



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Rosenberg, Adolf: Drei Sensationsmaler. II. : Hans Makart.

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

Drei Sensationsmaler.

II.

Hans Makart.

Zehn Jahre sind verflossen, seitdem „Die Pest in Florenz oder die Tod-sünden“ durch Deutschland wanderte und den Namen ihres Schöpfers auf aller Lippen brachte. Zehn Jahre sind verflossen voll heftigster Kämpfe für und wider den kühnen Neuerer, der es wagte, mit allem Herkömmlichen zu brechen, die Form zu zerschlagen und auf ihren Trümmern die Alleinherrschaft des Kolorismus zu proklamiren. Bild auf Bild hat seit jener Zeit das Atelier des Künstlers verlassen, und je weniger herausfordernd die Sujets waren, desto ruhiger, desto sachlicher war der Streit. Gerade jetzt, wo sein neuestes Werk, der „Einzug Karls V. in Antwerpen“, die Runde durch Deutschland macht, ist er lauter als zuvor geworden. Es ist wieder der sensationelle Inhalt, welcher dem Bilde zu einem ungebührlichen Ansehen verhilft, und darum hat auch die große Ehrenmedaille, durch welche die Jury der Pariser Weltausstellung das Gemälde auszeichnete, es nicht zu Wege gebracht, die Tadler zum Schweigen zu bringen, die Kritiker zu eitler Bewunderung zu befehren. Wenn man den Erfolg dieses neuesten Bildes bei einem aus allen Welttheilen zusammengeströmten Publikum als Maßstab für die künstlerische Bedeutung Makart's nimmt, so scheint sein Ruf, sagen wir auch: sein Ruhm fester begründet als je zuvor. Seine Bewunderer preisen ihn als den würdigsten Nachfolger Paul Veronese's, sie feiern ihn als den „österreichischen Rubens“, der berufen und befähigt ist, eine Renaissance der modernen Malerei einzuleiten. Ein Blick auf den künstlerischen Entwicklungsgang dieses „phänomenalen Genies“ wird uns zeigen, ob und inwieweit diese glänzenden Epitheta auf einer realen Basis, auf wirklichen Verdiensten beruhen. Auch hier, wie bei der Charakteristik Böcklin's, haben wir uns als Norm gesetzt, die Persönlichkeit des Malers ganz aus dem Spiele und nur seine Werke reden zu lassen.

Hans Makart wurde am 29. Mai 1840 in Salzburg geboren. Diese zu-
Grenzboten I. 1879.

fällige Thatsache hat unzählige Male Veranlassung gegeben, den Farbenkünstler mit seinem großen Landsmanne Mozart zu vergleichen. Als ob die keusche Grazie dieses Meisters, seine klassische Naivetät, seine ruhige Harmonie in der musikalischen Ausdrucksweise etwas gemein hätte mit der wilden Sinnlichkeit, dem frivolen Raffinement, der Formlosigkeit Makart's! Wäre letzterer zufällig in Leipzig geboren, so würde man ihn viel treffender statt einen „Mozart in Farben“ einen „Wagner in Farben“ genannt haben. Als achtzehnjähriger Jüngling bezog Makart die Wiener Kunstakademie. Er scheint dort nicht das Gefundene zu haben, was seinem unruhigen Geiste kongenial war. Vielleicht zweifelte er auch an seinem Berufe — genug, er verließ nach einigen Monaten wieder die Akademie und schien das Studium der Malerei aufgeben zu wollen. Doch dauerte dieses Intermezzo nicht lange. Er wagte einen zweiten Versuch, ging nach München und fand dort in der Piloty-Schule den Boden, der seinem Temperamente zusagte.

Mit einem seltenen Aneignungsvermögen faßte er alle glänzenden Neuerlichkeiten der Piloty'schen Art auf und bildete sie selbständig auf Grund seiner fruchtbaren Phantasie und einer eminenten Begabung für malerisches Arrangement weiter aus. Das Gewandstudium, die kunstvolle Drapirung einer Figur, der Faltenwurf, die minutiöse Behandlung des Beiwerks, welchem der Pinsel besondere Effekte abzugewinnen sucht, und damit verbunden die Vorliebe für glänzende Kostüme, Waffen u. dergl., eine figurenreiche Komposition, die auf einem auffälligen dramatischen Vorgang beruht — das sind die charakteristischen Abzeichen der Piloty'schen Kunst, die Hauptparagrappen des Lehrbuches, welches in der Piloty-Schule maßgebend war. Der Meister hatte früher auch nach seelischer Vertiefung, nach einer eindringlichen Charakteristik, nach Offenbarung eines bedeutenden geistigen Lebens in den Köpfen seiner Figuren gestrebt. Aber im Laufe der Zeit, besonders nach einem längeren Aufenthalte in der französischen Hauptstadt, trat dieses Streben hinter den koloristischen Experimenten zurück. Der menschliche Körper war in der Piloty-Schule immer nur Mittel zum Zweck; er war nur insofern ein Gegenstand des Studiums, als er der Träger des Gewandes war. Diese Bevorzugung der Gewandung zum Nachtheile des menschlichen Körpers macht sich am empfindlichsten auf einem der berühmtesten Werke Piloty's, auf „Cäsar's Tod“, geltend. Aber hier lassen sich unter der Fluth der aufgebauchten Gewänder, die alles übrige, selbst die immerhin noch ziemlich energisch charakterisirten Köpfe absorbiren, die Körperformen in ihren Hauptumrissen noch verfolgen. Auf seinen späteren Gemälden, namentlich auf seinem „Triumphzug des Germanicus“, war das schon schwieriger. Hier drängte die Lust an einem Farbenspiel mit gelben und violetten Tönen, die unbegrenzte Neigung für breit arrangirte Draperieen und glitzerndes, massenhaft aufgehäuftes

Beinwerk die formale Durchbildung der Figuren stark in den Hintergrund, und das geistige Leben der Letzteren war vollends auf ein sehr niedriges Niveau herabgesunken.

