



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Friedrich Prellers Odysseelandschaften.

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

so kommt auch die Entschädigung in Geld, die oft gerade zum Keim neuer Thätigkeit und weiteren Fortschrittes wird. Von der früheren Unsicherheit aber hat das landwirthschaftliche Gewerbe nur noch wenig behalten, und sie ist kein Grund mehr, ihm Capitale zu entfremden.

Friedrich Prellers Odysseelandschaften*).

Schon oft und nicht ohne den Ausdruck der Besorgniß für das Gedeihen und die Weiterentwicklung unserer Kunst ist von einem entschiedenen Vorherrschen der Landschaft in der Gegenwart die Rede gewesen. Die daran sich knüpfende Besorgniß ist um so gerechter als unter jenem Vorherrschen durchaus nur ein numerisches verstanden sein kann, dem es auf der anderen Seite entspricht, wenn Einsicht und Neigung des Publicums vorzugsweise diesem Zweige der Kunst sich zuwenden. Jedenfalls kann davon die Rede nicht sein, daß die Landschaft die mächtigeren, die tieferen Talente und diese in größerer Zahl unter ihren Vertretern aufzuweisen hätte, als andere Zweige der Malerei, als vor Allem die Historie. Vielmehr herrscht hier wie in allen Gebieten der Kunst eine Durchschnittsmäßigkeit, und wenn wir auf die letzten zwanzig Jahre zurückblicken, so begegnen wir verhältnißmäßig einer erschreckend geringen Anzahl landschaftlicher Bilder, deren Existenz wir als einen wirklichen Gewinn für unsere Kunst und demgemäß für unser gesamtes geistiges Leben betrachten dürften. Ueberraschend schnell hat sich ein gewisses landschaftliches Können, d. i. eine gewisse Fertigkeit, die Natur in Form und Farbe einigermaßen charakteristisch nachzubilden, selbst in die Kreise der Dilettanten hineinverbreitet, in denen dagegen leider Lust und Uebung im Porträtiren und Geschick für ornamentale Arrangements ausgestorben sind oder wenigstens noch immer schlafen. Aber diese Fertigkeit, welche man der Mehrzahl unserer heutigen „Landschafter“ nicht absprechen kann, will doch im Grunde den höheren Forderungen der Kunst gegenüber wenig sagen; sie wird reichlich aufgewogen durch einen Mangel an tieferer Naturkenntniß, an

*) Dieses Werk, dessen Besitz eine Ehre jeder öffentlichen Kunstsammlung sein würde, war im vorigen Monat in unser Stadt ausgestellt. Eine eingehende ästhetische und kunstgeschichtliche Würdigung findet es in der Schrift von R. Schöne: Prellers Odyssee-Landschaften [Leipzig, Breitkopf & Härtel], deren Lectüre wir jedem Kunstfreunde angelegentlich empfehlen.
D. Red.

durchgebildetem Geschmacke, an einem höher entwickelten Farben- und Formen-
sinn, wie wir ihm heutiges Tages nur allzuoft begegnen. Man hört sehr viel
zum Lobe der großen Alten reden, und es ist gewiß nicht leicht ein Landschafts-
maler, der nicht von Ruissdael, Everdingen und Claude schwärmte: allein wenn
es zur Ausführung geht, da ist zumeist weder von dem feinen Sinne, noch
vor Allem von der Liebe jener alten Meister etwas zu finden. Dazu kommt
noch ein in der Landschaft besonders mißlicher Umstand: es kann keine Frage
sein, daß hier die Wirkung des einzelnen Werkes, selbst wenn es von erster
Schönheit wäre, ungleich geringer ist als die z. B. des einzelnen historischen
Bildes, und daß somit die Werke auch unserer großen zeitgenössischen Meister,
zerstreut wie sie sind, einen verhältnißmäßig wenig nachhaltigen Eindruck auf
Publicum und Künstler gemacht haben, zumal bei uns Landschaften nur sel-
ten durch die vervielfältigenden Künste verbreitet werden.

Je lebendiger wir diese Mißstände empfinden, um so freudiger müssen wir
ein Werk begrüßen, welches durch den wahrhaft großartigen Wurf seiner Con-
ception, durch die Gewalt der Gestaltungskraft und die Beherrschung aller
Mittel der Darstellung, endlich auch durch seinen Reichthum und seine Aus-
dehnung nicht verfehlen kann auf die Künstlerwelt und auf das Publicum den
entschiedensten Eindruck zu machen und so einerseits einen Maßstab zu bieten
für die Beurtheilung unserer heutigen Durchschnittsproduction, andererseits über
die Ziele zu orientiren, welche die Landschaftsmalerei im Auge behalten muß,
wenn sie nicht schnell und schneller dem Verfalle entgegengehen soll. Dieses Werk
sind die sechzehn Landschaften zur Odyssee von Friedrich Preller,
welche, im Carton vollendet, jetzt in einigen größeren Städten Deutschlands
ausgestellt werden sollen und zum Theil bereits gewesen sind.

