

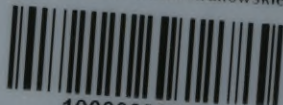
Schülerbibliothek
des
Waldenburger Gymnasiums
für
No. 1938

Bergland-Oberstufe Waldenburg (Sachsen)

Arbeitsbücherei

St. III Ac 1370

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000305701

1938

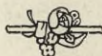
~~Gymnasium Waldenburg
Hauptkatalog Nr. _____
Bücherei der oberen Klassen
Nr. 1938~~

W. 375

Kunstgeschichtliches
Anschauungsmaterial

311

Homers Ilias und Odyssee



Kunstgeschichtliches Anschauungsmaterial

34

Homers Ilias und Odyssee



Zusammengestellt und erläutert

von

Dr. Julius Ziehen



ob. K.
2253

Bergland-Oberstufe Waldenburg (Schles)
Arbeitsbücherei
Nr. III A 2 1370

Bielefeld und Leipzig, 1909
Verlag von Velhagen & Klasing

WZ
/ 375

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW

III 33249



WYDZIAŁ INŻYNIERSTWA
MISJONARSKIEGO I NAUCZELNICZEGO

Akc. Nr. 4065/49



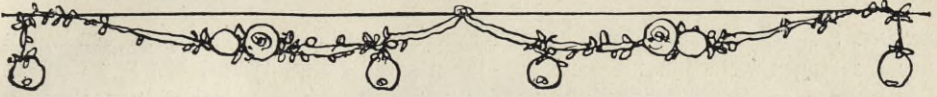
Verzeichnis der Abbildungen.

(Die zugehörigen Stellen der homerischen Gedichte sind in Klammern angegeben.)

Seite

Abb.	1.	Kampf um die Leiche des Sarpedon. Fries vom Schatzhause der Siphnier zu Delphi. (Ilias 16, 563 ff.)	3
	"	2. Blendung des Polyphem. Schwarzfiguriges Vasenbild. (Odyssee 9, 371 ff.)	4
	"	3. Westgiebel des Alkhaiatempels zu Agina. (Ilias 17, 1 ff.)	5
	"	4. Mittelgruppe des Westgiebels vom Alkhaiatempel zu Agina. (Ilias 17, 1 ff.)	6
	"	5. Sogen. Penelope. Statue im Vatikanischen Museum zu Rom. (Odyssee)	7
	"	6 u. 7. Ermordung der Freier. Rotfiguriges Vasenbild. (Odyssee 22, 1 ff.)	8
	"	8. Achilleus, die Wunden des Patroklos verbindend. (Vorhomerische Szene)	8
	"	9. Menelaos mit Patroklos' Leichnam. Marmorgruppe in Florenz. (Ilias 17, 1 ff.)	9
	"	10. Ares Ludovisi. Rom, Thermenmuseum	10
	"	11. Homer. Büste im Museo Nazionale zu Neapel	11
	"	12. Kampf um die Schiffe. Nach John Flaxman. (Ilias 13)	12
	"	13. Hektors Abschied von Andromache. Nach John Flaxman. (Ilias 6, 390 ff.)	13
	"	14. Hektors Schleifung. Nach John Flaxman. (Ilias 22, 437 ff.)	13
	"	15. Fries bei Priamos. Nach John Flaxman. (Ilias 24, 159 ff.)	14
	"	16. Hektors Leichenseier. Nach John Flaxman. (Ilias 24, 719 ff.)	14
	"	17. Naufiklaas Rückkehr zur Stadt. Nach John Flaxman. (Odyssee 6, 316 ff.)	15
	"	18. Odysseus bei den Phäaken. Nach John Flaxman. (Odyssee 8, 73 ff.; 499 ff.)	15
	"	19. Odysseus' Erkennung durch Eurykleia. Nach John Flaxman. (Odyssee 19, 386 ff.)	16
	"	20. Ermordung der Freier. Nach John Flaxman. (Odyssee 22, 1 ff. Vgl. Abb. 6 u. 7)	17
	"	21. Odysseus' Erkennung durch Penelope. Nach John Flaxman. (Odyssee 23, 205 ff.)	17
	"	22. Paris. Marmorstatue von Canova zu München. (Ilias.)	18
	"	23. Ajax. Marmorstatue von Canova. (Ilias)	19
	"	24. Entführung der Briseis. Relief von Thorwaldsen. (Ilias 1, 326 ff.)	20
	"	25. Hektor bei Paris und Helena. Relief von Thorwaldsen. (Ilias 6, 318 ff.)	21
	"	26. Priamos im Zelt des Achilleus. Relief von Thorwaldsen. (Ilias 24, 471 ff.)	22
	"	27. Achilleus, die Wunden des Patroklos verbindend. (Vorhomerische Szene; vgl. Abb. 8)	22
	"	28. Hektors Abschied von Andromache. Relief von Thorwaldsen. (Ilias 6, 390 ff. Vgl. Abb. 13)	23
	"	29. Homer und die Griechen. Relief von Thorwaldsen	23
	"	30. Die Griechenfürsten bei Achilleus. Zeichnung von Carstens. (Ilias 9, 182 ff.)	24
	"	31. Agamemnons Traum. Deckengemälde von Cornelius in der Münchener Glyptothek. (Ilias 2, 16 ff.)	25
	"	32. Ares' und Aphrodites Flucht zum Olymp. Deckengemälde von Cornelius in der Münchener Glyptothek. (Ilias 5, 352 ff., 864 ff.)	26
	"	33. Zweikampf des Menelaos mit Paris. Deckengemälde von Cornelius in der Münchener Glyptothek. (Ilias 3, 355 ff.)	27

Abb. 34.	Ajax im Kampf mit Hector. Deckengemälde von Cornelius in der Münchener Glyptothek. (Atlas 7, 244 ff.)	28
" 35.	Hectors Abschied von Andromache. Deckengemälde von Cornelius in der Münchener Glyptothek. (Atlas 6, 390 ff. Vgl. Abb. 13 u. 28)	29
" 36.	Priamos im Zelt des Achilleus. Deckengemälde von Cornelius in der Münchener Glyptothek. (Atlas 24, 471 ff. Vgl. Abb. 26)	30
" 37.	Der Zorn des Achilleus. Deckengemälde von Cornelius in der Münchener Glyptothek. (Atlas 1, 188 ff.)	31
" 38.	Kampf um Patroklos' Leichnam. Deckengemälde von Cornelius in der Münchener Glyptothek. (Atlas 17, 1 ff.)	32
" 39.	Odysseus' Begegnung mit Nausikaa. Wandbild von Preller im Römischen Haus zu Leipzig. (Odyssee 6, 127 ff.)	33
" 40.	Odysseus' Landung auf Ithaka. Wandbild von Preller im Römischen Haus zu Leipzig. (Odyssee 13, 116 ff.)	34
" 41.	Telemachos' Heimkehr zu Eumaios. Wandbild von Preller im Römischen Haus zu Leipzig. (Odyssee 16, 1 ff.)	35
" 42.	Odysseus auf der Insel des Helios. Skizze von Preller im Museum zu Weimar. (Odyssee 12, 366 ff.)	36
" 43.	Odysseus auf der Insel des Helios. Wandbild von Preller im Museum zu Weimar. (Odyssee 12, 366 ff. Vgl. Abb. 42)	37
" 44—47.	Odysseus und Leukothea. Skizzen von Preller. (Odyssee 5, 333 ff.)	39
" 48.	Odysseus und Leukothea. Wandbild von Preller im Museum zu Weimar. (Odyssee 5, 333 ff. Vgl. Abb. 44—47)	41
" 49.	Odysseus und die Sirenen. Karton von Preller in der Nationalgalerie zu Berlin. (Odyssee 12, 158 ff.)	43
" 50.	Odysseus und die Sirenen. Karton von Preller im Städtischen Museum zu Leipzig. (Odyssee 12, 158 ff. Vgl. Abb. 49)	45
" 51.	Odysseus und Nausikaa. Wandbild von Preller im Museum zu Weimar. (Odyssee 6, 127 ff. Vgl. Abb. 39)	47
" 52.	Odysseus und Argos. Zeichnung von Preller im Städtischen Museum zu Leipzig. (Odyssee 17, 291 ff.)	48
" 53.	Odysseus' Erkennung durch Eurhkleia. Zeichnung von Preller im Städtischen Museum zu Leipzig. (Odyssee 19, 386 ff. Vgl. Abb. 19)	48
" 54.	Circe. Gemälde von Burne-Jones. (Odyssee 10)	49
" 55.	Tod des Sarpedon. Gemälde von H. Lévy im Luxembourgmuseum zu Paris. (Atlas 16, 676 ff.)	50



Einleitung.

Es ist überaus lohnend, der Einwirkung nachzugehen, die ein Dichter auf die bildende Kunst seiner eigenen und der Folgezeit ausübt. Nicht nur, daß solches Studium einen Gradmesser für die Bedeutung ergibt, die eine Dichtung für Mit- und Nachwelt gewonnen hat — es ist ohne weiteres klar, daß nur wirklich lebensvolle und lebendig gewordene dichterische Gestalten und Vorgänge den Geist der Maler und Bildhauer auf die Dauer beschäftigen können — nein, auch unsere eigene Auffassung des dichterischen Werkes kann aus der Betrachtung der Kunstwerke, die dies Werk ins Leben gerufen hat, reichen Nutzen ziehen. Die Art, wie sich der dichterische Vorgang in der Phantasie eines bedeutenden Künstlers verkörpert, muß der Natur der Sache nach etwas Vorbildliches an sich haben, und wenn wir das Vorgehen mehrerer Künstler denselben Stoffen gegenüber vergleichen, so lernen wir nicht nur die Eigenart dieser verschiedenen Künstlerindividualitäten kennen, sondern dringen auch tiefer in das Wesen des Stoffes selber ein, dem ihre Tätigkeit zugewendet ist.

Gesund und fördernd ist eine solche Betrachtung von Kunstdarstellungen dichterischer Stoffe freilich nur dann, wenn wir uns nicht, auf alle Tätigkeit der eigenen Phantasie verzichtend, diesen Darstellungen von vornherein willenlos hingeben, sondern uns vielmehr in freier Selbsttätigkeit das Bild des dichterischen Vorganges zunächst unabhängig von anderen aus uns selbst heraus zu erarbeiten suchen und erst dann zusehen, wie die Phantasie der Künstler ihrerseits den Vorgang verkörpert hat, um aus diesen Verkörperungen das Ergebnis der eigenen Phantasietätigkeit zu verbessern, zu ergänzen und zu beleben. Nicht als aufdringliche und die Einbildungskraft des Lesers von Anfang an unfrei machende Illustrationen wollen die Kunstdarstellungen dichterischer Stoffe aufgenommen werden, selbst dann nicht, wenn sie äußerlich in der Form solcher Illustrationen dem Dichtwerk beigegeben sind, sondern sie wollen Gegenstand selbständiger Betrachtung sein, der eine freie und die eigene Phantasie in Anspruch nehmende Beschäftigung des Lesers mit der Dichtung vorangegangen ist.

Aus diesem Sachverhalt ergibt sich für die Absicht und für die Art der Benutzung des vorliegenden Buches eines mit der allergrößten Bestimmtheit: es darf nicht etwa gleich beim ersten Lesen der homerischen Erzählungen als vornehmlich ein greifendes Anschauungsmittel neben dem Text des Dichters auf dem Tische liegen, sondern sein Gebrauch hat von Fall zu Fall erst dann zu beginnen, wenn der gelesene Abschnitt des Gedichts von den Lesern selbständig aufgefaßt und verarbeitet

worden ist. Ist dies geschehen, dann mögen die zugehörigen Kunstwerke den Lesern vor die Augen treten, damit diese von ihnen den Gewinn haben, den wir oben zu kennzeichnen suchten. Im Schulunterricht empfiehlt es sich vielleicht, vor allem in der Weise vorzugehen, daß die Kunstwerke frei analysiert, in ihren einzelnen Darstellungselementen an dem Text der Dichtung gemessen und durch Belegstellen aus diesem Text von den Schülern erläutert werden. Es läßt sich auf diese Art auch durch Heranziehung der Kunstwerke eine sehr anziehende Wiederholung von Inhalt und Text der Dichtung zustande bringen.

Auch nach einer anderen Seite hin bedarf es wohl noch einiger wenigen Worte über die Art und Weise, wie das vorliegende Buch in der Schule gebraucht sein möchte: es muß hervorgehoben werden, daß die historische Folge, in der unsere Homerbilder hier erscheinen, für die Schule als solche so gut wie gar nicht von Bedeutung sein, also nicht etwa die Geschichte der Homerdarstellungen mit den Schülern behandelt werden darf: nur soweit sich den letzteren das Bild der geschichtlichen Reihenfolge von selbst einprägt, mag es zugelassen werden; im übrigen bedeutet die historische Abfolge der Bilder und in gewissem Sinne auch der begleitende Text, der sie verbindet, nur eine an sich bedeutungslose Form der Darbietung des Anschauungsmaterials, der in diesem Falle vor der Anordnung und Textbehandlung nach inhaltlicher Reihenfolge aus verschiedenen Gründen der Vorzug gegeben werden mußte. Selbstverständlich ist auf die großen Meistererschöpfungen unter den Kunstwerken homerischen Inhalts das Hauptgewicht zu legen; die Werke von geringerer Bedeutung, die übrigens in Abbildung hier nur wenig zahlreich vertreten sind, können ohne großen Schaden für die Sache auch ganz außer Betracht gelassen werden.