Makart, der gelehrigste Schüler Piloty's, hat diese Eigenarten des Meisters nach jeder Richtung hin übertrieben, im guten und schlechten Sinne. Er hat in koloristischen Bravourstücken eine Höhe erreicht, die in der Malerei der Gegenwart nicht ihresgleichen findet, er hat aber auch aus seinen Figuren den letzten Rest geistigen Lebens, welches ihnen die Piloty-Schule noch gelassen, völlig herausgefegt. Das dramatische Pathos ihrer Historienmaler war allmählich zum theatralischen geworden, ihre historischen Kompositionen waren geschickt gruppierte, lebende Bilder, wie sie die moderne Inszenierungskunst unter bengalischer Beleuchtung oder bei elektrischem Licht am Schlusse von großen Opern und Spektakelstücken zu stellen liebt. Das individuelle Leben war am Ende ganz in die gedankenlose Sinnlichkeit eines berausenden Kolorismus aufgegangen. Indem sich so die Malerei immer mehr vom Leben entfernte und dem Theater näherte, wurden auch ihre Effektmittel gröber. Um große Massen, an denen sich die koloristische Meisterschaft erproben konnte, zu bewältigen, bedurfte es großer Flächen. Kaulbach, der, wenigstens was die theatralische, opernhafte Haltung seiner geschichtlichen Szenen anlangt, auch dieser Richtung angehört, hatte noch große Wandflächen zu seiner Verfügung. Aber er vermochte durch ein großes Massenaufgebot den Mangel an geistiger Kraft ebenso wenig zu verbergen, wie es Makart gelingen will. Indem sich die Malerei dem Theater näherte, nahm sie noch einen andern verhängnißvollen Zug von der Bühne an, die Neigung zu dekorativer Behandlung des Details.

Gerade auf Makart hat diese Richtung in der verderblichsten Weise gewirkt. Es ist gleichsam die Kette, die von seinem ersten Auftreten bis auf den heutigen Tag an seinem Fuße geklirrt, die selbst seinen besten Freunden, seinen begeisterten Parteigängern den reinen Genuß an seinen Schöpfungen verbittert hat. Vielleicht ist in dieser Hinsicht der erste größere Auftrag, der ihm zu Theil ward, von verhängnißvollem Einfluß auf seinen späteren Entwicklungsgang geworden. Es war eine Zimmerdekoration für das Palais eines russischen Großen in Petersburg, eine Aufgabe, die allerdings seiner auf das Phantastische gerichteten Sinnesart entgegenkam.

Wie Piloty hat auch Makart seinen Farbensinn an den reichen Schätzen gekräftigt, welche die Münchener Pinakothek aus Rubens' künstlerischem Vermächtniß besitzt. Auch seine Formensprache übte er an der des flämischen Meisters, dessen mächtige Körpergebilde mit ihrem üppigen, kraftstrotzenden Fleische sich der Phantasie des modernen Künstlers so tief einprägten, daß aus ihnen eine neue, noch um Vieles stärker accentuirte Formensprache erwuchs.

Aber selbst die kolossalsten, massigsten Gestalten, welche dem Geiste des Malerfürsten entsprossen, weisen durch einen wohlgebildeten und festbegründeten Organismus ihre Existenzfähigkeit nach. Die gesteigerte Sinnlichkeit, die aus ihnen spricht, hebt sie zwar in eine übermenschliche Sphäre; es sind aber immerhin Individuen, die unter denselben Bedingungen existiren könnten wie wir.

Maakart hat diese Rubens'sche Sinnlichkeit noch bedeutend potenzirt, die Ueppigkeit seiner Formen übertrumpft. Aber es fehlte ihm die sichere Kenntniß des Körpers, um diesen gewaltigen Leibern auch ein Knochengeriüst zu geben, welches die Fleischmassen zu tragen oder dieselben auch nur wahrscheinlich zu machen im Stande ist. Das blendende Kolorit, ein berauschesndes „Farbenkonzert“ — diese Bezeichnung ist speziell für den Maakart'schen Kolorismus erfunden worden — sollte den Mangel an Durchbildung der Formen decken. Je leichter sich anfangs die großen Massen durch solche glänzende Dekorationen verblüffen ließen, je größer die Erfolge wurden, desto größer wurde auch die Nachlässigkeit des Malers in der Behandlung des menschlichen Körpers. Die größten Zeichenfehler, eine bis zur Ueberlichkeit getriebene Vernachlässigung der Formen, der es auf ein paar Glieder mehr oder weniger nicht mehr ankam, eine Verflachung der menschlichen Gesichtszüge bis zur Stupidität, ja bis zum Idiotenthum — das wurden schließlich, im Verein mit einer bis zur Idiosynkrasie getriebenen Unwahrheit des Kolorits, die charakteristischen Eigenthümlichkeiten der Maakart'schen Kunstweise. Wir werden später sehen, daß der Maler in jüngster Zeit rühmliche Versuche gemacht hat, diese Bahnen, auf welchen ihm kein vernünftiger Mensch mehr folgen konnte, wieder zu verlassen und sich zu erinnern, daß der menschliche Körper ein Tempel der Gottheit ist.

In seinen ersten Staffeleibildern, soweit sie nicht dekorativen Zwecken dienen, herrscht ein romantisch=phantastischer Zug vor, der sich auch in der Wahl der Stoffe kundgibt. Ein Ritter, der dem Spiele der Nixen zusieht, kam 1865 in die Schack'sche Galerie in München. Ein Heine'sches Gedicht lag dieser Komposition zu Grunde. Ein zweites Bild, Lavoisier im Gefängniß, zeigte ganz die Eigenheiten der Piloty-Schule. Der berühmte Naturforscher, der dem Haffe der französischen Revolutionsmänner zum Opfer fiel, war eine der beliebtesten Figuren aus dem historischen Leitfaden der Münchener Schule. Nachdem Maakart dann noch eine Leda gemalt, begab er sich 1866 nach Italien. Er mag auf dieser Reise wohl schon die ersten Studien nach den großen Venetianern gemacht haben, mit denen er später zu wetteifern suchte, nach Tizian, Carpaccio, Cima da Conegliano, vor allen nach Paolo Veronese; aber das erste Bild, mit welchem er nach seiner Rückkehr in die Deffentlichkeit trat, war eine Landschaft, „Römische Ruinen“, auf denen sich zuerst seine koloristische Spezialität offenbarte. In Paris, wohin er das Bild in den „Salon“ geschickt, hatte man noch kein Ver-

ständniß für diesen neuen Zweig am Baume der europäischen Kunst, und es mußte noch eine geraume Zeit vergehen, Makart mußte noch mehrere Phasen durchmachen, bis er Gnade vor den Augen der Pariser fand.