Preller*) tritt mit Landschaften zur Odyssee jetzt nicht zum ersten Male
hervor. Wer in Leipzig das sogenannte römische Haus kennt, wird sich mit
Freuden eines Zimmers im Erdgeschoß erinnern, das mit sieben in tempera ge-
malten Landschaften zur Odyssee geschmückt ist. Sie wurden von Preller in
den Jahren 1834—1836 im Auftrage des Dr. G. Härtel, welcher das römische
Haus erbaut hat, ausgeführt und sind bereits von großer Schönheit in Com-
position und Durchführung. Eine lange Zeit verging, während deren Preller
ganz der nordischen Natur zugefallen schien, als 1858 auf der großen münche-
ner Ausstellung eine Reihe Kohlenzeichnungen von ihm erschien, die denselben
Gegenstand behandelten und bekanntlich eine ganz außerordentliche Wirkung

*) Friedrich Preller ist geboren 1804. Aufgewachsen in Weimar, ward er von Carl
August zur antwerpener Akademie gebracht. Von da ging er nach Mailand, später nach Rom
und kehrte 1832 nach Weimar zurück, wo er noch jetzt lebt, nachdem er 1859—61 zum zwei-
ten Male in Italien gewesen.

machten. Die bereits früher dargestellten Momente fanden sich hier theils umgearbeitet, theils ganz neu gestaltet und dazu eine Reihe anderer gefügt (im Ganzen sind 15 dieser Koblenzeichnungen bekannt geworden), unter denen einige von überraschendster Erfindung waren. Hierauf wurde Pressler von dem Großherzog von Weimar mit der monumentalen Ausführung dieser Entwürfe in der Halle des von demselben projectirten Museums beauftragt. Er reiste, um Studien dafür zu machen, noch einmal nach Italien und vollendete nach seiner Rückkehr in achtzehn Monaten die Cartons, die wir zu betrachten im Begriff stehn.

Die früheren Entwürfe waren durch mehrfache öffentliche Ausstellung sowie durch photographische Publication den Freunden der Kunst hinreichend bekannt geworden; ein Gleiches kann selbstverständlich von diesen neuen Cartons noch nicht gelten, und so möge wenigstens eine Aufzählung derselben mit kurzer Angabe der Gegenstände hier stehn.

1. Abzug des Odysseus und seiner Gefährten aus dem zerstörten Troja (Od. 9, 38). 2. Kampf derselben mit den Rikonen (Od. 9, 39 ff.). 3. Abzug aus der Höhle des geblendeten Polyphem (Od. 9, 461 ff.). 4. Abfahrt vom Kyklopende, Polyphem schleudert den Stein nach den Fremdlingen (Od. 9, 471 ff.). 5. Odysseus auf der Kirkeinsel von der Jagd heimkehrend (Od. 10, 169 ff.). 6. Verwandlung des einen Theils der Gefährten durch Kirke (Od. 10, 230 ff.). 7. Odysseus empfängt von Hermes das Molykraut zum Schutz gegen Kirkes Zauberkünste (Od. 10, 275 ff.). 8. Odysseus empfängt in der Unterwelt die Weissagung des Teiresias (Od. 11, 100 ff.). 9. Odysseus entkommt mit den Seinen den Lockungen der Sirenen (Od. 12, 181 ff.). 10. Die Genossen schlachten auf Thrinakia Rinder aus des Helios Heerden; Odysseus kommt zornig dazu (Od. 12, 352 ff.). 11. Abschied des Odysseus von der Nymphe Kalypso auf Ogygia (Od. 5, 263 ff.). 12. Odysseus empfängt auf dem Meere von Leukothea den rettenden Schleier (Od. 5, 333 ff.). 13. Odysseus fleht die Königstochter Nausikaa auf Echeria um gastliche Aufnahme an (Od. 6, 127 ff.). 14. Odysseus wird schlafend von den Phäaken auf Ithaka ans Land getragen (Od. 13, 95 ff.). 15. Odysseus bei dem Saubirten Eumaios; Rückkehr des Telemach (Od. 16, 11 ff.). 16. Odysseus bei seinem alten Vater Laertes (Od. 24, 205 ff.).

Es ist schon oben bemerkt worden, daß der Künstler nicht wie bei den früheren Entwürfen ganz frei dem Triebe, der Neigung seines Genius folgen konnte, sondern daß er für die Decoration eines gegebenen architektonisch gegliederten Raumes arbeitete. Die von Herrn J. Zital*) in Wien entworfene Halle

*) Wie verlautet, ist diesem talentvollen Architekten jetzt der Bau des weimarischen Museums definitiv übertragen, und man darf sich von dieser Wahl jedenfalls das Beste versprechen.

zeigt im Grundriß ein sehr gestrecktes Rechteck, dessen beide Schmalseiten je zwei kleine Bilder (1. und 2, 15 und 16) aufzunehmen bestimmt sind, während die eine Langseite für die zwölf übrigen den Raum bietet. Diese sind wiederum durch Pilaster in vier Gruppen getheilt, deren jede aus einem breiten und zwei schmalen Bildern besteht. Erwägen wir diese Bedingungen, so können wir Auswahl und Anordnung der Gegenstände, wie sie der Künstler getroffen, nur billigen. Er hat sich nicht mit übertriebener Strenge an das Gedicht gehalten, sondern die Folge seiner Bilder zu einem selbständigen Cyklus zusammengeschlossen: vier Hauptbilder stellen die Hauptmomente dar, welche durch die kleineren Bilder verbunden den Beschauer mit wachsendem Interesse durch die Irrgänge eines Helden schicksals führen. Die Eröffnung mit dem Abzug von Troja knüpft das Ganze an den großen mythischen Hintergrund einer bedeutenden und verhängnißvollen Unternehmung an, und im Anblicke des greisen daheim in Gram gealterten Vaters, in dessen Wehe der zurückgekehrte Sohn als ein letzter Sonnenstrahl einzutreten im Begriffe steht, findet der gewaltige Kothurnschritt der Geschichte einen überaus rührenden und beruhigenden Ausklang. So wollen wir denn auch nicht mit dem Künstler rechten, wenn die Wahl des einen oder anderen Momentes nicht völlig überzeugend ist (sind es doch höchstens zwei, bei denen ein solcher Zweifel möglich ist) und wenn er es verschmäht hat, sich einer immerhin gewagten Freiheit zu bedienen und das Wiedersehen des Helden und der treuesten der Frauen statt im Gemach in einer landschaftlichen Umgebung vorzustellen; wodurch es denn freilich in die Predelle verwiesen ist, in welcher die dem Schicksal des Helden parallel gehenden Ereignisse der Heimath zur Darstellung kommen sollen. Sehen wir lieber zu, wie der Künstler diese Gegenstände aufgefaßt und wie er seine Gedanken mit den Mitteln seiner Kunst zum Ausdruck zu bringen gewußt hat.