Die vorliegende Arbeit erhebt nicht den Anspruch, ein auch nur annähernd vollständiges Bild des Fortlebens der homerischen Gedichte in der Phantasie und in dem Schaffen der bildenden Künstler zu geben; lediglich auf das, was für einen weiteren Leserkreis geeignet ist, konnte es bei der Zusammenstellung dieses Buches ankommen, und nur im Texte ist gelegentlich ein Wort mehr gesagt, als von diesem Standpunkte aus unbedingt nötig war. Auch auf 'gelehrte Anmerkungen' und Anführung der wissenschaftlichen Fachliteratur sowie der sonst benutzten Quellen ist verzichtet worden. Das Buch stellt auch in dieser Beziehung ein Gegenstück zu den beiden ihm vorausgegangenen Hefen dar, in denen kunstgeschichtliches Anschauungsmaterial zu Lessings Laokoon und zu Goethes Italienischer Reise zu ganz ähnlichem Zwecke, nämlich zugunsten einer sachgemäßen, an geeigneter Stelle einsetzenden Kunsterziehung, vorgeführt ist. Möchte auch das vorliegende Heft diesem Zwecke in feiner Weise dienen!



Abb. 1. Kampf um die Leiche des Sarpedon. Fries vom Schatzhause der Siphnier zu Delphi.
Nach Gazette des beaux arts.

1.

Wir beginnen mit den Volksgenossen des Verfassers der beiden homerischen Epen, mit den Griechen.

Das älteste Bildwerk homerischen Inhalts aus dem Bereiche der sogenannten 'Großen Kunst' haben die französischen Ausgrabungen in Delphi zutage gefördert. Ein um 520 von den Siphniern erbautes Schatzhaus im Bezirk des Heiligtums zeigt in einem Teil seines Frieses den Kampf um die Leiche des Sarpedon (Abb. 1). Unsere Abbildung, zu der man sich, abgesehen von der Ergänzung fehlender Körperteile und Ornamentstücke, vor allem die Farbe als belebendes Element hinzudenken muß, läßt wenigstens so viel deutlich erkennen, daß eine bewegte Kampfszene mit beginnendem Verständnis für freiere Formgebung dargestellt war; diese letztere zeigt sich wohl am deutlichsten in der Art und Weise, wie die Pferde des Viergespanns, das den Helden auf das Schlachtfeld getragen hat und nun harrend zur Seite steht, in ihrer Haltung sich unterscheiden.

Suchen wir in der älteren archaischen Kunst Griechenlands nach anderen Bildwerken homerischen Inhalts, so sind es die Vasenbilder, die da fast allein noch in Betracht kommen.

Man hat zwar mit Recht betont, daß die ältesten Vasenmaler andere Szenen des Troischen Sagenkreises vor denen, die sich bei Homer erzählt finden, im allgemeinen bevorzugen; das Gebiet der sog. Posthomerica, der Vorgänge, die zeitlich nach der Handlung der Ilias liegen, bot, u. a. in den Mordszenen bei der Zerstörung der Stadt, der Phantasie der Kleinmeister einen besonders dankbaren Spielraum, ihren zwar noch ungeschulten, aber überaus lebhaften und unternehmenden Formensinn in allerhand dramatisch bewegten Darstellungen zu ergehen. Doch natürlich sind, bei der früh einsetzenden Volkstümlichkeit der homerischen Gedichte, auch Szenen aus der Ilias und der Odyssee in nicht geringer Zahl vertreten. Wir begnügen uns damit, in Abb. 2 ein schwarzfiguriges Vasenbild mit einer köstlichen Darstellung der Blendung Polyphemus vorzuführen und auf die troischen Kampfszenen der älteren Vasenmalereien, besonders derjenigen von korinthischer Herkunft, nur kurz hinzuweisen, auf denen uns u. a. der Zweikampf des Ilias mit dem Aineias, durch Namenbeischriften erläutert, entgegentritt.

Das eindrucksvollste Werk dieses ganzen Denkmälerkreises, die um 575 in Athen entstandene berühmte Françoisvase der Uffizien zu Florenz, enthält in

seinem umfassenden Bilderschmuck aus der Götter- und Heroenwelt auch einige Szenen, die in freier Anlehnung an die Ilias entstanden sind; der Töpfer Ergotimos und der Maler Klitias sind durch Aufschriften als die Verfertiger des Gefäßes bezeichnet, dessen gewaltige Größe und reiche Ausstattung von der Tätigkeit der Kunsthandwerker im attischen Kerameikos eine überaus achtunggebietende Probe darstellt. Dem Geschmack der Zeit hat der Vasenmaler u. a. dadurch Rechnung getragen, daß er das Wagenrennen bei Patroklos' Leichenfeier in seinen Bilderszyklus aufnahm.

Wenden wir uns zu der reiferen archaischen Kunst des griechischen Mutterlandes und der Kolonien, so tritt uns, auch für das homerische Stoffgebiet, sofort eine schon sehr viel sicherere und feinere Formgebung entgegen. Eingehendste Betrachtung verdient vor allem das große Meisterwerk dieser Periode, der Schmuck des Tempels der Alphaia auf Agina, der seit 1817 ein vielbewundertes Besitztum der Münchener Glyptothek bildet und seine ersten Ergänzungen keinem Geringeren als Thorwaldsen verdankt.

Von den beiden Giebelfeldern dieses früher irrtümlich der Athene zugesprochenen Tempels ist das eine, das östliche, durch eine Figur des Herakles in seiner mytho-

logischen Beziehung ganz sicher bestimmt: es handelt sich dort um den Kampf, den der Held gemeinsam mit Telamon gegen den eidbrüchigen Vater der Hesione und des Priamos zu bestehen hat. Der andere, der Westgiebel (Abb. 3 u. 4), zeigt ganz sicher ebenfalls einen Kampf vor



Abb. 2. Blendung des Polyphem. Schwarzfiguriges Vasenbild.
Nach Monumenti dell'Istituto.

Troja, und zwar ist es gewiß der Kampf um einen Gefallenen, Patroklos oder Achilleus, den wir vor uns sehen. Hektor (?) auf der trojanischen, Menelaos und Ujas auf der griechischen Seite erscheinen in der Mitte des Kampfgewühls, als dessen Beherrscherin Athene, wirkungsvoll in das Zentrum der Komposition gestellt, zwar nicht unmittelbar in den Kampf eingreift, aber doch durch die Richtung von Schild und Lanze ihre Parteinahme für die Griechen zu erkennen gibt. Mit feinstem Kunstsinne ist von der Gestalt der alles überragenden Göttin aus nach beiden Seiten hin bis zu den Gefallenen in den Ecken des Giebeldreiecks die ganze Komposition den Raumverhältnissen angepaßt. Neuere Funde und Forschungen haben erkennen lassen, daß diese Komposition noch geschlossener und wirkungsvoller lebendiger war, als das in unseren Abbildungen zutage tritt.

Der Frühzeit der griechischen Plastik um 500 v. Chr. gehört auch ein anderes Werk an, dessen inhaltliche Beziehung zur homerischen Dichtung erst in neuerer Zeit in Frage gestellt worden ist, die sog. Penelope des Vatikanischen Museums (Abb. 5) und ihre Repliken; mag die Statue selbst den Namen der Gattin des Odysseus auch mit Unrecht tragen, so ist doch so viel gewiß, daß die griechische und die griechisch-römische Kunst das Bild der Penelope in ganz ähnlicher Weise darzustellen liebte; auf einem rotfigurigen Vasenbild aus der Zeit um 450 erscheint

die trauernde Gattin ganz in der Haltung der vatikanischen Statue, und dieselbe Figur ist auf einer als Wandschmuck gearbeiteten Terrakottaplatte aus späterer Zeit erhalten, die zusammen mit ihrem Gegenstück, einer Szene der Fußwaschung und der Erkennung des Odysseus durch Eurycleia, offenbar nach einem berühmten Gemälde der Zeit um 400 v. Chr. gefertigt ist.

Während uns von Werken homerischen Inhalts aus dem Künstlerkreise des Myron, des Pheidias und der anderen großen Bildhauer der vorperikleischen und der perikleischen Zeit nichts bekannt ist, hat der bedeutendste Maler der Epoche, Polygnotos von Thasos, den Freiermord des Odysseus in einem figurenreichen Gemälde dargestellt, das die Vorhalle des Tempels der Athena Areia zu Plataä schmückte. Wir können uns von der Komposition und der künstlerischen Wirkung des Bildes eine annähernde Vorstellung machen, wenn wir das in Abb. 6 und 7 wiedergegebene Bild einer rotfigurigen Vase im Berliner Antiquarium betrachten, das den Vorgang mit sicherer Beherrschung auch stark bewegter Körperstellungen vorführt. Es ist auffällig, wie sehr sich die hier gegebene Auffassung der Szene mit derjenigen berührt, die uns auf einem Relief des etwa gleichzeitig erbauten Grabmals von Gjölbajchi in Lykien entgegentritt; das Bild des Freiermordes ist dort mit Reliefdarstellungen der Belagerung Trojas und anderer Sagenzenen verbunden. Höchstwahrscheinlich hat auf den kleinasiatischen Bildhauer ebenso wie auf den attischen Vasenmaler das polygnotische Vorbild eingewirkt. Als anspruchslose Nachahmungen von Werken der Großkunst haben sehr zahlreiche Vasenbilder jener Zeit einen ganz besonderen kunstgeschichtlichen Wert.

Aber diese Vasenbilder haben daneben auch durchaus ihren selbständigen künstlerischen Wert in sich. Mit wunderbarer Vielseitigkeit und Frische haben diese Kleinmeister auch die homerischen Stoffe in den Kreis ihres Schaffens hineingezogen und die Anschauung homerischer Vorgänge, dank dem lebhaften Export von Tonwaren in der damaligen Zeit, bis an die fernen Gestade des Schwarzen Meeres und weit nach Italien hin verbreitet. Immer freier werdend in ihrer Formgebung, bei der sie von der Bemalung des roten Tongrundes mit schwarzen Figuren allmählich zur umgekehrten Technik übergehen, tragen sie die Bilder wie der gesamten griechischen so auch der homerischen Sagenwelt an Nutz- und Prunkgeräten der verschiedensten Art in die weitesten Volkskreise hinein und verhelfen den dichterischen Gestalten des Epos wie der Tragödie zu einer lebendigen Volkstümlichkeit sondergleichen. Und dabei zeigt sich in diesen schlichten Erzeugnissen des Kunsthandwerks ein erstaunlich trefflicher Sinn für das Wesentliche des Vorganges und eine merkwürdige Fähigkeit,



Abb. 3. Wandschmuck des Phallos-tempels zu Argos.



Abb. 4. Die Mittelgruppe des Westgiebels vom Aphaiatempel zu Ägina.
München, Glyptothek.

sich den verschiedensten Raumverhältnissen der jeweils gegebenen Malflächen anzupassen.

Wir bringen aus der Fülle der Erscheinungen dieses wunderbar geschäftigen Kunstgeistes nur eine Probe, die schöne Schale des Sosias, die den Achilleus bei der Pflege seines verwundeten Freundes Patroklos zeigt (Abb. 8).

Scheint die Plastik der perikleischen Zeit in erster Linie mit solchen Stoffen beschäftigt gewesen zu sein, die dem lokalen Sagenkreis der führenden Städte und Staaten entnommen sind, so tritt uns aus der Bildhauerkunst des 4. Jahrhunderts v. Chr. eine ganze Reihe von bedeutenden Kunstwerken entgegen, die sich mit ihrem Gegenstand an die homerische Dichtung anlehnen. Durchweg gilt von den bedeutenderen dieser Werke in bezug auf ihr Verhältnis zur dichterischen Vorlage, richtig aufgefaßt, das Urteil, das Lessing an einer Stelle des Nachlasses zum Laokoon ausgesprochen hat: 'Die alten Maler brauchten und studierten den Homer ganz anders, als Caylus (s. unten S. 26) es unsern Malern anrät. Sie brauchten ihn; nicht daß sie die Handlungen aus ihm gemalt hätten, die eine reiche Komposition, vorzügliche Kontraste, künstliche Beleuchtungen darbieten; sie nutzten bloß seinen Fingerzeig auf besondere körperliche Schönheiten: diese malten sie; und in diesen Gegenständen, fühlten sie wohl, war es ihnen allein vergönnt, mit dem Dichter wetteifern zu wollen.'

Wie sich die Phantasie der Künstler in freiestem Schalten an die Dichtung angelehnt hat, das zeigt vielleicht am deutlichsten die berühmte Gruppe des sog. Pasquino, deren bekanntestes antikes Exemplar in der Loggia de' Lanzi zu Florenz aufgestellt ist (Abb. 9). Wahrscheinlich ist Menelaos dargestellt, der die Leiche des Patroklos aus dem Kampfe trägt. Wer die Szene bei Homer nachliest, wird finden, daß der Schöpfer der Gruppe, wahrscheinlich ein Künstler des ausgehenden 4. Jahrhunderts, sich von dem Dichter wohl leiten und anregen ließ, daß er aber im übrigen durchaus frei geschaffen hat. Er hat sich u. a. sein gutes Künstlerrecht gewahrt, von der Darstellung vollgerüsteter Gestalten abzusehen, und hat seine Gestalten auch sonst aus der Gebundenheit der homerischen Kampfszene

losgelöst, um eine Einzelgruppe von mächtiger seelischer Wirkung zu schaffen. Merkwürdig ist im Gegensatz dazu die Genauigkeit, mit der die Art der doppelten Verwundung des Patroklos nach dem Gedicht wiedergegeben ist. Gerade durch diesen Umstand ist die Deutung der Gruppe in erster Linie gesichert.

