen Thore — die „Bittgesandtschaft“ der griechischen Heerführer im Zelte Achill's, „Achill im Kampfe mit den Flußgöttern“ und „Priamos vor Achill“, um die Auslieferung von Hector's Leiche flehend; auch von diesen halten sich nur die beiden mittelsten streng an die homerische Erzählung. Gar nicht vertreten ist merkwürdiger Weise die Odyssee. Aeschylos hat zu zwei Darstellungen die Anregung gegeben: „Kassandra vor dem Königspalaste in Argos“ nach dem „Agamemnon“ und „Eteokles zum Kampfe gegen seinen Bruder Polyneikes eilend“, nach den „Sieben gegen Theben“.

Fünf Compositionen endlich gehören zu den Tragödien des Sophokles: „Ilias mit Tekmessa und Eurysakes“, vor dem Ausbruche zum Selbstmord, „Oedipus seinen Frevel entdeckend“, „Oedipus von den Erinyen verfolgt“, im Augenblicke vor der Selbstblendung, „Theseus vor Oedipus, Antigone und Ismene“ im Haine der Eumeniden in Kolonos und „Philoctet mit dem Bogen des Herakles den Odysseus bedrohend“. Auch hier gehört unter anderm wieder die Personification der Gewissensqualen zu Erinyen auf dem dritten und die Hinzufügung der Ismene auf dem vierten Blatte nur dem Künstler und nicht dem Dichter an. In einem zusammenhängenden Bilderkreise endlich von 24 Tafeln zeichnete Carstens in Rom die Argonautensage nach Pindar's viertem pythischem Siegesgesange, den Argonautica des Apollonius Rhodius und dem unter dem Namen des Dryheus überlieferten gleichnamigen Gedichte aus dem 4. Jahrhundert nach Chr. Diese wurden gleich nach Carstens' Tode von seinem Freunde Joseph Koch radirt — wie Fernow sagt, „nicht glücklich“ — und in Rom 1799 herausgegeben. (Les Argonautes selon Pindare, Orphée et Apollonius de Rhodes, inventées et dess. par Carstens, et gravées par Jos. Koch.) Eine Auswahl aus Carstens' übrigen Zeichnungen — einschließlich des von Fernow's Hand herührenden Portraits des Künstlers 43 Tafeln in Querfolio — wurde auf Schuchardt's Anregung von dem Weimarer Kupferstecher Wilhelm Müller gestochen und erschien im Jahre 1850 im Selbstverlage des Stechers. (Zeichnungen von A. J. Carstens, in der großherzogl. Kunstsammlung zu Weimar, gestochen und herausgegeben von G. W. Müller.) In der Größe sind die Zeichnungen hier reductirt auf ein Maaß, welches etwa dem der Flaxmanschen Umrisse entspricht. Später kaufte der Buchhändler Dürr in Leipzig die sämtlichen Platten W. Müller's, und in dessen Verlage erschien 1869 eine von Kiegel besorgte zweite Ausgabe (6 Thlr.). In den allerletzten Tagen aber ist im Anschluß an diese Publication von derselben Kunsthandlung eine zweite Serie veröffentlicht worden, auf deren Erscheinen die Aufmerksamkeit der Leser bei dieser Gelegenheit lenken zu können uns zu hoher Freude gereicht (Carstens' Werke, herausgegeben von Kiegel. Zweiter Band. 8 Thlr.). Diese zweite Sammlung enthält noch weitere 36 Tafeln in gleicher Größe wie die erste, von denen 10 wiederum von W. Müller, 22 nach Müller's Tode († 1869) von Merz in München und eine von Schulk in Leipzig gestochen, 3 von Georg Koch in Kassel auf den Stein gezeichnet sind. Die sämtlichen oben angeführten Compositionen zur Ilias, zum Aeschylos und zum Sophokles sind ausnahmslos in den beiden genannten Bänden durch den Stich veröffentlicht. Gleichzeitig hat die Verlags-handlung die erfreuliche Mittheilung gemacht, daß sie von den Koch'schen Platten zu den Argonautica die Hälfte, die sich glücklicherweise in Rom noch erhalten hatte, käuflich er-

worben habe und beabsichtige, entweder die 12 fehlenden Platten oder die gesammten 24 Blätter neu stechen zu lassen, in jedem Falle aber auch die *Argonautica* in einer neuen Ausgabe den Kunstfreunden wieder zugänglich zu machen.