Indem wir uns von dem in alle Wege bedeutenden Eindrucke, den wir vom Anschauen dieser Bilder davon tragen, Rechenschaft zu geben suchen, muß es sogleich auffallen, daß hier eine von den in unserer Aesthetik so viel berufenen „Vermischung der Gattungen“ vorliegt, wie denn in der That dieser Umstand bereits nicht ohne Bedenklichkeit bei Gelegenheit dieser Bilder betont worden ist. Wenn sich dieselben im Großen und Ganzen als Landschaften geben, so kann man nicht übersehen, daß die Figuren in jedem Sinne zu bedeutend, vor Allem aber viel zu gut gezeichnet sind, um sich dem gewöhnlichen Begriffe der „Staffage“ einzuordnen, und daß der bislang unumstößlich scheinende Satz, eine rechtschaffene Landschaft dürfe höchstens ein paar schlechte Figürchen aufweisen, hier arg ins Gedränge kommt. Ja um das Maß der Nebel voll zu machen, spielt selbst die Thierwelt nicht selten eine bedeutsame Rolle, und ein gewissenhafter Kunsttrichter dürfte sich vor den Heliosrindern (10) in der üblen Verlegenheit befinden, nicht zu wissen, ob er sie als

ein „historisches Bild“, eine Landschaft oder gar als ein Thierstück ansprechen solle.

Handelt es sich nun auch bei dieser Frage um viel tieferliegende und einer gründlichen Erwägung viel werthere Forderungen als die, daß jedes Ding einen Namen haben wolle, so lassen wir doch hier billig die ästhetische Doctrin bei Seite liegen, und fragen vielmehr, welche Anschauungen den Schöpfungen des Künstlers als Voraussetzungen im Hintergrunde liegen und ob dieselben sich durch sein Werk als stichhaltige erwiesen haben. Denn die Kunst ist ein Gebiet, wo es heißt: *eventus probat rem*.

Wenn ein Künstler Landschaften mit bedeutsamen Vorgängen aus der Menschenwelt „staffirt“ oder wenn er bei der Darstellung dieser letzteren der Landschaft eine große Breite und Bedeutung einräumt, so kann er dabei — bewußt oder unbewußt, nur von der Ansicht ausgehen, daß der Mensch, wie er sich in Gemeinschaft mit der gesammten Naturwelt aus den embryonalen Vorstufen seines Daseins zu der gegenwärtigen Höhe vollendeten Menschenthums entwickelt hat, so auch noch auf dieser Höhe zu der Natur, die ihn umgibt, in einem entschiedenen innerlichen Bezuge steht. Man mag über den thatsächlichen Sachverhalt denken wie man will: für die Kunst geht Ein Geist, Ein Leben, Eine Wohl- und Wehe-Empfindung durch die ganze Natur; für sie ist es nicht bloß ein poetischer Tropus, wenn wir in der Natur von Stimmungen u. s. w. reden, sondern sie schafft und bildet in der Ueberzeugung, daß der Mensch mit dem Boden, der ihn trägt, mit der Atmosphäre, in der er athmet, mit dem Himmel, der sich über ihm ausspannt, und den Bäumen, unter denen er wandelt, mit den Thieren, die neben ihm diese Welt beleben und bevölkern, tiefinnerlich verwandt ist, und daß gleichsam eine leise anklingende Vorahnung, eine Dämmerung seines inneren zum Bewußtsein gesteigerten Seelenlebens in stillem Unbewußtsein durch eben diese Natur geht. In dem vorliegenden Falle ist es aber nicht bloß dieser allgemeine und durchgehende Bezug der Analogie — wenn man so sagen darf —, welcher in Betracht kommt. Die prellerschen Bilder geben sich nicht als Einzelwerke, sie geben sich als einen in sich geschlossenen Cyklus, dessen gegenständliche Motive der Odyssee entlehnt sind. Hier will also die einzelne Landschaft nicht nur als solche angesehen sein, hier soll eine ganze Welt geschildert, der ganze Schauplatz in charakteristischen Bildern zur Anschauung gebracht werden, auf dem des Helden Schicksal sich abrollt. In der That konnte für eine derartige Absicht keine günstigere Anknüpfung gefunden werden als die Odyssee. Wenn schon die ganze mythische Welt der Griechen an sich durchaus aus dem Gefühle jener Beziehung des Menschen zur Natur hervorgegangen ist, welche wir oben dargelegt haben, wenn ihre Götter nichts Anderes waren als die Kinder der Ehe, welche sich in der Phantasie dieses Volkes zwischen den Anschauungen des umgebenden Naturlebens und den Erlebnissen seines Geistes-

und Gemüthslebens schloß: so ist gerade dieses Gedicht wie kein zweites in dem engsten und directesten Anschlusse an ein reiches und anziehendes Local gedacht. Eine unendliche Mannigfaltigkeit landschaftlicher Anschauungen ist in dasselbe hineingearbeitet, und zwar sind dieselben nicht nur äußerlich hineinverwebt, sondern durchaus innerlich und organisch mit dem Ton des Gedichtes verwachsen und können nicht getrennt von demselben gedacht werden. Diesen vom Dichter in sein Werk gelegten Reichthum sichtbar zu Gestalt und Wesen zu bringen und so auf dem Boden des poetischen ein malerisches Kunstwerk zu vollenden, dieses mußte der Künstler bei seinem Unternehmen erstreben, wollte er anders seiner Aufgabe gerecht werden. Und hat er es erreicht?