Ungefähr um dieselbe Zeit mag eine Gruppe entstanden sein, die, uns nur aus verschiedenartigen Wiederholungen und Bruchstücken bekannt, trotz dieser ungünstigen Überlieferungsverhältnisse als eine Originalkomposition von feiner Ausnutzung eines dramatischen Momentes der Odyssee zu erkennen ist. Sie zeigt den Odysseus, wie er sich vorsichtig nähert, um dem Polyphem den Becher mit dem berausenden Wein anzubieten; ein ziemlich rohes, aber durch lebhaftes Farbigen interessantes Exemplar des sitzenden Polyphemos dieser Gruppe befindet sich im Kapitoliniischen, die den vielumhergetriebenen Seefahrer sein charakterisierende Figur des zugehörigen Odysseus in dem Vatikanischen Museum zu Rom; bis in die spätere Zeit des Altertums hinein ist die Gruppe, z. B. durch Nachbildungen auf Tonlampen, allgemein bekannt geblieben. Der Realismus der späteren Künstler ließ es sich nicht entgehen, eine oder die andere Leiche eines Gefährten von Odysseus hinzuzufügen.

Für eine ganze Reihe berühmter anderer Bildwerke jener Zeit ist die Beziehung zu der homerischen Erzählung zweifelhaft oder irrig. Man hat wohl gelegentlich versucht, in dem berühmten Sitzbilde des sog. *Ares Ludovisi* (Abb. 10) eine Achilleusfigur zu erweisen, doch diese Ansicht besteht aller Wahrscheinlichkeit nach nicht zu Recht; ebenso gibt der früher auf ein Werk des attischen Bildhauers Silanion zurückgeführte 'Achilleus Borgese' so gut wie sicher den Kriegsgott selbst wieder. Und, um ein Werk der späteren, griechisch-römischen Kunst hier gleich vorwegzunehmen, so darf die bekannte Gruppe des Künstlers Menelaos im Thermenmuseum zu Rom schwerlich auf Penelopes Abschied von Telemachos gedeutet werden, sondern stellt wahrscheinlich nur, als Grabfigur, eine genrehafte Abschiedsszene dar.

Von dem berühmtesten antiken Gemälde aus der homerischen Sagenwelt, dem



Abb. 5. Sogen. Penelope.
Statue im Vatikanischen Museum zu Rom.



Abb. 6 u. 7. Die Ermordung der Freier. Rotfiguriges Vasenbild.
Nach Monumenti dell'Istituto.

Helena-Bilde des im 4. vorchristlichen Jahrhundert lebenden Malers Zeuxis von Heraklea, sind uns nur zahlreiche Schilderungen erhalten; noch weniger wissen wir von dem Menelaos und von der Penelope desselben Künstlers, welche letztere den antiken Kunstkritikern als ein lebendiges Bild der Sittsamkeit erschienen ist. Bezeichnend ist die offenkundige Neigung der damaligen Zeit, Einzelfiguren der Sage ohne den Zusammenhang irgendwelcher Handlung darzustellen; es ist die psychologische Charakteristik, die den Künstlern dieser Kunstperiode in erster

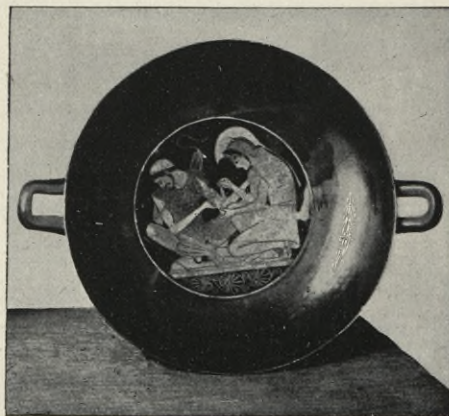


Abb. 8. Achilleus, die Wunden des Patroklos verbindend.
Rotfiguriges Innenbild der Schale des Sofias.

Linie am Herzen liegt. Bei der Helena des Zeuxis kam es natürlich daneben oder vielleicht sogar in erster Linie auf die Wiedergabe der äußeren Schönheit an; den bewundernden Ausrufen der troischen Greise am stäiischen Tore, die der Maler auch unter sein Bild geschrieben hat, sollte das Kunstwerk ge-



Abb. 9. Menelaos mit Patroklos' Leichnam.
Marmorgruppe der Loggia de' Lanzi zu Florenz.

recht werden. Dank der bereitwilligen Hilfe der Krotoniaten konnte Zeuxis in der Weise verfahren, die später Rafael in einem Briefe mit Bezug auf sein eigenes Verfahren so bezeichnet hat: „Ich muß viele Frauen gesehen haben, die schön sind; daraus bildet sich in mir dann das Bild einer einzigen.“

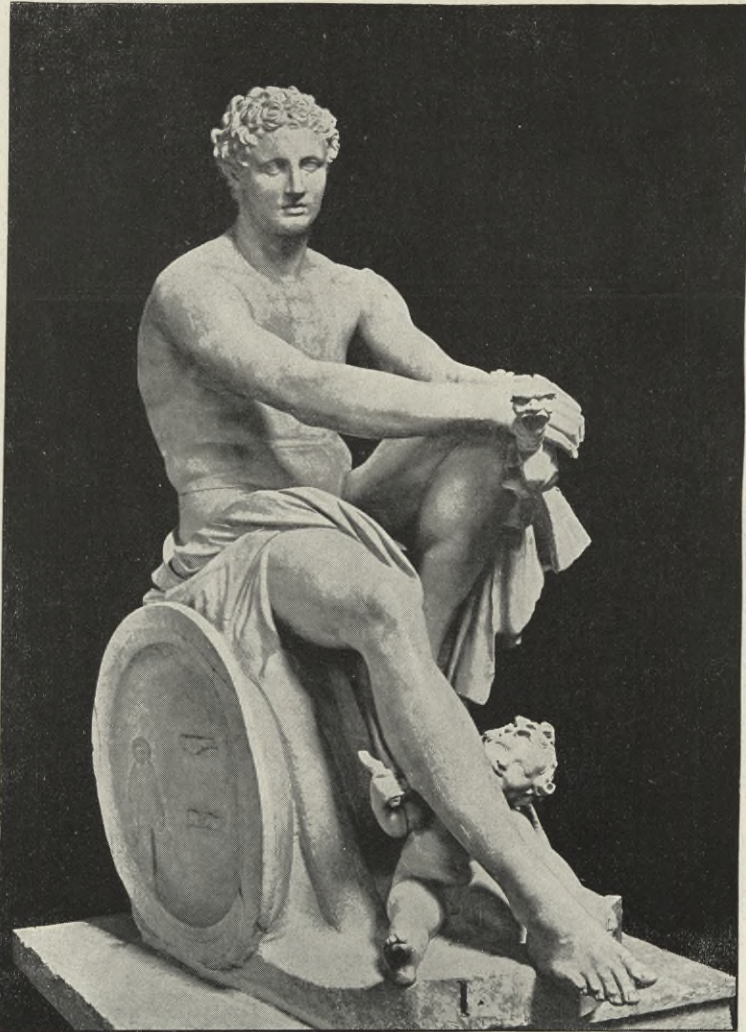


Abb. 10. Ares Ludovisi. Rom. Thermennuseum.

Ein genial erfommenes Phantasieporträt des Dichters hat, wie wir hier einschalten wollen, ein uns unbekannter Künstler des 4. Jahrhunderts den Griechen geschaffen: von den erhaltenen antiken Kopien des Werkes sind diejenigen ganz besonders anziehend, die durch eine leise Hebung des Antlitzes nach oben wohl ebenso sehr eine Eigenart des Blinden wie die poetische Sehergabe zum Ausdruck bringen wollen (Abb. 11). Dies Bildnis des Homer ist für alle Zeiten und auch für die zahlreichen Versuche neuerer Künstler, den Dichter lehrend unter seinen

Volksgenossen darzustellen, das maßgebende geblieben, und eine wirklich bedeutende Darstellung des blinden Dichters aus neuerer und neuester Zeit in anderer Auffassung kann kaum aufgeführt werden. Im griechischen Altertum ist das Werk des unbekanntem Meisters der Porträtkunst unter anderem zur Zeit des Ptolomäus Philopator um 210 v. Chr. auf einem merkwürdigen Denkmal der antiken Homer- verehrung verwendet worden, dem jetzt im Britischen Museum aufbewahrten Relief des Archelaos von Priene, das in seinem untersten Streifen eine Opferhandlung vor der zeusähnlichen Tempelstatue Homers darstellt. Allegorische Figuren seiner beiden Hauptwerke knieen zu beiden Seiten des thronenden Dichters; Chronos und Dikumene, die Personifikationen der Zeit und des Erdkreises, stehen, die letztere mit dem Siegeskranz in der Hand, hinter der Statue.

Treten uns in der weiteren Entwicklung der griechischen und hellenistisch-römischen Plastik keine weiteren bedeutenden Schöpfungen homerischen Inhalts mehr entgegen — der Laokoon gehört wohl dem troischen Sagenkreise, aber nicht mehr dem Bereiche der Ilias an —, so beweist uns auf der anderen Seite das Kunsthandwerk in allen seinen Zweigen, wie sehr die Gestalten der beiden homerischen Gedichte im Bewußtsein des Volkes weiterlebten und auch die Phantasie der Künstler weiterbeschäftigten. Dieses Kunsthandwerk muß um so mehr beachtet werden, weil sich in zahlreichen seiner Erzeugnisse Nachbildungen berühmter Kunstwerke freilich oft mehr ahnen als erkennen lassen.

Um die Betrachtung nach den verschiedenen Zweigen des Kunsthandwerks zu ordnen, so nimmt zunächst in der Wandmalerei der hellenistisch-römischen Zeit, deren Kenntnis wir in umfassendster Weise aus den Ausgrabungen von Pompeji schöpfen, der troische Sagenkreis einen ziemlich breiten Raum ein; freilich spielen vorhomerische Sagen, wie die Begegnung des Paris mit der Helena, die Opferung Iphigeniens, die Entdeckung des Achilleus unter den Töchtern des Lykomedes, eine weitaus größere Rolle als die Stoffe der homerischen Epen selbst; von solchen sind eigentlich nur zu nennen: die Wegführung der Brieseis, der Besuch der Ithetis bei Hephaistos, die Heimführung von Hektors Leiche, die Begegnung des Odysseus mit der Kirke und das Zusammentreffen der Penelope mit ihrem noch unerkannten Gatten nach dessen Heimkehr; dazu kommt als Nachbildung eines bedeutenden Werkes der hellenistischen Kunst, wahrscheinlich auf den Maler Theon von Samos zurückgehend, eine Darstellung des Streites

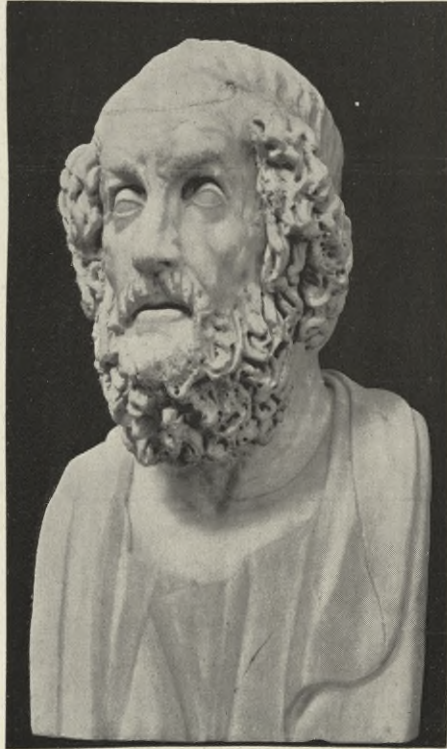


Abb. 11. Homer. Büste im Museo Nazionale zu Neapel.

zwischen Achilleus und Agamemnon, die an der Wand der Halle des Apollotempels von Pompeji gefunden wurde, im Altertum übrigens auch zu Mosaikbildern benutzt worden ist.

Weit höher noch als diese mythologischen Einzelbilder aus der kampanischen Kleinstadt steht aber der große Zyklus der 'Odysseelandschaften', den die Ausgrabungen in dem augusteischen Villenviertel des römischen Esquilinberges im Jahre 1848 zutage förderten; bewundernswerte Proben einer großzügigen historischen Landschaftsmalerei treten uns in diesen Bildern entgegen, die in dem ersten Jahrhundert v. Chr. gemalt worden sind und ohne Zweifel auf Schöpfungen eines ganz hervorragenden Künstlers zurückgehen. Dieser Künstler hat den Text der homerischen Gedichte genau vor Augen und trägt ihm selbst in untergeordneten Zügen seiner Komposition sorgsam Rechnung. Der ursprüngliche Wandbilderzyklus muß sehr umfassend gewesen sein; denn von den uns erhaltenen Gemälden sind allein 3 dem

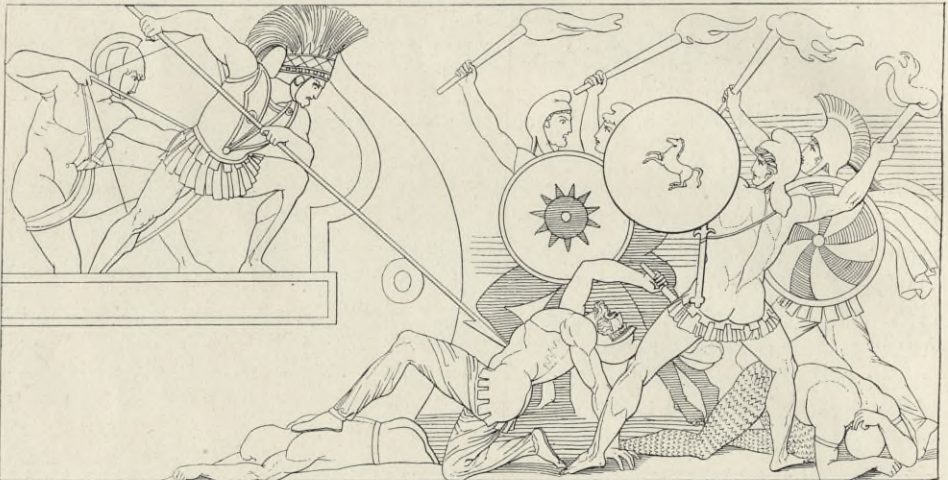


Abb. 12. Der Kampf um die Schiffe. Zeichnung von John Flaxman.

