



leicht noch wirksameres und gefälligeres Medium, durch die Oelmalerei, auf das Volk zu wirken. Und damit nicht genug. Sein Unstern hat es auch gewollt, dass seine cyklischen Kompositionen von Stechern reproduziert wurden, welche den Umrissen und der Modellirung seiner Figuren Härten und dem Ausdruck seiner Köpfe Uebertreibungen gaben, die in den Zeichnungen nicht vorhanden sind. Nur Georg Koch hat in den Lithographien zu dem Leben eines Wüstlings den weichen Linienfluss Genellis, die bezaubernde Anmut und den sinnlichen Reiz seiner Formengebung erreicht. Nur nach seinen Originalzeichnungen kann man die unendliche Schönheitsfülle beurtheilen, welche den Inhalt von Genellis Schaffen gebildet hat. Von welchem Umfange dasselbe gewesen ist, hat erst sein künstlerischer Nachlass an den Tag gebracht, welcher, 284 Blätter umfassend, in den Besitz der Wiener Kunstakademie übergegangen ist und vornehmlich Detailstudien zu den Schackschen Gemälden enthält.

4. Friedrich Preller und die historische Landschaft.

Während die Carstenssche Richtung nach der einen Seite hin durch Genelli völlig abgeschlossen erscheint, hat sie auf einem anderen Gebiete, dem der historischen Landschaft, triebkräftige Wurzeln geschlagen. Carstens selbst hatte auf die landschaftlichen Hintergründe seiner Kompositionen bereits ein grosses Gewicht gelegt, und Joseph Anton Koch bildete im stilistischen Sinne und auf Grund eines eingehenden Naturstudiums weiter aus, was sich bei Carstens immerhin nur unentwickelt gezeigt hatte. Aber es gelang Koch, wie wir gesehen haben, nur selten, ein vollkommen ausgereiftes Kunstwerk zu Stande zu bringen. Bedeutender als seine künstlerische Thätigkeit war seine Einwirkung auf jüngere Maler, die in seine Fussstapfen traten und zu glücklicheren Ergebnissen kamen. Derjenige unter ihnen, welcher die historische Landschaft in unserem Jahrhundert zur höchsten Entwicklung gebracht hat, ist Friedrich *Preller*. Hinter ihm tritt selbst der gleichstrebende und gleichbegabte Carl Rottmann zurück, der sonst manche Vorzüge vor Preller besitzt, weil es dem letzteren gelungen ist, in seiner reifsten Schöpfung, den Odysseelandschaften, das figürliche und das landschaftliche Element zu einer das Heroenthum auf das vollkommenste versinnlichenden Einheit zu verschmelzen. Auf die Jugend Prellers*) fiel der Abglanz des Namens

*) Friedrich Preller. Ein Lebensbild von Otto Roquette. Frankfurt a. M. 1883. (Hauptquelle für die biographischen Daten). Mündliche Mittheilungen von Preller hat Fr. Pecht (Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts, Nördlingen 1877, Bd. I S. 271 bis 289) aufgezeichnet. — R. Schöne, Friedrich Prellers Odysseelandschaften, Leipzig 1863. (Diese gediegene Schrift enthält auch einen werthvollen Abriss der Geschichte der historischen Land-



und der Fürsorge Goethes. Geboren am 25. April 1804 in Eisenach als der Sohn eines Zuckerbäckers, kam Preller schon im Jahre seiner Geburt nach Weimar, wo der Vater in der Hofkonditorei Beschäftigung fand. Er besass eine hervorragende plastische Begabung, die ihm nicht bloss für sein Handwerk von Nutzen war, sondern auch veranlasste, dass er später dem Erbprinzen Karl Friedrich Unterricht im Modelliren gab. Der Sohn, auf welchen der künstlerische Trieb des Vaters übergegangen war, profitirte natürlich auch von dessen Fähigkeiten, und schon als kleiner Knabe zeichnete er nach der Natur und modellirte Frösche, Käfer, Fische und, was ihm sonst zu Gesicht kam, in Wachs. So entwickelte sich in ihm ein lebhaftes Naturgefühl, welches sich auch dadurch dokumentirte, dass er gern in den Wäldern herumstreifte. Den ersten systematischen Zeichenunterricht erhielt er durch den Hofrath Meyer, den sogenannten »Kunstmeyer«, welcher damals die von Goethe gegründete »Freie Zeichenschule« leitete. Preller trat in dieselbe 1814 ein und nahm bis 1821 am Unterricht Theil. Wenn er auch durch denselben nicht erheblich gefördert wurde, weil Meyers Methode nicht geeignet war, in jugendlichen Gemüthern Kunstbegeisterung zu erwecken, so hatte Preller doch den Vortheil, dass Meyer auf ihn aufmerksam wurde und schliesslich Goethe für ihn zu interessiren wusste, welcher ihn eines Tages rufen liess. Es war ein ängstlicher Moment, als der schüchterne Preller zum ersten Mal vor den Olympier trat, welcher ihn so durchdringend ansah, dass »seine herrlichen Augen Funken zu sprühen« schienen. »Ich fühlte, dass mir die Gedanken vergingen. Seine Stimme, seine väterliche Anrede brachten mich ins Geleise zurück. Er lobte mit wenigen freundlichen Worten meinen Fleiss und ermutigte mich, stets nach der Natur zu zeichnen.« Goethe beschäftigte sich damals mit meteorologischen Studien und hatte den jungen Preller zu sich berufen, um von ihm eine Reihe von Wolkenbildungen und Wolkenschichten zeichnen zu lassen, die in einer Broschüre beschrieben worden waren. Preller entledigte sich seiner Aufgabe zur Zufriedenheit Goethes, und daraus entspann sich ein Verkehr, der für

schaftsmalerei. Der Verfasser bemerkt gelegentlich, dass die Bezeichnung »Historische Landschaft« zuerst in Kochs »Moderner Kunstchronik«, also 1834, vorkommt, dass dieselbe aber schon in den zwanziger Jahren in den römischen Künstlerkreisen gewöhnlich war. Dieser Ausdruck ist umfassender und prägnanter als der früher übliche und auch von Goethe gebrauchte »Heroische Landschaft.« — L. v. Donop, Friedrich Preller (Abdruck aus der Weimarischen Zeitung von 1878). — C. Ruland, Zur Erinnerung an Friedrich Preller, Weimar 1878. — M. Jordan, Katalog der Preller-Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie 1879. — A. Dürr, Preller und Goethe (Zeitschrift für bildende Kunst XVII. S. 357–365).



Prellers künstlerische Ausbildung und Entwicklung von grösster Bedeutung werden sollte. Goethe wird ihm sicherlich aus seinen eigenen Kunstsammlungen manches zugänglich und ihn auf anderes aufmerksam gemacht haben. So hat er gewiss schon damals die vom Grossherzog angekauften Zeichnungen von Carstens zu Gesicht bekommen, aus denen ihm zum ersten Male eine aufs Grosse gerichtete Kunstauffassung entgegen trat. Auf diese Weise kam Preller frühzeitig mit jenem Geist in Berührung, von welchem er auch später noch manches in sich aufnehmen sollte. Weimar ward ihm aber bald zu eng. Er sehnte sich hinaus in eine Stadt, welche ihm ein reicheres Studienmaterial zu bieten hatte, und so wurde Dresden das erste und nächste Ziel seiner Wünsche. Er hatte sich durch Illuminiren von Kupferstichen eine kleine Summe erspart und begab sich nun, mit wirksamen Empfehlungsbriefen Goethes ausgestattet, im Sommer 1821*) nach Dresden, wo er zunächst zwei Kopien nach Ruisdaels Kloster und nach einem Thierstück von Potter in Angriff nahm. Ruisdael war es, auf den sein erster Blick fiel, dann übten Claude Lorrain und Poussin eine unwiderstehliche Anziehungskraft auf ihn. »So sonderbar es klingen mag, wenn ich Ruisdael mit Claude und Poussin zusammen nenne, erzählte er später, so fand ich doch eine gewisse Aehnlichkeit unter den drei grossen Meistern. Ein innerliches seelenvolles Leben, eine naturwahre Aussenseite, die jedoch aller und jeder peinlichen Nachahmung fern ist, fing an, mir verständlich zu werden. Mir schien, die Landschaftsmalerei habe in diesen drei Menschen ihre höchste Höhe erreicht. So wuchsen sie mir ans Herz, und sie haben ihren Platz noch darin.« Die beiden aus Dresden mitgebrachten Kopien gefielen Goethe so wohl, dass er sie für achtzig Thaler aus den Mitteln des Zeicheninstituts ankaufte. Preller ging noch zwei Sommer nach Dresden, während er im Winter zu Hause auf Goethes Rath Zeichnungen von Carstens kopirte. Endlich fühlte er sich auch zu einer selbständigen Arbeit angeregt und zwar zu einem Genrebild, welches eine Schlittenfahrt darstellte. Dieses Bild kam in die Jahresausstellung der Zeichenschule und erregte die Aufmerksamkeit des Grossherzogs. Nachdem dieser bei Goethe Erkundigungen eingezogen, beschloss er, den jungen

*) Wir folgen in den biographischen Angaben der Darstellung Roquettes. Dieselbe steht jedoch mit der Datirung der Prellerschen Kopien, welche sich jetzt im Museum zu Weimar befinden, im Widerspruch. Die Kopie des Potterschen Viehstücks trägt das Datum »Dresden 1823« und eine Kopie nach Ruisdael, Ansicht des Schlosses Bentheim (Original ebenfalls in Dresden), das Datum »Weimar 1825«. Im Jahr 1825 befand sich Preller nach Roquette in Antwerpen. Nach der Angabe des Katalogs des Weimarer Museums ist dann auch die Kopie nach Ruisdaels Kloster 1823 gemalt.



Preller auf seine Kosten ausbilden zu lassen, und nahm ihn im Mai 1824, da er gerade seinen zweiten Sohn in Gent besuchte, mit nach den Niederlanden. In Antwerpen vertraute er ihn der Fürsorge des damaligen Professors, späteren Akademiedirektors van Brée an, und unter dessen Leitung machte er zwei Jahre lang den regelrechten Akademieunterricht durch. Was er aber besonders suchte, Vorbilder für sein eigentliches Fach, für die Landschaftsmalerei, fand er in Antwerpen nicht. Das wenige, was ihm Antwerpen von Ruisdael und Everdingen bot, genügte ihm nicht recht. Die Niederländer erschienen ihm bereits als »Naturalisten«, wenn auch als solche »in der höchsten Bedeutung des Wortes«. Er vermisste an ihnen den »höheren Flug der Gedanken«, den er »in Verbindung mit einer grossartigen, ausdrucksvollen Form bei den beiden Poussin, bei Albani, Claude Lorrain und Tizian« kennen gelernt hatte. Nur das Kopiren nach Rubens half ihm vorwärts. Obwohl ihn für das Leben geknüpft Herzensbände an Antwerpen fesselten, riss er sich dennoch los. Der Grossherzog gab seine Genehmigung zu einem Aufenthalte in Italien, der zunächst aber auf Mailand beschränkt werden sollte. Vorerst zog Preller jedoch im Juni 1826 auf kurze Zeit nach Weimar, wo er seine Studien Goethe vorlegte, der namentlich über die Figurenzeichnungen sehr erfreut war. Als Preller sich von ihm verabschiedete, gab ihm Goethe eine Reihe guter Rathschläge auf den Weg, aus denen hervorgeht, dass Goethe die geistige Richtung seines Schützlings bereits sehr klar erkannt hatte. Eckermann lässt Goethe darüber in seinen »Gesprächen« folgendes sagen, was auch mit den Aufzeichnungen Prellers übereinstimmt: »Als Reisesegen habe ich ihm gerathen, sich nicht verwirren zu lassen, sich besonders an Poussin und Claude Lorrain zu halten und vor allem die Werke dieser beiden Grossen zu studiren, damit ihm deutlich werde, wie sie die Natur angesehen und zum Ausdruck ihrer künstlerischen Anschauungen und Empfindungen gebraucht haben. Preller ist ein bedeutendes Talent, und mir ist für ihn nicht bange. Er erscheint mir übrigens von sehr ernstem Charakter, und ich bin fast gewiss, dass er sich eher zu Poussin als zu Claude Lorrain neigen wird. Doch habe ich ihm den letztern zu besonderem Studium empfohlen, und zwar nicht ohne Grund. Denn es ist mit der Ausbildung des Künstlers wie mit der Ausbildung jedes andern Talents. Unsere Stärken bilden sich gewissermaassen von selber, aber diejenigen Keime und Anlagen unserer Natur, die nicht unsere tägliche Richtung und nicht so mächtig sind, wollen eine besondere Pflege, damit sie gleichfalls zu Stärken werden. . . . Ich bin gewiss, dass Prellern einst das Ernste, Grossartige, vielleicht auch das Wilde ganz vortrefflich gelingen wird. Ob er aber im Heitern, An-



muthigen und Lieblichen gleich glücklich sein wird, ist eine andere Frage, und deshalb habe ich ihm den Claude Lorrain ganz besonders ans Herz gelegt, damit er sich durch Studium dasjenige aneigne, was vielleicht nicht in der eigentlichen Richtung seines Naturells liegt. Sodann war noch eins, worauf ich ihn aufmerksam gemacht. Ich habe bisher viele Studien nach der Natur von ihm gesehen. Sie waren vortrefflich und mit Energie und Leben aufgefasst; aber es waren alles nur Einzelheiten, womit später bei eignen Erfindungen wenig zu machen ist. Ich habe ihm nun gerathen, künftig in der Natur nie einen einzelnen Gegenstand allein herauszuzeichnen, wie einen einzelnen Baum, einen einzelnen Steinhafen, eine einzelne Hütte, sondern immer zugleich einigen Hintergrund und einige Umgebung mit. Und zwar aus folgenden Ursachen. Wir sehen in der Natur nie etwas als Einzelheit, sondern wir sehen alles in Verbindung mit etwas andrem, das vor ihm, neben ihm, hinter ihm, unter ihm und über ihm sich befindet. Auch fällt uns wohl ein einzelner Gegenstand als besonders malerisch auf; es ist aber nicht der Gegenstand allein, der diese Wirkung hervorbringt, sondern es ist die Verbindung, in der wir ihn sehen, mit dem, was neben, hinter und über ihm ist und welches alles zu jener Wirkung beiträgt. . . . Und dann noch dieses. (Es ist in der Natur nichts schön, was nicht naturgesetzlich als wahr motivirt wäre.) Damit aber jene Naturwahrheit auch im Bilde wahr erscheine, so muss sie durch Hinstellung der einwirkenden Dinge begründet werden. . . . Wiederum aber würde es thöricht sein, allerlei prosaische Zufälligkeiten mitzeichnen zu wollen, die so wenig auf die Form und Bildung des Hauptgegenstandes als auf dessen augenblickliche malerische Erscheinung Einfluss hatten. Von allen diesen kleinen Andeutungen habe ich Prellern die Hauptsachen mitgetheilt, und ich bin gewiss, dass es bei ihm als einem geborenen Talent Wurzel schlagen und gedeihen werde.«