Sein nächstes Werk, „moderne Amoretten“, d. h. eine Sammlung jener fleischigen Kinder mit unförmlichen Gliedern, eingedrückten Nasen und hängenden Wangen, die nachmals auf den Abundantiabilbern und anderen Cyclen eine so unangenehme Rolle spielen sollten, machte schon größeres Aufsehen, wenigstens in München. Diese Kindergruppen waren auf Goldgrund gemalt und in drei friesartige Theile geschieden. Ihr Zweck war ein rein dekorativer, und darauf hin waren sie auch gemalt, herb und flüchtig, aber effektiv und mit sinnlicher Gluth. Aehnlich wie dieses Bild ist die kurz zuvor oder kurz darauf vollendete „Elfenkönigin“ in drei räumlich von einander getrennten Gruppen arrangirt. Das Bild, zu welchem ebenfalls ein Heine'sches Gedicht die Inspiration geliehen, ging damals in den Besitz Wilhelm v. Kaulbach's über. Der Graf Raczyński in Berlin hat sich später das mittlere dieser Bilder wiederholen lassen. Derselbe Kunstfreund besitzt auch eine Farbenskizze von Makart's Hand, auf welcher weiberraubende Centauren dargestellt sein sollen. Was Graf Raczyński in dem Verzeichniß seiner Gemäldesammlung über diese Skizze sagt, charakterisirt nicht nur ihn, sondern auch die große Mehrzahl der Makart-Enthusiasten so vortrefflich, daß ich einige Worte aus seinem Bekenntniß hier folgen lasse. „Makart selber,“ sagt der Graf, „bezeichnet das Bild als eine Farbenskizze. Als solche darf es (?) verworren und unverständlich sein. Das ist es auch für mich; aber der Farbenglanz und die Gesamtwirkung entzücken mich . . . Auch ist es übermäßig toll, nichtsdestoweniger das Werk eines Genies wie es deren wenige gegeben hat . . . Bei den Centauren genirt mich am meisten die vergebliche Mühe, welche ich mir gebe, um viele der Glieder und Köpfe an ihre rechtmäßigen Besitzer zu vertheilen und zu errathen, ob sie wirklich das sind, wofür ich sie halte. Man möchte beinahe das Entstehen des Gemäldes dem wüßten Traume nach einer Orgie zuschreiben. Ueberhaupt muß ich gestehen, daß bei den mir bekannten Werken Makart's der erste Eindruck für mich fesselnd und bezaubernd ist, daß seine Bilder die Prüfung unwiderstehlich provociren, und daß, wenn ich einmal soweit gekommen bin, die Abkühlung nicht ausbleibt . . . Ich verstehe das Bild nicht, bin aber nichtsdestoweniger davon entzückt.“

Wir wollen diese lezten Worte keiner Kritik unterziehen, obwohl sie bedenklich an jenes berühmte Diktum eines Parlamentariers erinnern: „Ich kenne die Gründe der Regierung nicht, aber ich mißbillige sie.“ Gleichwohl charakterisiren sie vortrefflich den naiven Standpunkt, welchen der größte Theil des deutschen Publikums der folgenden Schöpfung Makart's gegenüber eingenommen hat.

„Die sieben Todsünden“ oder „Die Pest in Florenz“, welche den Namen

ihres Autors durch ganz Deutschland berühmt machte, verstand auch kein Mensch. Nackte Frauen- und Männerleiber, unförmlich gestaltet, wälzten sich in blauen und purpurrothen Tinten umher. Keine dieser Gestalten ließ sich in ihrer ganzen Entwicklung verfolgen, ein vollständiges Gliedmaßen-Inventar ließ sich auch nicht aufnehmen. Aber die sinnliche Ueppigkeit der sichtbaren Glieder, welche weit über menschliches Maß hinausgingen, und die berauschende Gluth des „Farbenzaubers“ versetzte das Publikum der großen Städte in namenloses Entzücken. Gerade in dem Mystischen, dem Unverständlichen, dem Traumhaften, dem Visionären lagen die unergründlichen Reize dieses wiederum dreitheiligen Bildercyclus, der im Jahre 1868 seine Wanderung durch die Hauptstädte Deutschland's antrat. Seit der europäischen Rundreise, welche die beiden Historienbilder der Brüsseler Meister Gallait und de Vieve im Jahre 1843 gemacht, hat kein Gemälde ein so ungeheures Aufsehen erregt, wie diese „sieben Todsünden“, die man auch mit ebensolchem Rechte „die Pest in Florenz“ nannte, während der Künstler selbst nicht ohne Cynismus das Wort der Pompadour „Après nous le déluge“ seinem Bilde als Geleitsbrief mit auf den Weg gab. Und in der That ist dasselbe „ein tropischer Sumpf von Schönheit“, wie sich ein Verehrer der Makart'schen Palette mit vorsichtiger Verklammerung ausdrückt, unendlich charakteristisch für eine in Ueppigkeit und Sinnenlust zu Grunde gehende Epoche wie die des ersterbenden Rokokozeitalters.