Laistrygonenabenteuer und 2 dem Besuche des Odysseus in der Unterwelt gewidmet, während ein sechstes Bild den Übergang vom Laistrygonen- zum Kirkeabenteuer darstellt, ein siebentes und — stark zerstörtes — achtes diesem letzteren ausschließlich gewidmet sind.

Unter den homerischen Reliefdarstellungen der hellenistisch-römischen Zeit, die sich als Wandschmuck den Wandgemälden zur Seite stellen lassen, ist eine der eigenartigsten die einer Marmorplatte, die aus der Villa Albani in den Louvre nach Paris gekommen ist; sie zeigt den Odysseus mit dem Schatten des Teiresias an der Opfergrube und mag sich an ein gutes Vorbild anlehnen; wenigstens hat der Erfinder der Komposition nicht übel verstanden, das überirdische Wesen des Sehers und die tiefe Niedergeschlagenheit des vielgeprüften Helden darzustellen. Nebenher mag erwähnt sein, daß eine zu Perugia aufgetauchte, jetzt in Cambridge befindliche Reliefdarstellung der Abweisung des Chryses durch Agamemnon mit Wahrscheinlichkeit für eine Fälschung des Bildhauers Monti gehalten wird.

Ein anderer Denkmälerkreis, in dem die troische Sagenwelt, auch hier offenbar z. T. in Anlehnung an bedeutende Vorbilder der Großkunst, uns entgegentritt, wird



Abb. 13. Hektors Abschied von Andromache. Zeichnung von John Flaxman.

durch die Sarkophage der hellenistisch-römischen Zeit gebildet. Bezieht sich das ansehnlichste Werk dieser Denkmalsgruppe, der Madrider Achilleus Sarkophag, auf nachhomerische Begebenheiten — die Polyxenasage ist auf ihm dargestellt —, so zeigt ein Sarkophag des Louvremuseums und ein ganz ähnlicher des Kapitolinischen Museums u. a. neben der Darstellung der Wappnung Achills zum Kampfe gegen Hektor die ergreifende Szene, in der Priamos den Mörder seines Sohnes um Herausgabe des Leichnams bittet. Auf anderen Sarkophagen finden wir die Schleifung Hektors dargestellt, und wenn Steine mit dieser Szene auch in entlegeneren Provinzen des römischen Reiches gefunden worden sind, so beweist das



Abb. 14. Hektors Schleifung. Zeichnung von John Flaxman.



Abb. 15. Iris bei Priamos. Zeichnung von John Flaxman.

sehr deutlich, wie sehr solche Darstellungen Gemeingut der ganzen damaligen Kulturwelt geworden waren.

Übrigens bezeugt auch gar mancher Münztypus der römischen Kaiserzeit durch verkleinerte Wiedergabe eines gleichzeitigen oder auch eines früheren, aber damals erneuerten Denkmals den gleichen Sachverhalt.

Auf italienischem Boden, um das bei dieser Gelegenheit anzufügen, sind es die Etrusker gewesen, die schon sehr früh neben zahlreichen anderen griechischen Sagenstoffen auch die Begebenheiten der homerischen Epen dargestellt haben; griechischen Vorbildern folgend, brachten sie an den Seiten ihrer lebhaft bemalten Mischentkisten Szenen der Ilias wie die Eidbruchszene im dritten Gesange der Ilias und das Totenopfer für Patroklos oder Bilder wie die Abenteuer des Odysseus beim Kyklopen, bei der Kirke und den Sirenen sowie das Bild des Freiermordes an. Sie haben ihre griechischen Vorlagen aber hier wie bei den feingerissenen

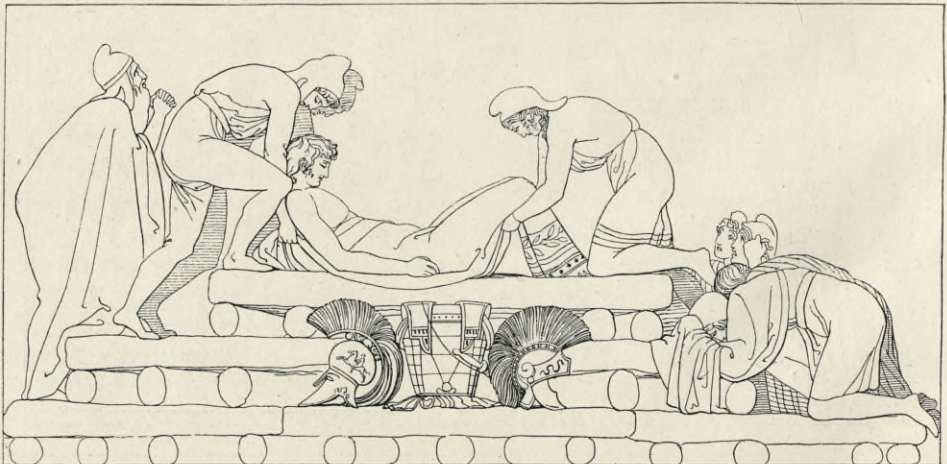


Abb. 16. Hektors Leichenfeier. Zeichnung von John Flaxman.



Abb. 17. Naufikaas Rückkehr zur Stadt. Zeichnung von John Flaxman.

Umrißzeichnungen ihrer Bronzespiegel mit allerhand Zutaten versehen, die ihrer Kunst durchaus eigentümlich sind: auf dem Relief mit dem Totenopfer für Patroklos erscheint nicht nur, ganz dem Lebenden ähnlich dargestellt, der Schatten des Patroklos, sondern auch eine geflügelte Todesgöttin, sowie der etruskische Charon mit seinem Hammer in der Rechten. Auch sonst bieten diese norditalischen Denkmäler ein wunderliches Gemisch von Nachklängen griechischer Kunstübung und von einheimischem, halb barbarisch anmutendem Kunstgeschmack.

Doch zurück zur griechischen Kunst und zu der römischen, die in ihren Bahnen wandelt! Unter allen Werken der spätantiken Kleinkunst, die Szenen homerischen



Abb. 18. Odysseus bei den Phäaken. Zeichnung von John Flaxman.

Inhalts zeigen, ist wohl keines so merkwürdig, wie die Reliefdarstellung einer aus Bernay in Nordfrankreich stammenden Silberkanne, die uns eine Reihe homerischer Szenen in eigenartig dramatisch-pathetischer Auffassung vorführt; da ist zunächst die Klage der Griechen um den gefallenen Patroklos: Odysseus, Nias, der greise Phoinix und 3 andere Krieger erscheinen neben Achilleus, Agamemnon und Menelaos oder Nestor um den Leichnam versammelt; die ganze Gruppierung der in tiefe Trauer versunkenen Gestalten läßt auf ein Gemälde als Vorbild des Kunsthandwerkers schließen, und der Künstler, der dies Gemälde geschaffen hat, verstand sich in erstaunlicher Weise auf die Darstellung aller Abstufungen von Schmerz und innerer Erregung. Er beweist dieselben Fähigkeiten auch auf einem weiteren Bilde, mit dem das Gefäß geschmückt ist: es ist eine wildbewegte Szene, in der Achilleus den toten Hektor um die Mauern Trojas schleift; Priamos, die jammernde Hekabe

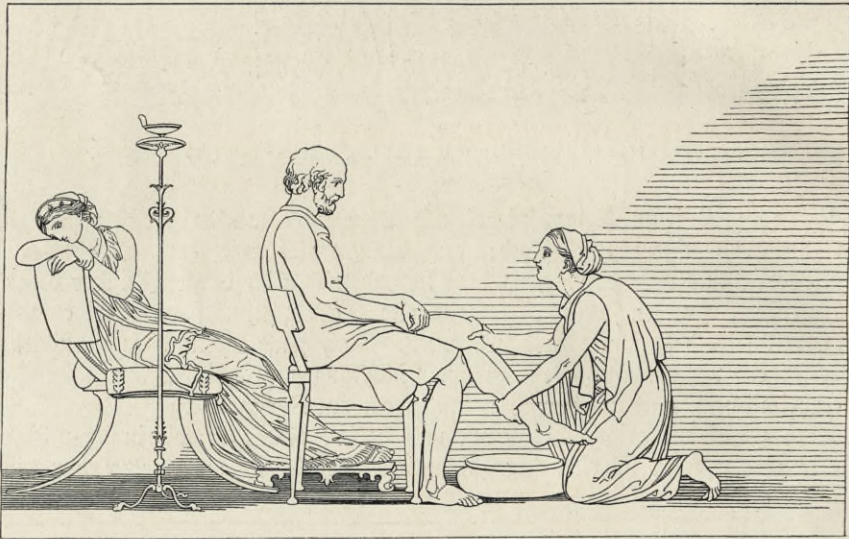


Abb. 19. Odysseus' Erkennung durch Cirykleia. Zeichnung von John Flaxman.

und lanzenwerfende Krieger erscheinen zwischen den Zinnen; der Vorgang ist nicht genau nach Homer dargestellt, aber voller Leben und nicht im Widerspruch mit dem Geiste der Dichtung, während ein drittes Bild, das die Waschung von Hektors Leiche darstellt, diesem Geiste sehr viel ferner steht.

Ein sehr lehrreiches Belegbeispiel für die Art und Weise, wie die homerischen Gedichte in der damaligen Zeit das Kunsthandwerk beherrscht haben, bieten uns die Bronzebeschläge eines großen Prachtwagens, die heute im Konservatorenpalast zu Rom aufbewahrt werden; der Verfertiger der Formen, aus denen die dünnen Platten ausgepreßt sind, hat aus Achills Leben u. a. die Rückforderung der Briseis, die Szene, in der Patroklos den Achilleus um Erlaubnis bittet, die Tot der Griechen abzuwenden, den Tod und die Schleifung Hektors sowie den Tod des Helden selber dargestellt. Der Achilleusmythos tritt überhaupt in dieser ganzen Welt der hellenistisch-römischen Kleinkunst entschieden in den Vordergrund, wenn auch Denkmälergruppen wie die der sogenannten homerischen Becher von der Vielseitigkeit, mit der die Vorgänge der homerischen Dichtung in den Vorlagenbüchern

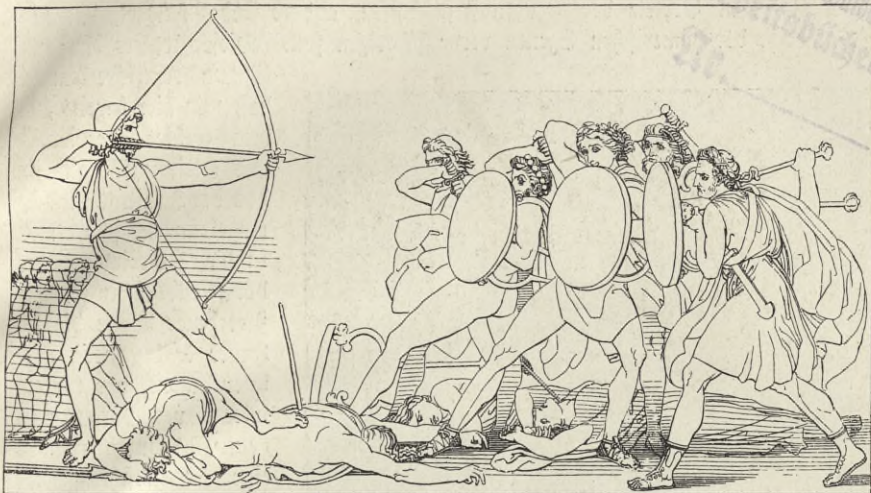


Abb. 20. Ermordung der Freier. Zeichnung von John Flaxman.

der damaligen Kunsthandwerker aufgefaßt und wiedergegeben waren, deutliches Zeugnis ablegen.

