



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Rosenberg, Adolf: Prells Gemälde für den Palazzo Caffarelli in Rom

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

Grabmal: es ist nicht ihm errichtet worden, sondern wahrscheinlich irgend einem Großen der Kaiserzeit, aber das Volk von Formiä hat in pietätvoller Erinnerung an den großen Toten dieses Bauwerk Sepolcro di Cicerone genannt; auch Tullia, Ciceros Tochter, soll nach der volkstümlichen Überlieferung hier begraben sein; zwei Mauerpfeiler rechts am Felsen über der Straße, vermutlich die Reste eines kleinen Tempels, bezeichnet man als Tullias Grab. An der Mündung des Garigliano erstarb aber auch für Jahrhunderte die freiheitliche und nationale Entwicklung Italiens, als hier 1503 Don Gonzalvo da Cordova über die Franzosen siegte; dieser Sieg entschied, daß das Königreich Neapel an Spanien kam; damit trat der finstere, hochmütige Geist der Kastilianer zunächst im Süden an die Stelle der heitern Renaissance; ein Edler der graziösen Stadt Florenz, Piero de' Medici, Lorenzos Sohn, diente damals als Totenopfer; er ertrank mit Mann und Maus auf der Flucht im Garigliano; ein Menschenalter später triumphirte der spanische Geist durch Karl V. über ganz Italien. Wer von diesen schwermütigen Gestaden am Tiris stromaufwärts nach Norden wandert, der kann sich zwischen Castellforte und Rocca d'Evandro von der Lebenskraft des Stromes überzeugen: in neun Wasserfällen durchbricht er die sich ihm entgegenwerfenden Basaltrippen des Mortulawaldes. Ich habe diese Gegend leider nicht gesehen, sondern gelangte mit der Bahn am Monte Casino, der Pflanzstätte der abendländischen Klosterbildung, sowie an dem malerischen Roccafecca und dem starren Felsen von Arce vorüber nach Sora zurück.

(Schluß folgt)



Prells Gemälde für den Palazzo Caffarelli in Rom



ir haben jetzt so selten Gelegenheit, von einem Werke deutscher Monumentalmalerei, das uns das Herz bewegt, zu berichten, daß wir eine solche Gelegenheit, wenn sie sich einmal bietet, mit doppelter Freude begrüßen. Hier handelt es sich außerdem noch um ein Werk, das uns nicht nur durch die Persönlichkeit seines Schöpfers und seinen künstlerischen Wert, sondern auch dadurch bedeutungsvoll ist, daß es die deutsche Kunst im Auslande zu Ehren bringen soll. Es verdankt seine Entstehung der Begeisterung Kaiser Wilhelms II. für die Kunst, die in diesem Falle noch durch seine Neigung für eine würdige Vertretung des Deutschen Reichs im Auslande gesteigert wurde. Bei seinen Besuchen in Rom empfand es der Kaiser peinlich, daß der vornehmste Saal des Palazzo Caffarelli in Rom, des Sitzes der deutschen Botschaft, jeglichen Wandschmucks entbehrte. Die kahlen Wandflächen traten zu der prächtigen hölzernen Kassettendecke und dem Marmorgetäfel des

Fußbodens, bei denen die Ausschmückung des im Anfang des siebzehnten Jahrhunderts erbauten Palastes stehen geblieben war, in einen gar zu grellen Gegensatz, und gerade in diesem Saale, dem sogenannten Thronsaale, giebt die deutsche Botschaft ihre Feste.