Nächst Carstens ist der hannoversche Hofmaler Johann Heinrich Ramberg (1763—1840) zu nennen, der fruchtbare Taschenbuchillustrator und Caricaturezeichner. Auch er wagte sich an die homerischen Dichtungen und zeichnete in den Jahren 1827 und 28 eine Reihe von Darstellungen zur *Ilias*, die von ihm selbst radirt, aber erst lange nach seinem Tode, im Jahre 1853 veröffentlicht wurden. (*Homers Ilias seriös und comisch* von IHRmbg, 1827). Es sind dies, das Titelblatt eingerechnet, 21 Tafeln in Querfolio, auf denen aber nicht mehr als zehn Scenen dargestellt sind; die andere Hälfte der Blätter enthält nur Parodien der vorhergehenden. Ramberg scheint seiner Arbeit bald überdrüssig geworden zu sein; sie ist thatsächlich nur ein Fragment und entspricht durchaus nicht ihrem Titel: von den zehn Tafeln gehören fünf dem ersten, zwei dem dritten und je eine dem 6., 18. und 22. Gesange der *Ilias* an. Dankenswerth ist es immerhin, daß die Verlags-handlung von Wedekind in Hannover 1865 eine zweite Ausgabe veranstaltete; diese ging bald darauf in den Besitz von Griesbach in Gera über, von dem sie noch jetzt zu beziehen ist (2 $\frac{2}{3}$ Thlr.).

Der Vollständigkeit wegen schließen wir hieran eine Publication, die 1840 im Kunstverlag in Carlsruhe erschien: 60 Compositionen zu Virgil's *Aeneide*, gestochen unter Leitung von Eduard Schuler. Sie war augenscheinlich dazu bestimmt, äußerlich wenigstens ein Gegenstück zu den elf Jahre früher von Schuler selbst gestochenen Nachbildungen von Flayman's *Homer* abzugeben. In ihrem künstlerischen Werthe ist sie gar nicht mit jenen zu vergleichen, denn sie enthält lauter Schülerarbeiten von verschiedenen, zum Theil noch unfertigen Händen. Im Buchhandel sind diese Stiche vergriffen.

Der letzte endlich, der wieder Hervorragendes in der bildlichen Darstellung antiker Dichterwerke geschaffen hat, — Prellers „*Odysee-landschaften*“ müssen, da sie einer durchaus andern Compositionsweise und Technik angehören, selbstverständlich in einer Uebersicht, wie der hier gegebenen, unberücksichtigt bleiben — ist Bonaventura Genelli (1798—1868), Carstens' genialer Geisteserbe. Zu den zahlreichen Zeichnungen und Entwürfen, deren Entstehung in die Zeit seines Aufenthaltes in Rom (1822—32) fällt, gehören auch eine Reihe von Umrisszeichnungen zur *Ilias* und *Odysee*, die er eigenhändig radirte. Diese vervollständigte er später in München zu einem Bildercyclus von 48 Tafeln — 24 zu jedem der beiden Epen — und gab diese ganze Serie nebst einem Titelblatte 1844 bei Cotta heraus. (B. Genelli's Umrisse zum *Homer* mit Erläuterungen von C. Förster.) Das Werk erschien gleichzeitig in zwei Formaten, einmal in Querfolio, das andermal in Querquart. Die später

in München hinzugekommenen Blätter sind übrigens nicht vom Künstler selbst, sondern von Amster in München gestochen. Von diesen Genelli'schen Umrissen gilt dasselbe, wie von den Niepenhausen'schen Stichen zu Flarman: die Quartausgabe ist oft wieder neu gedruckt worden, so daß einzelne Platten jetzt ein wenig abgenutzt erscheinen, bildet aber doch noch immer, namentlich bei ihrer Wohlfeilheit, eine höchst begehrenswerthe Publication. Die letzte Ausgabe vom Jahre 1866 (3 Thlr.) ist noch von Gotta zu beziehen.