Es ist nicht wenig gesagt, wenn wir hierauf einfach und ohne Vorbehalt mit Ja antworten, und wir werden, wenn wir den Schein vermeiden wollen, hiermit mehr ein willkürliches Postulat als ein gewissenhaftes und begründetes Urtheil auszusprechen versuchen müssen, durch eine nähere Darlegung und Ausführung desselben dem Leser die Ueberzeugung zu geben, daß wir uns einer nach jeder Richtung außerordentlichen Leistung gegenüber finden, welche, wie sie ist, mit rückhaltsloser Bewunderung empfangen sein will. In der That begegnen wir hier einer solchen Gewalt und Genialität der Phantasie einerseits, einer solchen harmonischen, lückenlosen Durchbildung dieser Begabung andererseits, daß wir uns an die besten Zeiten früherer Kunstblüthe erinnert finden. Vor Allem muß es erfreuen und erquickern, hier durchweg kräftigen und männlichen Erfindungen, den Kindern einer derben und gesunden Phantasie zu begegnen, die der Anmuth am rechten Orte nicht entbehrt, aber nur eine Anmuth kennt, die als die Blüthe einer überwundenen herben Tüchtigkeit hervorstößt. Hier ist nichts zu finden von jener modernen Salonempfindung, jener eines wahrhaften Gehalts entbehrenden „Grazie“ à tout prix, welche in unserer Kunst nur allzusehr ihr Wesen getrieben hat und noch treibt. Aus all diesen Bildern blickt uns vielmehr die Gestalt des Künstlers an, wie sie überaus charakteristisch Hänel auf dem bekannten Fries im Vorhaus des dresdner Museums gebildet hat, wo Preller in ernster Männlichkeit und Kraft einsam auf der Höhe eines Felsens steht und, dem Sturm und Wetter trotzend, ruhig in die Ferne schaut. Mit der gleichen überlegenen Gewalt sind die anmuthigen Momente, die freundliche Ueppigkeit der Gestade von Scheria, wo nach langem Unglück zuerst ein Schein der Hoffnung den Helden begrüßt, und der heimathlich besfreundete Boden Ithakas, wie diejenigen Momente gestaltet, wo alle Gewalten Himmels und der Erden sich entfesseln, wo Schreckniß auf Schreckniß sich häuft und auf den Helden einstürzt. Und dabei ist in allen diesen Gebilden der Grundcharakter eines sinnlich südlichen, heiter unmittelbaren Lebens gewahrt, ohne welchen wir keine homerischen, keine griechischen Landschaften in ihnen anzuerkennen vermöchten. Das gilt gleichermaßen von den Landschaften, wie von den

Figuren. Hohe markige, gesund bewegte Gestalten, voll von echter, aufrichtiger Leidenschaft, wandeln und leben diese in einer gleichgearteten Natur, welche ihrerseits durch Großheit der Formen und nicht selten durch kühn phantastische Gestaltung dem immer bedeutenden Menschen das Gleichgewicht hält.

Indem wir nun gewahren, wie alle diese Bilder zu einer in sich consequenten und harmonischen Welt sich zusammenschließen, wie sie in ähnlicher Weise aus dem Werke des Dichters spricht, so erregt es unsere ganze Bewunderung, welcher Reichthum an Erfindung zugleich darin sich bekundet, wie zutreffend jedem einzelnen Momente Local und Stimmung erfunden sind. Hier spricht jedes so neu und frappant an, als ob es das erste wäre, das wir sehen; kein Motiv wiederholt sich und selbst die verwandten Gegenstände sind zu einer Mannigfaltigkeit charakteristisch auseinandertretender Bilder gestaltet. Mit großem Geschick sind gleich in dem ersten Bilde, dem Abzuge von Troja, auf dem beschränktesten Raum die verschiedenen Elemente vereinigt, welche nöthig waren, um den Moment auszusprechen. Die Scene ist an das zerstörte Thor gelegt, und noch sehen wir innerhalb der Mauern das unheilvolle hölzerne Pferd stehen, welches durch dasselbe hereingebracht worden. Während auf der einen Seite auf dem Hintergrunde düsterer Wolken ein zerstörter Tempel emporragt, öffnet sich auf der andern der Blick nach dem Meere und den Schiffen, die bereits ins Meer gezogen werden. Im Vordergrund aber steht der Held, der die Seinen zum Abzug antreibt; durch Rauch und Trümmer, vorüber an den Leichen der Erschlagenen, an der Trauer der Ueberlebenden ziehen die Sieger mit den erbeuteten Schätzen und Gefangenen, die ihnen unter Thränen folgen, und begrüßen schon von fern See und Schiffe, die sie der Heimath zuführen sollen. Das zweite Bild führt an das Rikonengestade: eine steile und rauhe, an und in den Felsen gebaute Stadt steigt im Mittelgrunde herauf, der rechte Sitz der rohen Kraftgesellen, mit denen wir im Vordergrund den Helden im heißen Kampf begriffen sehen. Alles schließt sich unübertrefflich lebendig zusammen zu dem einen Eindruck einer unwirthlich öden Fischerküste und deren barbarischen Bewohnern. Das dritte und vierte Bild gehört dem Ryklopendlande an, beides wahre Meisterwerke der Charakteristik. Zuerst werden wir der Höhle des Polyphem anständig, in welcher der grause Unhold nach seiner Blendung unsicher umhertastet, während vorn Odysseus mit den geretteten Gefährten ihm die Schafe entführt. Hier ist Alles roh, gewaltig und unheimlich, und nur wie mit leisem Humor erinnert eine colossale Sirynx, die an dem ebenbürtigen Feigenbaum hängt, daran, daß wir in dem Niesen einen — freilich nicht sehr idyllischen — Schäfer vor uns haben. Weit gewaltiger der Natur des Gegenstandes nach ist das folgende, die Abfahrt der Griechen, das erste der vier großen Hauptbilder. Der Standpunkt ist von der See aus genommen, in welche die Griechen mit ängstlicher Eile ihre Schiffe hereinziehen; auf dem