Jeder Besucher Roms weiß, daß der Palazzo Caffarelli nur durch seine unvergleichlich schöne Lage auf dem Kapitol einen Vorzug vor den klassischen Palästen hat, die z. B. die französische und die österreichische Botschaft inne haben. Die Fassade des Palazzo Caffarelli spielt dagegen unter den Palästen Roms, leider mit Recht, eine sehr untergeordnete Rolle. Diese Beobachtung verdroß den Kaiser, und darum beschloß er, wenigstens dem Thronsaal einen starken künstlerischen Ton zu geben, der seinem Temperament entsprach. Er dachte zunächst nur an einen Fries mit allegorischen Darstellungen, weil er dabei die Kosten, die er selbst tragen wollte, bedenken mußte. Nachdem er aber erst in Hermann Prell den Künstler gefunden hatte, der ihm zur Lösung dieser Aufgabe besonders geeignet erschien, übertrug sich auch schnell auf den Künstler die Begeisterung seines kaiserlichen Auftraggebers. Es ist noch niemals einem deutschen Künstler die hohe Aufgabe gestellt worden, auf einer durch Jahrtausende geweihten Stätte seine Kraft zu zeigen, und diese Aufgabe bewegte die Thatenlust des Künstlers so mächtig, daß er sich aus freiem Antrieb entschloß, statt der schmalen Friesbilder für denselben Preis hohe Wandgemälde auszuführen, die von der Decke bis zu den Paneelen reichen. Da der Saal die Gestalt eines großen Rechtecks hat, von dessen Wänden eine lange und zwei schmale — die vierte ist die Fensterwand — zu bemalen waren, so hatte der Künstler eine selbst für seine schon vielfach erprobten Kräfte sehr umfangreiche Arbeit zu bewältigen. Sie ist um so höher anzuschlagen, als Hermann Prell sich niemals von Schülern helfen läßt, sondern die ganze Arbeit allein macht. Er hält das für so dringend notwendig, daß er in diesem Falle sogar darauf verzichtet hat, die Gemälde an ihrem Ort auf den Mauern auszuführen, denn dann hätte er Gehilfen heranziehen müssen. Es ist aber immer gut, daß bei solchen Unternehmungen auch die Zukunft berücksichtigt wird. Es könnte doch einmal kommen, daß der Palazzo Caffarelli verkauft würde, wenn auch nur zur Gewinnung eines bessern Heims, und dann können die in Temperafarben auf Leinwand gemalten Bilder ohne Schaden entfernt werden.

Die Wahl der Motive für den Inhalt der Darstellung war nicht leicht. Etwas rein Geschichtliches, vornehmlich etwas aus der neuern Geschichte Deutschlands, das doch immer auf die Großthaten Kaiser Wilhelms I. und der Seinigen hinausgelaufen wäre, wollte man vermeiden, weil sich in diesem Saale das diplomatische Korps aller Nationen zu den Festen der deutschen Botschaft versammelt. Mit den Schöpfungen der italienischen Meister der Renaissance wollte man auch nicht wetteifern, weil sich daran am meisten der Spott der Ausländer geübt hätte. Endlich fand man einen Ausweg, indem sich der Kaiser nach dem Vorschlag des Künstlers für eine Darstellung der vier Jahreszeiten nach der nordischen, in der ältern Edda überlieferten Sage entschied. Die Sage deutet den Wechsel der Jahreszeiten als Kampf zwischen Lichtgöttern und feindlichen Dämonen, und diese Deutung hat Prell benutzt, um in seinen Bildern dieses Drama, das immer lieblich anfängt, dann unerwartet zu Kampf und Sieg führt und ebenso schnell zur Katastrophe neigt, um dann wieder von neuem zu beginnen, zu schildern.

Seine Aufgabe wäre verhältnismäßig leicht gewesen, wenn er vier Wandflächen zur Verfügung gehabt hätte. Es sind aber nur deren drei. Eine beiläufige Bemerkung in der Germania des Tacitus gab ihm eine Richtung. Darnach sollen

die alten Germanen nur drei Jahreszeiten, den Frühling, den Sommer und den Winter gekannt oder, was wahrscheinlicher ist, nur benannt haben. Es ist glaublich, da die Germanen, von denen Tacitus etwas wußte, noch nicht von der Stufe eines Wandervolks zu der einer Ackerbau treibenden, sesshaften Bevölkerung gediehen waren, sie also die herbstlichen Gaben des Fruchtbaus nicht kannten. So hatte Prell einen klassischen Schutzzeugen, als er ein Schauspiel in vier Akten in ein dreiaktiges Drama zusammenzog.