Allen den genannten reiht sich nun Ferdinand Lachmann mit seinen Umrisszeichnungen zu Sophokles an. Die 16 Tafeln, die in dem vorliegenden Bande vereinigt und von einem ausführlichen Texte, der über Sophokles, seine dichterische Bedeutung und seine uns erhaltenen Dramen Auskunft giebt, begleitet sind, vertheilen sich so, daß je zwei auf den „Aias“, den „Philoktet“, die „Elektra“, den „König Oedipus“ und den „Oedipus in Kolonos“, je drei auf die „Antigone“ und die „Trachinierinnen“ kommen. Das 1. Blatt zeigt den Aias während seines berühmten Monologes vor dem Selbstmorde; das Schwert, in das er sich stürzen wird, ist, mit der Spitze nach oben gekehrt, vor ihm im Erdboden befestigt; eben steht er den Todesgott um gnädigen Beistand an und ruft dem Sonnenlichte, der Heimat und den ihn umgebenden troischen Gefilden die letzten Abschiedsgrüße zu. — Auf dem 2. Blatte ist das Ende des Streites dargestellt, der sich über die Bestattung von Aias' Leiche erhoben hat. Der Leichnam liegt am Boden, Telemessa mit dem kleinen Eurysakes kniet ihm zur Seite, zur andern Seite Teukros, welchem Odysseus, der großmüthige Gegner des Aias, die Hand zur Versöhnung darreicht, während Agamemnon grollend hinweggeht. Der Chor — bewaffnete Jünglinge und Männer mit den Geräthschaften der Bestattung — schließt rings die Gruppe ab. — Das 3. Blatt gehört der „Elektra“ an. Elektra und der Chor, Jungfrauen von Mykenä, haben ihre Todespenden für Agamemnon auf einem vor dem Burgthore stehenden Altare niedergelegt, Klytaemnestra ist dazu getreten und hat ihre Tochter mit Vorwürfen und Drohungen überhäuft; da kommt der greise Erzieher des Orestes und bringt die falsche Nachricht von Orestes' Tode. Elektra folgt mit ängstlicher Spannung seinen Worten, während Klytaemnestra freudestrahlend ihm zuhört. — Die folgende Tafel zeigt den Augenblick des glückseligen Wiedererkennens zwischen Orestes und Elektra; hinter Orestes stehen, an der Freude der Geschwister theilnehmend, Pylades, der Erzieher und andre männliche Begleiter, hinter Elektra wieder der Chor der Jungfrauen, von denen die eine herbeileilt, um ihr die Todenerne, die sie bisher getragen, abzunehmen. Im Hintergrunde über dem Burgthore sind die „mykenäischen Löwen“ sichtbar. — Tafel 5 und 6 kommen auf den „König Oedipus“. Eben hat Oedipus von dem Boten aus Korinth die Kunde empfangen, daß er nicht

der Sohn des korinthischen Königs Polybos sei. Wiemohl Jokaste, die gräßliche Wahrheit ahnend, ihn flehentlich abzuhalten sucht, sendet er doch gebieterisch einen Diener ab, um den Sklaven zur Stelle zu schaffen, der über die wirkliche Abstammung des Königs Auskunft geben könne. Den Augenblick dieses Befehls zeigt Tafel 5. Im Hintergrunde zur Linken mit ängstlicher Spannung Antigone und Ismene, zur Rechten thebische Greise. — Auf Tafel 6 steht Oedipus, nach der Selbstblindung, mit verhülltem Antlitz dem schwer beleidigten Kreon gegenüber, den er um Verzeihung bittet; Antigone und Ismene drängen sich weinend an den blinden Vater. Zu beiden Seiten theilnehmende Zuschauer in tiefem Schmerze. — Auf dem 7. Blatte sehen wir Oedipus im Haine der Eumeniden in Kolonos auf einem Felsensitze ausruhen, wohin Antigone ihn geleitet hat. Ismene, in Reisetracht, ist vom Maulthiere gestiegen, das am Waldessaume, von seinem Führer behütet, graszt, und eilt auf den Vater zu. Am Horizonte die athenische Akropolis. — Dem Theseus gegenüber erscheint der blinde König nochmals auf Tafel 8. Kreon hatte dem Vater seine beiden Töchter entrisen und war mit ihnen geflohen; Theseus war mit Bewaffneten ihnen nachgeeilt und hat sie zurückgebracht. Zärtlich drängen sich beide an den Vater, so daß er sich auf ihre Schultern stützen kann; Antigone macht ihn auf ihren vor ihm stehenden Ketter aufmerksam. Greise aus Kolonos und bewaffnete athenische Jünglinge schließen rechts und links die Scene ab. — Blatt 9 ist der zweiten Botenrede in der „Antigone“ entnommen und stellt dar, wie Antigone im Windessausen zum zweiten Male nach der Anhöhe kommt, wo die bereits von ihr mit Erde bedeckte Leiche ihres Bruders Polyneikes liegt, und hierbei von den Wächtern ergriffen wird. Einer derselben ist mit drohender Geberde hart an sie herangetreten, um Hand an sie zu legen; sie steht ruhig und sicher und mit dem freien Bekenntniß ihrer That auf den Lippen ihm gegenüber. Ein zweiter ist beschäftigt, die Erde wieder von dem Leichnam zu entfernen, die übrigen stehen zu beiden Seiten, mit der Geberde des Drohens oder Entsetzens. In der Ferne ist die thebische Königsburg sichtbar. — Der dritten Botenrede desselben Stückes entstammt die 10. Darstellung. Sie versetzt uns in das Grabgewölbe, in welches Antigone von Kreon eingekerkert worden ist. Hämön hat den Leichnam seiner Verlobten bereits von dem Nagel, an welchem sie sich erhängt hat, herabgenommen und kniet über ihm, während er mit dem Schwerte zum Streiche gegen Kreon ausholt, der eben durch die Pforte der Gruft hereingetreten ist. Begleitende Gestalten in den Ecken und am Eingange des Gewölbes. — Das nächste Blatt führt uns wieder auf die Bühne selbst, und zwar ins Innere des Königspalastes. Kreon hat, vom Chor begleitet, die Leiche seines Sohnes hereingetragen, und während er sie