In Deutschland entflamte vor dieser Schöpfung eines eigensinnigen koloristischen Talentes, dem man trotz seiner tollen Ueberschwänglichkeit, seiner dem reinen Aether der Kunst völlig abgekehrten Sinnlichkeit eine instinktive Begabung nicht absprechen konnte, ein erbitterter Streit, ähnlich demjenigen, der sich fast zu gleicher Zeit unter den Gegnern und Anhängern Richard Wagner's entspann und der bis auf den heutigen Tag mit stetig wachsender Heftigkeit fortgesetzt worden ist. Ich meine hier nicht den Streit der beiden Parteien, deren eine „die freie Sinnlichkeit“ auf ihr Banner geschrieben hatte, während die andere im Namen der Moral focht. Ich meine jene Parteien, die auf rein künstlerischen Prinzipien fußten und von denen die eine im Kampfe gegen die andere die Form wider die Farbe, die Natur wider die Phantasie vertheidigte. Aber die ruhigen und besonnenen Stimmen verhallten unter dem Beifallsgeschrei der Fanatiker, und als erstere dadurch Recht bekamen, daß die Jury des Pariser „Salon“ dieses Bild zurückwies, vertuschte man sorgfältig den wahren Grund dieser Zurückweisung und posaunte aller Orten aus, die Franzosen hätten das Bild aus Brüderie abgelehnt. Man mag dabei eine stille Freude empfunden haben, daß wir wenigstens in dieser Beziehung den frivolen Franzosen vorausgeeilt. In der That aber war der Grund der Ablehnung ein ganz anderer, der sich aus rein künstlerischen Beobachtungen ergab. Die Franzosen nahmen

mit Recht an der lächerlichen Zeichnung und an der willkürlichen, rücksichtslosen Behandlung der Form Anstoß. Eine vollendete Kenntniß des menschlichen Körpers gehört in Frankreich zu den Elementarwissenschaften des Künstlers. Auf solchen gründlichen, ganz selbstverständlichen Vorstudien basirt zum Theil die Blüthe der französischen Kunst; daraus erklärt sich vor allem das hohe Durchschnittsniveau derselben.

Noch mehr sprach sein folgendes größeres Werk, die „Abundantia“, allen Formen- und Stilgesetzen Hohn. Auf zwei langen Tafeln wälzten sich unreife Knaben zwischen lustern blickenden, halb nackten Frauengestalten umher, deren aufgeschwemmte Gesichtszüge von häßlichen Leidenschaften entstellt waren. Das Fleisch dieser Damen hatte gelbe, grünliche und bläuliche Töne. Es hatte den Anschein, als lagerte der Moderduft der Verwesung auf den ungefügen Gliedern, die meistentheils falsch in die massigen Körper eingesetzt waren. Das eine dieser Bilder sollte die Ueberfülle der spendenden Mutter Erde in ihren Produkten symbolisiren. Die Früchte der Bäume und des Feldes vermischten sich zu einem malerischen, aber gedankenlosen Ensemble mit den Figuren, deren Bedeutung niemand klar war. Auf dem anderen Bilde war wenigstens durch einen Fischzug, der eine reiche Beute von den Schätzen des Meeres ergab, eine Spur von Zusammenhang in das lose Nebeneinander hineingebracht. Im Ganzen aber ist diese „Abundantia“ nichts mehr als ein riesiges phantastisches Stilleben, auf welchem menschliche Glieder dieselbe Rolle spielen wie rothwangige Äpfel, schwellende Pflirsiche, Trauben und todte Fische. Die malerische Behandlung entsprach dem dekorativen Zweck der Gemälde: roh und brutal, aber wiederum von berauschem, sinnlichem Effekt.

Der Eindruck dieses Bildes war ein bei weitem nicht so mächtiger wie der der „Todsünden“. Trotzdem daß die Zeit, in welcher dasselbe seine Kunde durch Deutschland machte, die Zeit des Goldregens nach dem Kriege, viel günstiger war als die zahme, nüchterne Epoche des langsamen Aufstrebens zwischen 1866 und 1870, folgte auf den Rausch doch die Ernüchterung. Die „freie Sinnlichkeit“ der „Todsünden“ hatte auf der „Abundantia“ bereits einen Stich, einen faulen Beigeschmack erhalten. Die widrige Leichenfarbe ließ sich nicht so leicht hinwegdisputiren wie ein mangelhaft gezeichneter Körpertheil. Man fing bei aller Bewunderung des Kolorits, insbesondere des berühmten „Makarttroh“, bereits an, von genialer Verirrung zu sprechen. Aber damals arbeitete der Künstler bereits an einem Bilde, welches den üblen Eindruck der Abundantiabilder wieder verwischen und seinem Schöpfer den Namen eines modernen Paul Veronese eintragen sollte.

Im Jahre 1869 erhielt Makart einen Ruf nach Wien, wo ihm auf Staatskosten ein großes Atelier eingerichtet wurde. Erst jetzt gerieth der Künstler in

sein eigentliches Fahrwasser. Das leichtlebige, genußsüchtige, sinnlich-frohe Wien war der Boden, auf dem sich ein so rein äußerliches Talent wie das Makart's zu vollster Blüthe entfalten mußte. Diese Blüthe brach früher auf, als man erwartet hatte. Ueberfüllt durch seine Erfolge auf dem Gebiete des „schönen Scheins“, in der Absicht, sich von dem schlechten Rufe eines Dekorationsmalers zu reinigen, versuchte er sich zum ersten Male mit einer historischen Komposition. Dem Schüler Piloty's konnte es dabei freilich nicht um einen bedeutsamen historischen Vorgang voll dramatischen Lebens zu thun sein, sondern nur um eine Gelegenheit, sein glänzendes Farbenspiel an reichen Prunkgewändern und kostbaren Stoffen zu erproben. Vielleicht auch in dem dunkeln Bewußtsein seines Mangels an geistiger Kraft wählte er, gerade wie es Paolo Veronese zu thun beliebte, eine feierliche Zeremonie, welche ihm den erwünschten Vorwand für seine Zwecke bot. „Venedig huldigt der Katharina Cornaro“ — das ist der Titel des im Jahre 1873 vollendeten Bildes, welches zur Zeit der Weltausstellung im Wiener Künstlerhause ausgestellt war, dann seine Wanderung durch die Hauptstädte Europa's machte, 1876 nach Philadelphia übergeführt wurde und schließlich ein dauerndes Unterkommen als glänzende und wirkungsvolle Dekoration einer Wand des Treppenhauses in der Berliner Nationalgalerie gefunden hat.