Viele des einen steht Odysseus und ruft mit Hohn dem Polyphem die bekannten, für ihn so verhängnißvollen Worte zu. Im Mittelgrunde nun erheben sich in wahrhaft unheimlicher Großartigkeit die gewaltigen Massen vulkanischer Gebirge, aus denen, ein echter Sohn des rohen Felsen, die drohende Machtgestalt des Kyklopen sich erhebt, der in furchtbarem Schwunge den Felsblock nach den Griechen zu schleudern im Begriff ist. In dem Hintergrund verlieren sich in gleichem Charakter die Gebirge, während über der See drohende Wolkenmassen heraufstauen und im Verein mit der ganzen Lichtvertheilung die unheimliche Stimmung vollenden. Es ist unmöglich, diesen Moment sprechender gebildet zu denken als er hier gestaltet ist, und es bleibt ein nur für die Empfindung lösbares Problem, wie der Künstler es vermocht hat, das Ganze so in Eins zu denken, daß wir in den Gebirgen nur die felsgewordene Kykloppennatur, in dem Kyklopen nur einen lebendig gewordenen Felsen der Erde, auf der er haust, zu erblicken meinen.

Die drei folgenden Bilder gehören der Kirkepisode an. Das erste (5), wo Odysseus einsam durch die Insel streift, um zu erspähen, wohin er mit den Gefährten verschlagen ist, und auf dem Heimweg ein Wild erlegt, dem leidigen Hunger zur Abwehr, tritt mit seiner mehr wilden, an das Nordische streifenden Natur in sprechenden Gegensatz zu den folgenden, namentlich zu sieben (dem zweiten Hauptbild), wo in den Gärten der Kirke sich die ganze Pracht und fast unheimliche Ueppigkeit südlicher Vegetation entfaltet. Es kann nicht fehlen, daß hier erst die Farbe den zauberisch unheimlichen Charakter, der all dem Reiz denn doch nicht fehlen darf, zum vollen Ausdruck bringen muß, während das achte Bild, die Unterwelt, bereits im Carton in ganzer Vollendung uns entgegentritt. Das kühne Unternehmen, des Hades dunkle Behausung aus der unbestimmten Formlosigkeit, in welcher sie jedem vorschwebt, zu bestimmter Gestaltung herauszubilden, ist hier mit einer sich selbst rechtfertigenden Kraft der Phantasie gelöst, und man kann den Wunsch nicht unterdrücken, dem Manne, der das geschaffen, möge es gefallen, uns einmal die Landschaft der danteschen Hölle zu malen. Die Sirenen (9) konnte der Künstler und gewiß mit Recht sich nicht entschließen als die häßlichen Zwitterwesen zu bilden, die wir dem Dichter als ein Hilfsmittel der Charakteristik hingehen lassen, während der Maler den Ausdruck des tückisch Drohenden, das hinter der lockenden Jungfrau lauert, in Form und Stimmung seiner Landschaft verlegen konnte und mit großer Meisterschaft verlegt hat. Die ganze Gewalt großartig phantastischer Felsenbildungen in Verbindung mit einer höchst erregten See- und Himmelsgestaltung sehen wir im folgenden Hauptbilde (10) aufgeboten, wo es galt, den verhängnißvollsten Moment aus dem Schicksal der Abenteurer, die Tödtung der Heliosrinder auf Thrinakia darzustellen; die gesammte Landschaftsmalerei wird sehr wenig Erfindungen aufzuweisen haben, die in gleich hohem Grade den Eindruck zugleich des Ueberraschenden und Ueberzeugenden

machten. An diese höchste gleichsam leidenschaftliche Erregung der Natur schließt sich in stillem Gegensatz der Strand von Ogygia, wo der Held vereinsamt von Kalypso scheidet, um auf selbstgezimmerem Fahrzeug den Weg zur Heimath zu suchen. Hier zeigt sich der Künstler zuerst auch jener weicheren Stimmungen des Gemüthes mächtig, die ja in ihrer Weise nicht minder ihren Anklang in der Natur finden. Dieser leise zum Strande spielende Wellenschlag, diese Fernen auftauchender Bergconturen stimmen uns im Beschauen unwillkürlich zu eben der wehmüthigen Sehnsucht, mit welcher der Held in die Ferne blickt, „das Land der Heimath mit der Seele suchend“. — Wenn auf dem Strande von Ithakia die Genossen des Odysseus ihr Loos verwirkten, so liegt seines Schicksals Wendepunkt da, wo er hoffnungslos der Willkür des von Poseidon wider ihn entfesselten Elementes preisgegeben, von der Göttin Leukothea den rettenden Schleier empfängt. Für jeden, der je dieses Bild gesehen, ist es kaum nöthig auszusprechen, wie wunderbar diese göttliche Gestalt aus ihrem Elemente hervorwächst, und mit wie sinnreicher Kunst der gewaltsamen Aufregung der Natur die Andeutung einverwebt ist, daß nun ihre dämonische Kraft gebrochen sei. Die ganze Freudigkeit der Rettung, der ganze Glanz eines gastlichen Gasthauses ist über das letzte Hauptbild, die Begegnung mit Nausikaa ausgegossen. Wir blicken durch schlankè Oliven hinaus auf eine Bucht der See, die zur Rechten in der Ferne durch die Stadt des Alkinoos geschlossen ist. Ein schattiger Abhang im Vordergrunde hat dem Helden zur Ruhestätte gedient, während wir links den Fluß verfolgen können, in welchen er hereinschwamm, und an dem die Waschplätze sichtbar sind, zu denen Nausikaa herbeigekommen. Indes der Held in demüthig verehrender Stellung um Schutz steht und die erschrockenen Mägde dahin und dorthin zerstieben, steht in der Mitte, die rechte Tochter dieser lieblichmorgendlichen Natur, Nausikaa, jungfräulich, mädchenhaft und königlich zugleich, und das Alles in seinem heiteren Einklang gibt uns die frohe Empfindung, den Helden nach allen Drangsalen gerettet zu sehen, eine Empfindung, die das folgende Bild wohlthuend weiter führt. Es hat die Ankunft auf Ithaka zum Gegenstand und ruft immer von Neuem jene unvergeßlichen homerischen Verse ins Gedächtniß, die mit den Worten schließen: „und nun schlief er so ruhig und all sein Leiden vergessend.“ Vom Strande werden wir zu der ländlich einsamen Wohnung des Kumäos und endlich zu dem Asyl geführt, in welches der greise Laertes gramvoll sich zurückgezogen hat. Auch hier ist ein idyllischer Ton in der Landschaft völlig getroffen, ohne daß sie dadurch an gesunder Kraft verlore; vielmehr ist die stille Einfachheit in Verbindung mit den vortrefflich erfundenen Figuren von einer um nichts weniger ergreifenden Wirkung als es die bezüglichen Scenen der Dichtung sind.