aus der Rechten herabgleiten läßt, schlägt er sich mit der Linken verzweifelnd gegen die Stirn, denn er erblickt im selben Augenblicke in einem im Hintergrunde offenstehenden Gemache seine Gemahlin Eurydike, von ihren Frauen beklagt, auf dem Lager liegen, wo sie sich den Tod gegeben. — Die folgenden beiden Tafeln, 12. und 13., gehören dem „Philoktet“ an. Die eine zeigt, wie Neoptolemos, der gegen Philoktet geübten Verstellung müde, ihm den bereits geraubten Bogen zurückgibt, während Odysseus hinzutritt und heftig Einspruch erhebt. Die Scene spielt vor der Höhle des Philoktet und in Gegenwart des Chores, der hier aus griechischem Schiffsvolke besteht. — Auf dem andern Bilde ist der in diesem einen Falle bei Sophokles durch den *deus ex machina* herbeigeführte Ausgang der Handlung dargestellt. Herakles erscheint oben auf einer Wolke und verkündet dem Philoktet, der anbetend auf's Knie gesunken ist, die Erlösung von seinen Leiden. Neoptolemos und der Chor, in der Ferne auch Odysseus, lauschen erstaunt, zum Theil auch sie in betender Stellung, den Worten des Heros. Zur Seite ein Ausblick auf das buchtige Gestade und das vulcanische Land der Insel Lemnos. — Die letzten drei Tafeln fallen auf die „Trachinerinnen“. Die erste versetzt uns in das Innere der Königsburg von Trachis. Deianira mit ihren jugendlichen Freundinnen, welche den Chor bilden, empfängt die von ihrem Gemahl Herakles im Kampfe erbeuteten Frauen, die, von Lichas geleitet, hereinziehen, an ihrer Spitze Iole in stummer Trauer und Beschämung. Deianira redet sie freundlich an, wird aber von Lichas, der die Untreue des Herakles zu verbergen bemüht ist, unterbrochen. — Das zweite Bild ist wieder nicht der scenischen Darstellung selbst, sondern dem Berichte Deianira's an den Chor entnommen. Die Königin steht allein in ihrem Gemach. Mit Schaudern gewahrt sie, wie die auf den Boden geworfenen Wollenflocken, die sie benutzt hatte, um das dem Herakles gesandte Gewand mit dem Zaubermittel des Nessos zu bestreichen, im Sonnenlichte sich entzünden und von den Flammen verzehrt werden. Durch das Fenster der Blick auf das Detagebirge. — Auf dem letzten Blatte endlich sehen wir Herakles vor seinem Feuertode und seiner Verklärung. Vier Männer haben ihn auf einer Bahre nach Trachis gebracht und vor dem Königspalaste niedergesetzt. Hier bricht er noch einmal in schreckliche Zorn- und Verzweiflungsrufe aus und verlangt stürmisch nach dem Tode. Sein Sohn Hyllos kniet in Herzensangst an der Bahre, um den Vater zu unterstützen, während ringsum Männer und Frauen den leidenden Heros theilnehmend betrachten.

In einer vergleichenden Charakteristik Lachmann's und seiner Vorgänger wird man Ramberg und die oben erwähnten Umrisse zu Vergil ruhig bei Seite lassen können, die letzteren, weil sie zu unbedeutend sind, den ersteren, weil er nicht bloß in seiner Auffassung der Antike, sondern auch in seiner

Darstellungsweise sich gar zu weit von den übrigen hier genannten entfernt. In seinen Parodien herrscht der Geist Dore's und Offenbach's; sie sind derb und dabei mitunter ziemlich geistlos. Das Titelblatt, auf welchem dargestellt ist, wie der Schalksnarr die Muse an der Fußsohle fihelt, um ihr ein Lächeln zu entlocken, ist das deutliche Symbol eines mühselig erquälten Witzes; hier spottet der Künstler seiner selbst und weiß nicht wie. Unter den ernsten Blättern aber sehen einzelne in der That so aus, als bedürften sie gar nicht erst einer Parodie. Es wird sich also nur um Flaxman, Carstens und Genelli handeln.