Vielleicht das merkwürdigste unter allen diesen Werken der Kleinkunst ist die berühmte, um 1683 bei Rom gefundene Tabula Iliaca des Kapitolinischen Museums. Zu Lehrzwecken sind auf ihr unter Beifügung erläuternder Inschriften die wichtigsten Szenen des troischen Sagenkreises dargestellt, und zwar, um ein größeres Mittelbild mit der Zerstörung Trojas nach dem Gedicht des Stesichoros herumgruppiert, in lauter kleineren, zu einem übersichtlichen Ganzen verbundenen Reliefstreifen, die durch kräftige Bemalung einst wohl etwas deutlicher zu erkennen gewesen sind; ein Teil dieser Reliefbilder ist ohne Zweifel nach bedeutenden Vor-

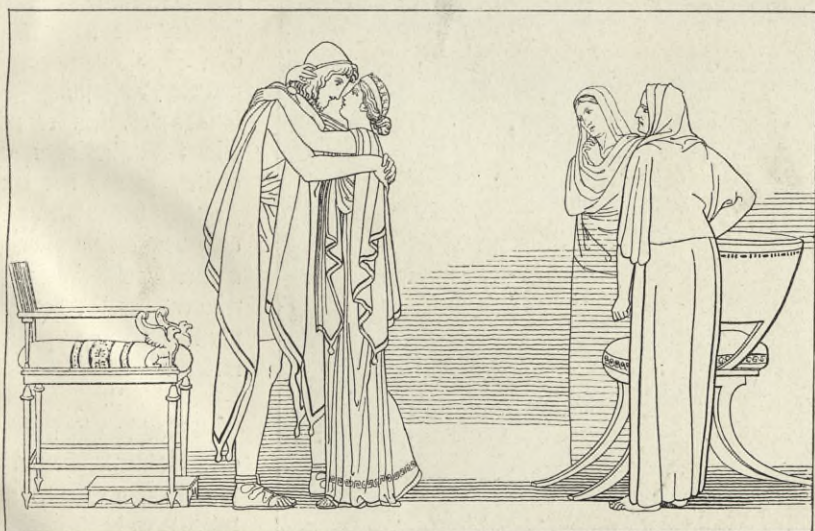


Abb. 21. Odysseus' Erkennung durch Penelope. Zeichnung von John Flaxman.

lagen aus dem Gebiete der Großkunst geschaffen, andere sind Füllwerk, das die Gesamtreihe der homerischen Szenen vervollständigen soll. Dieser letztere Umstand

läßt uns deutlich erkennen, daß wir hier bereits aus dem Gebiet der Groß- und Kleinkunst ganz in das der Illustration hineingekommen sind, und in dieses Gebiet gehören dann endlich in ausgesprochener Weise die im Jahre 1819 zuerst veröffentlichten, vor kurzem wieder neu herausgegebenen Miniaturen in einer Handschrift der Ambrosiusbibliothek zu Florenz; es sind kostbare Proben der antiken Buchillustration, die uns in ihnen erhalten sind, und der Verfertiger dieser Bilder, deren Originale etwa im 2. nachchristlichen Jahrhundert entstanden sein mögen, hat nicht nur den Typenvorrat der Homerdarstellungen früherer Zeiten gekannt und gelegentlich benutzt, sondern gibt auch manchen Beweis verständiger eigener Auffassung des Iliastextes, den er mit feinen Illustrationen begleitet, so daß wir eine ziemlich hohe Meinung auch von diesem Zweige antiker Kunsttätigkeit gewinnen, der der homerischen Dichtung gewidmet ist.

2.

Nachdem im Mittelalter die homerische Poesie so gut wie verschollen gewesen war, der trojanische Sagenstoff fast nur in der

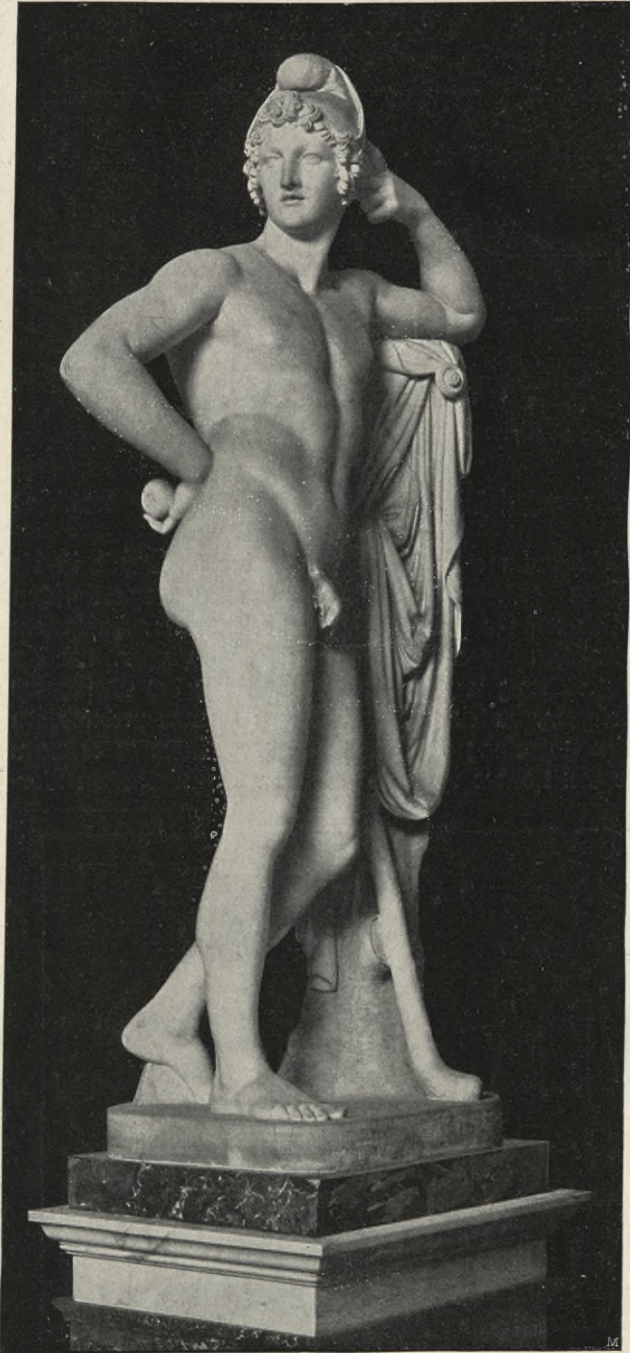


Abb. 22. Paris. Marmorstatue von Canova. In der Pinakothek zu München.

travestierten Form der Rittergeschichte, besonders durch den 'Roman de Troie', eine Schöpfung des 12. Jahrhunderts, auch in der bildenden Kunst Eingang gefunden hatte, ist im Zeitalter der Renaissance die homerische Poesie zu neuem Leben erwacht; das Jahr 1488 brachte die erste Druckausgabe der Dichtung, die von da an, übrigens zunächst vorwiegend in lateinischer Übersetzung, wieder gelesen zu werden begann und sehr bald auch, einer Sitte der Zeit folgend, in illustrierten Ausgaben herausgegeben wurde, so daß auch den Künstlern unmittelbarer Anlaß gegeben war, sich mit den homerischen Stoffen zu beschäftigen.

Trotz alledem aber haben die homerischen Gestalten in der Kunst der Renaissance weder rasch noch in größerem Umfange Eingang gefunden; kein Wunder, wenn wir bedenken, daß die literarische Kritik und der literarische Geschmack jener Zeit durchaus die Aeneis des Virgil in den Vordergrund stellte, der homerischen Poesie

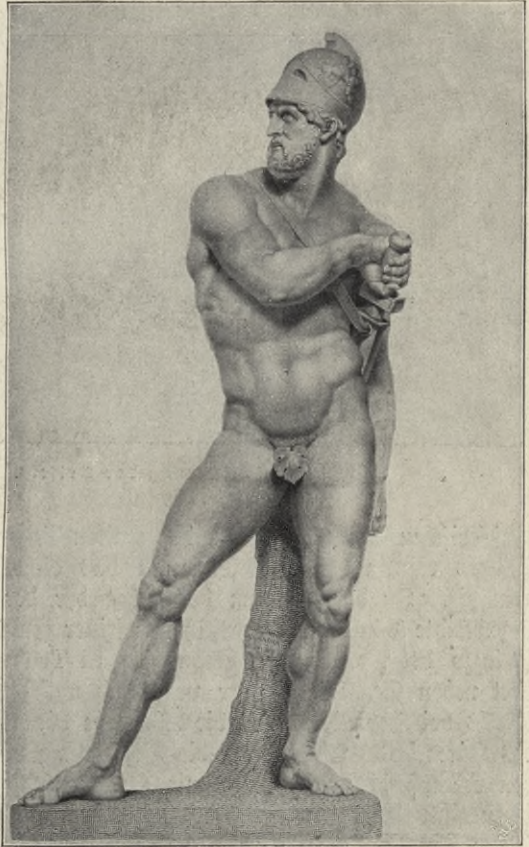


Abb. 23. Ajax. Marmorstatue von Canova.

aber mit ihrer weit urwüchsigeren Kunstform sehr geringes Verständnis entgegenbrachte, und daß neben Virgil ein anderer römischer Dichter, Ovid, mit der lockenden Gestaltenfülle seiner vielgelesenen und nicht mit Unrecht bewunderten Metamorphosen die Phantasie der Künstler in ganz besonderem Maße gereizt hat.

So suchen wir denn u. a. in dem Werk der hervorragendsten Meister der italienischen wie auch der nordischen Renaissancekunst fast ganz vergeblich nach Schöpfungen, die zu der homerischen Dichtung in Beziehung stehen: kein Meisterwerk Michelangelos, Rafaels, Lionardo da Vinci's, Tizians, Correggios führt uns eine Szene aus der Ilias oder Odyssee vor Augen, und auch Holbein, Dürer und Cranach sind der homerischen Dichtung offenbar fern geblieben. Nur vereinzelt sehen wir, und zwar zuerst in Italien, einen oder den anderen Maler der Zeit sein Augenmerk auf die Gestalten der Ilias und der Odyssee hinlenken; die Aufgabe, große Wandflächen der Paläste mit Fresken aller Art zu schmücken, hat die Künstler offenbar in erster Linie dazu geführt, auch den homerischen Stoff in den Kreis dieser Darstellungen hineinzuziehen. Die Natur der Aufgabe aber brachte es mit sich, daß über dem Streben nach mächtiger dekorativer Wirkung die innere Auffassung der Vorgänge zu kurz kam. Wir dürfen uns daher mit einer verhältnismäßig kurzen Erwähnung dieser Werke begnügen. Eine der glänzendsten



Abb. 24. Entführung der Briseis. Relief von Thorwaldsen.

künstlerischen Verherrlichungen der antiken Sagenwelt ist an den Namen des Rafael-schülers Giulio Romano sowie an das Schloß des Herzogshauses von Mantua geknüpft. In der Zeit um 1540 hat der der Welt des Altertums mit Vorliebe zugewandte Künstler, in Fortführung seiner gewaltigen Freskobilder im mantuanischen Palazzo del Te, den Appartamento di Troja des Stadtschlosses ausgemalt und dort neben Szenen aus der vor- und nachhomerischen Trojasage den Besuch der Thetis bei Hephaistos und die Übergabe der Waffen an Achilleus sowie den Kampf des Diomedes gegen Aeneas, die Beschützung von Patroklos' Leiche durch Achilleus, den Kampf dieses letzteren mit Hektor und endlich die Schleifung Hektors in dramatisch bewegten und z. T. auch trefflich komponierten Bildern dargestellt. Unter den Künstlern, auf deren Schaffen diese glänzenden Gemälde einen nachhaltigen Einfluß ausgeübt haben, ist vor allem Rubens zu nennen, der die Szenen aus der antiken Heroensage lange Zeit stark mit Giulio Romanos Augen gesehen hat. Der italienische Maler selbst hatte die antiken Statuen Roms vorher sorgfältig studiert, und er hat z. B. die oben besprochene Pasquinogruppe (S. 6) zu Motiven des eigenen Gemäldes verwandt.

Ein anderes Hauptwerk der damaligen Freskomalerei, das einen homerischen Stoff behandelt, ist uns leider im Original verloren gegangen und nur in wenig erfreulichen Stichen von der Hand des Holländers van Thulden erhalten: Niccolò dell'Abbate (1512—1571) hat in der 'großen Galerie' des Schlosses zu Fontainebleau gemeinsam mit Primaticcio (1490—1570) in 57 Feldern die Schicksale des Odysseus behandelt und damit in Frankreich ein dekorativ gewiß sehr wirksames Gegenstück zu den großen homerischen Freskobildern in Mantua geschaffen, denen als weitere Wandgemälde verwandten Inhalts erst in späterer Zeit auf italienischem Boden die Bilder im 'Saal der Ilias' und im 'Saal der Odyssee' des Palazzo Pitti zu Florenz gefolgt sind.

Um gleich noch einige Tafelbilder aus dem Bereich der italienischen Renaissancekunst wenigstens mit kurzen Worten hier anzuführen, so ist nicht sicher zu entscheiden, ob Dosso Dossis, des Ferraresen, Bild im Palazzo Borghese den Namen 'Circe' mit Recht trägt; jedenfalls hat der Künstler, wenn er an Circe dachte, nicht die homerische Schilderung vor Augen gehabt, sondern aus seiner

Phantasie heraus oder auch, wie in seinem Daphne- und in seinem Kallisto-Bilde, angeregt durch Ovids Metamorphosen sein Bild geschaffen. Eine sichere Darstellung des Abenteurers bei der Kirke besitzen wir von Annibal Carracci, einem der bedeutendsten Meister der Bolognesischen Malerschule; es zeigt in einer offenen Halle die Zauberin auf ihrem Thron, vor ihr, von Hermes geleitet, den Odysseus mit dem Zaubertrank, rechts am Boden liegend einen der Gefährten des Odysseus, bei dem die Verwandlung, ganz dem Vorgehen der griechischen Vasenmaler entsprechend, nur durch den Tierkopf auf dem im übrigen menschlichen Körper angedeutet ist. In dem Palazzo Farnese zu Rom befindet sich eine weitere Homer-darstellung von der Hand desselben Künstlers; sie zeigt den Polyphem, der den Felsblock nach dem Schiff des Odysseus schleudert. Vereinzelt haben auch noch andere italienische Maler des 16. und 17. Jahrhunderts den Stoff zu ihren Gemälden aus Homer entlehnt; so hat Guido Reni (1574—1642) die Begegnung des Odysseus mit der Nausikaa gemalt, und es ließe sich noch eines und das andere sonstige Gemälde homerischen Inhalts aus jener Zeit anführen; doch lagen den Künstlern der damaligen Malerschulen andere Stoffe sehr viel näher: so außer der Aeneis und den Metamorphosen vor allem die Dichtung Tassos mit ihrem Reichthum an Motiven, die den Zeitgenossen durchaus geläufig waren.