Diese goldenen Worte Goethes, der auch darin Recht behielt, dass Preller sich mehr Poussin als Claude Lorrain zuneigen würde, geleiteten den jungen Künstler nach Mailand, wo er in die Akademie eintreten sollte, welche damals unter der Leitung des Malers Cattaneo stand. Wie alle Künstler der klassizistischen Opposition, wie Carstens, Schick, Wächter, Genelli, war auch Preller von heftiger Abneigung gegen die Akademien beseelt. Er musste sich aber doch bequemen, dem Befehle seines fürstlichen Gönners Folge zu leisten und in der Akademie wenigstens nach dem lebenden Modelle zu malen und perspektivische Studien zu treiben. Nebenher machte er seine landschaftlichen Studien vornehmlich in der Umgebung des Comersees, in Monti di Brianza, in Bergamo und Brescia,



und die Ergebnisse derselben, einige Gemälde, die er nach Weimar schickte, befriedigten den Grossherzog so sehr, dass er die Mittel zur Verlängerung von Prellers Aufenthalt in Italien hergab und dieselben auch für den Fall seines Todes sicher stellte. Im Mai 1828 schickte Preller wiederum zwei Gemälde an den Grossherzog und etwa zweihundert Studienblätter an seinen Vater ab und verband damit die Bitte, der Grossherzog möchte ihn vor der festgesetzten Zeit nach Rom gehen lassen, da ihm die ebene und reizlose Umgebung Mailands nichts mehr böte. Die Sendung muss wiederum den Beifall des Grossherzogs gefunden haben, da die Genehmigung sehr bald eintraf; kurz darauf folgte die Trauerbotschaft von dem Tode des Grossherzogs, wodurch Prellers Reise aber nicht aufgeschoben wurde. Mitte September 1828 langte er in Rom an, hielt sich aber wegen der Hitze nicht lange daselbst auf, sondern begab sich ins Sabinergebirge, wo ihm zuerst diejenige Natur in ihrer Grossartigkeit aufging, welche seinen Neigungen am meisten entsprach. Er führte eine grosse Zahl von Studien und Zeichnungen in Oel, Bleistift, Feder und Tusche aus und begann in Olevano auch ein Gemälde mit dem barmherzigen Samariter als Staffage, welches er 1829 vollendete. Nach Rom zurückgekehrt, suchte er die Bekanntschaft der dortigen deutschen Künstler. Einen der ersten, die er kennen zu lernen wünschte, war der alte Koch, und der Besuch bei ihm wurde, wie uns Preller selbst berichtet, für sein ganzes Künstlerleben entscheidend. »Die strenge und dabei doch kindliche Weise der Kochschen Zeichnungen machte auf mich einen wunderbaren Eindruck. Bei aller Originalität war hier keine Spur von Manier, Alles aufs tiefste empfunden und durchlebt, Alles schön und voll Ausdruck, dass es mich wie eine herrliche Musik entzückte. So wurde mir denn, während ich im Anschauen dieser Arbeiten versunken war, das bisher nur dunkel geahnte Ziel, nach welchem ich zu streben hatte, immer klarer bewusst. Hier sah ich vor mir, was zu erreichen war, hier erkannte ich deutlich, wie viel mir noch dazu fehlte. Schon auf dem Heimwege stand der Entschluss in mir fest, das Alte von neuem vorzunehmen. Ich habe denn auch ein volles Jahr hindurch nur Contouren nach der Natur gezeichnet, wohl merkend auf den Ausdruck, auf die besondere Sprache eines jeden Gegenstandes, den ich nachbildete. An diesem Streben hatte Koch bei fortgesetztem Verkehr eine grosse Freude. Je mehr ich ihn verstehen lernte, desto bereiter zeigte er sich, mir Anleitung und Aufklärung zu Theil werden zu lassen, und mannigfache Förderung habe ich namentlich den Stunden zu verdanken, die ich in der Campagna neben Koch zeichnend verbrachte, wobei regelmässig beiden der nämliche Gegenstand als Vorwurf



diente. Hier lernte ich erkennen, worauf es ankommt, um einen Gegenstand in bester Weise zur Anschauung zu bringen. Denn Koch beschränkte sich nie auf ein genaues Kopiren der Natur, nur auf das Wesentliche ging er ein. Zufälligkeiten dagegen von nicht bezeichnender Art schienen für ihn nicht vorhanden. Deshalb tragen auch seine Zeichnungen stets einen klar ausgesprochenen Charakter an sich, während sie zugleich vollkommen frei sind. Was man jetzt Meisterschaft des Vortrages nennt, das hat er nie erlernt, weil er nie danach strebte. Seine Arbeiten waren eben Erzeugnisse einer reinen und liebenswürdigen Künstlernatur.«

Abgesehen von zwei Oelgemälden, welche nach Weimar gesandt und später durch Goethes Vermittelung im sächsischen Kunstverein zu Dresden ausgestellt wurden, wo sie jedoch eine ungünstige Beurtheilung erfuhren, hat Preller in Rom nur Studien und Zeichnungen ausgeführt. »Von der Aussichtsmalerei, von dem Portraitiren der Landschaft, so erklärte er später seine römische Thätigkeit, hatte ich mich grundsätzlich fern gehalten. Ich hatte einen Widerwillen empfunden gegen das Fabriziren von Bildern, wie es von zahlreichen sogenannten Künstlern betrieben wurde, um den Geschmack des reisenden Publikums für ihre Taschen auszubeuten. Solche italienische Landschaften, wie sie den Reisenden vorzugsweise gefallen, also hübsch mit Pinien, Cypressen und Orangen staffirt, mit schön blauer oder orangefarbiger Luft, womöglich in Sonnenaufgangs- oder Untergangsbeleuchtung, Landschaften, wie man sie am bequemsten im Albanergebirge oder in Tivoli findet, hatte ich nie gemalt . . . meine Aufmerksamkeit war eben stetig auf die charakteristischen Züge und auf den organischen Zusammenhang in der Natur gerichtet, für deren Beobachtung mir das weniger besuchte Olevano, Civitella und Subiaco ein unerschöpfliches Material bot. So mag es gekommen sein, dass meine Studien, so sehr sie mich selbst gefördert hatten, doch bei dem Beschauer nur ein geringes Interesse erweckten.« Diese letztere Bemerkung bezieht sich auf Goethe und Meyer. Als Preller im Frühjahr 1831 nach Weimar zurückgekehrt war, verfehlte er nicht, Goethe, dem er übrigens von Rom aus getreulich über den Fortgang seiner Studien Bericht erstattet, seine Zeichnungen vorzulegen. Obwohl ihm ein sehr freundlicher Empfang zu Theil wurde, vermochte er, wie er selbst sagt, bei Goethe kein besonderes Wohlgefallen wahrzunehmen. Dass Goethe bei dem Empfang Prellers ernst und einsilbig war, hatte, wie man vermuthen darf, einen tieferen Grund. Goethes einziger Sohn August war wenige Monate zuvor, am 28. Oktober 1830, in Rom plötzlich in Prellers Armen gestorben, und als der Zeuge dieses

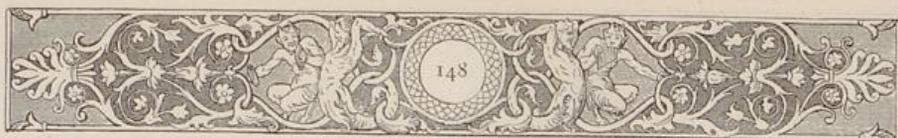


Todes vor ihn trat, mag eine Fülle von schmerzlichen Erinnerungen den Geist des Greises bestürmt haben, von denen er allerdings mündlich keine Kunde gab. Wie sehr ihn aber diese Erinnerungen beschäftigten, zeigt am deutlichsten die Thatsache, dass Goethe sich Prellers Skizzenbuch geben liess, in welchem dieser seine römischen Freunde portrairt hatte, und als Preller das Buch wieder erhielt, fehlte das Bildniss August von Goethes. Der Altmeister urtheilte denn auch andern gegenüber sehr anerkennend über Prellers weiteren Entwicklungsgang und nahm ihn auch gegen v. Quandt in Schutz, der sich über Preller und seine Abhängigkeit von Poussin allzu streng geäussert hatte. »Das einzig Bedenkliche finde ich, so schrieb er an Kestner nach Rom, dass er seiner eigenen Neigung zu sehr nachgegeben, die ihn ins Einsame, Wüste hinführt, was er auch ganz wacker und tüchtig darstellt, was aber den gebildeten Menschen der neueren Zeit nicht gerade zusagt; und am Ende will denn doch der Künstler Abnehmer haben, auf deren Wünsche, die nicht immer ganz unvernünftig sind, er doch einige Rücksicht zu nehmen hätte.« Wenn Goethe also an Preller etwas zu tadeln hatte, so floss dieser Tadel nur aus einem Wohlwollen, welches den jungen Künstler auch materiell günstig gestellt zu wissen wünschte. Es war bei der damaligen Geschmacksrichtung des Publikums schwer, für ernste, düstere Landschaftsbilder mit grossen, einfachen Contouren und spärlichen Details, deren koloristische Reize auch nur karg waren, Käufer zu finden. Im Kreise der römischen Kunstgenossen — auch die in Berlin gebildeten Landschaftsmaler Franz *Catel* (1778—1856) und August *Ahlborn* (1796—1857) gehörten dazu — hatte sich Preller eine harte und trockene Färbung angeeignet. Erst in Weimar legte er, vermuthlich unter dem Einflusse heimischer Waldstudien, diesen Mangel wieder ab. Anders als seine Zeitgenossen betrachten wir die Zeichnungen, welche Preller von seiner ersten italienischen Reise heimbrachte. Mit der liebevollsten Wiedergabe der Natur verbindet sich bereits ein Adel und eine Grösse der Auffassung, welche zu jener Zeit eine völlig vereinzelte und darum auch befremdliche Erscheinung bildeten.

Wenn auch die Protektoren Prellers die Bedeutung dieser Studien nicht richtig erkannt haben, so hatte der Künstler doch mit ihnen ein unvergängliches Besitzthum in die Heimath genommen. Wie tief der Eindruck des Gesehenen in ihm wurzelte, lernen wir am besten aus den Empfindungen kennen, welche ein kurzer, in den Monaten Juli und August 1830 von Rom nach Neapel und dessen Umgebung unternommener Ausflug in ihm wachrief. Während dieser Reise entstand der erste Gedanke zu dem Werke seines Lebens, den Odysseelandschaften,



und in Neapel traf er auch mit Dr. Härtel zusammen, der ihm später die Gelegenheit geben sollte, den damals gefassten Plan zum ersten Male auszuführen. Während Koch geäussert hatte, die homerischen Gedichte böten der künstlerischen Darstellung zu wenig Anregung und Stoff, wurde Preller im Angesichte dieser grossartigen Landschaft, in welche Sage und lokale Ueberlieferung den Schauplatz einiger Abenteuer des Odysseus verlegt haben, anderer Ansicht. Er »bevölkerte in Gedanken Felsen, Ufer und Meer mit den homerischen Gestalten. Von dieser Zeit an kam die Odyssee nicht mehr aus seinen Händen und blieb das Grundbuch seines künstlerischen Schaffens.« Vorerst kam er jedoch nicht zu der Gestaltung seiner Ideen. Dr. Härtel hatte zwar ein Bild bei ihm bestellt, bei dessen Ausführung er seinen Neigungen folgen konnte. Aufträge der Grossherzogin führten ihn aber zu dem, was er später »naturalistische Thätigkeit« nannte, die ihn jedoch »im Grunde nur halb befriedigte«. Er malte für die Grossherzogin nach und nach sechs thüringische Landschaften mit figürlichen Szenen, deren Motive der Geschichte des weimarischen Landes entnommen sind. Um nämlich Preller, welchem die kleinlichen Verhältnisse Weimars die Schwingen lähmten und der sich mit dem Plane trug, nach Dresden oder München überzusiedeln, an Weimar zu fesseln, wurde ihm nach dem Tode des Hofraths Meyer dessen Lehrstelle an der Zeichenschule übertragen, die freilich nur mit 120 Thalern dotirt war. Zur Verbesserung des Gehalts trug die Grossherzogin jährlich 200 Thaler aus eigenen Mitteln bei, wofür Preller die Verpflichtung übernahm, ihr jährlich ein Bild zu malen. Die sechs im Schlosse zu Weimar befindlichen Gemälde, deren letztes erst um die Mitte der vierziger Jahre vollendet wurde, behandeln folgende Motive: 1. Die Wartburg. (Friedrich mit der gebissenen Wange schützt sein Kind, welches die Amme stillt, gegen die ihn bedrängenden Eisenacher.) 2. Der Fürstenbrunnen bei Jena. (Johann Friedrich der Grossmüthige, mit Cranach aus der Gefangenschaft heimkehrend, nimmt ein Mahl ein.) 3. Parforcejagd bei Ilmenau. (Karl August und sein Gefolge.) 4. Landschaft aus dem Forst von Tannroda. (Wilhelm IV. thut den ersten Axthieb zum Bau des Schlosses.) 5. Die Liboriuskapelle bei Kreuzburg. (Wallfahrtszug in der Erntezeit.) 6. Einzug Karl Friedrichs mit seiner Gemahlin in das Schloss zu Weimar. Obwohl er die Ausführung dieser Bilder mit Fleiss und Gewissenhaftigkeit, welche stets die Richtschnur seines ganzen Thuns waren, betrieb, stand eine andere Aufgabe seinem Herzen ungleich näher. Härtel hatte bei ihm, wie erwähnt, ein Bild bestellt, und Preller wählte dazu ein Motiv aus der Campagna bei Torre di Quinto mit einer Staffage von Holz tragenden



und Feuer anzündenden Landleuten. Es war die letzte Schöpfung Prellers, über welche Goethe sein Gutachten abgab. Wie Preller nach Leipzig schrieb, freute ihn die Verbindung mit der Landschaft sehr und er fand den Sinn des Ganzen »poetisch und gut«. Während er an diesem Bilde arbeitete, genoss er mehr als früher des Vorzuges, im Goetheschen Hause verkehren zu dürfen, und als Goethe starb, erhielt er allein von der Familie die Erlaubniss, die Züge des grossen Todten im Bilde festhalten zu dürfen. Preller behütete diese Zeichnung als einen theuern Schatz, und erst kurz vor seinem Tode gestattete er eine Vervielfältigung derselben zum Besten einer gemeinnützigen Stiftung. Mit wenigen festen Strichen sind die Züge des Verblichenen meisterlich wiedergegeben, wie Preller denn überhaupt eine grosse Fertigkeit im Portraitiren besass, die er sein ganzes Leben hindurch übte. Wir besitzen eine lange Reihe von Bleistiftportraits, welche zum Theil bis in die Antwerpener Zeit hinaufreichen und durchweg ebensowohl durch geistvolle Auffassung und Schärfe der Charakteristik als durch Feinheit der Zeichnung ein lebhaftes Interesse erregen.