Dieser überall schlagfertige Reichthum der Erfindung, der sich dem Gewaltigen wie dem Anmüthigen, dem Düsternen wie dem Lieblichheiteren gleich

gewachsen zeigt, ruht an sich und zunächst gewiß auf dem Talent; allein er wäre doch undenkbar ohne die allseitige künstlerische Durchbildung, welche uns in diesen Bildern auf Schritt und Tritt begegnet, ohne die Bildung des Geschmacks, welche das Charakteristische zum Schönen steigert und ohne die tief eindringende Kenntniß der Natur, die völlig beherrschende Fertigkeit in Darstellung und Verwendung ihrer Formen, welche die Intention zum fertigen, überzeugenden Ausdruck und so zu einer Vollendung im höhern Sinne kommen läßt. Wenn von Geschmack die Rede ist, soweit er dem producirenden Künstler zu- oder abgesprochen werden soll, soweit er vor Allem in dem fertigen Kunstwerke vermischt wird oder zu Tage tritt, so pflegt wenigstens der Sprachgebrauch der Künstler nichts Anderes darunter zu verstehen als das zur Fertigkeit gebildete Vermögen der Entfernung alles formell Anstößigen, aller störenden, das Auge beleidigenden Linien- und Farbenbegegnungen, aller augenfällig irrationalen Verhältnisse und was dergleichen Dinge mehr sind. Sie pflegen vom Laien als solche übersehen und nur unbewußt in ihren Wirkungen empfunden zu werden; ja nicht selten lächelt man wohl über den Künstler, der um solcher „Kleinigkeiten“ willen große Aenderungen in seinen Werken vorzunehmen nicht verschmäht. Wer aber die höchsten Werke der Kunst etwas genauer angesehen und etwas tiefer hincingeblickt hat in die Werkstätte der Kunst, der wird sein Lächeln für den sparen, welcher diese Kleinigkeiten gering achtet; denn er ist gewahr geworden, daß ihre Entfernung nicht selten erst den Künstler auf die rechte, klare Spur des Bedeutenden bringt, und daß ihre Abwesenheit nicht am wenigsten es ist, die uns vor dem Kunstwerk ein rein harmonisches Behagen empfinden läßt und das Gefühl gibt, daß es nicht nur beendet, sondern vollendet sei. Wer sich die Mühe nimmt, die prellerschen Bilder nach dieser Richtung sorgfältig zu betrachten, wird auch in dieser Beziehung durchgängige Harmonie und Schönheit finden und bei aller Schärfe der Charakteristik nirgends das Ebenmaß anmuthiger Schönheit vermissen.

Weit wichtiger indessen und bedeutungsvoller ist der andere der beiden angedeuteten Gesichtspunkte, welcher das Verhältniß zur Natur betrifft. Ich habe schon Eingang bemerkt, daß in der Gegenwart ein gewisser Blick für den Charakter der Detailsformen in der Natur und somit eine gewisse Fertigkeit in ihrer charakteristischen Wiedergabe beinahe allgemein verbreitet sind. Ein einigermaßen geübter Dilettant weiß heute den Charakter z. B. unserer Baumarten besser wiederzugeben als selbst geschickte Künstler des Roccoco, ja viele unter den großen älteren Meistern. Allein dies will an sich eben nicht mehr bedeuten, als wenn jeder gute Schüler eines akademischen Actsaales oder Ateliers heute in seinen Figuren anatomische Unrichtigkeiten vermeidet, welche sich bei den größten der Altflorentiner finden. Es zeigt sich darin ein Fortschritt der Zeit im Allgemeinen, in dem nicht bloß künstlerischen, sondern auch wissenschaftlichen