Von der Wirkung, die er in den einzelnen Teilen seiner Darstellung beabsichtigt hat, können wir uns schon jetzt einen Begriff machen, weil er die großen Bilder vor ihrer Überführung nach Rom anfangs August in einem Saale des Kunstausstellungsgebäudes in Berlin, so angeordnet, wie sie sich etwa an ihrem Bestimmungsorte den Beschauern zeigen werden, zur Schau gestellt hat. Einige Aquarellskizzen geben außerdem noch ein Bild von der architektonischen Gestalt des Saals und seinem zukünftigen Schmuck, bei dessen Entwurf neben Prell noch der Berliner Architekt Alfred Messel, der in der letzten Zeit vielgenannte Erbauer eines „modernen“ Kaufhauses in der Leipziger Straße in Berlin, thätig gewesen ist. Messel ist nach dieser mehr durch ihre Originalität verblüffenden, als das künstlerisch gebildete Auge befriedigenden und überzeugenden Leistung von den „Modernen“ als Bahnbrecher gepriesen worden, und einer der voreiligsten Heißsporne hat von dem großen Industriebazar sogar eine neue Epoche der Baukunst datiren wollen. Als er seine Entdeckung der Welt kundgab, war Messel schon wieder von seiner Don=Quichotte zu der Formensprache der Spätrenaissance zurückgekehrt, in der echte Baukünstler auch jetzt noch, trotz aller modernen Phrasen, ihre höchste Befriedigung finden. Was er an der Ausstattung des Thronsaals im Palazzo Caffarelli zu thun hat, hält sich natürlich ebenfalls in den Formen der Spätrenaissance. Unter den Bildern Prells wird sich ein Paneel von Stuckmarmor mit echten Marmoreinlagen hinziehen. Der Thronstuhl an der der Fensterwand gegenüber liegenden Wand wird in reichem Schnitzwerk mit Baldachin und Rückwand aus kostbaren Stoffen mit Applikationsstickereien ausgeführt werden, und zu beiden Seiten des Thrones werden sich zwei mächtige Randalaber erheben, deren bildnerische Ausführung dem Bildhauer Behrens in Breslau anvertraut worden ist.

Neben der Malerei wird also auch das deutsche Kunsthandwerk Gelegenheit haben, den Römern zu zeigen, was es kann. Wir wissen nicht, wie beide diese Probe bestehen werden. Denn die modernen Römer sind ebenso unberechenbar wie die Pariser, wenn sie uns Deutsche auch nicht gerade hassen. Aber von deutscher Kunst halten sie wenig, weil Rom seit Jahrhunderten einen unendlich langen Pilgerzug deutscher Kunstjünger empfängt und dadurch zu der Meinung gekommen ist, daß die Deutschen die wahre Kunst nur in Rom finden können.

Es ist viel Wahres in dieser Meinung, und Hermann Prell ist auch einer von denen, die ihre Kräfte in Rom gestählt haben. Er hat dort aber nur die Gesetze der Monumentalmalerei studirt, in seiner Ausdrucksform, in seinen Empfindungen ist er durch und durch deutsch geblieben. Er hat dies schon bald nach der Rückkehr von seiner ersten italienischen Reise in den Wandbildern für das Berliner Architektenhaus, dann in seinen Bildern für die Rathhäuser in Worms, in Hildesheim und Danzig und in seinen geistvollen Allegorien der antiken und der christlichen Kultur im Museum zu Breslau bewiesen. So radikal wie in den Bildern für den Palazzo Caffarelli hat er aber noch niemals den germanischen Grundzug seiner Kunst betont. Wir sind sicher, daß die Römer diese Darstellungen verständnislos anstarren werden. Sind doch sehr viele Deutsche, denen die Edda=

lieder fremd sind und bleiben werden, in der gleichen Lage! Wir hoffen aber, daß die gewaltige Beredsamkeit, die aus den Gestalten des Künstlers spricht, auch die Widerstrebenden und Verständnislosen überzeugen wird, daß sie vor etwas Großem stehen.