Der historische Sinn, das Verständniß für den Charakter gewisser Epochen und der in ihnen lebenden Menschen geht unserm Künstler völlig ab. Katharina Cornaro, welche die Republik Venedig als ihre Tochter proklamirt hatte, vermählte sich im Jahre 1470 mit Jacopo II. von Lusignan, König von Cypern. Aber Makart verlegte den übrigens von ihm frei erfundenen Vorgang in die Blüthezeit des 16. Jahrhunderts, in eine Zeit, in welcher bereits die Meisterwerke eines Sanfovino, eines Tizian, eines Veronese die stolze Königin der Adria schmückten. Auf diese Zeit deuten die prunkvollen Kostüme, deutet die Palastarchitektur im Hintergrunde, welche die Folie zu dem bunten Aufzuge bildet, der sich der auf dem Podest einer Treppe thronenden Katharina gabenbringend naht. Der reine Genuß, welcher diese nach jeder Hinsicht reifste Schöpfung Makart's in dem Beschauer hervorruft, wird leider durch die Hauptfigur getrübt. Wenn wir auch nicht auf das historische Datum pochen wollen — Katharina war damals 26 Jahre alt —, so dürfen wir doch immerhin in der venetianischen Patrizierstochter, welcher der greise Beherrscher von Cypern eine Königskrone zu Füßen legte, eine hoheitsvolle Gestalt mit anmuthigen, jugendlichen Zügen erwarten, und nicht eine so herbe, strenge Jungfrau mit hohlen Augen und fahlem Teint, die — man verzeihe den Ausdruck — an einen ausgebrannten Vulkan erinnert. Aber die reiche Fülle wohlgelungener Nebenfiguren muß am Ende für das Mißglücken der Hauptperson entschädigen.

Hinter der jungen, in Goldbrokat gekleideten Königin steht unter rothem Baldachin der Vater Katharina's im Purpur der Senatoren, ernsten Auges auf die edlen Frauen und Jungfrauen blickend, welche sich seiner Tochter huldigend nahen. Sein schöner Kopf mit kurzgeschorenem Haar und scharf geschnittenen Zügen, auf dessen Stirn das gedämpfte Sonnenlicht fällt, ist den prachtwoll energischen Senatorenköpfen eines Tizian, eines Tintoretto nachgebildet; auch die meisten übrigen Köpfe erinnern an altvenetianische Typen, oder die modernen Modelle sind doch wenigstens soweit stilisirt, daß sie mit den Renaissancekostümen nicht disharmoniren. All die vornehmen Damen, die sich ihrer zu hoher Würde gelangten Landsmännin mit kostbaren Geschenken und Blumen spenden nahen, die ehrwürdigen Nobili und das bunte Volk Venedig's, braune Asiaten und Afrikaner, durch alle geht ein einheitlicher Zug, ein einheitliches Interesse, welches der Geschlossenheit der Komposition zu Gute kommt. Der Charakter derselben ist freilich ein friesartiger, nicht besonders mannichfaltiger, aber er zerfällt doch in einzelne Gruppen, die mit dem Endpunkte in einen klaren Zusammenhang gebracht worden sind. Klarheit ist überhaupt ein Vorzug dieser Komposition, und wenn auch nicht alle Figuren und Gliedmaßen bis in's Einzelne korrekt durchgezeichnet sind, so stört doch nirgends eine grobe Nachlässigkeit die Harmonie des Ganzen. Einzelne Köpfe sind von bezaubernder Schönheit, aber allen fehlt geistiges Leben und individuelle Beseelung. Es sind schöne Masken, ein glänzender Karneval, auf welchem unser Auge mit Wohlgefallen ruht, ohne daß auch nur eine Saite in unserm Herzen berührt würde.

Als Kolorist hat Makart jedoch auf diesem Bilde seine glänzendsten Trümpe ausgespielt. Alle Farben, an der Spitze das berühmte Roth in seiner tiefen, edelsteinartigen Leuchtkraft, das lichte Gelb, das Olivengrün der Sammetkleider, das saftige Blau des Himmels, strahlen noch in ungebrochener Kraft und sind zu einem vollen symphonischen Akkord zusammengestimmt, der in gleicher Stärke durch das ganze Bild klingt. Fehlt den Köpfen auch der geistige Ausdruck, so sind sie doch ziemlich plastisch modellirt und zu frappanter Wirkung herausgearbeitet. Der Maler dieses Bildes konnte also wohl, wenn man von dem geistigen Gehalt und der naiven Grazie absieht, als ein moderner Nachfolger Paolo Veronese's gelten. Aber seine Kraft reichte nicht aus, auch nur diesen Ruhm auf die Dauer zu bewahren.

Katharina Cornaro ist streng genommen nichts mehr als ein geschickt gestelltes lebendes Bild, der brillante Schlußeffekt einer Oper. Auf das Klingelzeichen des Regisseurs haben sich die Mitspieler auf ihren im Voraus angewiesenen Platz begeben, ihre Glieder sind starr und unbeweglich, und ihre Mienen zeigen jenen schlaffen, abgespannten, geistlosen Ausdruck, der sich einzustellen pflegt, wenn man lange und unverwandt auf einen Punkt blickt. Wenn man

will, ein Wachstaffigementabinet, eine Sammlung farbiger Thonfiguren, denen der Funke des Prometheus fehlt.