Verständnisse der Naturformen, den wir dem Einzelnen in Folge dessen eben nicht hoch anrechnen können; und wenn Preller auch in diesem Punkte sich den meisten Landschaftsmalern der Gegenwart und Vergangenheit überlegen zeigt, so ist dies allerdings ein höchst achtungswerther Vorzug, aber ein solcher, der ihn noch bei Weitem zu dem großen Künstler nicht stempeln würde, der er in der That ist. Hier kommt vielmehr eine andere und höhere Naturwahrheit in Betracht, die ich zunächst als die Existenz und Lebensfähigkeit seiner Erfindungen bezeichnen möchte. Diese höchst wichtigen, viel öfter phrasenhaft angewendeten als wirklich verstandenen Begriffe näher zu erörtern, ist hier die Stelle nicht, und so muß es denn mit einigen Andeutungen sein Bewenden haben. Die Formen der Natur sind im Wesentlichen, wenn dieser Vergleich erlaubt ist, getriebene Arbeit; sie werden nicht einem gestaltlosen Stoffe von außen ausgeprägt, wie etwa der Thon durch den Bildhauer Gestalt erhält; sondern sie wachsen von innen nach außen, sie verdanken ihre Entstehung einem Lebendigen, das im Stoff eingeschlossen, denselben durch seine Lebensbewegung nach außen formt und gestaltet. Dies ist nicht bloß bei dem einzelnen Naturwesen der Fall, es ist vielmehr ein Proceß, der gemeinsam die ganze Natur umfaßt, vor Allem aber und am sichtbarsten diejenigen Theile, welche wir unter dem Gesichtspunkt der Landschaft zu begreifen pflegen, also Erde („Terrain“), Vegetation, Wasser und Atmosphäre. Mag man nun den Zusammenhang der hierunter zusammengefaßten Theile als einen rein mechanisch-physikalischen, von mathematischer Nothwendigkeit beherrschten auffassen, oder mag man, wie ich glaube, daß man es thun muß, schon hier ein Walten freier oder spontaner Kräfte annehmen: jedenfalls können diese Theile nur als ein zusammenhängendes Ganze begriffen werden; sie sind in ihrer Eigenthümlichkeit gegenseitig durcheinander bedingt, die Kräfte des einen theilen sich, wenn auch unter anderer Form, dem andern mit, und isolirt verliert jeder einzelne seine Basis, seine Voraussetzung. Dies ist es, was wir darunter zu verstehen haben, wenn man auch die landschaftliche Natur einen lebendigen Organismus nennt. Nicht überall in der Wirklichkeit tritt dieser Organismus, der doch überall thatsächlich vorhanden ist, auch in die Erscheinung; aber vom Künstler verlangen wir, daß er seinen Schöpfungen immer und überall den Schein davon auftrage, und nicht anders werden wir sein Werk ein vollendetes nennen können, als wenn es bis in das letzte Detail in diesem Sinne durchgebildet ist; nur dann hat es, was die Voraussetzung alles Kunstwerkes ist: Leben; denn der Organismus ist der Ausdruck oder die Form des Lebens. Diese Forderung, welche gar vielen unserer heutigen Maler über der Sorge um einige Licht- und Farbeffecte gar nicht zu Bewußtsein kommt, befriedigen die prellerschen Bilder in eminentester Weise. Da ist nicht eine Landschaft, die nicht vom Vorder- bis in den Hintergrund im Zusammenhange gedacht wäre, nicht eine, in der man

nicht „spazieren gehen“ könnte. Und da ist kein Baum, der nicht wirklich wächst und zwar aus dem Terrain hervorstößt, auf dem er steht; kein Fels, der unmotiviert oder gar auf unmögliche Weise aus der Masse hervortritt, keine Welle, deren Bewegung nicht überzeugend und wahr wäre. Bei aller Freiheit, ja aller Kühnheit in den Gestaltungen ist auf diese Weise doch der Eindruck der Nothwendigkeit in diesen Compositionen erreicht, welcher eben unmittelbar überzeugend wirkt und jedes Bedenken verstummen macht.

Aber, wenn diese Landschaften als solche vortrefflich sind und auf der Höhe der Kunst stehen, so fragen wir zuletzt noch, und mit Recht, ob es denn auch homerische seien. Man darf diese Frage nicht als das Verlangen verstehen, daß jeder Beschauer, der die Odyssee gelesen hat, auch wenn ihm die Figuren verdeckt würden, zu erkennen wüßte, daß hier eine homerische Welt gemeint sei, ja wo möglich die Scene zu nennen vermöchte, für die der Künstler das bezügliche Bild erfunden hat. Dieses Verlangen wäre etwa ebenso verkehrt, wie dasjenige, daß die Musik den zum Grunde liegenden Text seinem allgemeinen oder gar seinem speciellen Inhalte nach ausdrücken solle. Die Probe würde eben da so wenig, wie hier treffen. Aber wir fragen, ob das Landschaften sind, in die wir homerische Helden, in die wir eine ideale Menschheit und ihr Treiben hineinzudenken vermögen; ob es nicht bloß Willkür ist, wenn statt eines neapolitanischen Eseltreibers oder einer spinnenden Albanerin mit ihrem unvermeidlichen Schweinchen, Gestalten von Helden und Göttern unter diesen Bäumen wandeln; und diese Frage ist keineswegs eine übertriebene. Es ist unzählige Male bemerkt worden, daß Paul Veronese seine heiligen Geschichten von den zeitgenössischen Venetianern und Venetianerinnen aufführen läßt; das liegt nicht nur an dem Costüm, es zeigt sich ebenso auch in den Physiognomien und Bewegungen. Wer denkt dagegen bei Rafaels oder Michelangelos Gestalten an die Italiener ihrer Zeit? Es ist für uns gleichgiltig zu fragen, ob die Menschen zu verschiedenen Zeiten verschieden gewesen sind; genug, daß sie verschieden erschienen sind, und ein Gleiches gilt von der Natur nicht minder. Aber es gibt schöpferische Geister, deren Blick durch diesen wechselnden Schein hindurch auf das Wesen dringt, und in deren Schöpfungen man nichts gewahrt wird von der Brille, durch die ihre Zeit und ihre Nation die Natur gesehen hat. Wir dürfen Preller zu ihnen rechnen; denn es ist ihm in der That gelungen, seine Landschaften zu erheben über das Beschränkt-Moderne zu jener Höhe, in welcher alle die idealen Gestalten wahrer Poesie wandeln, in der auch die homerischen Helden stehen, denen er so sinnvoll eine Stätte zu bereiten gewußt hat. Dieses ist es zugleich, was seinen Bildern den Ehrennamen „historischer Landschaften“ verleiht. Wir nennen historisch in prägnantem Sinne überhaupt dasjenige, was nicht mit der Zeit, die es hervorgetrieben hat, untergeht und nur in und für diese Bedeutung gehabt hat, sondern was gleichsam

als ein beharrendes Residuum sich aus der Flucht der Zeit ausscheidet und einen Gehalt in sich trägt, der ihm unabhängig von den Bedingungen zufälliger Zeitumstände an sich eine Bedeutung sichert. Und so kann in der Kunst von historischer Auffassung und Gestaltung nur da die Rede sein, wo des Künstlers Blick über die wirkliche ihn umgebende Welt hinaus auf ein Ideal gerichtet ist, zu dessen Verwirklichung er sich der Vorbilder der wirklichen Natur als einer Sprache bedient, deren Reichthum er mit schöpferischer Freiheit handhabt, um so jenes Ideal zum thatsächlichen, adäquaten Ausdruck und damit zu wahrhafter, unvergänglicher Existenz und Bedeutung zu bringen.