Nicht sehr viel anders liegt die Sache bei der vlämischen Kunst der Renaissancezeit. Ihr bedeutendster Vertreter, Rubens, der den antiken Stoffen dank seiner gründlichen klassischen Bildung verständnisvoll gegenüberstand, hat u. a. in sieben Skizzen das Leben des Achilleus dargestellt; die Teppiche, die nach ihnen gewirkt

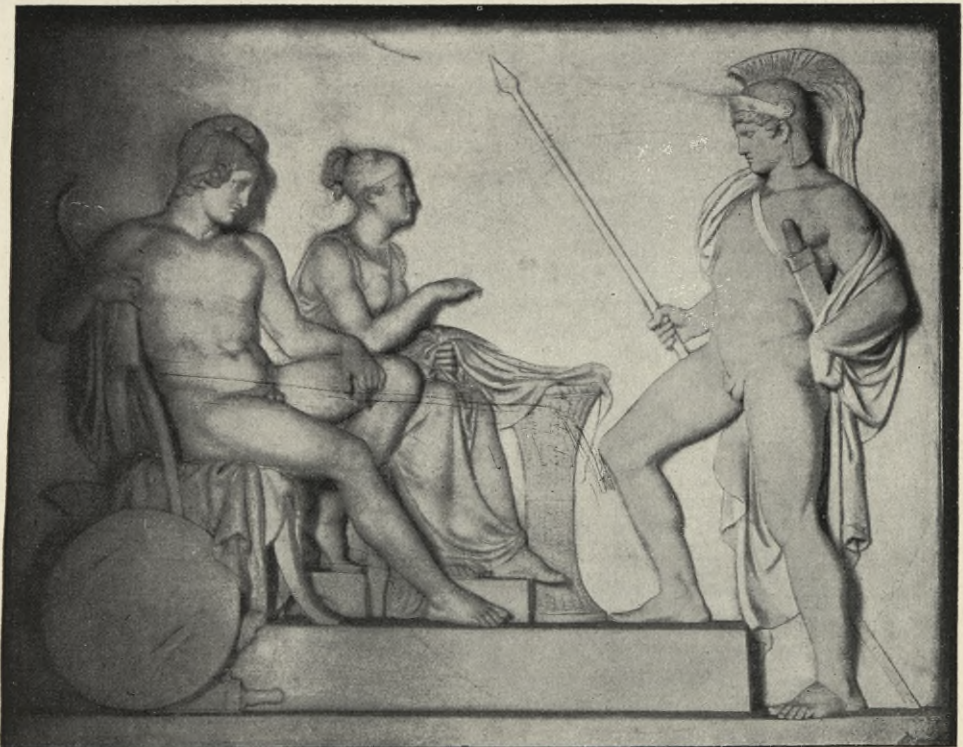


Abb. 25. Hector bei Paris und Helena. Relief von Thorvaldsen.

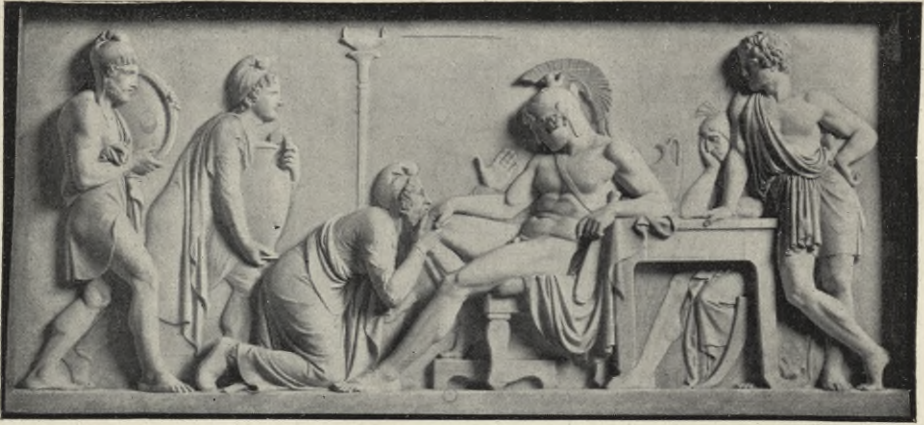


Abb. 26. Priamos im Zelt des Achilleus. Relief von Thorwaldsen.

wurden, sind z. T. im Brüsseler Hallipoort-Museum; in den Bereich der homerischen Handlung fallen vier Bilder, das Bild des Streites mit Agamemnon, in genauem Anschluß an den ersten Gesang der Ilias dargestellt, die Szene des Besuchs der Thetis bei Hephaistos, die sich durch allerhand Zutaten, Amoretten und Tritonen, von der homerischen Schilderung ziemlich weit entfernt, ferner die Zurückführung der Brieseis, ziemlich frei nach Homer wiedergegeben, endlich wieder in ziemlich engem Anschluß an Homers Erzählung die Tötung des Hektor. Ein anderes Werk des Meisters mit homerischem Inhalt, das denselben Stoff wie Guido Renis oben erwähntes Bild behandelt, befindet sich jetzt im Palazzo Pitti zu Florenz; es gibt die Erzählung der Odyssee z. T. bis in Einzelheiten hinein wieder, verbindet aber



Abb. 27. Achilleus, die Wunden des Patroklos verbindend. Relief von Thorwaldsen.

mit der Begegnung ein Bild der Szene aus dem Anfang des 5. Buches, wo Athene sich bei Zeus über die Verfolgung des Odysseus durch Poseidon beklagt. Sonst ist von Darstellungen homerischen Inhalts aus dem Bereiche der vlämischen Kunst der Renaissancezeit nichts Wesentliches zu berichten; erst gegen Ende ihrer Entwicklung hat Gérard Lairesse, ebenso verdient als Kunstschriftsteller wie unerfreulich als Maler, wie den mythologischen Stoffen überhaupt so auch dem homerischen Sagenkreis wieder Eingang zu verschaffen gesucht. Sein Bild



Abb. 28. Hektors Abschied von Andromache. Relief von Thorwaldsen.

der Schleifung Hektors im Casseler Museum mag als Denkmal dieser akademisch-klassizistischen Bestrebungen erwähnt sein, die von Frankreich aus in den lebensfrohen Realismus der vlämischen Kunst eingedrungen sind.

Noch weniger als dem Geist der vlämischen lag dem der holländischen Kunst der Stoffkreis der homerischen Gedichte nahe; einen Augenblick schien es freilich auch in Holland, als ob die Kunst sich mythologischen Stoffen in stärkerem Maße zuwenden würde: so hat Peter Lastmann, Rembrandts Lehrer, (in einem Braunschweiger Bilde) den Augenblick dargestellt, in dem Odysseus der Nausikaa als Bittfleher naht; doch der durch ihre lebendige Umgebung und — abgesehen vom biblischen Bilde — durch die Gegenwart ganz in Anspruch genommene Sinn der holländischen Meister konnte sich den antiken Stoffen der Natur der Sache nach nur vereinzelt zuwenden; es gibt kein einziges Meisterwerk mit einer homerischen Darstellung aus der gesamten Blütezeit der holländischen Kunst.

Was die bildende Kunst der Renaissancezeit in Deutschland betrifft, so ist auch aus ihrem Kreise wenig von Bildern und Bildwerken homerischen Inhalts zu berichten. Virgil und Ovid beherrschen auch dort die Phantasie der den antiken Stoffen zugewendeten Künstler; daneben versuchen sich Maler wie Feselen an Stoffen wie Alexanders des Großen Feldzügen und Cäsars Gallischem Krieg.

Versucht sich hin und wieder einmal einer der Kleinmeister der deutschen Kunst des 16. Jahrhunderts an der Darstellung einer homerischen Szene, so wird es ihm schwer, sich frei zu machen von dem Kostümanachronismus, der die griechischen und trojanischen Helden



Abb. 29. Homer und die Griechen. Relief von Thorwaldsen.



Abb. 30. Die Griechenfürsten bei Achilleus. Zeichnung von Carstens.

in der Tracht mittelalterlicher Ritter erscheinen läßt; in solcher Tracht erscheint z. B. Hektor bei dem westfälischen Kleinmeister Heinrich Addegrever, und langsam nur dringt die Schilderung mythologischer Vorgänge in den Kreisen der Brüder Beham und ihrer Genossen zur getreuen Wiedergabe des antiken Kostüms und antiker Bewaffnung vor. Neben der Buchillustration — schon 1538 erschien zu Augsburg eine Odysseeübersetzung Simon Schaidenraißers mit Holzschnitten — und dem Einzelblatt ist es besonders die Fassadenmalerei, die in den süddeutschen Städten zu mythologischen Darstellungen Anlaß gab; an Tobias Stimmers bekannter Fassade des Hauses „Zum Ritter“ in Schaffhausen (vom Jahre 1570) finden wir das Kirke-Abenteuer des Odysseus dargestellt; das Gegenstück des Kirkebildes ist Daphnes Verwandlung, die uns sofort wieder aus dem Kreise der homerischen Dichtung in das Gebiet der ovidischen Metamorphosen zurückverweist.

In späterer Zeit ist es u. a. der treffliche Verfasser der „Deutschen Akademie“ (1675), Joachim von Sandrart, der uns auf dem Boden der deutschen Kunst mit einem Homerbilde entgegentritt; sein Bild des Odysseus und der Kaufitaa, jetzt im Reichsmuseum zu Amsterdam, stellt den Augenblick dar, in dem Odysseus die Königstochter um Hilfe bittet; Athene erscheint in den Wolken, um ihrem Schützling beizustehen. Es ist gelehrt-akademische Kunst, die wir da vor Augen haben; sie legt von dem Fleiße der Studien des Künstlers in den Museen Italiens ein rühmliches Zeugnis ab, stellt aber kein originelles, lebendiges Auffassen des dichterischen Vorganges dar. Selbständige und bedeutsame Wege ist die deutsche Malerei der damaligen Zeit nur in Adam Elsheimers Landschaftsbildern gewandelt; die mythologische Staffage dieser Bilder führt uns gelegentlich auch in den trojanischen Sagenkreis hinein, wie denn z. B. ein interessantes Bild die Zerstörung Trojas zum Gegenstande hat. Doch Homers Gedichte selbst haben die Phantasie des trefflichen Meisters offenbar kaum beschäftigt.

Wir müssen den Boden Frankreichs betreten, wenn wir beobachten wollen, wie die Gestalten der homerischen Dichtung für die bildende Kunst neues Leben und neue Bedeutung gewinnen. Auch dort freilich hat die Plastik und ebenso die Malerei der Zeit von 1550 bis 1700 ihre mythologischen Stoffe fast einzig und allein der virgilischen Poesie und den ovidischen Metamorphosen entnommen, und ebenso fand in der Malerei der Versuch der Schule von Fontainebleau (s. S. 20) keine nennenswerte Erneuerung. Dagegen setzt in Frankreich in jener Zeit die Kunst der Illustratoren mit einer Reihe ansehnlicher Künstler tatkräftig ein, um den in französischer Sprache neubelebten griechischen Dichter auch durch bildliche Darstellung dem Publikum näher zu bringen. Den Boden nicht für Homer unmittelbar, aber doch für die Aufnahme des homerischen Sagenkreises hat Fenelon mit seinem kulturgeschichtlichen Lehrgedicht in Prosa, den „Abenteuern des Telemachos“ bereitet; 1699 zuerst erschienen, wurde das Werk bald in zahllosen Ausgaben und Übersetzungen verbreitet, u. a. von Benjamin Neufirch auch in deutsche Verse gebracht. Viele dieser Veröffentlichungen aber waren auch mit reichem Illustrationsmaterial ausgestattet und ließen dadurch die Leserschaft in der Welt der Odyssee, allerdings nicht der echten und nicht ohne viele moderne Zutaten, heimisch werden. Nachdem dann die gelehrte Anna Dacier die homerischen Gedichte selbst in einer geschickten Übersetzung weiteren Kreisen zugänglich gemacht und auf die Schönheit der altgriechischen Ependichtung in beredten Worten hingewiesen hatte, wandte sich die Tätigkeit der Kupferstecher und Illustratoren auch dieser Dichtung selber zu; vor allem die Stiche Bernard Picarts († 1734) erfreuten sich innerhalb und außerhalb Frankreichs großer Beliebtheit.



Abb. 31. Agamemnon's Traum. Deckengemälde von Cornelius in der Münchener Glyptothek.

Doch es ist bekanntlich erst der aus Lessings Laokoon uns Deutschen so wohlbekannte Graf Caylus (1692—1765), der mit Erfolg den alles überwiegenden Einfluß der ovidischen Metamorphosen zu brechen und die Künstler seiner Zeit auf die homerische Stoffwelt hinzuweisen gesucht hat. Der vortreffliche Mann, zugleich einer der ersten, die in damaliger Zeit den Boden des alten Griechenlandes selbst mit tieferem Verständnis betreten haben, hat im Jahre 1757 seine *Tableaux tirés de l'Iliade et de l'Odyssée d'Homère et de l'Enéide de Virgile* herausgegeben und vor allem den Künstlern seines Heimatlandes durch dieses Buch eine zwar langsam sich durchsetzende, aber nachhaltige Anregung gegeben. Und diese Anregung wurde mächtig unterstützt durch den gewaltigen Aufschwung der Altertumsforschung in jenen Tagen, der vor allem die Kenntnis antiker Kunstdenkmäler, auch solcher der Kleinkunst, in ungeahnter Weise vertiefte und ausdehnte.