Nach Goethes Tode schien es, als wäre Weimars guter Genius für immer gewichen, und eine wahre Lethargie umfing die »Stadt des grossen Todten«. Für einige Zeit fand Preller geistige Erhebung in der Ausführung der Aufgabe, welche ihm Dr. Härtel aufgetragen hatte, nachdem sein Gemälde Beifall gefunden. Zu Koch und Genelli sollte sich Preller als Dritter im Bunde gesellen, um an der Ausschmückung des Härtelschen Hauses Theil zu nehmen. Wir haben gesehen, dass Koch wegen seines hohen Alters ablehnte, dass Genelli, nachdem er nur Weniges vollendet, die Arbeit liegen liess. Nur an Preller sollte der Besitzer Freude haben. — Im Sommer 1832 ertheilte er ihm den Auftrag, und im Jahre 1834 war die Arbeit vollendet. Bei der Beschränktheit des ihm angewiesenen Raumes musste sich Preller mit sieben landschaftlichen Darstellungen begnügen, welche er in Tempera ausführte. Jetzt fand er zum ersten Male Gelegenheit, »seinen Lieblingsneigungen, wie er hochofrennt an Kestner nach Rom schrieb, ganz Raum zu geben«. Was seine Phantasie am Golfe von Neapel geträumt, sollte sich zum Bilde gestalten: das heroische Epos, die Odyssee! Die Gemälde im Härtelschen Hause sind nur erst der Keim, aus welchem das grosse Werk seines Lebens erwachsen sollte. Aber in ihnen sind bereits die Grundzüge enthalten, welche den Prellerschen Stil bilden: die harmonische Verschmelzung des figürlichen mit dem landschaftlichen Element, woran schon Goethe seine Freude gehabt hatte, die weise Beschränkung auf das Wesentliche und Ewige, die Abstraktion vom Zu-



fälligen und das Herausheben der grossen und einfachen Linien, welche sozusagen den Rhythmus der Landschaft, dasjenige darstellen, was in der romantischen Landschaft die Stimmung ersetzt. Auch die Momente, welche Preller aus der Odyssee auswählte, bilden die Grundlage für die späteren, stark erweiterten Cyklen, wenn letztere auch in den Details eine andere Gestaltung zeigen. Im Härtelschen Hause schilderte er den Abzug aus der Höhle des Polyphem, die Rückkehr des Odysseus von der Jagd auf der Insel der Kirke, die Ankunft des Hermes, welcher dem Odysseus auf der Kirkeinsel das Moly bringt, Kalypso im Gespräch mit dem am Meere sitzenden Helden, das Zusammentreffen desselben mit Nausikaa, die Heimkehr des Schlafenden auf Ithaka und sein Aufenthalt bei dem Sauhirten Eumaios, welcher dem ankommenden Telemach entgegenheilt. An diesen einmal gewählten Momenten hielt Preller fest. Abgesehen von der formalen Durchbildung und der geistigen Vertiefung war sein Bestreben später nur darauf gerichtet, durch die Wahl von gleich prägnanten Momenten die Lücken in der Erzählung auszufüllen.

Mehr als zwanzig Jahre sollten verstreichen, ehe Preller auf den Odyssee-Cyklus zurückkam, zwanzig Jahre eifriger Thätigkeit, aber auch der Unzufriedenheit mit sich selbst. Nur ein monumentaler Auftrag wurde ihm in dieser Zeit zu Theil; aber der Charakter desselben stand mit seinen Neigungen im Widerspruch. Die Grossherzogin Maria Paulowna war ernstlich bestrebt, das Kunstleben Weimars wieder in Fluss zu bringen. Sie unterstützte die Künstler, wie sie es vermochte, kaufte ihre Bilder und liess sich schliesslich durch den zum Direktor der Zeichenschule nach Weimar berufenen Kunstschriftsteller Ludwig Schorn dazu bestimmen, mehrere in dem neuerbauten Flügel des Schlosses befindliche Zimmer, welche den grossen Dichtern Weimars, Goethe, Schiller, Herder und Wieland, gewidmet waren, malerisch ausschmücken zu lassen. Die gebrachten Opfer waren jedoch vergeblich. Neher und Jäger, die den Hauptantheil an den Malereien hatten, brachten nur wenige Monate des Jahres in Weimar zu, und ihre Arbeiten fielen überdies nicht so aus, um einen bedeutenden Eindruck hervorzurufen. Was sie leisteten, wird durch Prellers Wielandszimmer bei weitem übertroffen, obwohl der Künstler mit Widerwillen an eine ihm wenig zusagende Arbeit ging. Er gab nur der Ueberredung seiner Gönnerin Maria Paulowna nach, und lange genug (1834—1839) zog sich die Ausführung der Malereien hin. Landschaften mit antiker Staffage wären ihm lieber gewesen; indessen wählte er aus der romantischen Oberon-dichtung solche Momente aus, deren Schauplatz er in eine Landschaft verlegen konnte. In fünf Temperamalereien stellte er den gefesselten



Hüon; die Uebergabe des Zauberhornes an Hüon, die Ankunft des Schwanenwagens, die Befreiung von Hüon und Rezia und die glückliche Heimkehr der Liebenden dar. Für einen Friesstreifen gab Wielands Gedicht »Pervonte« die figürlichen Motive her. »An sein Wielandzimmer, schreibt Roquette, mochte er nicht gern erinnert werden, zumal er das Bewusstsein hatte, dass ihm etwas Besseres gelungen wäre, wenn er seiner Neigung hätte folgen dürfen.« Er durfte es aber nicht, und so war diese Epoche trotz aufreibender Thätigkeit die verdriesslichste seines Lebens. Das Bewusstsein, dem höchsten Ziele seines Strebens für lange Zeit, vielleicht für immer entrückt zu sein, drückte ihn nieder und griff seine Gesundheit an. Statt der ersehnten Erholungsreise nach dem Süden musste er auf Anordnung des Arztes 1837 eine solche nach dem Norden antreten. Rügen wurde zum Reiseziel erkoren, und damit trat eine neue Natur in Prellers Anschauungskreis. Sympathisch war ihm dieselbe schon vorher dadurch geworden, dass er, den Einflüssen seiner verdüsterten Gemüthsstimmung nachgebend, sich mit der Lektüre der Ossianischen Gedichte und der Frithjofssage beschäftigt hatte. Trotz seiner anfänglichen Abneigung fesselte ihn diese Reise so sehr, dass er von derselben nicht nur eine Anzahl von Studien und Motiven zu Gemälden heimbrachte, sondern dass er sie auch im Jahre 1839, begleitet von seinem Schüler Karl Hummel, wiederholte. Bei der Bearbeitung von nordischen Strand- und Dünenlandschaften mit Eichen, Hünengräbern, dunklen Gewitterwolken und stürmischem Meere trat wieder das »Einsame und Wüste, das Wilde, Grossartige und Ernste« in den Vordergrund, worin bereits Goethe die Eigenschaften Prellerscher Kunst erkannt hatte. Aus diesen Reisen entstanden nachmals die Gemälde »Hünengrab auf Rügen« (1841), »Eichen im Sturm«, »Landschaft auf Rügen« (1845), »Rügensche Küste« (1849) und mehrere Kartons und Aquarelle. Noch reicheres Material für diese neue, naturalistische Richtung seiner Kunst gewann Preller durch eine Reise nach Norwegen, welche er im Jahre 1840 in Gemeinschaft mit Ferdinand Bellermann aus Berlin und seinen Schülern Hummel und Thon unternahm und durch welche er auch das Meer näher kennen lernte. Es ist begreiflich, dass die grandiose Erhabenheit der norwegischen Hochgebirgsnatur und die wilde Einsamkeit und Unwirthlichkeit der Küstenlandschaft seinen Geist noch mehr anregte als das in und um Rügen Geschene. Wie fleissig er aber auch skizzirte, so hat er doch niemals die Ansichten so verwerthet, wie sie ihm die Natur bot. »Alles, was ich je gemalt, sagte er in späteren Jahren, war von der Natur veranlasst, doch niemals Portrait, weil ich das portraitartige Wiedergeben



der vorhandenen Natur als für die Künste von zu wenig Bedeutung finde. . . . Was nützt alle Nachahmung der Natur? Erreichen können wir sie doch nie, wir müssen sie also als Material für Gedanken verbrauchen, die künstlerische Nachahmung und Darstellung wird das Werk natürlich vollkommen machen.« Die Ausbeute dieser Reise war so gross, dass sie ihn bis gegen die Mitte der fünfziger Jahre beschäftigte. Nach seiner eigenen Angabe hätte er an hundert Bilder nach nordischen Motiven gemalt, und wenn auch die Zahl nicht genau zutreffen mag, so war dieselbe doch jedenfalls sehr gross. Ein Theil dieser Bilder ist nach Russland gekommen, weil die Grossherzogin Maria Paulowna dieselben gern zu Geschenken für ihre Verwandten in der Heimath ankaufte. Was davon in Deutschland geblieben ist, giebt uns einen hohen Begriff von diesen nordischen Landschaften Prellers. Seine Lieblingsmotive sind die Brandungen an den felsigen Küsten, Seestürme und herabstürzende Wasser. Drei Hauptbilder besitzt Weimar: die schwarze See bei Bergen, die Ansicht von Augene und die Felsenbrandung von Skudesnaes, eine »norwegische Küste« mit starker Brandung die Berliner Nationalgalerie und ein ähnliches Bild die Dresdner Galerie. In diesen Gemälden entfaltet Preller eine dramatische und zugleich koloristische Kraft, wie er sie auf seinen italienischen Landschaften, bei welchen ihm auch wohl das Kolorit Nebensache war, nicht wieder erreicht hat. Obwohl diese Schöpfungen ausserdem seinen Namen in weiteren Kreisen bekannt machten, unterschätzte er ihren Werth. Seine Gedanken waren zu ausschliesslich auf die ideale Landschaft gerichtet, als dass ihm diese »naturalistischen« Arbeiten in ihrer wirklichen Bedeutung hätten erscheinen können. Durch Reisen nach dem Riesengebirge, nach Holland, nach den bairischen Alpen und Tirol erweiterte er seine Naturanschauungen mehr und mehr, so dass es ihm während dieser »nordischen Epoche« seiner Kunst nicht an Motiven fehlte.

Seine Frau war die Veranlassung, dass er im Jahre 1855 wieder auf das Werk seiner Jugend und damit auf die heroische Landschaft zurückgriff. In der geheimen Absicht, ihn zu der Schöpfung anzuregen, mit welcher er sich schon lange im Stillen herumgetragen, sprach sie den Wunsch aus, Zeichnungen von den im Härtelschen Hause ausgeführten Odysseelandschaften zu besitzen, und zu Weihnachten 1855 beschenkte sie Preller mit sieben getuschten Zeichnungen. Als er dann im Sommer 1856 nach dem Seebade Düsternbrook reiste, »regte der Anblick der bewegten Wasseroberfläche die Gedanken an die homerische Welt wieder an,« und seine Frau nahm ihm das Versprechen ab, »den Cyklus von Odysseebildern noch einmal darzustellen«. Er machte sich nach seiner Rückkehr sofort an die Arbeit und vollendete bis zum Januar 1857 sieben



Kartons, von denen vier nach den Leipziger Bildern vollständig umkomponirt wurden. Während der Arbeit ward er inne, dass der Cyklus lückenhaft war. Es fehlten nach seiner Meinung drei Motive: »1. Der göttliche Schutz der Pallas, durch welchen Odysseus sein Werk vollbrachte. 2. Die Ursache, weshalb er bei den Phäaken nicht unterging, und dafür die Leukothea, die ihm auf dem Wrack den Schleier reicht, und 3. Weshalb er ohne seine Gefährten zurückkehrte. Die Ursache ihres Unterganges war der Frevel, den sie an den Rindern des Helios begingen.« Die sieben vollendeten Kartons wurden in Jena, Dresden und Berlin ausgestellt und fanden überall Verständniss und Anerkennung, besonders in Berlin, wo Wilhelm Lübke im »Kunstblatt« der Wortführer des sich immer mehr erweiternden Kreises wurde, welchem die Schönheit dieser Heroenwelt aufging. In Berlin war eine ganze Preller-Ausstellung veranstaltet worden, in welcher neben den Odysseelandschaften Kartons, Zeichnungen, Aquarelle und Oelgemälde nach nordischen Motiven vereinigt waren. Es ist kein geringes Verdienst Lübkes, dass er schon damals die eigenartige Bedeutung Prellers klar erkannte, und Preller war auch tiefgerührt vor Freude, zum ersten Male ein volles Verständniss seines Strebens gefunden zu haben. »In allen diesen Bildern,« schrieb Lübke über die nordischen Stoffe, »herrscht das Element einer gewaltig erregten Stimmung, spricht die Natur sich in ihrer Erhabenheit machtvoll ergreifend aus. Es sind nicht liebliche Idyllen, nicht ruhig verlaufende Epen, sondern stürmische Tragödien, die vor uns aufgerollt werden, und indem der Künstler den wilden Aufruhr der Naturkräfte vor unseren Augen daherführt, erwacht sympathisch Alles in uns, was an leidenschaftlicher Erregung in den Tiefen der Seele schlummert. Aber weil zugleich Alles einem geheimen Gesetze der Schönheit folgt, das sich im Kampf der schäumenden Wogen wie in den unbeweglich starrenden Felsmassen kundgibt, erhält das Gemüth des Beschauers Ruhe und Gleichgewicht wieder und fühlt sich von den Offenbarungen eines ebenso tiefen als reichen Künstlergeistes mit derselben Harmonie berührt, wie von den Offenbarungen des göttlichen Geistes in der Natur.« Als den Grundcharakter der Odysseelandschaften hob Lübke die »plastische Schönheit« hervor. Dazu gesellt sich »eine Wärme und Tiefe der Auffassung, dass man aus den edlen Zügen der Linien überall die geheime Seele der Landschaft und die Grundstimmung der dargestellten Szene erkennt. Es ist der Odem einer romantischen Empfindung, der die klassische Form durchhaucht, dieselbe Verschmelzung der Gegensätze, denen wir überall da begegnen, wo das moderne Bewusstsein am tiefsten die antiken Stoffe erfasst und sich angeeignet hat. Für die Odyssee ist diese Stimmung eine



um so besser entsprechende, da sie trefflich den mit romantischen, märchenhaften Zügen reich durchwebten Gang der Dichtung schildert.« Obwohl Preller von streng klassizistischen Grundsätzen und Anschauungen ausgegangen war, konnte ihm die romantische Auffassung auf die Dauer nicht fremd bleiben. Schon in seinen nordischen Landschaften treten romantische Elemente immer stärker hervor, was sich mit Nothwendigkeit aus dem Charakter der Natur ergab, und da sich Preller einmal mit den Wirkungen der Farbe vertraut gemacht hatte, konnte er später des effektvollen Moments der Stimmung nicht mehr entrathen. So schuf Preller gewissermaassen den Uebergang zu der durch und durch romantisch-koloristischen Auffassung der Antike und der heroischen Landschaft, welche später in Böcklin ihren vornehmsten Vertreter gefunden hat.