Zu einer so konzentrirten Wirkung wie auf seiner „Katharina Cornaro“ hat es Makart niemals wieder gebracht. Da es ihm schnell gelang, sich in Wien eine angesehenere Stellung zu verschaffen, da ihn überdies seine immensen Erfolge zu einem der ersten Modemaler erhoben, konnte es nicht fehlen, daß er auch eine Reihe von Porträtaufträgen erhielt. Aber so lang diese Reihe auch ist, keiner der Porträtirten konnte nach Empfang seines Bildes mehr behaupten, als daß er eine röthlich, violett, bräunlich oder grünlich strahlende Leinwand erhalten hatte, auf der nach des Malers Versicherung u. a. auch sein werthes Ich konterfeit sein sollte. Im günstigsten Falle konnte sich der Besitzer an einem, mit bekannter malerischer Bravour durchgeführtem Weirwerk vergnügen und sich schließlich mit dem Bewußtsein trösten, einen echten Makart sein eigen heißen zu können. Es liegt auf der Hand, daß Makart's skizzenhafte, jegliche Form als nebenächlich behandelnde Art ihn zu allerlezt zum Porträtmaler befähigt. Wir sehen dabei von dem empfindlichsten Mangel seiner Kunst ab, von der totalen Unfähigkeit, in den Zügen des Gesichts das geistige Leben wiederzuspiegeln zu können, was doch erst den Bildnißmaler zum echten Künstler stempelt. Selbst wenn er einmal bei solchen Porträtaufgaben seine lächerliche Genialität bei Seite ließ und ernstlich bestrebt war, durch Zeichnung und Formengebung den Gesamteindruck eines Kopfes festzuhalten, so überwucherte die brillante koloristische Behandlung des gewöhnlich phantastischen Kostüms derartig den armen Kopf, daß derselbe gar nicht zur Geltung kam. Von zwei weiblichen Porträts, die ich neben dem Antwerpener Riesenbilde auf der Pariser Weltausstellung sah, ist mir nichts mehr in der Erinnerung geblieben als die virtuos gemalten Roben im Geschmack des Rokokozeitalters, welche die Sinne des Beschauers solchermaßen gefangen nahmen, daß er ihre Trägerinnen darüber völlig vergaß. Im Jahre 1874 machte Makart aus der hübschen Sängerin Fräulein Tagliana, die gegenwärtig der Berliner Hofoper angehört, eine häßliche Trage; nur die schönen Augen erinnerten an die Reize des Originals. In demselben Jahre entstand auch eine vom Rücken gesehene venetianische Dame mit den von Makart unendlich geliebten rothen Haaren, deren braunes, hinten so tief als möglich ausgeschnittenes Sammetkleid dem Maler Gelegenheit bot, zu zeigen, was ein geschickter Pinsel aus einer Farbe zu machen weiß. Der bloße Nacken war durch silbergraue Halbschatten zu einer ganz ungewöhnlichen Feinheit herausmodellirt; aber die rechte Hand war schauderhaft gezeichnet, sie sah wie schmutziges Handschuhleder aus, und überdies fehlte der Dame das nothwendigste Organ zum Sigen. Daß die Farbe des Fleisches bei Makart fast immer eine unnatürliche ist, gilt sowohl von dieser Studie wie ganz besonders

von einem 1876 gemalten Porträt einer Wiener Aristokratin, der Gräfin Waldstein v. Wartenberg, an welchem ein feinsinniger Beurtheiler bereits die bedenkliche Genialität Bernini's konstatiren konnte. Damit ist zugleich eine Seite in Makart's Künstlerphysiognomie berührt, die wir noch nicht angedeutet haben — die Manierirtheit, welche stets die Begleiterin einer barocken Genialität war. Makart war manierirt, als er sein erstes Bild malte, und er ist es bis auf den heutigen Tag geblieben, weil er stets der Natur, welche doch die oberste Lehrmeisterin aller Kunst ist, schnöde den Rücken gekehrt hat.

Seinem dekorativen Hange gab Makart nach der Ueberwindung und Zurückhaltung, welche ihm unzweifelhaft „Katharina Cornaro“ gekostet hat, wieder voll und ganz nach, als er einen großen, aus acht Gemälden bestehenden Cyclus unter der gemeinsamen Etiketete „Der Erde und des Meeres Gaben“ schuf, auf welchem er den Gedanken, der den Abundantiabildern zu Grunde lag, in's Unerträgliche ausspann. In keiner zweiten Arbeit zeigt sich die Makart'sche Art von einer so widerwärtigen Seite wie hier. Wir sehen wiederum nackte, überreife Frauen, die ihre Glieder in allen erdenklichen, meist unmöglichen Positionen zur Schau stellen, und körperlich unreife Knaben mit den Mienen übersättigter Lebemänner, alle beladen mit Früchten, Fischen, Muscheln und Perlen. Im Großen und Ganzen roh und handwerksmäßig behandelt, sind diese Bilder nur da feiner ausgeführt, wo es ihrem Schöpfer auf einen grobsinnlichen Effekt ankam. So ist z. B. hie und da die Rückenpartie einer Schönheit im Makart'schen Sinne sehr zart und sauber, mit großem Raffinement modellirt und abgetönt; hie und da erfreut sich auch eine Gewandpartie oder ein besonders glänzender Schmuckgegenstand einer sorgfältigeren Ausführung; in Summa haben wir es hier mit einer Schöpfung zu thun, die aus demselben Sumpfe emporgewachsen ist wie die „sieben Todsünden“ und die „Abundantiabilder“, mit einer flachen, dekorativen Mache, die mit allen Mitteln, erlaubten und unerlaubten, auf die Sinne einstürmt.

In die Jahre 1873—76 fällt eine Reihe von Gemälden und Skizzen, deren Stoffe der klassischen Mythologie, der antiken Geschichte und den Sagen des Mittelalters entnommen sind. Als Makart den Auftrag erhielt, eine Skizze zum Vorhang für das neuerbaute Wiener Stadttheater zu entwerfen, ging man sicherlich von der Ansicht aus, daß eine solche Aufgabe der eigenthümlichen Begabung des Künstlers wie kaum eine andere entsprechen würde. Aber der launenhafte Kolorist wirft jede vorherige Berechnung über den Haufen. Er entwarf eine Reihe von Skizzen, deren Mittelpunkt immer Titania nach Shakespeare's Sommernachtstraum einnahm; aber vor lauter Farbexperimenten blieb die erhoffte dekorative Wirkung schließlich in den grünen und blauen Tinten der Skizze, durch welche der Maler Luft und Terrain andeuten wollte, stecken. Auf