Unter dem Eindruck dieser Verhältnisse nun regte Bodmer in Zürich im Jahre 1781 die Ausführung eines Gedankens an, der das Verständnis für die homerische Poesie ebenso sehr wie die Kenntnis der antiken Kunst zu fördern geeignet war; den „Homer nach Antiken“. Erst 20 Jahre später wurde der Plan von anderer Seite ausgeführt, indem Wilhelm Tischbein unter Beihilfe des berühmten Göttinger Philologen Chr. Gottlob Heyne ein Prachtwerk dieses Inhalts verfaßte. Mit den dort veröffentlichten Schöpfungen der antiken Kunst aber trat die schaffende Tätigkeit der damaligen Künstler bald in regen Wettbewerb, wobei die bildliche Darstellung homerischer Stoffe wunderlicherweise die Technik der Umrisszeichnung, in der das eben erwähnte Prachtwerk die antiken Vasenbilder wiedergab, sich auch ihrer-



Abb. 32. Ares' und Aphrodites' Flucht zum Olymp. Deckengemälde von Cornelius in der Münchener Glyptothek.



Abb. 33. Zweikampf des Menelaos mit dem Paris. Deckengemälde von Cornelius in der Münchener Glyptothek.

seits zu eigen machte und das Fehlen des Hintergrundes und der landschaftlichen Elemente der Bilder aus dem Stile der altattischen Vasenmalerei ohne rechten inneren Grund mitübernommen hat.

Der bedeutendste Vertreter dieser Richtung der Kunstdarstellungen homerischen Inhalts ist der Engländer John Flaxman; Bildhauer von Beruf, kam er 1787 nach Rom, und während er dort einerseits seine eigentliche Kunst u. a. an einer kühnen Schöpfung ovidischen Inhalts, einer Marmorgruppe des rasenden Athamas, bewährte, legte er auf den Antrag eines englischen Verlegers hin die Fülle der Gestalten, die sich seiner Künstlerphantasie aus einer sehr genauen Kenntnis der homerischen Gedichte ergaben, in einer umfangreichen Doppelferie von Umrißzeichnungen dar, die auch in Deutschland die weiteste Verbreitung fanden und noch heute hin und wieder in den Homerausgaben erscheinen. Im Jahre 1793 ist, um das gleich mitanzuführen, Flaxman nach England zurückgekehrt und hat durch seine Verbindung mit Wedgwood, dem Begründer der großen Tonwarenfabrik in dem englischen „Struria“, das Kunsthandwerk seiner Heimat aufs nachhaltigste beeinflusst und auch dort den Gestalten der Ilias und Odyssee Aufnahme zu schaffen gesucht.

Es ist gewiß nicht unverdient, daß Flaxmans Schöpfungen bei den Zeitgenossen und auch noch späterhin geschätzt und bewundert wurden; der Künstler gibt die Vorgänge anspruchslos und unter Beschränkung auf das Wesentliche wieder und weiß nicht selten, so z. B. auf dem Bilde der Schleifung Hektors (Abb. 14), mit verhältnismäßig einfachen Mitteln große Wirkungen zu erzielen. Vergleicht man seine Darstellungen mit denen Picarts, so tritt der große Fortschritt zutage, den

die Auffassung des Geistes der homerischen Poesie, nicht in letzter Linie infolge von Woods berühmter Schrift über den Originalgenius Homers (1769), in der Zeit von 1700 bis 1800 gemacht hat. Unsere Abbildungen 12 bis 21 geben dem Benutzer dieses Buches Gelegenheit, dies sowohl in bezug auf Szenen mit lebhaft bewegten äußeren Vorgängen wie auch für solche Momente der homerischen Gedichte nachzuprüfen, in denen mehr das Innenleben der handelnden Personen zur Geltung kommt.

3.

Mit der Betrachtung der Flaymanschen Homerbilder sind wir, auch zeitlich, schon mitten hineingetreten in den Kreis der klassizistischen Gegenströmung, die, etwa von 1760 an, in der bildenden Kunst der drei Hauptländer Europas gegen die Barock- und Rokokokunst eingesetzt hat. Drei große Künstlergestalten treten uns aus dieser Zeit der schwärmerischen Bewunderung und der die eigene Individualität fast ganz preisgebenden Nachahmung der Antike in erster Linie entgegen: der Italiener Canova, der Norddeutsche Carstens und der Däne Thorwaldsen. Mit ihren Augen und durch das Medium ihrer Kunstwerke haben mehrere Generationen von Zeitgenossen und Nachlebenden die Gestalten der homerischen Gedichte fast ausschließlich oder mindestens in stark überwiegender Maße gesehen, und wenn wir das heute — zum Glück — auch nicht mehr tun, so kommt zahlreichen Werken dieser drei Künstler doch eine bleibende Bedeutung nicht nur in kunstgeschichtlicher Beziehung zu. Den Zeitgenossen aber war es wie eine neue Offenbarung lange vergessener Formenschönheit, was ihnen da, verzichtend auf die nach starken optischen Effekten haschende Überladung und Unruhe der Kunstweise Berninis und seiner Genossen, entgegentrat.

Im Werk Canovas ist der homerische Stoffkreis selbst nur spärlich vertreten; außer der Einzelfigur eines Paris mit dem Apfel, die die träumerische

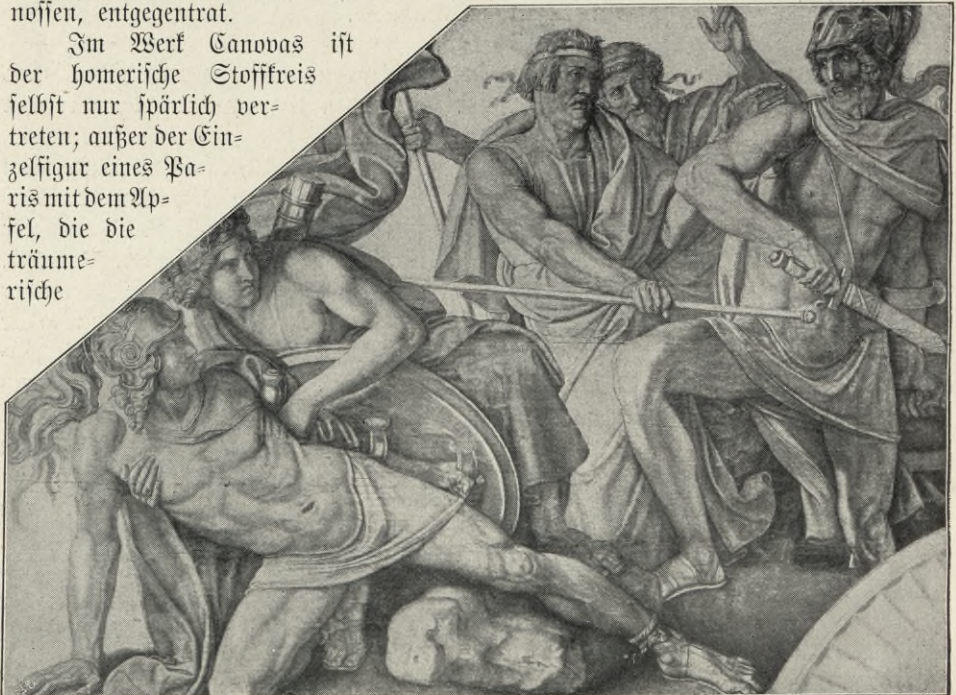


Abb. 34. Ajax im Kampf mit Hector. Deckengemälde von Cornelius in der Münchener Glyptothek.

Weichlichkeit des Priamossohnes nicht übel zum Ausdruck bringt (Abb. 22), sind drei Einzelgestalten von Helden des Trojanischen Krieges — Palamedes, Hektor und Nias — zu nennen, von denen keine den Charakter des Dargestellten tiefer aufgefaßt und wiedergegeben hat; wir sehen nicht viel mehr vor uns als Altfiguren in heroischer Ausstaffierung; höchstens die Gestalt des salaminischen Helden zeigt Anlässe zu einer näheren Charakterisierung des gewaltigen, aber ungefügen Kriegers (Abb. 23).

Ohne Zweifel tiefer in die Welt der homerischen Dichtung ist Thorwaldsen eingedrungen. Im Jahre 1797 war er aus seiner dänischen Heimat nach Rom gekommen und hat sich in den 32 Jahren seines dortigen Aufenthalts die Formensprache der antiken Kunst völlig zu eigen gemacht. Aus ihr heraus sind denn auch diejenigen seiner Werke geschaffen, die der homerischen Welt angehören, das 1805 vollendete Relief mit der Entführung der Briseis (Abb. 24), die Reliefdarstellungen Hektors, der dem Paris seine Feigheit vorwirft, aus dem Jahre 1809 (Abb. 25) und des vor Achilleus knienden Priamos aus dem Jahre 1814 (Abb. 26), sowie das Medaillonrelief des Achilleus, der dem Patroklos seine Wunden verbindet (Abb. 27), das etwas später und zwar im Zusammenhang mit Thorwaldsens Arbeiten zur Wiederherstellung der äginetischen Siebelfiguren entstanden ist, endlich der in den dreißiger Jahren entstandene Abschied Hektors von Andromache (Abb. 28), dem das Reliefbild des seinem Volke singenden Dichters Homeros zeitlich nahe steht (Abb. 29).

Das hohe Maß der Bewunderung, das diesen Schöpfungen des dänischen Meisters von seiten der Zeitgenossen zuteil ward, ist heute der Natur der Sache nach nahezu eine Unmöglichkeit. Begrüßte man damals in jedem Thorwaldsenschen Werke freudig ohne weiteres einen neuen Fortschritt auf dem Wege der Befreiung

von mancher Unnatur und unkünstlerischen Effekthascherei der extremen Barockkunst, so empfinden wir heutzutage sehr stark, daß bei Thorwaldsen über der bedingungslosen Hingabe an die Formenwelt des Altertums die urwüchsige Tätigkeit



Abb. 35. Hektors Abschied von Andromache. Deckengemälde von Cornetius in der Münchener Glyptothek.

der eigenen Phantasie des Künstlers zu kurz gekommen ist; fast wie lebende Bilder in Plastik, die mit antiken Statuen und Relieffiguren gestellt sind, muten uns seine Schöpfungen an, und was in ihnen von treffender, künstlerisch bedeutender Auffassung des homerischen Stoffes vorhanden ist, das genießen wir Heutigen eher trotz der antikisierenden Formgebung als infolge derselben. Und ein Gleiches gilt von den Werken der Schüler und Nachahmer Thorwaldsens, von denen der Däne Wilhelm Bissen mit seiner Statue des zürnenden Achilleus und der Deutsche Emil Wolff mit seiner Einzelfigur der Zauberin Kirke (in der Berliner Nationalgalerie) wenigstens kurz erwähnt sein mögen.

Auders bereits ist der Sachverhalt mit den homerischen Darstellungen des dritten in der genannten Künstlerreihe, des Schleswig-Holsteiners Asmus Carstens. Als er, der einstige Zögling der Kopenhagener Akademie, im Jahre 1795 zu Rom durch Ausstellung seiner Werke den großen Streit entfachte, an dem mit einem scharfen Angriff des „Malers Müller“ gegen die pseudoklassische Kunst auch Schillers Horen Anteil genommen haben, ist es den Bemühungen seiner treuen römischen Freunde nicht gelungen, dem vortrefflichen Künstler die verdiente Bewunderung zu erkämpfen, und damals noch verkannt selbst von Männern wie Goethe und seinen Weimarer Kunstfreunden fand der weitaus bedeutendste der deutschen Klassizisten drei Jahre später bei der Cestiuspyramide sein frühes Grab. Um so reicher war die Anerkennung, die schon bald nachher dem Toten zuteil wurde; ein großer Teil seines Nachlasses kam, mit auf Goethes Betreiben, nach Weimar; die Kochschen Kupfer-
ätzungen seiner Unrißbilder zur Argonautenfage wurden das viel und nicht mit Unrecht bewunderte Manifest der ganzen Kunstichtung, die in Form und Inhalt die völlige Wiederbelebung der Antike angestrebt hat, und auch die Einzelblätter aus der homerischen Sagenwelt fanden durch Reproduktionen aller Art die weiteste Verbreitung und werden uns noch jetzt

als die bemerkenswertesten Zeugnisse des Klassizismus immer wieder vorgeführt. Betrachten wir die in Abb. 30 vorgeführte Zeichnung, so werden wir dies Fortleben der Carstensschen Schöpfungen ohne

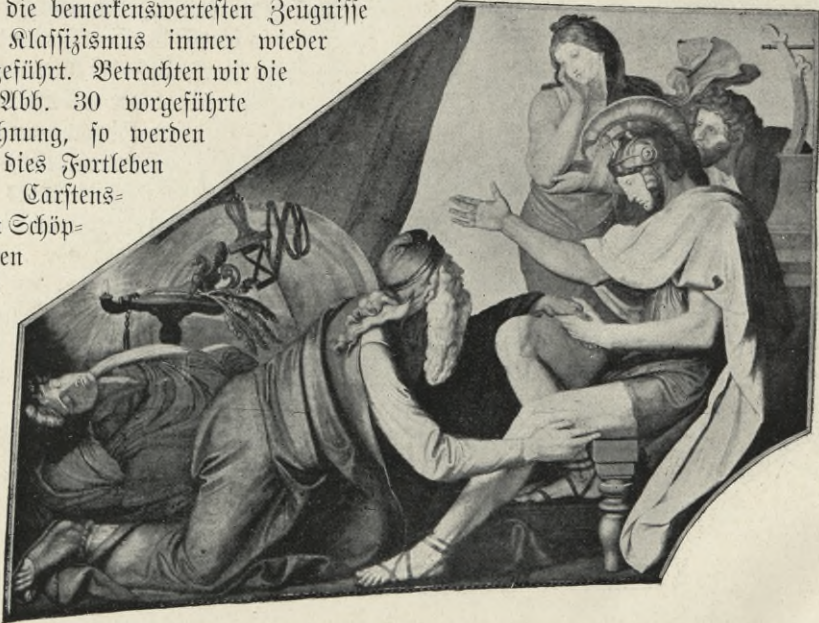


Abb. 36. Priamos im Zelt des Achilleus. Deckengemälde von Cornelius in der Münchener Glyptothek.