Lübkes Anerkennung spornte Preller derartig an, dass er sich sofort zu einer Erweiterung der Odysseelandschaften entschloss. Er glaubte anfangs mit fünf oder sechs Darstellungen auszureichen, dehnte sich aber schliesslich auf sechszehn aus, so dass die ursprüngliche Zahl mehr als verdoppelt wurde. Von den neuen Kartons stellte Preller zunächst sechs wiederum in Berlin aus, wo ihnen Lübke von neuem ein warmes Geleitwort gab, und von da gingen sie, inzwischen auf vierzehn angewachsen*), nach München, wo sie der grossen nationalen Kunstausstellung von 1858 einverleibt werden sollten. Mit dieser nach historischen Gesichtspunkten veranstalteten und angeordneten Kunstausstellung war vornehmlich die Absicht verbunden, in einem Gesamtbilde zu zeigen, was die moderne Malerei in Deutschland seit dem durch Carstens begonnenen Aufschwung zu Stande gebracht hat. Da der Schwerpunkt ihres Schaffens in monumentalen und dekorativen Arbeiten und in den Entwürfen für dieselben liegt, so waren es vornehmlich Kartons, Kohle-, Kreide- und Bleistiftzeichnungen, welche die ideale Kunst in München repräsentirten. Cornelius, Overbeck, Führich, Rethel, Schnorr, Schwind, Kaulbach, Steinle, Veit u. a. waren vertreten, und daraus erklärt es sich, dass Kleinere und Unbekannte, zu denen damals auch Preller noch gehörte, schlechte Plätze erhielten. Die unwiderstehliche Gewalt, welche aus den Odysseelandschaften sprach, drang aber dennoch siegreich durch. Pecht spricht sogar von einem »unermesslichen Erfolg«. »Auf der ganzen Ausstellung concurrirten damit nur die Schwindschen sieben Raben. Seit den Rottmannschen Arkadenfresken hatte die deutsche Landschaftsmalerei nichts so Durchschlagendes mehr zu Tage gefördert, grossen historischen Sinn nie

*) Nach einem von Roquette a. a. O. S. 169 mitgetheilten Briefe. Danach scheinen später noch zwei Kartons hinzugekommen zu sein, da dieser Cyklus zweiter Fassung sechszehn Kompositionen enthält.



mehr in gleicher Weise bethätigt. Die organische Verbindung von Landschaft und Figuren war aber vielleicht bisher überhaupt noch niemals ähnlich glücklich gelungen.« Abgesehen davon, dass Prellers Ruhm nunmehr in weitere Kreise drang, hatte die Ausstellung für ihn noch einen doppelten Erfolg. Baron von Schack bestellte die Ausführung derjenigen Kartons in Oel, welche ihn am meisten angezogen hatten: den »Abschied des Odysseus von Kalypso« und das Erscheinen der »Leukothea«, nach Schacks Meinung die Perle der ganzen Reihe. Von grösserer Bedeutung war aber ein Auftrag, der von seinem Landesherrn ausging. Grossherzog Karl Alexander lernte bei seinem Besuche der Münchener Ausstellung die Kompositionen Prellers richtig würdigen und fasste den Beschluss, dieselben nach ihrer vom Künstler geplanten Bestimmung als Dekoration eines Raumes ausführen zu lassen*). Damit war der erste Schritt zur Erfüllung von Prellers höchstem Lebenswunsche gethan, und eine frohe Zukunft breitete sich vor den Augen des Künstlers aus.

Um diese Zeit begann auch ein neuer Aufschwung in dem Kunstleben Weimars. Der Grossherzog hatte beschlossen, eine Kunstschule zu gründen, und Preller wurde um seinen Rath gefragt. Preller wäre kein rechter Vertreter der klassizistischen Kunst gewesen, wenn er nicht, wie schon bemerkt, mit Carstens, Koch, Schick und allen übrigen den Hass gegen die Akademien getheilt hätte, den er bereits in Antwerpen eingesogen. Er sprach sich entschieden gegen die Gründung einer Kunstschule aus, machte aber den Vorschlag, dass durch die Berufung von frei schaffenden Künstlern, denen etwa monumentale Aufträge zu ertheilen wären, der Versuch zu einer Hebung des Kunstlebens gemacht werden möchte. Man ging auf seinen Vorschlag insofern ein, als man Genelli nach Weimar berief, im Uebrigen aber den Plan der Gründung einer Kunstschule nicht fallen liess. Da sich Preller von vornherein gegen ein solches Institut ausgesprochen hatte, nahm man bei der Besetzung der Lehrstellen keine Rücksicht auf ihn. Bei Prellers leicht erregbarer, leidenschaftlicher Gemüthsart und seiner

*) Es ist auffallend, dass die Biographie eines Künstlers, welcher erst vor wenigen Jahren den Lebenden entrückt worden ist, in manchen wesentlichen Punkten an Unklarheiten leidet. Pecht giebt an, dass Schack bereits den Plan gefasst hatte, den ganzen Cyklus ausführen zu lassen. Nach Schöne (a. a. O. S. 19) hätte dagegen die Grossfürstin Maria Paulowna schon früher den Entschluss gefasst, und Grossherzog Karl Alexander hätte den Plan von ihr geerbt. Auch über die Zahl der nach München gesandten Kartons gehen die Angaben auseinander. Preller spricht in einem Briefe von vierzehn Kartons, Roquette giebt dagegen die Zahl auf zwölf, Schöne auf fünfzehn und Dürr auf sechszehn an, und sechszehn Kohlzeichnungen besitzt auch die Berliner Nationalgalerie, in welche diese zweite, von der dritten vielfach und zum Theil sogar vortheilhaft abweichende Fassung gelangt ist. Vielleicht hat Preller in der Zeit bis zu seiner Abreise nach Italien noch zwei weitere Kartons gezeichnet.



rücksichtslosen Derbheit blieben später Konflikte zwischen ihm und den Lehrern der Kunstschule nicht aus, zumal Preller mit den meist realistischen Tendenzen derselben nicht einverstanden war. Seine ungünstige Meinung über die Kunstschule sollte übrigens durch die Entwicklung der Ereignisse gerechtfertigt werden. Nach einer kurzen Zeit der Blüte hat die Kunstschule, welche 1885 auf ein Vierteljahrhundert der Existenz zurückblicken konnte, im Laufe der späteren Jahre den Hoffnungen nicht entsprochen, welche ihr Stifter in sie gesetzt hatte. Es mag hauptsächlich an der Enge der Verhältnisse und an dem Mangel an grosstädtischem Verkehr liegen, dass diese Pflanze auf Weimars Boden nicht gedeihen wollte.

Wir haben oben gesehen, dass Genellis Berufung nach Weimar vornehmlich durch Preller veranlasst worden war. Ausser dem Wunsche, dem hart vom Schicksale geprüften Manne eine sorgenfreie Stätte zu gewähren und den geistesverwandten Freund seiner Jugend in der Nähe zu haben, scheint Preller dabei auch ein gewisses persönliches Interesse gehabt zu haben. Auf seinen Odysseelandschaften war die figürliche Staffage zu immer grösserer Bedeutung herangewachsen, und obwohl Preller in Antwerpen und Mailand fleissige Aktstudien gemacht hatte, fühlte er sich doch nicht so sicher, dass ihm nicht der Beirath eines so erfahrenen Stilisten und Komponisten wie Genelli von Nutzen gewesen wäre. In der That ist denn auch der Einfluss Genellis in den Figuren des dritten Cyklus unverkennbar. Gewisse Körperbildungen, Stellungen und Bewegungen, ja sogar gewisse Typen sind ganz genellisch.

Als Preller sich an die Ausführung der Zeichnungen für den dritten Cyklus machte, wie er in einer projektirten Halle ausgeführt werden sollte, ergab sich ihm die Nothwendigkeit einer neuen Reise nach Italien, zu welcher ihm sein Landesherr grossmüthig die Mittel gewährte. Im September 1859 machte er sich mit seiner Frau und seinem Sohne Friedrich auf den Weg, der ihn über den St. Gotthard nach Genua und Florenz führte, wo ein längerer Aufenthalt genommen wurde. Das Entzücken, von welchem Preller bei dem Wiedersehen Italiens ergriffen wurde, kommt in seinen Tagebüchern über diese Reise zum lebhaften Ausdruck. Aber obwohl er alles mit den Augen des gereiften Mannes ansah, machte sich doch seine Begeisterung für Raffael, welcher bereits das Ideal seiner Jugend gewesen war, in ungeschmälerter Frische, ja mit fast kindlichen Freudenbezeugungen Luft. Die feinsinnig und tief motivirte Bewunderung Raffaelischer Schöpfungen bildet gewissermaassen den Grundton seiner Stimmung, die ihn während seines ganzen, fast zwei Jahre währenden Aufenthalts in Italien nicht verliess. Neben dem »göttlichen Raffael« er-



schien ihm die »moderne Murillo-Vergötterung als eine Verirrung unserer Zeit«. Da man noch während der guten Jahreszeit in Olevano Studien machen wollte, blieb man in Rom nur wenige Tage. Erst als man beim Eintritt der Regenzeit in Rom Quartier nahm, wurde sich Preller der veränderten Wirkung bewusst, welche die Stadt jetzt auf ihn übte. »Durch eigene Erfahrung in der Kunst, durch vielfache Klarheit über meine Kräfte in dem und jenem ist mir vieles von hoher Bedeutung geworden, was ich früher für weniger wesentlich gehalten. Ich kehre zurück mit einer Aufgabe, für welche ich hier die ersten Muster suche und finde. Daher kommt es, dass ich über nichts hinwegsehe, alles mehr zu durchdringen strebe und daher erst in die Tiefen zu schauen beginne, die theils der Jugend verschlossen sind, theils für ihre Zwecke keinen Werth haben. Wie wenige Landschaftsmaler haben acht auf Ornamentik oder auf Schönheit der Verhältnisse in der Architektur, sie gehen einfach dahin, wo ihnen ein Muster in ihrem Fache oder eine Natur zu finden ist, die ihnen zusagt . . . Mit welch' anderem Sinne werde ich jetzt nach den herrlichen Werken des Raffael in den Loggien und Stanzen wandern! Dort werde ich über alles Aufklärung finden, was mich im Dekorationsfach beschäftigen soll.« Wenn er in der Campagna seine Studien machte, stiegen die Erinnerungen an seinen Lehrer Koch in ihm auf. »Wie er als Schüler mit ihm in die Campagna gezogen, mit ihm gezeichnet, studirt, seinen Hinweisen gefolgt, so sass Preller jetzt mit seinen Schülern an denselben Plätzen, immer noch mit gleicher Freude an den unerschöpflichen Charakterformen und Linien der Landschaft und mit der gleichen Bewunderung für die Kunst des inzwischen verstorbenen Meisters.« Mit welchem Eifer sich Preller seinen neuen Studien hingab, beweist am besten eine Folge von zehn grossen in Blei ausgeführten Landschaftszeichnungen, welche in den Jahren 1860 und 1861 nach Motiven aus Olevano, der Serpentara, aus Sorrent und Capri entstanden sind und das ideale Streben Prellers am deutlichsten und freiesten offenbaren*). Neben diesen Gelegenheitsarbeiten vollendete er im Winter 1860 auf 1861 den Karton der Sirenen in der Grösse der auszuführenden Wandgemälde und zeichnete die Staffagen zu allen Kompositionen noch einmal um. Nachdem diese den Beifall des Cornelius, dem er sie in Rom vorgelegt, gefunden hatten, blieben ihm nur noch neue Landschaftsstudien übrig, welche er jedoch nur an der Küste von Neapel machen konnte. Im Mai 1861 machte sich Preller nach Neapel auf. Die Stadt und die

*) Italienisches Landschaftsbuch. Zehn Originalzeichnungen von Fr. Preller. In Holzschnitt ausgeführt von H. Kaeseberg und K. Oertel. Mit erläuterndem Text von Dr. Max Jordan. Leipzig 1875. Die Zeichnungen befinden sich in der Berliner Nationalgalerie.



nähere Umgebung fesselten ihn nicht so sehr als die einfachere Schönheit der römischen Natur. Erst in Sorrento fand er, was er suchte: »Hier erst bekommen die Poesien der alten Dichter Leben und Wirklichkeit, ja man könnte sich wundern, dass uns nicht heut wie damals Sirenen und Nereiden locken und necken.« Bei seinem Studium des Meeres musste ihm der Unterschied zwischen der Nord- und Ostsee und den südlichen Meeren entgegentreten. »Die Nordsee in ihrem höchsten Ernst möchte ich mit einer Schicksalsgöttin vergleichen, die unaufhaltsam vernichtet, was ihrem Rathschluss entgegentritt. Neapels blaues Meer gleicht einer ernsten Muse, die ihren Gesang vorträgt. Im höchsten Affekt ist sie immer schön. Mit dem Schicksal hat sie nichts zu schaffen.« Nächst Sorrent war es dann ein längerer Aufenthalt in Capri, während dessen Preller eine reiche Ausbeute von Studien machte, die ihm vornehmlich die pittoreske Gestaltung der öden Felsen gewährte. Von da kehrten die Reisenden wieder nach Rom zurück, wo er fast noch ein Jahr verweilte.