Was zunächst die Wahl der Motive betrifft, so ist Lachmann darin im allgemeinen sehr glücklich gewesen: fast immer hat er es verstanden, den prägnantesten und für die künstlerische Darstellung fruchtbarsten Moment aus der Dichtung herauszugreifen. Er sagt selbst, daß es ihm nicht bloß unbedenklich, sondern sogar gerathen erschienen sei, auch solche Scenen für die künstlerische Darstellung herbeizuziehen, welche nicht auf der Bühne vorgeführt, sondern nur durch Erzählung kundgemacht werden, da gerade sie oft am meisten zur bildlichen Wiedergabe auffordern. Dieser Grundsatz ist gewiß ohne weiteres zu billigen und ist auch schon von Lachmann's Vorgängern in reichlichem Maaße angewendet worden. Nicht nur, daß unter Flaxman's und Genelli's Zeichnungen zum Homer sich oft genug Darstellungen finden, deren Motiv nicht der Erzählung des Dichters selbst, sondern der gelegentlichen Erwähnung in den Reden der auftretenden Personen entnommen ist; vor allem hat Flaxman in seinen Unrissen zu Aeschylos den umfanglichsten Gebrauch von diesem Grundsatz gemacht. Wie die oben gegebene Uebersicht zeigt, hat er unter 31 Darstellungen siebenmal aus den Reden und Erzählungen der auftretenden Personen, viermal sogar — was Lachmann nie gewagt hat — aus den Chorliedern seine Motive geschöpft. Carstens hat gänzlich auf die Anwendung dieses Grundsatzes verzichtet, sich aber dabei — wie er selbst später einräumte — bisweilen auffällig in der Wahl der Motive vergriffen, namentlich indem er dasjenige, was nur als ein zeitliches Nacheinander zu denken ist, in das Nebeneinander einer einzigen Scene zusammenzudrängen suchte. Unter Lachmann's Blättern befinden sich drei, und gerade drei der schönsten und wirkungsvollsten — Taf. 9, 10 und 15 —, deren Gegenstand nicht der scenischen Darstellung angehört. Dagegen sind gerade unter den übrigen einige — Taf. 2, 5 und 12 —, die weniger deutlich sind und sich nicht recht von selbst aussprechen; namentlich das zweite Bild macht etwas den Eindruck des Urrangirten und gleicht eher einer Schlußgruppe auf dem Theater, als einer dramatisch bewegten Handlung. Hiermit berühren wir zugleich einen zweiten Punkt, die Composition.

Was die Lachmann'schen Unrisse namentlich interessant macht, was sie

so ziemlich von allem bisher in dieser Gattung geleisteten unterscheidet und was sie gerade dem modernen Geschmack ungemein nahe bringt — denn wir glauben allerdings, daß selbst der Laie, der Carstens und Genelli fremd gegenübersteht, sich an Rachmann's Bildern innig erfreuen kann — das ist die ganze Art der Composition. Wir meinen hier nicht die Gruppierung. Es ist ja selbstverständlich, daß gerade in einer Technik, die sich auf so bescheidene Mittel beschränkt, wie die Umrißzeichnung, wenn Deutlichkeit und Ruhe erreicht werden soll, eine auch innerlich fest abgeschlossene und einheitliche Gruppierung ganz besonders nothwendig ist, damit nicht erst einfassende Linien und Umrahmungen kümmerlich ersetzen müssen, was in der Darstellung selbst liegen sollte. Auch hierin sind Rachmann's Bilder überaus erfreulich und stehen nicht im mindesten hinter den Leistungen seiner großen Vorgänger zurück; immer sind seine Gruppen straff concentrirt, und nicht selten hat er, um sie nach beiden Seiten hin fester abschließen und auch äußerlich schöner abrunden zu können, Nebenfiguren frei hinzugefügt, die in der Dichtung nicht vorkommen, und diese zur Haupthandlung in der Weise in Beziehung gesetzt, daß in ihren Mienen und Gebarden sich der Eindruck dieser Handlung wieder spiegelt. Was wir vor allem meinen, ist das, daß die Composition durchweg bei Rachmann eine rein malerische ist. Flaxman ging bei seinen Umrißen ursprünglich von der griechischen Vasenmalerei aus; später schloß er sich dann auch an die antike Reliefbildnerei an. Daher kommt es, daß seine Zeichnungen entweder im Vasenstile oder reliefartig componirt sind. Die Figuren sind gewöhnlich auf einem einzigen Plane angeordnet, Vorder- und Hintergründe gänzlich vermieden. In vielen Darstellungen findet sich keine Spur von Perspective, und dieser Mangel erstreckt sich sogar nicht selten auf die menschlichen Gestalten selbst, die so glatt und flächenhaft aussehen, wie Ausschneidefiguren. Darstellungen, die nur nach einer Seite hin profilirt sind, machen den Eindruck, als wären sie mitten aus einem Friesstreifen herausgenommen. Etwas Scenerie ist stets in der skizzenhaftesten Weise angedeutet. Nur dann und wann begegnet eine etwas plastischere Modellirung, und noch vereinzelter — wie in der „Götterversammlung“ aus der Ilias, in dem Bilde der „Leukothea“ aus der Odyssee, in dem „Kampfe auf Psyttaleia“ aus Aeschylos' „Persern“ und einigen andern — finden sich Ansätze zu malerischer Darstellung. Ganz anders bei Carstens und Genelli. Hier tritt an die Stelle des Flächenartigen und Reliefartigen überall eine durchaus plastische Durchbildung der Gestalten; sie bekommen alle Körper und Rundung, sie treten vor und zurück auf zwei, drei verschiedene Pläne, und so gewinnt die Darstellung Perspective. Wirklich malerisch gedacht sind aber auch bei ihnen nur wenige Blätter, bei Carstens z. B. die „Titanomachie“ und „Achill's Kampf mit den Flußgöttern“, bei Genelli „Lykurg den Dionysos verfolgend“, „Penelope von den Freiern