Die historische Landschaft ist so alt, als die Landschaftsmalerei überhaupt; denn auch in diesem Zweige der Kunst ging die historische, oder — was wesentlich dasselbe ist — die stilvolle Darstellung voran, die genrehafte folgte. Tizian, Dominichin, die Caracci und die Poussin, auch Claude und von den Niederländern vor Allem Rubens gehören der historischen Landschaft an, und ebenso war es diese, welche mit Koch und Reinhardt den neuen Aufschwung bezeichnet, den die Landschaftsmalerei gegen Ende des vorigen Jahrhunderts im Zusammenhange mit dem Aufblühn der gesammten neueren Kunst nahm. Es kann hier nicht näher dargelegt werden, welcher Fortschritt sich innerhalb dieser Reihe vollzieht und wie Preller sich zu ihnen verhält, und so müssen wir uns auf einige Andeutungen beschränken. Jede stilvolle Darstellung steigert ihren Gegenstand, indem sie seine individuelle Bestimmtheit mindert und steht somit in Gefahr, ins Allgemeine zu gerathen. Diese Gefahr ist von den alten Meistern der Landschaft nicht völlig vermieden worden; die Folgezeit verfiel ihr ganz und gerieth, besonders was die Vegetationsformen anlangt, in einen Schematismus, dem zuletzt nicht bloß alle Individualität, sondern auch das Leben fehlte, was jene Aelteren nie vermissen lassen. Erst Koch und Reinhardt haben hier wieder den rechten Weg gewiesen, auf welchem auch über die älteren Meister hinausgegangen werden mußte, und sehr bald ward eine Fertigkeit in Nachbildung der individuellen Naturformen erreicht, die oft selbst dem Auge des Geologen und Botanikers nichts zu wünschen übrig läßt. Aber zumeist ging über dieser größeren Annäherung an die Natur der Stil verloren; nur wenig kräftige Geister haben sich diejenige Freiheit der Natur gegenüber bewahrt, ohne welche historische Kunst ein für alle Mal undenkbar ist. Unter ihnen steht Preller gegenwärtig obenan. Wenn es ihm Keiner zuvor oder auch nur gleich thut an Kraft und Energie der Erfindung, an Gründlichkeit der künstlerischen Durchbildung, so braucht er auch in Bezug auf Kenntniß und Verständniß der Natur den Vergleich mit Keinem zu scheuen. Sein Werk ist nicht nur für unsere Landschaftsmalerei von der eminentesten Bedeutung, welcher es ihre höchsten Ziele mit großartiger Energie vor die Augen rückt; es ist auch in unserer ganzen gegenwärtigen Kunst eine wahre Erquickung,

weil es, was es ist, ganz und vollständig ist und nicht wie so Vieles, der Entschuldigung unvollkommen erreichter „Intentionen“ bedarf. Preller hat schon früher durch seine monumentalen Malereien und in der Folgezeit durch seine zahlreichen Delbilder gezeigt, daß er auch des Colorits und des Pinsels mächtig ist wie Wenige, und so dürfen wir seine Cartons, diese „Anweisungen auf die Bilder“ nicht mit Zittern und Zagen, sie einst durch die farbige Ausführung verdorben oder wenigstens unvollkommen wiedergegeben zu sehen, sondern mit der frohen Zuversicht betrachten, daß uns im einstigen Anschauen der Wandgemälde ein neuer, erhöhter Genuß erwartet.

Die vorliegenden Zeilen haben nichts sein können und wollen als eine Mahnung zu eingehendem Genuße, zu sorgfältigem Studium dieses Werkes. Es wird hoffentlich vor Allem nicht spurlos an unsern Hundert und aberhundert Landschaftsmalern vorübergehen. Es ist leider hergebracht, die Werke der älteren Meister, deren jede bedeutende Gallerie eine Anzahl besitzt, zwar zu bewundern, aber auf uns nicht zu beziehen und als einen Maßstab der Gegenwart abzulehnen. Wenn hierin zum Theil eine gewisse Berechtigung nicht geläugnet werden kann, so verschwindet vor einer so großartigen zeitgenössischen Leistung jeder Vorwand, und es ist aufs innigste zu wünschen, daß vor Allem der gewöhnliche dürftige Naturalismus, der nur zu oft an das *lucus a non lucendo* erinnert, angesichts derselben zur Besinnung komme über das, was denn doch auch die bescheidensten Ziele in der Kunst unweigerlich fordern. Es kann nicht jeder historische Landschaften malen und wer es nicht kann, soll es auch nicht wollen; aber es sollte keiner vergessen, daß wenn nach dem alten schönen Worte, *il genio fa belle le arti*, das andere nicht weniger wahr ist: *la sapienzia le rende immortali*. Vielleicht daß dann auch im Publicum die Ueberschätzung der Unbildung und Trivialität aufhört, welche der Schätzung des Wahren und Aechten mehr als irgend etwas hinderlich ist. Wir aber können von dem herrlichen Werke nur mit dem Wunsche scheiden, daß ein günstiges Geschick seine baldige monumentale Vollendung ermögliche, auf daß wie es die erste Hälfte des erwähnten Wortes bereits aufs herrlichste bewahrheitet hat, so auch die andere sich daran erfüllen könne!