Als Preller sich wieder in Weimar heimisch gemacht hatte, entwickelte sich die Angelegenheit der Odysseebilder nicht mit der erwünschten Schnelligkeit. Der böhmische Architekt Zitek, ein Freund seines Sohnes, mit welchem er auf Capri zusammengetroffen war, hatte den Entwurf für eine Halle zur Aufnahme der Odysseebilder gezeichnet, und dieser war nebst dem Karton der Sirenen nach Weimar geschickt worden, wo beides günstige Aufnahme fand. Indessen hatte man in Weimar einen anderen Entschluss gefasst. Als Ergänzung zu der Kunstschule sollte ein Museum begründet werden und die projektirte Halle einen Bestandtheil desselben bilden. Preller, der von diesen Verhandlungen nach seiner Rückkehr und später nur gelegentlich und nur Unsicheres erfuhr, gerieth in grosse Missstimmung, welche durch das ihm widerwärtige Treiben der Kunstschule noch gesteigert wurde. Nichtsdestoweniger führte er in ruhiger Arbeit die Kartons in folgender Reihe aus: Die Abfahrt von dem Lande der Cyklopen, die Rinder des Helios, Leukothea, Odysseus auf der Jagd (1861), Nausikaa, Kalypso, Eumäus, die Ankunft in Ithaka, die Unterwelt, Laertes, die Rettung aus der Höhle des Polyphem, die Kikonenschlacht, der Abzug von Troja (1862), die Gärten der Kirke mit dem Hermes, Kirkes Verwandlung der Gefährten (1863). Wir haben schon oben darauf hingewiesen, dass Genellis Rath und Mitwirkung bei der Ausführung der Figuren von wesentlichem Einfluss war. Eine definitive Entscheidung erfolgte erst im Frühjahr 1862, nachdem der Landtag die Mittel zum Bau eines Museums bewilligt hatte. In der Bewilligung der Summe wurde von dem ständigen Ausschuss des Landtages ausdrücklich auf die Prellerschen Gemälde hingewiesen, »als



ein unvergleichliches Monument, des Meisters und des Fürsten würdig, der es ins Leben gerufen, zu dessen Ausführung mit beizutragen der Ausschuss als eine des Weimarischen Landtags würdige Aufgabe erklärte.« Auf Prellers Wunsch und zu seiner grossen Freude wurde sein junger Freund Josef Zitek mit der Ausführung des Museumsbaues im Herbst 1863 beauftragt.

Da Preller die Vollendung desselben nicht abwarten, sondern seine Arbeit eher zum Abschluss bringen wollte, fand er einen angemessenen Ausweg. Nachdem er zunächst für die ganze Bilderreihe kleine Skizzen in Wachsfarben, die er dann mit Firniss überzog, ausgeführt, liess er in der Grösse der Bilder eiserne Rahmen machen, »die in Mitte der Rahmenstärke mit einem Drahtgitter versehen und von beiden Seiten mit Kalk ausgefüllt wurden. Diese Masse trug den Charakter der Mauer und hat sich als solche später bewährt.« Im Jahre 1865 begann er die farbigen Bilder auf diesen Rahmen in seinem Atelier in Wachsfarben zu malen, und zu Anfang des Jahres 1868 wurden die Rahmen in die Wände der für die Bilder bestimmten Galerie oder Loggia eingelassen, wo Preller sie noch einmal überarbeitete. Als Ergänzung zu den Bildern war später noch eine gleiche Reihe von Predellen oder Sockelbildern hinzugetreten. Da Preller die Motive zu den grossen Gemälden von seinem Standpunkte als Landschaftsmaler ausgewählt hatte, sollten die im Vasenstile (in rothen Figuren auf schwarzem Grunde) gehaltenen Predellen die Vorgänge im Palast des Odysseus, besonders also das Leben der Penelope, darstellen. Die Reihe dieser Kompositionen hat folgenden Inhalt. An der Ostwand werden die Heerden des Odysseus für die Schmausereien der Freier in die Stadt getrieben und geschlachtet. Die Predellen an der Südwand sind in vier Gruppen getheilt, deren jede drei Darstellungen umfasst. Die erste Gruppe enthält die Spiele der Freier im Hause des Odysseus, die Aufforderung des Telemach durch Athene in der Gestalt des Mentor, den Vater zu suchen, und die Bedrängung der Penelope durch die Freier, denen jene das angefangene Gewebe zeigt. Die zweite Gruppe schildert die Rüstungen des Telemach zu seiner Abreise nach Pylos, seinen Empfang bei Nestor und seine Abfahrt von Sparta sowie den tröstenden Traum der Penelope, welchen ihr Athene gesendet. In der dritten Gruppe sehen wir, wie Odysseus sich beim Sahuirten Eumäus seinem Sohne Telemach zu erkennen giebt, wie er auf dem Wege zur Stadt von dem Ziegenhirten Melantheus misshandelt wird, wie er sich als Bettler den Freiern naht und wie er von den Mägden verhöhnt wird. Die vierte Gruppe führt die Erkennung des Odysseus durch die alte Schaffnerin Eurykleia, den Freiermord, den Transport der Leichen aus der Halle und



die Bestrafung der ungetreuen Mägde vor. Die Darstellungen an der Westwand schildern, wie Odysseus von Penelope erkannt wird und wie Hermes Psychopompos die Seelen der erschlagenen Freier in die Unterwelt geleitet*).

Die Predellen entsprechen genau der Disposition der Hauptbilder, welche so erfolgt ist, dass die Reihe der Darstellungen im Anschluss an die historische Folge der Ereignisse an der Ostwand mit dem Abzug von Troja und dem Kampfe gegen die Kikonen, also mit den vollsten heroischen Accorden, anhebt und an der Westwand mit den Szenen endigt, in welchen Odysseus seines Sohnes Telemach beim Sauhirten Eumäus gewahr wird und dann, von tiefer Rührung bewältigt, seinen alten Vater Laertes wieder sieht, den er bei der Feldarbeit trifft. In dieser Komposition klingt das Heldengedicht in einer friedlichen Idylle aus. Es sind vier Schmalbilder; je zwei sind durch die Thüren an der Ost- und Westwand getrennt. An der Hauptwand ist die Eintheilung in vier Gruppen derartig erfolgt, dass je zwei Schmalbilder immer ein Breitbild umgeben. Von links nach rechts enthalten die vier Gruppen folgende Kompositionen: 1) den Abzug aus der Höhle des Polyphem, 2) die Abfahrt vom Lande der Kyklopen, 3) Odysseus auf der Insel der Kirke von der Jagd heimkehrend, 4) die Verwandlung der Gefährten durch Kirke in Thiere, 5) Odysseus erhält vom Hermes das Kraut Moly zum Schutze gegen den Zauber der Kirke, 6) Odysseus empfängt in der Unterwelt den Wahrspruch des Sehers Teiresias, 7) Odysseus fährt an der Sireneninsel vorüber, 8) den Frevel der Gefährten des Odysseus gegen die Rinder des Helios, 9) Odysseus wird von der Nymphe Kalypso in die Heimath entlassen, 10) die Rettung des Helden durch Leukothea, 11) die Begegnung des Odysseus mit Nausikaa und 12) seine Ankunft auf Ithaka.

Es gehört zu den Traditionen der Schule, aus welcher Preller erwachsen ist, dass der Künstler, nachdem er durch die Schöpfung des Dichters angeregt worden, dieser etwas eigenes und selbstständiges gegenüberstellte. Wir haben gesehen, dass Genelli diese Fähigkeit am höchsten entwickelt hatte, und ebenso wusste sich Preller neben dem Dichter in unabhängiger, selbstschaffender Thätigkeit zu bewegen. Mit feinem Takt erkannte er, was für seine Kunst darstellbar war und was über die

*) Die Predellen-Kompositionen sind von Max Jordan herausgegeben worden: Friedrich Prellers Figurenfries zur Odyssee. Sechszehn Kompositionen in 24 farbigen Steindrucktafeln. Leipzig 1875. Die Kartons zu den Weimarer Gemälden einschliesslich der Predellen befinden sich im städtischen Museum zu Leipzig, wo sie in dem Kuppelsaal einen würdigen Platz in wirksamer Umrahmung gefunden haben. Vgl. auch Jordan, Die Odyssee in Prellers Darstellung, Leipzig 1873.



Grenzen derselben hinauswuchs. In der Absicht, einen Cyklus zu geben, dessen einzelne Momente in logischer Causalität mit einander verknüpft sind, ergänzte er den Dichter, wo dieser lückenhaft war, oder er liess Episoden aus, welche ihm die knappe Entwicklung seiner Handlung gestört hätten. So brauchte er die Abreise von Troja, welcher der Dichter nur mit einem Verse gedenkt, als Ausgangspunkt seines Cyklus und schuf dazu ein vollkommen selbstständiges Bild, welches durch seine klare Schilderung eines jeden poetischen Kommentars entbehren kann. Andere Abweichungen von der homerischen Erzählung ergaben sich aus dem Bestreben des Künstlers, das Hauptgewicht stets auf die Landschaft zu legen. Deshalb liess er die Verzauberung der Gefährten des Odysseus nicht im Palaste der Kirke, sondern vor demselben vor sich gehen, wodurch er die figürliche Komposition zugleich bei weitem dramatischer gestalten konnte als er es vielleicht in der beengenden Halle des Palastes vermocht hätte. Durch den landschaftlichen Hintergrund wird auch der Eindruck des Phantastischen verstärkt, welchen das Zauberland der Kirke hervorrufen soll. Die Begegnung des Odysseus mit Telemach erfolgt auch nicht in der niedrigen Hütte des Eumäus, sondern auf dem freien Vorplatze derselben. Danach ist es selbstverständlich, dass sich Preller die Bewegungen, Stellungen und Actionen der Figuren im Einzelnen, auch wenn sie vom Dichter bestimmt vorgezeichnet waren, nach seinem eigenen malerischen oder vielmehr plastischen Gefühl zurechtlegte, welches letzteres bei weitem stärker ausgebildet war als jenes. In seiner Jugend hatte Preller eine Zeit lang geschwankt, ob er Maler oder Bildhauer werden sollte, und die Neigung zur plastischen Kunst verliess ihn durch sein ganzes Leben nicht. Die Mehrzahl seiner Figuren auf den Odysseelandschaften ist durchaus plastisch gedacht, und ebenso tragen die Linien und Formen der Landschaft einen plastisch-monumentalen Charakter. Trotz einer reichen Fülle von Details strebte er nach der möglichsten Vereinfachung der dominirenden Linien, wobei er glücklich vermied, in das Extrem, in das Naiv-Kindliche zu gerathen. Davor schützte ihn die Gründlichkeit und Genauigkeit seiner Detailstudien, welche das Charakteristische wie das Zufällige so treu festhalten, dass seine Bleistiftzeichnungen ein werthvolles Unterrichtsmaterial bilden. Die Welt seiner Odyssee setzt sich aus den Bildungen der Erdoberfläche und der Vegetation zusammen, welche er während seines Aufenthalts in Olevano, Neapel, Sorrent und auf Capri kennen gelernt hatte. War ihm Olevano die unerschöpfliche Fundgrube für seine herrlichen Eichen, so bot ihm die wild zerklüftete Felsenküste von Capri die Naturanschauung für seine meerumrauten Eilande, seine schroff emporsteigenden, seltsam zerrissenen



Vorgebirge und seine öden Hochebenen. Wie er Kleines zu Grossartigem steigern konnte, zeigt die Komposition der Unterwelt, deren schauerlich-geheimnissvoller, über einen See in eine gähnende Schlucht führender Eingang die blaue Grotte von Capri in die Erinnerung zurückruft. Was er aber von italienischer Natur verwerthet hat, das hat er aus der Sphäre des Individuellen zum Typischen erhoben, und darin liegt das Geheimniss jenes Vorgangs im künstlerischen Schaffen begründet, welchen man »stilisiren« nennt. Die Fähigkeit, die Zufälligkeiten des Naturportraits durch Idealisirung des Unzulänglichen und Missgestalteten so auszugleichen, dass ein Gebilde edelster Harmonie aus diesem im Geiste des Naturschaffens sich bewegenden Umwandlungsprozesse erwächst, hat Niemand vor Preller im gleichen Maass besessen, und darin liegt seine historische Bedeutung. Seinem Odysseezyklus wird man aber, selbst wenn die ästhetischen Grundanschauungen einer Epoche von anderen Momenten beeinflusst werden sollten als von denen der historischen Kritik oder der auch auf die Kunst anwendbaren Entwicklungstheorie, auch die Bedeutung eines nach einer gewissen Richtung vollendeten Kunstwerkes zuerkennen müssen, was Schöne in seiner geistvollen Würdigung von Prellers Lebensaufgabe dadurch begründet, dass er sagt: »Mit ganzer Seele der geistigen Erfassung und Durchdringung des Gegenstandes hingegeben, mit Strenge und Selbstverleugnung Alles abweisend, was nicht ihm dient, nach der individuellen Auffassung des Künstlers nicht von ihm gefordert wird, ist der Künstler zu einer immer reineren und höheren Einfachheit fortgeschritten und hat die genialen Erfindungen seiner schöpferischen Phantasie zu jener ‚reinen Höhe der Vollendung‘ geführt, welche dieselben erhebt über die wechselnden Interessen des Tages und in echt monumentaler Weise zu einem beharrenden Erbgut der Nation stempelt.«

Man muss es Weimar zur Ehre anrechnen, dass es dieses »Erbgut« schon, nachdem es fertig geworden, in seiner Bedeutung erkannt hat. Nach der Einweihung des Museums, welche am 27. Juni 1867 stattfand und bei der Prellers Gemälde sich zum ersten Male in dem vollen Glanze der Farbe zeigten, veranstaltete die Bürgerschaft Weimars dem Meister zu Ehren ein Fest: mit vollen Händen hatte der Schützling Karl Augusts und Goethes dem Musensitze zurückgegeben, was ihm sein hoher Gönner im Vertrauen auf seinen Willen und seine Kraft gespendet hatte. »Ich glaube, dass dieser Preller etwas ganz Ausgezeichnetes werden kann,« hatte Karl August am 19. April 1824 an Goethe geschrieben, und sein Glaube war nicht getäuscht worden. »Aus den Fenstern meines Hauses in der Belvedere-Allee,« so schrieb Preller im Jahre 1869, »sehe ich in den Park zum römischen Hause, wo Goethe und Karl August mir meine