Dem sachlichen Verständnis müssen freilich litterarische Quellen nachhelfen, zunächst die Edda, die in dem Liede Skirnissförr (Skirners Fahrt) den Urstoff hergegeben hat. Andre Quellen, vornehmlich aber Kommentare, und die eigne schöpferische Kraft des Künstlers haben aber erst das nur in Bruchstücken erhaltne Lied vervollständigt und gedeutet. Wie sich der Künstler mit diesen Quellen abgefunden hat, ist nur für den Eddaforscher von Interesse. Für uns ist es genug, daß er aus Sagentrümmern ein abgeschlossenes Kunstwerk zusammengedichtet hat. Es ist, wie gesagt, ein Drama, dessen Helden Freir, der Sonnengott, und Gerda, die Erdgöttin sind; es ist ein Sinnbild der altgermanischen Götterverehrung, die in den wechselnden Himmelserscheinungen etwas Übergewaltiges erkannt hatte.

Die Fensterwand des Saales konnte in die Komposition des Bilderzyklus nicht hineingezogen werden, weil sie nur an einem breiten Mittelpfeiler eine größere Wandfläche bietet. Sie ist aber doch benutzt worden, um wenigstens das Leitmotiv für die drei Hauptdarstellungen anklingen zu lassen. In der Mitte thront Germania in der herkömmlichen Verkörperung durch ein stolzes jungfräuliches Weib in prächtigen Gewändern, auf dessen Knien das Schwert, das Sinnbild der Kraft des neuen Deutschen Reiches, ruht. Die beiden bronzefarbenen Gestalten, die zu ihrer Rechten und Linken sitzen, sind aber die beiden germanischen Götter, deren Liebeswerben und weitere Schicksale der Inhalt der drei sich links, in der Mitte und rechts anschließenden Darstellungen sind, links Freir der Sonnengott, der zugleich den von der Sonne ausstrahlenden Reichtum und den Glanz des Siegers veranschaulicht, und Gerda die Erdgöttin, die Empfängerin und Spenderin des von der Sonne erzeugten Reichtums.

Dieses Bild ist gleich den drei übrigen von einer reichen Pilasterarchitektur in Spätrenaissanceformen eingefast. Bei diesen drei will der Künstler in dem Beschauer die Illusion erwecken, als ob sich die Wand zwischen den Pfeilern öffnete und einen Blick in die Weite, in die freie Natur gestattete. Die Wandflächen sollen durch die Malerei gelichtet, nicht noch mehr verdichtet und verbaut werden. Diese Absicht des Künstlers zeigt sich am deutlichsten in dem Bilde an der Schmalwand, die sich für den Beschauer, der der Fensterwand den Rücken kehrt, links anschließt. Zunächst vermittelt noch eine gemalte Architektur mit Bronzefiguren, die durch das an der Ecke liegende Eingangportal nötig geworden ist, den Übergang. Über diesem Portal sehen wir die ehrwürdige Gestalt der Saga mit dem sagenkundenden Haupte des Riesen Mimir und in einer Kartusche darüber Heimdall, den Wecker alles Lebens, der also gleichsam die Stelle des Prologus vertritt. Wir verdanken diese Erklärerweisheit, die wir in den Eddaliedern vergebens gesucht hätten, einem Kommentar des Künstlers. Er ist hier zugleich Dichter gewesen, und wir müssen ihm auch ferner folgen. Was wir zunächst sehen, entzückt uns freilich auch ohne daß wir die Bedeutung der Figuren verstehen. Wir sehen in ein rings von hohen Bergen umgebenes Thal, in das sich der Frühling schon hinabgelassen hat, aber nur mit den kargen Reizen der nordischen Natur: ein vom Eise befreiter Bach, grüne Wiesen und schlanke Birken in ihrem bescheidenen Laub. Hier durchbricht die frische Landschaft wirklich die Mauer, und wir empfinden das Wehen des Frühlings, der sich unaufhaltsam seine Bahn bricht. Wenn wir uns mit den Menschen befreunden wollen, die dieses Wiesenthal beleben, müssen wir wieder zum Kommentar greifen,