beim Auftrennen ihres Gewebes überrascht“ und noch ein paar andere. Lachmann hat durchzuführen gewagt, was jene nur versucht haben; seine Darstellungen sind von der ersten bis zur letzten alle entschieden malerisch componirt. Die Scenerie ist keine skizzenhafte Abbreviatur mehr, sie ist durchgeführt wie alles übrige, sei sie nun gebildet durch den dichtbelaubten und schattigen Hain der Cumeniden oder durch eine weite Landschaft mit Fernsichten auf Berg und Meer, durch die äußere Architektur eines königlichen Palastes oder durch das Innere eines reich und behaglich ausgestatteten Frauengemachs. Und dennoch kann man auch Lachmann's Bilder als nichts anderes bezeichnen, als wofür er selbst sie giebt, als Umrißzeichnungen.

Mit Recht ist, wie wir oben schon sagten, das Beispiel, welches Flaxman durch die Technik seiner Zeichnungen gegeben, auch von seinen Nachfolgern im Wesentlichen befolgt worden. Es ist, als widerstrebe es unserem Gefühl, die Gestalten der antiken Sagenpoesie, die wir mit dem geistigen Auge anzuschauen gewohnt sind, in jener vollen Realität, die die Farbe verleiht, vor uns zu sehen. Sicherlich ist es kein bloßer Zufall, daß gerade Künstler, wie Flaxman, der ja eigentlich Bildhauer war und außer seinen Zeichnungen nur plastische Werke geschaffen hat, Carstens und Genelli, die beide in erster Linie nicht Maler, sondern Zeichner waren, das Hervorragendste auf dem hier besprochenen Gebiete geleistet haben. Carstens wurde von seinen Zeitgenossen verächtlich ein „Skizzirer“ genannt. Sehr mit Unrecht; denn zwischen einer Skizze und einer Umrißzeichnung ist ein gewaltiger Unterschied. Die Skizze ist thatsächlich etwas Unfertiges; an ihr hat der Künstler selbst noch innerlich durchzubilden und zu vollenden. Der Umriß aber muß innerlich bereits völlig durchgebildet sein; nur äußerlich kann die Phantasie des Beschauers etwas hinzuthun, nur äußerlich kann sie das Angedeutete sich weiter ausführen. Je geistvoller der Künstler ist, desto mehr wird er die Phantasie zu dieser Thätigkeit anregen, ja zwingen. Allerdings sind nun auch in der Umrißzeichnung verschiedene Grade der Ausführung denkbar, und in dieser Beziehung kann man sich keinen größeren Abstand denken, als zwischen Flaxman und Lachmann. Bei Flaxman ist das Wort „Umrißzeichnung“ in den meisten Fällen buchstäblich zu verstehen. Er hat nackte weibliche Gestalten gezeichnet, in denen er — da sie wegen der weichen Rundung ihrer Glieder weniger Modellirung im Detail beanspruchen — thatsächlich sich auf eine einzige Linie beschränkt und jede eingestreute Schattenlinie verschmäht hat. Scheinbar mühelos hat er mit den denkbar einfachsten Mitteln, oft mit wenigen Strichen nur, einen unendlichen Reichthum von Schönheit auf die Fläche gezaubert. Bei Carstens und Genelli tritt uns schon eine weit detaillirtere Ausführung entgegen, und diese überbietet wiederum Lachmann noch um ein beträchtliches.