einer anderen Skizze mit dem grimmen Hagen, welcher Siegfried in die Schlucht stürzt (1875), war nach dem Urtheile kompetenter Beschauer nichts zu sehen. Diese Komposition sowohl wie eine 1877 in die Oeffentlichkeit gelangte Walfüre ist vermuthlich auf die Einwirkung der Wagner'schen Nibelungen-Dramen zurückzuführen, wie denn Makart überhaupt mit der Bühne im engsten Zusammenhang steht. Ein äußeres Zeugniß dafür ist auch das „Bildniß“ der Schauspielerin Charlotte Wolter als „Messalina“, angeregt durch die erste Aufführung von Wilbrandt's Drama „Arria und Messalina“, welchem das etwas zweideutige Lob gebührt, die römische Kaiserzeit in ihrem tiefsten Verfall mit ihrem Moderdust und ihrer ekelerregenden Fäulniß so treu dargestellt zu haben wie kein zweites modernes Schauspiel. Alle spezifischen Eigenthümlichkeiten Makart's weisen diesen Maler gleichfalls auf jene Epoche hin. Die Schauspielerin oder vielmehr die Kaiserin Messalina, denn von Porträtähnlichkeit ist auch nicht die leiseste Spur zu entdecken, sitzt prächtig geschmückt auf einem mit kostbaren Stoffen, Tigerfellen und Blumen bedeckten Lager. Sie blickt, von inbrünstiger Sehnsucht fast verzehrt, hinaus in die dunkle Landschaft, das Kommen des geliebten Marcus, des Sohnes der Arria, erwartend. Es ist selbstverständlich, daß Makart, wie wir ihn aus seinem Entwicklungsgange kennen gelernt haben, nicht erst nöthig hatte, seine Reminiscenzen aus Piloty's Atelier zusammenzuraffen, um den komödiantenhaften Ton des dichterischen Vorbildes in seiner malerischen Verkörperung zu treffen.

In das Jahr 1875 fallen zwei der größten Dekorationsmalereien, die aus Makart's Atelier hervorgegangen sind: „Bacchus und Ariadne im Triumphzug“ und „Kleopatra auf dem Cydnus“. Das erste Bild war von vornherein als Dekoration einer Saalwand gedacht und ist auch in diesem Sinne von dem englischen Käufer verwerthet worden, das zweite war ebenfalls für diesen Zweck bestimmt, hat aber schließlich ein Unterkommen in der Stuttgarter Staatsgalerie gefunden. Auf seine Komposition hin betrachtet bezeichnet der Bacchuszug einen erheblichen Rückschritt gegen die „Katharina Cornaro“. Daß die beiden Hauptfiguren die untergeordnetsten und schwächsten des ganzen Bildes sind, darf uns nach den gemachten Wahrnehmungen nicht Wunder nehmen. Es fehlt dem begabten Virtuosen der künstlerische Ernst, der zur gleichmäßigen Durchdringung und Bewältigung aller Elemente eines Bildes nöthig ist. Aber die Komposition ist so locker, daß das Gemälde beliebig ein paar Fuß früher oder später aufhören könnte, ohne daß der Gesamteffekt dadurch ein Sota einbüßen würde. Wenn man von dem feisten Silen neben dem Wagen der Ariadne abseht, der etwas von der göttlichen Lebensfülle eines Rubens hat, so bleibt einem in dem zahlreichen Gefolge des Weingottes und in dem aus den Fluthen empor tauchenden Meerervolk nicht viel zum Bewundern übrig. „Es sind auch bei diesem

Werke," sagt ein maß- und einsichtsvoller Beurtheiler, „wieder nur Einzelheiten, die uns voll befriedigen können, es ist die stupende Beherrschung der malerischen Mittel, welche unsere Bewunderung erweckt; aber zum ungetheilten Genuß, wie ihn das wahrhaftige Kunstwerk erzeugt, in welchem Geistiges und Sinnliches zur vollen Schönheit sich vereinigt haben, gelangen wir nicht.“

Die Geschichte der Kleopatra beabsichtigte Makart anfangs in einem größeren Cyclus zu behandeln. In seinem Atelier befand sich 1875 eine sterbende Kleopatra; in die Oeffentlichkeit gelangte jedoch nur die dem Antonius in einer Prachtbarke entgegenfahrende Kleopatra auf dem Cydnusstrome nach der Schilderung Shakespeare's. Die Barke der ägyptischen Zauberin, die als Venus auf einem blumengeschmückten Ruhebette lagert, während ein als Amor ausgestaffirter Knabe gleichsam als Lenker am Riele steht, wird von braunen Sklaven am seichten Ufer vorwärts bewegt. Zwei halbnaakte Dienerinnen, welche ihre blendende Rückseite dem Beschauer zuzehren, werden von kräftigen Armen neben dem Boote ihrer Gebieterin durch das Wasser getragen.

Endlich fällt noch in diese Zeit eine große figurenreiche Komposition „Siesta am Hofe der Mediceer“, eine nicht sehr bedeutende, aber im Ganzen ziemlich erfreuliche Schöpfung des Künstlers, auf der uns einige florentinische Typen des sechzehnten Jahrhunderts in glücklicher Nachbildung vorgeführt werden. In diesem Gemälde, das freilich nur ein bescheidenes Genrebild ist, lebt einiger historische Geist.

Im Jahre 1876 unternahm Makart eine Reise nach dem Orient, insbesondere nach Aegypten, von welcher er mit einer Reihe von Studien heimkehrte, die er zum Theil bereits auf Gemälden verwerthet hat, ohne sich jedoch durch dieselben eine Stelle in der Reihe unserer Orientmaler zu erobern. Wenn es ihm nur darauf ankam, an den bunten Kostümen des Orients seinen Farbensinn zu kräftigen und seine Farbenskala zu vergrößern, so hat er seinen Zweck, wie die bekannt gewordenen Bilder dieser Art: die „ägyptische Tänzerin“, die „Truthahnverkäuferin“, der „Mameluken-Emir“, „wasserschöpfende Aegypterinnen“, „nubische Frauen“, beweisen, unzweifelhaft erreicht. Aber nach den einstimmigen Versicherungen von Kennern ägyptischen Lebens fehlt es ihm an dem ethnologischen Blick, welcher Studien derartiger Racefiguren erst den eigentlichen Werth verleiht.