Künstlerlaufbahn eröffneten. Dankbar erwäge ich den Kreislauf, hoffend, dass Arbeitslust und Arbeitsfähigkeit mir noch lange treue Gefährten sein mögen.« In dieser Hoffnung sollte er sich nicht irren. Es war ihm sogar noch zweimal, in den Jahren 1869 und 1875 vergönnt, Italien zu längerem Aufenthalte zu besuchen, und wenn er auch keine bestimmten Studienzwecke mit diesen Reisen verband, so brachte er doch eine ganze Reihe von landschaftlichen Motiven heim, die er noch zu einer stattlichen Zahl von Oelgemälden ausreifen lassen konnte, ehe ihn der Tod abrief. In Bildern wie den »tanzenden Satyrn« nach Motiven aus der Serpentara (1873), dem »Nymphenraub durch einen Kentauren« (1874, Dresdener Galerie), den »badenden Kentauren«, dem »Poussinthal« in der Campagna (1874), »Aktön und Diana«, »Torre de' Schiavi« in der römischen Campagna (1870), den »Tempeln von Pästum« (1875) und in seinem Hauptwerke dieser Periode, der »Acqua acetosa bei Rom« (1874) fasste er noch einmal die künstlerischen Grundsätze zusammen, welche ihn bei der Komposition der Odysseelandschaften geleitet hatten, hier freilich dem Kolorit eine reichere Entfaltung gönnend, wobei es ihm aber nicht gelang, immer der unruhigen Stimmung der mit Detail zu sehr überhäuftem Vordergründe Herr zu werden. Während er noch an den Gemälden in der Museumshalle arbeitete, hatte ihm ein Leipziger Buchhändler den Auftrag erteilt, zu einer Prachtausgabe der Odyssee seine Bilder für den Holzschnitt zu zeichnen. Preller nahm die Kompositionen der Predellen hinzu und fertigte auch eine Anzahl von Vignetten und Schmuckstücken neu an, so dass der Cyklus durch diese im Jahre 1872 erschienene Ausgabe der Odyssee eine fernere und letzte Erweiterung erhielt*). In demselben Jahre entstand auch während seines Aufenthalts in Karlsbad der »Genelli-Fries«, welcher zunächst für die Dekoration einer Loggia in seinem Hause bestimmt war und in dem er dem Andenken seines Freundes einen Tribut darbringen wollte. In acht Kompositionen, welche in ihrer Behandlung an die Figurenfriese unter den Odysseebildern erinnern, suchte er »einige Grundzüge aus dem Leben und der Kunstübung Genellis bildlich und zwar in dessen eigener Kunstsprache wiederzuspiegeln«, ähnlich wie es Genelli selbst in dem biographischen Cyklus aus dem Leben eines Künstlers gethan**). Wo Genelli auftritt, umgeben ihn Erosen und andere mythologische Figuren, welche zu seinen Lieblingsdarstellungen gehörten. Auch ein ganzer Bacchuszug ist in die Komposition verflochten worden. Dieselbe fand übrigens

*) Homers Odyssee. Vossische Uebersetzung. Prachtausgabe. Mit 40 Originalkompositionen von Friedrich Preller. Leipzig 1872. Volksausgabe mit Biographie von A. Dürr 1881.

***) L. von Donop, Der Genelli-Fries von Friedrich Preller in der Zeitschrift für bildende Kunst IX. S. 321 ff.



solchen Beifall, dass Preller sie in erweiterter Gestalt für einen Privatmann in Hamburg wiederholen musste. In die letzten Jahre seines Lebens fällt noch der auf Bestellung eines Buchhändlers entstandene Versuch, auch einen Cyklus von Kompositionen zur Ilias auszuführen, von dem jedoch nur vier Blätter fertig geworden sind, weil Preller schliesslich einsah, dass das rein Figürliche ohne Verbindung mit der Landschaft doch nicht das wahre Element seiner Kunst war. Schon auf seinen Landschaften aus den ersten siebenziger Jahren lassen sich die Schwächen der figürlichen Staffage nicht übersehen. Dagegen vollendete er noch einen Cyklus von Landschaften zum Buche Ruth, in welchem sich »der Stil der Odysseebilder auf die alttestamentlichen Vorgänge übertragen« findet.

Preller starb zu Weimar am 23. April 1878. Anders als die Genetische Richtung fand die seinige mit seinem Tode nicht ihren Abschluss, weil sie nach verschiedenen Seiten hin noch einer weiteren Entwicklung fähig war. Zunächst konnte, im Einklang mit der ganzen Fortbildung der Malerei in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts, der historischen Landschaft der Reichthum koloristischer Wirkung noch ganz anders erschlossen werden, als es durch Preller geschehen war. Dann konnte ihr das Element der Stimmung zugeführt werden, und damit war der Uebergang zur romantischen Auffassung, unbeschadet der stilisirenden Formenbehandlung, geschaffen worden. So kam es, dass sich der Kreis der Vertreter historischer Landschaftsmalerei in neuerer Zeit erheblich gegen früher erweiterte und dass die Jüngeren zum Theil grössere Erfolge erzielt und im Verständniss des Volkes tiefer Wurzel gefasst haben, als es die Glieder der älteren Generation vermocht hatten. Durch Karl Rottmann in München und Johann Wilhelm Schirmer waren überdies noch andere Richtungen der historischen Landschaftsmalerei begründet worden, welche mit der Prellerschen in Berührung kamen.

Während Schirmer mit der Düsseldorfer Schule so eng verwachsen ist, dass man eine Charakteristik seiner Kunst nicht von der Geschichte der rheinischen Malerschule trennen darf, sind die übrigen Vertreter der historisch-stilistischen Landschaftsmalerei meist durch innere oder äussere Beziehungen mit einander verbunden. In letzter Linie führen immer ihre Bestrebungen auf den alten Koch zurück, und da unsere historische Darstellung den Zusammenhang klargelegt hat, welcher zwischen ihm und Carstens besteht, müssen wir an dieser Stelle auch die letzten Ausläufer der aus dem Studium der Antike erwachsenen klassizistischen Richtung bis auf unsere Zeit verfolgen. Wir begegnen hier zunächst den Schülern Prellers und der Gruppe der römischen Landschaftsmaler, Dreber, E. Fries, Bromeis, Willers u. a., um dann zu Rottmann, Böcklin und Feuer-



bach überzugehen, dem letzten grossen Stilisten unserer Zeit, der einem ähnlich tragischen Geschick zum Opfer gefallen ist wie Carstens, der Begründer der ganzen Richtung.

Prellers Schule hat sich vornehmlich in seinem Sohne und in Edmund Kanoldt lebendig erhalten. Friedrich *Preller* der jüngere (geb. 1838 zu Weimar) hat das Glück gehabt, seine ersten Schritte unter der Leitung eines bewährten Meisters machen zu dürfen. Bereits mit einundzwanzig Jahren konnte er in Gesellschaft seines Vaters eine Studienreise nach Italien unternehmen, welche sich bis zum Jahre 1862 ausdehnte, und aus den Aufzeichnungen des Alten ersehen wir, welche Freude ihm der Sohn schon damals bereitete. Im beständigen Zusammenwirken mit seinem Vater entwickelte sich in dem jungen Preller eine gleiche Neigung, nur dass er das eigentliche Naturportrait nicht grundsätzlich ablehnte. Er gab bestimmte Gegenden in ihrer individuellen Erscheinung wieder, verfuhr aber bei der Wahl seiner Motive nach den Prinzipien der stilistischen Schule, indem er nur solche Stoffe behandelte, welche bereits den Charakter der historischen Landschaft besaßen. Da er sich im Laufe seiner Studien reichere koloristische Fähigkeiten anzueignen wusste, konnte es nicht ausbleiben, dass er nach der technischen Seite seinen Vater übertraf. Wenn er bisher auch noch keine Gelegenheit gehabt hat, einen Cyklus von ähnlichem Umfange wie die Odysseebilder auszuführen, so hat er es doch verstanden, auch in der Wahl seiner Stoffe eine Ausdehnung über die von dem älteren Preller gesteckten Grenzen zu finden. Mit besonderer Vorliebe machte er Landschaften, welche durch historische Erinnerungen bedeutsam geworden sind, zum Gegenstande seiner malerischen Behandlung. Das »Hannibalfeld«, der »Golf von Bajae«, das »Forum Romanum«, das »Kloster der hl. Scholastika bei Subiaco« (1872, Dresdener Galerie) und »Pieve di Cadore«, Tizians Heimath (1880), sind Beispiele für seine Art, in der gegebenen Natur die grossartigen Linien der historischen Landschaft zu finden und den erhabenen Ernst der Terrainbildungen durch eine entsprechende nachschaffende Kraft der Farbe zu steigern. Er machte sich die Erfahrungen seines Vaters, dass die Weimarer Atmosphäre der Entwicklung seiner Kunst nicht förderlich sein würde, bei Zeiten zu Nutze. Seines Vaters Blicke hatten sich in früher Jugend nach Dresden gerichtet, und dorthin siedelte der Sohn über, wo er wirklich einen weiteren Kreis der Thätigkeit fand. Er wurde an der Ausschmückung des neuen Hoftheaters zu Dresden und der Albrechtsburg in Meissen mit mythologischen und historischen Landschaften betheiliget und zum Professor der Landschaftsmalerei an die Dresdener Kunstakademie berufen, nur hierin seinem Vater unähnlich, weil



die Kunstakademien der Gegenwart den tyrannischen Charakter früherer Zeit verloren haben und das Wort »akademisch« nicht mehr seine frühere Nebendeutung hat. Die vormaligen Gegner der Akademie sind heute selbst Akademiker geworden, und wir wollen nicht hoffen, dass sie die üblen Gewohnheiten ihrer verhassten Vorgänger angenommen haben. Es scheint wenigstens jetzt, soweit man die inneren Verhältnisse der deutschen Akademien durchschauen kann, der Terrorismus geschwunden zu sein, welcher zu Ende und im Anfang dieses Jahrhunderts zu einer so leidenschaftlichen Opposition gegen die »Treibhäuser der Kunst« führte. Edmund Kanoldt (geb. 1845) kam mit neunzehn Jahren zu Preller, unter dessen Leitung er vier und ein halbes Jahr lang arbeitete. Noch mehr wurde er in seiner Neigung zur stilistisch-historischen Landschaft durch Dreber bestärkt, welchen er in Rom kennen lernte, wohin er sich 1869 begeben hatte. Im Jahre 1872 zurückgekehrt, begab er sich 1874 zum zweiten Male nach dem Süden, um dort Zeichnungen zu einem Prachtwerke über Italien anzufertigen. Der heilige Hain der historischen Landschaft, der unter dem Namen »la Serpentara« bekannte Eichenwald, war auch Kanoldts vornehmstes Studienfeld, und als derselbe in Gefahr war, abgeholt zu werden, wusste es Kanoldt dahin zu bringen, dass das deutsche Reich den Wald ankaupte und letzterer also durch seine Bemühungen den Künstlern erhalten blieb. Später nahm er seinen Wohnsitz in Karlsruhe, wo er in Ferdinand Keller das geeignete Vorbild fand, nach welchem er sein Kolorit zu Kraft, Reichthum und Wärme entfaltet. Auf Kanoldts Gemälden ist die den historischen Landschaften der älteren Generation mit Recht zum Vorwurf gemachte Trockenheit, Buntheit und Härte der Farbe einem leuchtenden Kolorit voll Schmelz und Harmonie gewichen. Anfangs suchte auch er bedeutsame landschaftliche Stätten, wie z. B. »Canossa«, den »Kyffhäuser«, ein »Hünengrab auf Rügen« nach historisch-stilistischen Grundsätzen zu behandeln. Mit einer heroischen Landschaft »Odysseus auf der Ziegenjagd«, welche den Ehrenpreis der Goethestiftung in Weimar erhielt, wandte er sich aber der von Preller ausgebildeten Richtung zu, die in der freien poetischen Erfindung der landschaftlichen Szenerie gipfelt. Die Staffage, zu welcher er die Motive meist aus der antiken Mythologie und Heroengeschichte entlehnte, spielt bei ihm nicht die bedeutende Rolle wie auf Prellers Odysseelandschaften. Sie giebt auf seinen Gemälden gewissermaßen nur den Ton für die Stimmung an, welche die landschaftliche Komposition durchdringt. Das Element der Stimmung ist es, durch welches Kanoldt die Prellersche Richtung bereichert hat, und dadurch sowohl als durch die Wahl der charakterisirenden Staffage haben seine Bilder eine romantische Physiognomie erhalten. Kanoldt sieht auch nicht durch



das farbige Kleid der Erdoberfläche bis in den »nackten Organismus der Natur« hinein, sondern er lässt die ganze üppige Fülle der südlichen Vegetation mitwirken, um einen vollen Stimmungsakkord zu erzielen. Farbe, Licht und Stimmung vereinigen sich mit Grossartigkeit und Reinheit der Linie und mit Adel und Schönheit der Einzelformation. Wenn Iphigenie am Meere stehend sehnsuchtsvoll in die Ferne blickt, trauert mit ihr die Natur, und ein sanfter Hauch von Melancholie umspielt die Pinien und Cypressen, aus deren Dunkel weisse Marmorbilder hervorblicken. Mit der Verzweiflung der den Tod suchenden Sappho harmoniren die düsteren Wolken am Himmel und der wild am Gestade aufspritzende Gischt der erregten Wogen. Für »Echo und Narciss«, für »Thetis und Achilleus« hat die Landschaft mehr einen idyllischen Charakter angenommen. Bei »Dido und Aeneas auf der Jagd« war der Gewittersturm durch die Dichtung geboten, ebenso wie bei der den Leander erwartenden »Hero« das unruhig bewegte Meer und der düstere Himmel*). Noch reicher und vielseitiger als in diesen Schöpfungen hat sich Kanoldts poetische und malerische Gestaltungskraft in einem aus acht Bildern bestehenden Cyklus »Amor und Psyche« offenbart, welchen er in Oel für einen Salon des Herrn A. Ackermann-Teubner in Leipzig ausführte. Seinem Beruf als Landschaftsmaler entsprechend hatte er dabei — ganz wie Preller bei seinen Odyssee-Bildern — die Aufgabe, solche Motive auszuwählen, welche sich zur landschaftlichen Darstellung eignen. Nach dem ihm zur Verfügung gestellten Raume wurde der Cyklus in vier Schmal- und vier Breitbilder getheilt. Auf der ersten Komposition befiehlt Venus dem Amor, Psyche zu bestrafen, indem sie auf den Wohnsitz der Uebermüthigen weist, von welchem eine mit Statuen besetzte Terrasse sichtbar ist. Im Vordergrund des zweiten Bildes sehen wir Psyche, wie sie nach ihrer Wanderung durch einen Hain die Arme vor Staunen ausbreitet über den Anblick des herrlichen, aus dem goldig leuchtenden Wasser emportauchenden Palastes, in welchem Amor herrscht. Das dritte Bild zeigt uns die Vorhalle dieses Palastes, von deren Stufen Amor vor der vorwitzigen Psyche entweicht; das vierte geleitet uns in lauschige Waldeinsamkeit, wo Pan die an einem Bache trauernde Psyche tröstet. Dann blicken wir in die wilde Schlucht des Styx, aus welchem

*) Acht mythologische Landschaften von Kanoldt (ausser den genannten noch Antigone an der Leiche des Eteokles und Cassandra) sind in photographischen Nachbildungen bei Velten in Karlsruhe erschienen; ebenda auch der Cyklus „Amor und Psyche“. — Eine Anzahl landschaftlicher Kompositionen von hohem Stimmungsreiz und reichem poetischen Gehalt hat Kanoldt auch zu einer Prachtausgabe von Eichendorffs Idylle »Aus dem Leben eines Taugenichts« (Leipzig 1885) beigetragen.