Die Formgebung Lachmann's bekundet fast durchweg den reinsten und

edelsten Geschmack, sie ist voll H \ddot{o} hheit und doch dabei anmuthig und gefällig. Mitunter nur ein wenig allzumagere, sehnige Gliedmaßen, namentlich an den männlichen Gestalten, hie und da eine Stellung oder Bewegung, die etwas unfrei, gebunden erscheint, bisweilen etwas ängstliche Zeichnung, die nicht an den freien Rhythmus Flaxman'scher Linienführung, an die kühnen, festen und bestimmten Umrisse eines Carstens oder Genelli heranreicht — im Ganzen aber überall Leben und Bewegung, dabei die edelste, maßvollste Schönheit und jene goldne Mitte, die sich gleichweit entfernt hält von den nicht selten überschanken und weichlichen, an Canova erinnernden Formen Flaxman's, wie von den michelangellesken Uebertreibungen, an denen Carstens' und Genelli's Formgebung in einzelnen Darstellungen unläugbar leidet. Bei Flaxman begegnen einem mitunter Gestalten, die entschieden den Eindruck machen, als kämen sie eben vom Bette des Prokrustes her, bei Carstens manchmal übermäßig breite, massige Formen und gewaltsam verdrehte Stellungen, bei Genelli jene verächtigten dicken Fuß- und Handgelenke und jene gänzlich unmotivirten Bewegungen, wie das Herausziehen des einen Knies in stehenden Figuren. Rachmann hat vorsichtig alle solche Seltsamkeiten vermieden. Damit ist nicht gesagt und soll nicht gesagt sein, daß er etwa jene Künstler übertroffen habe. An das, worin sie ihr Bestes gegeben haben, ragt er entschieden nicht hinan; dafür ist er aber frei von ihren Schwächen. Von großer Schönheit und lebendigem Ausdrucke sind Rachmann's Köpfe. In diesem Punkte entzieht sich Flaxman dem Vergleiche, weil er mit seinen einfachen Mitteln weniger auf den Gesichtsausdruck hinarbeiten konnte; aber mit dem schönsten, was Carstens und Genelli hierin geschaffen haben, kann man Rachmann getrost in Parallele stellen. Genelli hat neben zahlreichen Köpfen von wunderbarster Schönheit doch auch, namentlich in seiner frühern Zeit, viel Häßliches: breite Gesichter, aufgeworfene Lippen, maskenartig offenstehende M \ddot{u} nder, geschlitzte Augen, stieren Blick und jene laokoonhaft verzogenen Brauen, die den schmerzlichen Gesichtsausdruck bei ihm so oft begleiten. Nichts von alledem bei Rachmann. Aeltere bärtige Männerköpfe namentlich hat er ungemein schön gezeichnet, wenn auch nicht zu läugnen ist, daß eine gewisse Monotonie durch sie hindurchgeht, und seine Mädchenköpfe, wie Antigone und Iole, sind von frischester und entzückendster Anmuth. Versehlt sind auf dem einen Dedipusbilde die beiden Gestalten der Antigone und J \ddot{o} mene; das sind nicht Mädchen, sondern erwachsene Jungfrauen en miniature, ein Fehler, der freilich oft begangen wird. Als eine schwache Partie in Rachmann's Formgebung erscheint die Gewandung. Diese ist im Ganzen zu massig und stoffreich, in den einzelnen Br \ddot{u} chen und Falten zu kleinlich und ängstlich ausgeföhrt. Flaxman ist hierin wieder nach der andern Seite hin zu weit gegangen; wie die Körperformen, so deutet er auch die Kleidung, namentlich die Männerkleidung, immer nur mit ein

paar Strichen an und läßt die Körperformen durchscheinen. Genelli schafft sich die Gewandung, wo es irgend geht, vom Leibe und schwelgt in der Darstellung des Nackten. „Die Lumpen genirten ihn“, wie er selber doppelstinnig sagte, im Leben und in der Kunst. Aber von Carstens' Gewandung sollte der Illustrator des Sophokles etwas haben; Lachmann's Kleider verhüllen zu viel, sie sind nicht, wie in der Antike, das „Echo der Gestalt“. Wenn man an irgend etwas erkennen könnte, daß Lachmann Dilettant ist, daß er nicht nach der Natur, sondern nach Vorlagen und nach seiner Einbildung gezeichnet hat, so wäre es die Gewandung.