Nur der Vollständigkeit halber wollen wir noch erwähnen, daß Makart auch den Versuch gemacht hat, einige Gestalten unserer klassischen Dichter zu verkörpern. Er hat Faust und Margarethe, Ophelia und Hamlet, Romeo und Julia (letzteres im Wiener Belvedere) gemalt, aber nur mit Schauder erinnert sich derjenige, der diese von unseren Dichterheroen inspirirten Studien ge-

sehen hat, der fragwürdigen, mehr oder minder verflochtenen Gestalten, welche der Maler in seiner „genialen Laune“ auf die Leinwand geworfen.

Durch die ehrenvolle Auszeichnung, welche die Jury der Pariser Weltausstellung der letzten großen Schöpfung Makart's, dem „Einzuge Karl's V. in Antwerpen“, hat zu Theil werden lassen, ist das Verdikt, welches die Jury des „Salon“ vor zehn Jahren über des Malers „Todsünden“ gefällt hat, keineswegs annullirt. Die Jury der Weltausstellung urtheilte nur nach anderen Grundsätzen als die des „Salon“. Der „Antwerpener Karneval“, wie man dieses jeden vernünftigen Zusammenhanges bare Konglomerat von bekleideten und unbekleideten Figuren treffend genannt hat, leidet an denselben erheblichen Zeichnungs- und Modellirungsfehlern wie die „Todsünden“. Sind auch die Oberkörper der fünf nackten oder halbnackten Mädchen leidlich richtig gezeichnet, so sind dafür ihre Unterkörper, besonders von den Knien abwärts, auf das Schauderhafteste verzeichnet. Den Köpfen fehlt noch weit mehr als denen auf der „Huldigung Katharina Cornaro's“ jeder geistige Zug, und das ist hier noch viel bedenklicher und auffälliger, weil der Maler in einer für ihn sehr bezeichnenden Nonchalance moderne, direkt aus der Wiener Gesellschaft mit großer Faustfertigkeit abgeschriebene Köpfe auf Kostüme des 16. Jahrhunderts gesetzt hat. Wie groß der Rückschritt ist, den der Maler mit seinem neuesten Bilde gemacht hat, wird erst ersichtlich, wenn man, wie gerade jetzt, wo ich diese Zeilen schreibe, in Berlin die Gelegenheit hat, den „Einzug Karl's“ mit „Katharina Cornaro“ zu vergleichen. „Zum Teufel ist der Spiritus, das Phlegma ist geblieben!“ kann man am Ende dieses Vergleiches ausrufen, wenn man inne geworden ist, wie sehr alles an diesem neuesten Bilde studirt ist, und wie so gar nichts an die frühere „visionäre“ Art des Meisters, an seine genialen Farbentblitze erinnert. Das berühmte Makartroth an dem Kardinal, der hinter dem Kaiser reitet, steht fade und trocken aus, wenn man es mit dem glühenden, gleichsam aus geheimnißvoller Tiefe aufleuchtenden Purpur des venetianischen Mabile vergleicht, der hinter seiner königlichen Tochter steht. Von dem einheitlichen Zuge, der durch die Figuren auf der Huldigung Katharina's geht, ist auf dem neuen Bilde keine Spur zu sehen. Einzelne für sich studirte Gruppen sind planlos aneinandergereiht, bunt durcheinander gewürfelt. Man könnte die Komposition umkehren, ohne ihren Charakter zu ändern.

Wir können auf eine ausführliche Würdigung des Bildes verzichten, da eine solche bereits in meinen Berichten über die Pariser Weltausstellung im vorigen Jahrgange der „Grenzbote“ erfolgt ist. In der Biographie seines Schöpfers bezeichnet es keinen Markstein einer neuen Entwicklungsphase, nur eine Etappe auf dem Wege abwärts, den der Farbenvirtuose nach seiner „Katharina Cornaro“, dem höchsten Trumpfe seiner Kunstfertigkeit, unaufhaltsam

hinabschreitet. Seine Faustfertigkeit wird ihn auf diesem Wege voraussichtlich auch noch weiter begleiten. Aber Mozart wird nimmermehr zu jener geistigen Vertiefung gelangen, welche den Routinier vom echten Künstler scheidet. Dafür spricht Zug für Zug der Entwicklungsgang seines Talentes, wie wir ihn in seinen Hauptmomenten verfolgt haben.

Berlin.

Adolf Rosenberg.

Der Komponist Kayser und seine Freunde aus der Sturm- und Drangperiode.

Von C. A. S. Burkhardt.

II.

Seitdem Kayser nach Zürich zurückgekehrt war, wurde der Briefwechsel zwischen ihm und Goethe lebhafter. Die musikalischen Erörterungen über die Komposition des neuen Singspiels „Scherz, List und Rache“, die in der Hauptsache seinen Inhalt bilden, sind nach verschiedenen Seiten hin von hohem Interesse. Sie beleuchten das tiefe musikalische Verständniß Goethe's, das man wenigstens von einer Seite mit „etwas grobem Selbstempfinden ihm abgesprochen“, und kennzeichnen gleichzeitig die ersten Anfänge der deutschen Oper, für die Goethe mit lebhaftem Interesse eintrat. Aus den nachfolgenden Briefen Goethe's, die keines weiteren Kommentares bedürfen, ergibt sich zugleich hinreichend das, was Kayser beabsichtigte, wenn schon es zu bedauern ist, daß uns der Wortlaut der Kayser'schen Briefe mangelt.

Goethe schrieb:

Weimar den 25. Apr. 1785.

Ich freue mich, daß Sie an dem kleinen Singspiel*) eine Art von italiänischer Gestalt gefunden haben, geben Sie ihr nun den Geist, damit sie lebe und wandle.

Die litiganti**) habe ich leider noch nicht, sobald sie kommen, sollen sie

*) Scherz, List und Rache. Ueber die Entstehung Goethe's Werke Bd. 9. herausgegeben von Strehlke S. 195 ff. Vergl. Riemer's Mittheilungen II 194—195, wo sich einige Notizen aus den folgenden Briefen finden.

**) Von Giambattista Lorenzi, die 1772 G. Paisiello in Musik gesetzt hatte, später auch Sarti, von dessen Komposition hier die Rede ist.