Psyche das Wasser auf Befehl der Venus geschöpft hat, und im sechsten Bild auf eine weite Landschaft, in welcher die aus der Unterwelt heimgekehrte Psyche über einem Abgrunde schlummert, während sich Amor über die Schlafende beugt. Auf dem siebenten Bilde steht Venus im Mittelgrunde einer bergigen Küstenlandschaft und weist gebieterisch auf die wilden Schafe hin, deren Wolle Psyche herbeischaffen soll. In demüthvoller Bescheidenheit sitzt sie auf dem letzten Bilde an der Pforte zum Olymp, aus welcher Merkur heraustritt, um die Geprüfte und Geläuterte zu dem hoch auf der Spitze des Berges emporragenden Palast der Götter zu führen. Die Staffage ist, wie schon erwähnt, auf diesen Kompositionen nicht so bedeutsam wie auf den Preller'schen Odysseelandschaften und auch mehr nach malerischen als nach plastischen und zeichnerischen Grundsätzen ausgebildet. Aber die poetische Kraft, welche aus den Elementen der südlichen Natur diese stimmungsvollen Ideallandschaften wahrscheinlich und greifbar gestaltet hat, ist darum nicht geringer zu schätzen. Zu dem von Preller geschaffenen klassischen Typus der heroischen Landschaft des Alterthums hat Kanoldt den Typus für die lyrisch-idyllische Seite der antiken Landschaft gesellt. Die üppige Pracht Unteritaliens und Siziliens zur Blüthezeit der griechischen Kolonien ist durch die Phantasie des Malers belebt worden. Preller hat die jungfräuliche Natur des heroischen Zeitalters geschildert, Kanoldt die reiche Fülle des Daseins in verfeinerter Kultur, die stolzesten Gebilde hellenischer Architektur im Verein mit den schrankenlosen Gaben einer bis zum Uebermaass verschwenderischen Natur. Der »nackte Organismus« hat durch Kanoldt Fleisch und Farbe gewonnen.

Ein dritter Schüler Prellers, Karl *Hummel*, 1821 zu Weimar geboren, den wir bereits als Begleiter des Meisters auf seinen Studienreisen nach Rügen, Norwegen u. s. w. kennen gelernt haben, hielt sich von 1842—1846 in Italien und Sizilien auf und brachte von dort zahlreiche Motive zu idealen Landschaften heim. Er schloss sich anfangs an Claude Lorrain an, also an denjenigen Meister der idealen Landschaft, zu welchem Preller selbst kein richtiges Verhältniss hatte finden können. In diesem Geiste sind Landschaften wie die »Gärten der Armida« (Schloss zu Weimar) und der »Raub des Hylas« gehalten. Allmählig trat die romantische Auffassung bei Hummel immer stärker in den Vordergrund, und er wandte sich von der idealen Landschaft dem Naturportrait zu, freilich stets nach dem Grossartigen und Bedeutenden strebend und durch Beleuchtung und Kolorit dem mit feinem Sinn für das Schöne und Erhabene gewählten Motiv den vollen Zauber der Romantik verleihend. Die »Ansicht des Brienzer Sees« (1858, Museum zu Leipzig), der »Garten



von Belriguardo«, der »Monte Rotondo auf Corsica«, »Capo di Sorrento«, »Civita Castellana« und der »Monte Soracte« sind seine Hauptwerke, denen sich in zweiter Reihe zahlreiche Ansichten von italienischen Inseln, von Oberitalien, aus Tirol und aus den Bergen und Waldungen seiner thüringischen Heimath anschliessen. Nach seinen malerischen Bestrebungen gehört Hummel bereits zu den modernen Koloristen, welche ihren Schwerpunkt auf farbige Wirkung legen, wobei Hummel freilich von strenger Zeichnung und poetischer Ausbeutung des Motivs ausgeht.

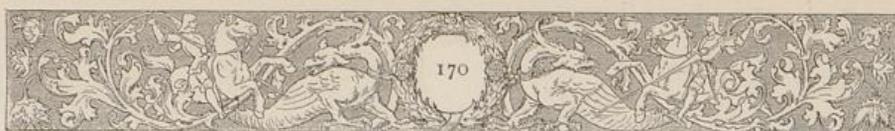
Weimar war im Norden nur eine ganz isolirte Pflegestätte der historischen Landschaft. Im Süden blieb es nach wie vor Rom, das auch ihre Wiege gewesen. In der Darstellung des literarischen Streits, dessen Mittelpunkt Koch und Reinhart bildeten, haben wir bereits einige der ältern Landschaftsmaler historischer Richtung, namentlich Franz *Catel* und J. M. von *Rohden* aus Kassel (1778—1868), erwähnt. (S. 61.) Letzterer war mit einer Unterbrechung von 1827—1833 bis an sein Lebensende in Rom ansässig. Er betrieb die Naturstudien so eindringlich, dass Reinhart von ihm zu sagen pflegte, er zähle die Blätter auf den Bäumen, wusste jedoch seinen Landschaften (die Villa des Hadrian, das Kloster S. Benedetto bei Subiaco) das Gepräge einer gewissen Grösse und stilistischen Strenge zu geben. Einige jüngere Maler, welche sich mit noch stärkerem Bewusstsein von ihrer Aufgabe in der gleichen Richtung bewegten, Franz *Horny* aus Weimar (1798—1824), Karl Philipp *Fohr* aus Heidelberg (1795—1818), Heinrich *Reinhold* aus Gera (1789—1825) und Ernst *Fries* aus Heidelberg (1801—1833), starben in der Blüthe der Jugend, ehe sie zu hervorragenden Schöpfungen gelangt waren. Man lernt ihre Absichten daher mehr aus ihren Bleistiftstudien, Aquarellen und Sepiazeichnungen kennen als aus ihren Oelgemälden. Ernst Fries hatte seine Studien bei Friedrich Rottmann, dem Vater Karls, in Heidelberg begonnen und später in Rom fortgesetzt, wo er von 1823—1827 verweilend sich an Koch und die Gleichstrebenden anschloss. Seine Studien aus Rom, Albano, Civitella, Subiaco, Neapel und Süditalien tragen den Kochschen Charakter, während seine Oelgemälde (drei davon in der Berliner Nationalgalerie) eine harte und trockene Färbung zeigen. Sein jüngerer Bruder Bernhard *Fries* (1820—1879) war ebenfalls ein Vertreter der idealen Landschaft. Er bildete sich vornehmlich während eines längeren Aufenthalts in Rom und Unteritalien (1838—1845) durch eingehende Studien der Natur und der alten Meister, welchen er sein Leben lang eine so hohe Verehrung zollte, dass er nichts Modernes neben ihnen gelten liess. Sein Hauptwerk war ein grosser Cyklus italienischer und sizilianischer Landschaften, in welchem



er die erhabene und reiche Natur Italiens in ihrem ganzen Umfange charakterisiren wollte und welcher deshalb vereinigt bleiben sollte. Der Verlust seines Vermögens zwang ihn jedoch, einzelne Stücke dieses Cyklus zu verkaufen, und so gelangten zwei Gemälde, die »Ufer des Flusses Oreto nebst der Admiralsbrücke bei Palermo« und die »Mamellen«, zwei Felsrücken zwischen Civitella und Subiaco, in die Schacksche Galerie. In der Farbe wie in der stilistischen Behandlung erinnert Fries an Rottmann. »In allen seinen Werken, sagt Regnet*), begegnen wir ausnahmslos einem wahrhaft idealen Flug, einer hohen, echt poetischen Auffassung der Natur und in Conception wie Gestaltung einem grossen Zuge, der in dem zauberischen Glanze der Luft und in der kühnen Wolkenbildung, in den reizenden Linien der Berge und Höhen, in den Einschnitten des Meeres in das Land, in der klaren Darstellung des Terrains und in der Schönheit der Baumgruppen gleichmässig zu Tage tritt.« Auch Fries hat eine grosse Anzahl fein und geistvoll ausgeführter Detailstudien nach der Natur hinterlassen, und mit vollem Rechte weist Schöne**) darauf hin, dass in diesem Drange, die Einzelformen der Natur festzuhalten, ein gemeinsames, aus reifer Erkenntniss hervorgegangenes Merkmal der historischen Landschaftsmalerei zu sehen ist. Indem der modernen Landschaftsmalerei, sagt der genannte Schriftsteller, »die Augen aufgingen auch über die Detailformen der Natur«, lernte sie damit, »in ihren Schöpfungen nie ins Allgemeine zu gehen, sondern überall eine wahrhaft individuelle Gestaltung zu erstreben, die allein erst die allseitige bis ins Letzte gehende Vollendung der Kunstwerke ermöglicht. Es kann kaum eine Frage sein, dass, wie der Drang der Kunst zu einer historischen Auffassung und Behandlung der Natur sein wissenschaftliches Analogon hat an der geistvoll-mystischen Tiefe, mit der vor Allem Goethe und mit ihm nicht wenige Vertreter der neueren Philosophie die Gesetze der organischen Entwicklung aufgefasst und zum Verständniss gebracht haben, so auch dieser Fortschritt im künstlerischen Verständniss der Naturformen in einem innerlichen Bezuge steht zu den Fortschritten und der Ausbreitung wissenschaftlicher Naturerkenntniss. Dasselbe Interesse, welches die Wissenschaft zu immer und immer erneuter Durchforschung nicht nur der Thier-, sondern auch der Pflanzenwelt und der sogenannten anorganischen Natur antrieb, welches jede einzelne Pflanzenform benannte wie die einzelnen zu Gattungen und Klassen zusammenordnete, welches die Struktur der Felsarten untersuchte und ihrer

*) Kunstchronik (Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.) XIV. S. 640.

**) Friedrich Prellers Odysseelandschaften. S. 41.



Bildungsgeschichte nachspürte: dasselbe Interesse schärfte auch das Auge des Künstlers und lehrte ihn, sich nicht an der allgemeinen Wiedergabe eines gewissen Naturlebens und allenfalls einer schematischen Andeutung der Einzelformen zu begnügen, sondern der Natur in all' ihrer individuellen Mannigfaltigkeit mit Liebe und Freude nachzugehen.«

Wir haben gesehen, welche Bedeutung Preller auf derartige Detailstudien legte, wie sie sein Leben von dem ersten Aufenthalte in Italien bis zu seinem letzten erfüllten, wie der Greis angesichts der italienischen Natur mit derselben Begeisterung zum Bleistifte griff wie der Jüngling. Nicht weniger eingehend und eifrig als die Zeichnungen von Preller sind diejenigen von Willers, Bromeis und Dreber. Es muss sogar gesagt werden, dass diese Zeichnungen den besten Theil ihres Wesens ausmachten. Man muss sich bei der Beurtheilung der neuern deutschen Kunst immer vergegenwärtigen, dass dieselbe aus der Kartonzeichnung erwachsen ist und dass sie die Fresko- und Oelmalerei gewissermassen erst neu erfinden musste. Die Opposition, welche der neu gefundene Stil gegen die Vergangenheit einflösste, erstreckt sich auch auf ihre technischen Mittel. Man sah geringschätzig auf die gewandte Oelmalerei der Akademieprofessoren herab und suchte einen Stolz darin, möglichst hart und trocken zu malen. Aus dieser unberechtigten Ablehnung des mit Vernunft und Fleiss Erworbenen erklärt es sich, dass die neuklassische Kunst nach einem glänzenden Aufschwung schnell wieder von der im Sturm genommenen Höhe herabsank und dass sie im Volke nicht feste Wurzeln fassen konnte, weil sie in strengem Eigensinn alle Errungenschaften der früheren Kunstepoche der formalen und abstrakten Schönheit opferte. Es ist eine grausame, aber tief begründete Nothwendigkeit, dass vollendete Kunstschöpfungen auch der vollkommensten plastischen oder malerischen Ausdrucksmittel bedürfen und dass der grossartigste poetische Gedanke nicht zu seiner Wirkung gelangt, wenn er mit Bleistift, Kreide oder Kohle auf Papier verkörpert wird.

Die Neigung der Neu-Klassiker in der deutschen Kunst zu Anfang unseres Jahrhunderts, das Papier der Malleinwand vorzuziehen, hat jedoch noch einen tieferen Grund. Zuerst waren es die Kriege gegen Napoleon, dann die spiessbürgerlichen Verhältnisse nach den Freiheitskämpfen und das Elend der Kleinstaaterci, welche die Entwicklung einer nationalen Kunst hemmten. Wer etwas wollte oder konnte, wurde nach Rom gedrängt, wo man einerseits billig lebte und andererseits die Aussicht hatte, bei dem immerwährenden Fremdenstrom seine Arbeiten loszuschlagen. Zahllose Künstler haben um dieser Aussicht willen Noth und Elend ertragen. Hatten sie doch die italienische Natur zum



Ersatz, die ihnen alle Trübsal des materiellen Daseins erleichterte. Um zu leben, war ein schneller Verkauf nöthig. Die kunstliebenden Fremden, namentlich die Engländer, welche sich von Lohndienern und Ciceronis durch die Ateliers schleppen liessen, wollten etwas auf der Staffelei sehen. Naturstudien konnten schneller zu gefälligen Kompositionen zu recht gemacht werden als sich Oelgemälde annehmbar machen liessen, und dadurch wurde die Kartonmalerei noch mehr begünstigt. In Briefen, Tagebüchern, gleichzeitigen Berichten und biographischen Aufzeichnungen lesen wir den immer wiederkehrenden Refrain, dass den Koryphäen der neueren deutschen Kunst die Oelmalerei nicht recht von der Hand gehen will und dass das unaufhörliche Drängen ihrer Auftraggeber nur selten zum Ziele führt. Zeichnungen waren dagegen immer vorhanden, und zwar in solcher Fülle, dass, trotz erfreulichen Verkaufes bei Lebzeiten, nach dem Tode der Urheber immer noch eine erstaunliche Menge von Zeichnungen aus ihren Mappen herauswuchs. Man kann freilich diese Massenproduktion, die im Verhältniss zu ihrem Umfange nur selten zu einem Ergebnisse von bleibender Bedeutung führte, so rechtfertigen, dass sie eine geschichtlich nothwendige Vorbedingung zu der Entwicklung der stilistischen Landschaftsmalerei war. Auf der andern Seite lässt sich aber die Annahme nicht von der Hand weisen, dass die Maler der neuklassischen Schule an der allgemeinen Impotenz ihrer Zeit litten, welche über Pläne und Entwürfe nicht hinaus kam, und dass sich auf diejenigen, welche längere Zeit oder ihr Leben hindurch im Süden blieben, der erschöpfende Einfluss Roms geltend machte. Bei grosser Bedürfnisslosigkeit und entsprechender Leichtigkeit, das Leben zu fristen, blieb ihnen der harte Kampf ums Dasein erspart, und die wilden Stürme, welche ab und zu die deutsche Heimath durchbrausten und die Thatkraft stählten und herausforderten, liessen nur leichte Wellen an die »Insel der Seligen« schlagen.