Endlich noch ein Wort über den geistigen Gehalt. Von Flaxman sagte Kugler, daß seine Compositionen „etwas eigenthümlich gehaltenes und gemessenes, man möchte sagen etwas schweigsames haben.“ Fügt man noch hinzu: eine schlichte Größe und eine unnachahmliche, oft geradezu entzückende Einfalt, so ist der Geist seiner Darstellungen damit ungefähr charakterisirt. Es waltet eine Stille und Unschuld in diesen Blättern, die uns nicht selten ein Lächeln entlockt, aber gewiß nie ein spöttisches. Den Ton der homerischen Dichtung hat keiner wieder so getroffen wie Flaxman. Im griechischen Drama herrscht natürlich ein anderer Geist als in dem homerischen Epos. Trotzdem unterscheiden sich Flaxman's Umriffe zu Aeschylos nicht wesentlich von denen zu Homer. Bei Carstens aber kommt die ganze grandiose Hoheit, die Kraft und Kühnheit der griechischen Tragödie zur Erscheinung, und in seinem Sinne und Geiste hat Genelli sogar seine Homerdarstellungen concipirt. Lachmann hat weniger grandioses, weniger von dem, was man früher den „großen Styl“ nannte; wie Sophokles von Aeschylos, so unterscheidet sich Lachmann von Carstens; in seinen Schöpfungen waltet eine durchaus maßvolle, schlichte Hoheit. Selbst freundliche genrehafte Züge verschmäht er nicht, und sie stehen ihm gut. Echt antiker Geist scheint uns am meisten bei Flaxman vorhanden zu sein; Carstens und Genelli sind an Michel Angelo groß geworden. Lachmann's Bilder sind modern im besten Sinne; sie sind genau so griechisch und genau so deutsch wie Goethe's Iphigenie. Stünde seine Antigone, die den Wächtern gegenüber so selbstbewußt ihre That bekennt, allein da, man könnte ihr die Worte des Klopstock'schen Vaterlandsliedes in den Mund legen: „Ich bin ein deutsches Mädchen! Ich hab' ein Herz, das edel ist und stolz und gut.“ Und das ist es schließlich, was diese schönen und reinen Blätter unsrem heutigen Geschmack nicht minder nahe bringen wird, als ihre malerische Composition.

Länger, als dem bescheidenen Schulmanne vielleicht selber lieb sein wird, haben wir uns mit den Kindern seiner Muße beschäftigt. Aber wir glaubten ein Recht dazu zu haben. „Umrisszeichnungen zu Sophokles“ sind in unsrer Zeit der Genrebilder und Landschaften ein künstlerisches Phänomen, an dem

man nicht bloß mit zwei Worten vorübergehen darf. Wir schließen aber im Hinblick auf das bevorstehende Fest mit dem praktischen Wunsche, daß Lachmann's Werk auf dem Weihnachtstische recht vieler, die Sinn und Verständniß für die Schönheit der sophokleischen Dichtung haben, vor allem aber auf dem Weihnachtstische des deutschen Gymnasiaften zu finden sein möge. Der Preis des Buches — 4 Thaler — ist so überraschend niedrig, daß er kaum in Frage kommt.

G. Wustmann.

Accessionserfahrungen im Fürstenthum Waldeck.

(Schluß.)

Bis zu der im Jahre 1810 erfolgten Säcularisation war Schaafen ein freiweltliches Fräuleinstift gewesen, ursprünglich zu dem Zwecke der abgesonderten und fortdauernden Religionsübung errichtet. Auch nach der Säcularisation blieb es als Fräuleinstift erhalten, jedoch lediglich mit dem Charakter einer Versorgungsanstalt. Die nach dem Statut berechtigten Personen erhielten bestimmte Präbenden, Adelige doppelt soviel als Bürgerliche; bei Mangel passender inländischer Damen sollten ausländische, jedoch nur Adelige, bedacht werden. Der waldeckischen Volksvertretung des Jahres 1848 dünkte das eine wenig gemeinnützige Einrichtung; sie machte der damaligen Fürstin-Regentin den Vorschlag, das Stift aufzuheben, und faßte zugleich die Verwendung der Einkünfte desselben zur Errichtung einer Irrenanstalt ins Auge. Fürstin Emma, deren Hingebung an die Interessen des Landes die waldeckische Bevölkerung noch lange ein dankbares Gedächtniß bewahren wird, genehmigte die Aufhebung und willigte in die Verwendung zu dem angegebenen Zwecke. Die Einkünfte sollten nunmehr so lange aufgesammelt werden, bis ein zur Ausführung dieses Planes genügendes Kapital vorhanden sein würde. Director und Syndicus des Stifts wurden insolgedessen entlassen, die Einkünfte der Staatsfinanzverwaltung unterstellt. Wiederholt wurde das Stift von der Regierung ausdrücklich als aufgehoben bezeichnet, ja es wurde für ein 1850 aufgenommenes Staatsanlehen verpfändet. Kein Zweifel also, daß es Staatsgut geworden war und als solches behandelt wurde. Allein, es kamen die fünfziger Jahre und mit ihnen die Mode, die Acte des Jahres 48 als illegal darzustellen und, wenn möglich, rückgängig zu machen. So verfiel zunächst das Consistorium auf den Gedanken, in einer Eingabe an den in zwischen zur Regierung gelangten jetzigen Fürsten das Stift frischweg für die