der eine freie Umdichtung des Skirnirliedes ist. Freir hat sich, von seinem Leibknappen begleitet, selbst auf die Suche nach der geliebten Gerda gemacht. Er begegnet in jenem Thal den Schwanenjungfrauen, die ihm verkünden, daß Gerda, die Erde, von den Winterriesen gefangen gehalten wird. Auf dem nächsten Bilde, das die Langwand über dem Thron einnimmt, sehen wir den Kampf des Sonnengottes mit den Winterriesen, die nach heftigem Widerstande in ihre Berge zurückgeschlagen werden. In goldner Rüstung mit geschwungnem Schwerte stürmt er auf weißem Rosse durch die Lüfte, dem Lichtgotte gleichend, der den Römern in der Gestalt ihres Apollo vertraut ist. Ihm folgen als seine Bundesgenossinnen die Walküren. Sie sind aber nicht die Schlachtenjungfrauen, zu denen sie erst Wagner in seiner willkürlichen Umdeutung der altgermanischen Sage gemacht hat, sondern in dem ursprünglichen Sinne der Sage die Verkörperungen der Gewitterwolken, die den Sieg des Sommers über die Winterriesen entscheiden. Der Preis des Siegers ist die befreite Gerda, die im Vordergrunde links, von ihren Frauen umgeben, auf einem mit Blumen übersäten Hügel sitzt und mit lebhafter Geberde ihren Befreier zu weiterm Kampfe anspornt. In der Architektur, die den Übergang vom ersten zum zweiten und von diesem zum dritten Bilde vermittelt, sehen wir links den Sonnengott und die befreite Erdgöttin, d. h. den erwachten Frühling, rechts aber schon den blinden Hödur, den Vertreter des Herbstes, der den Sonnengott getötet hat. So vollendet sich das Drama ohne ihn.

Auf dem dritten Bilde sehen wir, wie der Winter wieder zum Siege gelangt. Um eine Wiederholung zu vermeiden, hat der Künstler jedoch nicht abermals die Winterriesen auftreten lassen, sondern er hat den Schauplatz der Schlußtragödie an die einsame Küste des nordischen Meeres verlegt. Wie er zu den beiden ersten Bildern Naturstudien aus den deutschen Alpen verwandt hat, so hat er zu dem letzten einzelne Motive von der meeresumrandeten Ostseeinsel Bornholm benutzt. Im Hintergrunde taucht die Sonne blutrot im Meere unter. Es ist ihr Abschied vor dem Beginn der langen Winternacht. Auf einem Felsen im Meer steht die trauernde Gerda in hoffnungslosem Weh. Aber ihre holde rührende Schönheit erregt das Mitgefühl der Meeresbewohner. Die Nixen des Meeres, die aus den Fluten emporgetaucht sind, betrauern ihr Schicksal, und an der Küste singt ihr der greise Sänger ein Klage lied. Wie Prell sich den Mythos in freier Umdichtung ausgelegt hat, ist der Sänger allein von sterblichen Wesen in dieser Winterwüste übrig geblieben, um „den Tod des Naturschönen zu beklagen.“ Neben ihm gewahrt man jedoch ein tröstliches Bild. Es ist die in dunkle Gewänder gekleidete Norne, die das Kind Freirs und der Gerda sorglich hütet. Dieses Kind ist der künftige Venz, die ewige Verheißung, daß es trotz aller Winterstürme und Eisesfesseln doch wieder Frühling werden muß.

Wer am Stoffe hängt, wird zunächst die Frage aufwerfen: Hat Prell das große Problem gelöst? Ist es ihm gelungen, die Gestalten der germanischen Götter- und Heldensage unserm Volke näher zu bringen, als es seine Vorgänger vermocht haben, oder uns gar das volle Verständnis für die Religion unsrer Vorfahren zu erschließen? Diese Frage muß allerdings verneint werden, und wir glauben auch nicht, daß dieses Problem trotz aller künstlichen Aufmunterungen dazu jemals eine befriedigende Lösung finden wird. Zwei gewaltige Mächte haben den Zusammenhang zwischen unsrer Kultur und der altgermanischen so gründlich zerrissen, daß jeder Versuch zur Wiederherstellung dieses Zusammenhangs Flickwerk bleiben wird: das Christentum und die Kultur des klassischen Altertums. Man hat in neuerer Zeit geglaubt, das letzte leichte Herzens entbehren und alle Spuren, die es seit