Der Direktor der Berliner Nationalgalerie, Max Jordan, einer der eifrigsten und erfolgreichsten Vorkämpfer und Dolmetscher der Künstler aus dieser Epoche, hat die Bekanntschaft von mehreren derselben erst nach ihrem Tode weiteren Kreisen vermittelt, so von Ernst Fries, Willers, Bromeis und Dreber. Ernst *Willers* aus Oldenburg (1802—1880) bildete sich anfangs in Düsseldorf unter Cornelius und Mosler, dann in Dresden bei J. Chr. Dahl und liess sich vorübergehend in München nieder. Seine Kunst erhielt aber erst eine bestimmte Richtung, als er sich 1837 nach Rom begab, wo ihn der alte Koch, Reinhart und v. Rohden in die Grundsätze der stilistischen Landschaft einweihten. Olevano, Civitella, Subiaco, Cervara, Ariccia, Albano und die Campagna wurden seine Studienfelder, aus



denen er eine grosse Zahl von Aquarellen, Bleistift- und Kohlenzeichnungen sowie von Oelstudien gewann, denen die grossartige Auffassung der römischen Schule eigenthümlich ist. Es sind meist Baum-, Wald- und Felsstudien, von denen die mit Kohle und Bleistift gezeichneten den in Oel ausgeführten vorzuziehen sind. Später begann Rottmann auf ihn einzuwirken, was sich vornehmlich in den zahlreichen Oelstudien zeigt, welche er von zwei 1843 und 1857 im Auftrage seiner Regierung nach Griechenland unternommenen Reisen heimbrachte. Im Jahr 1863 nahm er seinen Wohnsitz in München, wo er sich bis zu seinem Tode mit der Ausführung von Bildern nach seinen Studien beschäftigte, die meist nach Oldenburg gekommen sind. In noch höherem Grade legte August *Bromeis* aus Wilhelmshöhe bei Kassel (1813—1881) seinen Schwerpunkt auf die Zeichnung. Nachdem er von 1831—1833 in München studirt und sich dort namentlich an Chr. Morgenstern angeschlossen hatte, begab er sich nach Rom, wo die Richtung seines Talentes durch Koch bestimmt wurde. Den Umfang und den Charakter seiner Studien bezeichnet eine Reihe grosser vollkommen bildmässig ausgeführter Kohlenzeichnungen, deren Motive aus der Campagna, den pontinischen Sümpfen, Olevano, dem Sabinergebirge, Capri, Neapel und Sizilien entlehnt sind. Diese Ausdrucksform wurde ihm so geläufig, dass er sie nach seiner Rückkehr nach Deutschland (1848) auch auf heimische Motive übertrug. Nachdem er eine Zeit lang in Frankfurt a. M. und dann zehn Jahre in Düsseldorf gelebt, erhielt er 1867 einen Ruf an die Kunstakademie zu Kassel, wo er bis zu seinem Tode noch eine Reihe von Oelgemälden geschaffen hat.

Der bedeutendste dieser Gruppe ist Heinrich *Dreber* aus Dresden, nach einem Verwandten Franz-Dreber genannt (1822—1875), welcher sich auf der Akademie seiner Vaterstadt und unter Ludwig Richter bildete, an dessen idyllisch-romantische Art er sich anschloss. Als er 1843 nach Italien kam und sich in die Grossartigkeit der dortigen Natur versenkte, erfolgte unter dem Einflusse seiner Studien in Olevano, im Sabinergebirge und in der Campagna eine Umwandlung seines Stils zum Grossartigen und Feierlichen. Nur in diesem Punkte ist er mit den Stilisten der Form verwandt. Im Uebrigen schlug er eine neue Bahn ein, indem er der idealen, meist von mythologischer Staffage belebten Landschaft die Tiefe seiner eigenen, bald heiter-lyrischen, bald melancholischen Empfindung mittheilte. Deshalb legte er auf die malerische Erscheinung seiner Gemälde weit grösseren Werth als alle übrigen Vertreter der historisch-idealen Landschaft. Sein Streben nach Reichthum und Glanz des Kolorits steigerte sich mit den Jahren so, dass er sich zuletzt nach Art der modernen Naturalisten



mit der ungefähren Wiedergabe des farbigen Eindrucks begnügte und den Hauptaccent auf die Stimmung legte. Eine nervöse, reizbare Natur, durch Krankheit zur Melancholie und zur Einsamkeit geneigt, liess er sich in seinem Schaffen durch Anfälle von Muthlosigkeit lähmen. Graf Schack erzählt, dass Dreber sich nur durch das ermunternde Dazwischentreten Prellers bewegen liess, eine für Schack begonnene Landschaft »Sappho am Meeresstrande« zu vollenden, weil er nach Jahre langer Arbeit an der glücklichen Durchführung der Arbeit verzweifelt und dieselbe bei Seite geschoben hatte. Diese »Sappho«, zu welcher das landschaftliche Motiv der Felsenküste von Capri entlehnt ist, hat ihm eine grosse Zahl von Studien gekostet, und aus dieser mühevollen Art des Schaffens und aus seiner unablässigen Selbstkritik erklärt es sich, dass Dreber nur eine geringe Zahl von Oelgemälden vollendet hat. Die »Sappho« ist eines seiner stimmungsvollsten und empfindungsreichsten. Die Dresdner Gemäldegalerie besitzt eine felsige Landschaft im Charakter des Sabinergebirges mit dem barmherzigen Samariter als Staffage, die Berliner Nationalgalerie eine römische Berglandschaft mit einer »Hirschjagd der Diana« und einem »Herbstmorgen im Sabinergebirge«. Ein »Waldthal aus dem Sabinergebirge« mit Landleuten bei der Maisernte, eine bewaldete Felsenküste mit dem Raube des Hylas, eine Frühlingslandschaft aus der römischen Campagna mit Pan und Amoretten, eine Sommerlandschaft nach Motiven des Nemisees mit badenden Nymphen, eine Herbstlandschaft mit einer Bacchusgruppe, eine Winterlandschaft aus der Campagna mit Silen bei einer Bauernfamilie, eine Campagnalandschaft im Hochsommer mit Ruth und Boas, eine Felsenlandschaft mit der büssenden Magdalena, ein Seestrand mit Jphigenie, Odysseus am Meeresufer sitzend und eine römische Sommerlandschaft mit blumenpflückenden Frauen und Kindern sind Drebers übrige Hauptwerke, die sich sämmtlich in Privatbesitz befinden. Was Dreber mit seinen poetischen Erfindungen, welche die Mitte zwischen idealer und Stimmungslandschaft halten, eigentlich bezweckt, das hat uns einer seiner Freunde in einer feinsinnigen Charakteristik des Künstlers enthüllt. »Wenn heute die Reflexion, schreibt derselbe*), schon das Dasein des Kindes ankränkelt, wenn sie uns vor der Zeit aus dem Paradiese der Kindheit hinaustreibt, wenn die Unruhe und Hast das einzig Dauernde ist, wenn zwischen Qual und Lust das Leben sich theilt, aber die Heiterkeit ein uns stets fremderer Gemüthszustand wird, so strebt in Momenten

*) Janitschek in der Kunstchronik (Beiblatt der Zeitschrift für bildende Kunst). XI. S. 682 ff.



der Selbstbestimmung die Seele mit nur um so glühenderer Sehnsucht einem verschollenen saturnischen Zeitalter zu, da der Mensch in seligem Einssein mit der Natur noch ein ungebrochenes heiteres Dasein zu leben vermochte, das den aufreibenden Zwiespalt zwischen Denken und Thun, Wollen und Vollenden nicht kannte. Die meisten Schöpfungen Drebers geben in ihrem geistigen Kerne dieser Sehnsucht Ausdruck und Erfüllung — soweit dies eben in der Machtsphäre der Kunst liegt.« Hierin begegnet sich also Dreber mit Carstens, zu dessen letzten Arbeiten eine Darstellung des goldenen Zeitalters gehörte, welches ihm der Gegenstand ewiger Sehnsucht gewesen war. In dieser Komposition sah Carstens nach langer Zeit zum ersten Male wieder auf die Natur, und Drebers ganze Thätigkeit bedeutet ebenfalls eine Rückkehr zur Natur, so dass er, trotz seiner idealistischen Bestrebungen, als der Pantheist unter den Landschaftsmalern der historischen Schule bezeichnet werden darf. Janitschek hat diese Sonderstellung Drebers richtig erkannt, und da der Künstler für sich selbst so wenig gethan und das Meiste seinen Freunden überlassen hat, welche mit seinen Absichten besser vertraut waren als die Draussenstehenden, lassen wir Janitscheks Worte über Drebers Stellung zur Natur hier folgen: »Das Landschaftliche in den Dreberschen Bildern hat nichts mit der Vedute zu thun und steht selbst der bestimmten stilisirten Landschaft fern, und doch erscheinen seine Landschaften wahrer, wirklicher als die beste Vedute oder bestimmt stilisirte Landschaft. Sieht man scharf zu, so bietet fast jede seiner Landschaften nicht ein Motiv, sondern eine Mehrzahl von Motiven, und dennoch hat man einen streng einheitlichen Eindruck. Die Erklärung für Dies und Jenes liegt in dem mächtigen Naturgefühl, welches Dreber besitzt; wie seine Figuren untrennbar und unlösbar von der sie umgebenden Landschaft sind, so scheint des Künstlers Seele Eins zu sein mit dem innersten Streben und Walten des Naturgeistes selbst, aus welcher Einheit dann des Künstlers tiefstes Naturverständniss hervorgeht. Von der Struktur und Form des Terrains bis zum Gefüge der Aeste und Zweige, ja jedes Grashalmes: alles trägt den Charakter einer so stark wirkenden Lebenskraft, dass man gleichsam das Lebenathmen der Natur selbst zu vernehmen meint. Deshalb sagt man sich bei seinen Landschaften allerdings nur selten: dies Motiv ist von dorthier und jenes von daher entlehnt; aber so bekannt und befreundet erscheint uns jeder Fleck Boden, den er malt, dass wir vermeinen, dort gewandert und geträumt zu haben. Der letzte Grund, dass seine Landschaften so naturwahr und naturwirklich erscheinen, liegt also in des Künstlers überströmendem Naturgefühl. Dazu kommt dann allerdings der hohe Respekt vor der Wahrheit in Form und Farbe,



die Dreber stets bekundet. Bei allem hohen poetischen Gefühl ist er nie gewillt, die poetische Illusion auf Kosten der Wirklichkeit und Wahrheit, sei dies auch nur im geringsten Detail, zu erzielen.«

Wenn auch Dreber schliesslich in koloristischen Bestrebungen zum Ausdruck seiner Gemüthsstimmung aufging, so ist er immer noch ein Zweig des von Koch gepflanzten Baumes. Auch er cultivirte die ideale Landschaft, wenn auch in anderem Sinne als die Formenstilisten. Auf diese werden wir wieder geführt, wenn wir uns zu Rottmann wenden, welcher neben Preller das Haupt einer andern Richtung in der historischen Landschaftsmalerei unseres Jahrhunderts ist.

5. Karl Rottmann.

Obwohl Karl Rottmann auch zu denjenigen gehört, welche sich um den alten Koch zusammenfanden, brachte er die Neigung zur Idealisierung der Naturportraits bereits aus der Heimath nach Rom mit. Er war als der Sohn eines Zeichenlehrers, dessen wir schon in Verbindung mit E. Fries gedacht haben, am 11. Januar 1798 in Handschuchsheim bei Heidelberg geboren worden^{*)}. Sein Vater war als Zeichenlehrer an der Universität angestellt und ertheilte auch seinem Sohne den ersten Unterricht, gemeinschaftlich mit E. Fries, dessen Vater eine reiche Kunstsammlung besass, in welcher Rottmann, wie Pecht erzählt, die ersten Niederländer, Poussin und Claude Lorrain kennen lernte. Daneben wirkte auf ihn die Schlossruine Heidelbergs, welche ein dankbares Studienfeld bildete, der englische Landschaftsmaler Wallis, der den jungen Leuten das Verständniss für die Meister der idealen Landschaft vermittelte, und der als Restaurator der Boisseréeschen Gemäldesammlung in Heidelberg weilende Freund des Cornelius, Xeller. Dieser machte Rottmann nicht nur mit den altdeutschen Meistern bekannt, sondern er unterwies ihn auch in der Oelmalerei. Seine ersten malerischen Versuche galten der Ruine und der malerischen Umgebung Heidelbergs, von welchen er Ansichten in Aquarell und Oel anfertigte, die er jedoch nicht mehr in der Art gewöhnlicher Veduten behandelte. »Die Käufer verlangten von ihm, so charakterisirt Pecht diese ersten Versuche, ein

^{*)} F. Pecht, Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts, Nördlingen 1879. II. S. 1—26. — A. Bayersdorfer, Karl Rottmann, München 1871. (Als Text zu einer polychromen Reproduktion von zwölf Arkadenbildern). Die Kartons dazu sind von Fr. Bruckmann in München photographirt, ebenso wie die in der Neuen Pinakothek befindlichen Kartons von 27 griechischen Landschaften, von denen nur 23 ausgeführt sind. — A. Teichlein, Zeitschrift für bildende Kunst, 1869 (IV.), S. 7 ff. und 72 ff. — C. A. Regnet in Dohmes »Kunst und Künstler des 19. Jahrhunderts« (Nr. 10).