einem Jahrtausend in unserm Volkstum hinterlassen hat, wegwischen zu können, wie man die Schreiberei eines Kindes auf einer Schiefertafel mit einem Schwamm auflöscht. Es ist nicht gelungen, obwohl der Widerstand dagegen nur passiv war. An eine Zurückdrängung der andern, stärkern Macht denkt natürlich kein vernünftiger Mensch. So wird also nichts andres übrig bleiben, als die Versuche der Wiederbelebung des nordischen Altertums entweder ganz aufzugeben oder doch nur aus Freude an einigen für künstlerische Zwecke ergiebigen Einzelheiten zu betreiben. Die griechischen Künstler haben jahrhundertlang an ihren Götteridealen gearbeitet, und sie waren glaubenskräftig. Woher soll aber unsern Künstlern der Glaube an die nordischen Götter kommen, dem unser Volk seit tausend Jahren entfremdet worden ist?

Durch diese Erwägungen wird natürlich das Verdienst der Prellschen Gemälde nicht beeinträchtigt. Er hängt nicht am Stoffe, sondern er sucht jeden Stoff seiner künstlerischen Eigenart anzuschmiegen oder unterzuordnen. Er wird in nächster Zeit einen Titanensturz für das Albertinum in Dresden malen, und er wird, wie er es schon in einem der beiden Wandgemälde für Breslau gethan hat, diese aus der antiken Gedankenwelt geschöpfte Aufgabe ebenso sicher bewältigen, wie jede andre. Er ist einer von den wenigen Künstlern, in denen Kraft der Erfindung, Schwung der Phantasie und ruhige Berechnung ein völliges Gleichgewicht gefunden haben. Er weiß ganz genau, daß die Gestalten nicht viel über Lebensgröße hinausreichen dürfen, wenn ein moderner Maler dieselbe Wirkung erzielen will, wie sie die Meister der Renaissance erreicht haben. Einige neuere Künstler, wie z. B. der kürzlich verstorben Friedrich Geffelschap, haben geglaubt, durch Vergrößerung des Maßstabes die Wirkung noch steigern zu können. Die Folge ist aber gewesen, daß die Beschauer sich vor eine unheimlich große Schilderei gestellt sahen, zu der sie kein persönliches Empfinden hinzog. Dieser erkältende Abstand zwischen den Beschauern und dem Kunstwerke wird bei den Bildern Prells nicht eintreten. Man hat sofort die Empfindung, daß jede einzelne Figur aus einem wirklichen Menschen erwachsen ist. Der Künstler hat die glückliche Mitte zwischen dem notwendigen Naturalismus des Modells und der schematischen Abstraktion getroffen. Und daß der Beschauer eben menschliche Wesen vor sich sieht, hilft ihm über seinen Mangel an Verständnis für die Einzelheiten hinweg.

Den letzten Sieg wird immer die Landschaft entscheiden, noch mehr als bei uns bei den Italienern, die von monumentaler Landschaftsmalerei seit dem siebzehnten Jahrhundert nichts Erhebliches gesehen haben. Es waren Niederdeutsche, die die Landschaftsmalerei damals nach Rom brachten und auch Wände mit Landschaften schmückten. Jetzt kommt wieder ein Deutscher mit solchen Malereien nach Rom, und man möchte gern aus der Vergangenheit einen fröhlichen Schluß auf die Gegenwart ziehen. Es ist aber thöricht darauf zu warten und am Ende auch gleichgültig, was das internationale Publikum Roms zu den Prellschen Gemälden sagt. Wir haben sie schätzen und lieben gelernt und bedauern es schmerzlich, daß uns dieses kostbare Kunstgut entführt wird.

Adolf Rosenberg