Land-Oberhule Malbenburg
 Preßbucherei



Abb. 37. Der Zorn des Achilleus. Deckengemälde von Cornelius in der Münchener Glyptothek.

weiteres verstehen: die homerische Schilderung der Szene im Zelt des Achilleus hat hier keineswegs bloß äußerliche, aus Motiven der griechischen Plastik mehr oder minder geschickt zusammengestellte Wiedergabe gefunden; vielmehr zeigt jede Figur des kleinen Bildes, wieviel dem Künstler an einer tieferen Auffassung des ganzen Vorganges und an einer sorgfältigen Charakteristik der einzelnen Figuren gelegen ist, und es liegt — wohl vor allem in der Gruppe des Patroklos mit seinem Freunde — über der Komposition die ganze schwere Stimmung, die das Lesen des homerischen Berichts bei jedem empfänglichen Leser hervorruft.

Und in ähnlich tiefgründiger Weise hat Carstens auch die wenigen anderen Szenen der Ilias aufgefaßt, zu denen sich Zeichnungen von ihm erhalten haben. Sein Priamos, der um die Auslieferung von Hektors Leiche fleht, ist eine Gestalt von warm empfundener Wahrheit, die Darstellung der Helena und des trojanischen Alten am stäisches Tor gibt den Vorgang mit demselben Sinn für die komische Seite der Szene wieder, der auch die verschiedenen Carstensschen Bilder zu den Satiren des Lufianos auszeichnet, und den Fortschritt über die bloße zeichnerische Verwendung des Stiles der antiken Vasenbilder und Reliefs hinaus zeigt uns sehr deutlich ein weiteres Blatt, auf dem der epische Bericht vom Kampfe des Achilleus mit den Flußgöttern dem Künstler zu einer größer angelegten, auch das landschaftliche Element hineinziehenden Komposition Anlaß gegeben hat. Wir empfinden vor diesen Schöpfungen deutlich, wie Großes der Künstler noch hätte leisten können, wenn ihn nicht ein widriges Schicksal so früh hätte sterben lassen.

An Carstens hat, auch auf dem Gebiete der Schöpfung homerischer Gestalten, unmittelbar angeknüpft der im Jahre 1798, Carstens' Todesjahr, zu Berlin geborene, 1868 zu Weimar gestorbene Bonaventura Genelli; er hat weit mehr mit ihm gemeinsam als die Plastik auf dem Papier, die bei ihm sogar wieder ganz ausartet in jenes für unser heutiges Auge unbefriedigende System der Umrißzeichnungen, das uns zuerst bei Flaxman entgegengetreten ist: Carstens' ganze Auffassung der antiken Welt, die dem jüngeren Meister durch Anton Koch in Rom übermittelt worden war, lebt in Genellis „Umrißen zum Homer“ (1844) fort, mit denen der deutsche Künstler offensichtlich bestrebt gewesen ist, Flaxmans Zeichnungen durch ein Werk deutscher Kunstübung zu ersetzen.



Abb. 38. Kampf um Patrolos' Schildnam. Zedengendide von Cornelius in der stündigener Gephyrtogel.



Abb. 39. Odysseus' Begegnung mit Nausikaa. Wandbild von Preller im Römischen Haus zu Leipzig.

Genelli hat zu jedem der beiden Epen 24 Zeichnungen geschaffen, die aber zum Teil nicht der Handlung dieser Epen selbst, sondern nur nebenbei in ihnen erzählten Vorgängen gelten; er hätte selbstverständlich besser daran getan, sich nicht an die Zahl der homerischen Gesänge zu binden, sondern nur die Handlung selbst zu befragen und ohne Rücksichtnahme auf alle Bucheinteilung nur da einzusetzen, wo sich die zur künstlerischen Darstellung geeigneten Vorgänge finden.

Man hat denn auch dem Künstler nicht mit Unrecht zum Vorwurf gemacht, daß er mehr als einen für die bildliche Wiedergabe durchaus ungeeigneten Moment der homerischen Dichtung für seine Kompositionen herausgegriffen, sich durch die Warnungen Lessings im Laokoon in keiner Weise hat belehren lassen; er malt, natürlich ohne rechte Klarheit und wirkliches Leben in die Komposition hineinzubringen, die Szene, in der Apollo den hartbedrängten Aineias vor Diomedes schützt, während die von dem letzteren verwundete Aphrodite von Iris dem Olymp zugeführt wird; er versucht sich auch an der nächtlichen Erscheinung von Patroklos' Schattenbild bei Achilles, bringt aber in den traumhaften Vorgang keine Spur von irgendwelchem geheimnisvollem Zauber, ohne den die Szene in der bildlichen Darstellung unerträglich wird. Ebenso versucht er Unmögliches, wenn er den Schiffbruch des Iokrischen Nias oder den des Odysseus in großfigurigen Bildern darstellt, denen das Fehlen des landschaftlichen Elements jede Stimmung nimmt.

Neben solchen Fehlern sind Genellis Homerbilder auf der anderen Seite aber auch reich an Schönheiten der Komposition im ganzen wie im einzelnen, und ihr großes Verdienst wird immer bleiben, daß sie der Wiedergabe homerischer Stoffe



Abb. 40. Ulysses' Landung auf Ithaka.
Wandbild von Peller im Römischen Haus zu Leipzig.

über die Einzelfiguren und einige wenige oft dargestellte Einzelzenen hinaus auf die neue die Wege zu einer vielseitigen Auffassung der verschiedensten Szenen der beiden Epen die Wege wiesen.

Im Anschauen Roms und seiner Altentümer ist der Klassizismus groß geworden, den wir an den Gestalten Canovas, Thorwaldsens, Carstens' und Genellis soeben beobachtet haben; aus demselben Boden hat auch der Klassizismus der damaligen französischen Kunst seine Kraft gewonnen, indem von 1780 ab auch die Künstler Frankreichs nach dem Süden zogen, um die Ergebnisse ihres Studiums in den heimischen Kunstschulen zu ergänzen und zu vertiefen. In Frankreich kam die französische Revolution mit ihrer vielfach antikisierenden Tendenz hinzu, um den Klassizismus zu stärken; das Römertum spielte dabei für den Geist des romanischen Volkes naturgemäß die Hauptrolle; auch die Stoffwelt der bildenden Künstler hat sich in weit überwiegen-

dem Maße an die Sage und Geschichte Roms angelehnt; immerhin tritt der Einfluß des Grafen Caylus (S. 26) in einer ganzen Reihe von Kunstwerken homerischen Inhalts zutage, die Louis David und seine Schüler und Nachfolger geschaffen haben. Wir dürfen es uns versagen, auf einzelne dieser Schöpfungen einzugehen, da das Bild des Klassizismus, wie wir es aus der Betrachtung Canovas und seiner Genossen gewonnen haben, durch sie keine irgendwie wesentliche Bereicherung erfahren könnte.

In verschiedener Weise und an sehr verschiedenen Stellen trat dann gegen die klassizistische Kühle der meisten unter den zuletzt besprochenen Homerbildwerken die Gegenströmung ein: sehen wir, wie hier wohl zweckmäßig, von der zeitlichen Reihenfolge ab, so mag zuerst Antoine Wierz (1806—1865) erwähnt werden, der geniale, aber aller Selbstzucht ermangelnde Brüsseler Meister, der als Maler der Rubens seiner Zeit zu werden und die bildende Kunst zu einer volkerziehenden

Macht großen Stils zu erheben versucht hat, aber im Zwiespalt zwischen seinem Willen und seinem Können nur allzu oft in eine geradezu abstoßende Effekthascherei verfallen ist. Sein Bild des Kampfes um die Leiche des Patroklos stellt im Bereiche der außerdeutschen Kunst ohne Zweifel den bedeutendsten Versuch dar, die homerischen Gestalten in vollem, malerisch empfundenem Leben vorzuführen.



Abb. 41. Telemachos' Heimkehr zu Eumaios. Wandbild von Preller im Römischen Haus,
zu Leipzig.

Auch in Deutschland hat — unter dem Eindruck der großen Zeitereignisse des Befreiungskrieges und unter der Einwirkung der an sie anknüpfenden romantischen Richtung der Literatur — die Kunstentwicklung bald über den Klassizismus von Carstens und seiner Anhänger hinausgeführt. Christian Rauch wird der Darsteller der großen zeitgeschichtlichen Vorgänge und ihrer bedeutendsten Vertreter, und das Ringen mit Aufgaben, für deren Lösung bei der antiken Formgebung keine ausreichende Hilfe zu finden war, nötigt die Künstler, sich ihre eigene Formensprache zu sichern, führt sie außerdem auch hin zu den altdeutschen Meistern sowie zu den italienischen Meistern der Zeit vor Rafael und Michelangelo. In demselben Rom, wo Thorwaldsen, Carstens und Genelli die Wiederbelebung der klassizistischen Kunst mit der Einseitigkeit der Vorkämpfer für wiedererwachte Ideale durchgeführt hatten, schließt sich eine neue, jüngere Generation deutscher Künstler zusammen, die in ihren bedeutenderen Vertretern ohne Zweifel zu einer höheren Stufe künstlerischer Leistungen emporgedrungen ist als die klassizistische Kunst. Sie ver-



Abb. 42. Odysseus auf der Insel des Seltos. Skizze von Preller im Museum zu Weimar.

langt Farbe und unmittelbare Lebenswahrheit und trachtet nach vollem malerischem Eindruck, weil nur der ihrem Verlangen nach Lebenswahrheit Genüge tut.

Der führende Geist dieser neuen, sonst mehr den biblischen und mittelalterlichen Stoffen zugewandten Richtung der deutschen Kunst, Peter Cornelius (1783—1867), hat auch einen großen Bilderzyklus homerischen Inhalts geschaffen, die Iliasbilder in dem Heroensaal der Münchener Glyptothek, bei denen wir einen Augenblick näher verweilen müssen.

Erfüllt von den Eindrücken, die er von den Rafaelschen Wandgemälden der römischen Farnesina, von Giulio Romanos eindrucksvollem Bilderzyklus für den Palast del Te zu Mantua und so vielen anderen großen Schöpfungen der italienischen Wandmalerei empfangen hatte, ging Cornelius noch im Süden an die gewaltige Arbeit, deren Vollendung sich bis zum Jahre 1830 hingezogen hat. Die Kartons, die der Verfertigung der Fresken zugrunde gelegt sind, sind von dem Künstler sorgfältig aufbewahrt worden und bilden jetzt einen kostbaren Besitz der Berliner Nationalgalerie — einen doppelt kostbaren, weil die künstlerischen Absichten des Meisters uns vor ihnen in mancher Hinsicht reiner und ungestörter



Abb. 48. Odysseus auf der Insel des Phäakios. Wandbild von Preller im Museum zu Weimar.

entgegengetreten als in den 3. T. von der Hand der Schüler und Gehilfen ausgeführten Deckengemälden des Münchener Museumsgebäudes selbst.

Der Zyklus dieser Wandgemälde geht mit dem großen Deckenbilde der Hochzeit der Thetis bis weit in die Vorgeschichte der homerischen Handlung zurück und verfolgt in einem der Wandbilder die Sage bis zum schließlichen Untergang der Priamosstadt. Auf die Erzählung der Ilias selbst beziehen sich neun Bilder, die infolge ihrer Anpassung an die Architektur des Saales von sehr verschiedener Form sind und 3. T. dem Bilde einen recht unbequemen Rahmen aufnötigen, aber um so mehr die Kompositionskunst des Meisters bewundern lassen, so vor allem die Darstellungen von Agamemnons Traum (Abb. 31), von Ares' und Aphrodites Verwundung (Abb. 32), vom Zweikampf des Paris mit dem Menelaos (Abb. 33), von Ajas' Angriff auf Hektor (Abb. 34), von Hektors Abschied (Abb. 35) und von Priamos' Kniefall vor Achilleus (Abb. 36). Noch reicher und freier kommt die Darstellungskunst des Malers natürlich zur Geltung, wenn ihm, wie für den Zorn des Achilleus (Abb. 37) und den Kampf um die Leiche des Patroklos (Abb. 38), ein volles Bogenfeld zur Verfügung steht. Groß gedacht sind aber alle Bilder ohne Ausnahme, und wenn es uns vor Thorwaldsens Gebilden zumute war, als ob der Künstler mit antiken Statuen lebende Bilder in Marmor gestellt hätte, hier herrscht wirkliches, mächtig pulsierendes Leben, und die Handlung der Ilias wird uns in einer Weise vorgeführt, die unser Verständnis für die Vorgänge ganz ohne Zweifel erheblich vertiefen und fördern kann. Fördern kann, auch wo, wie bei dem letztgenannten Bilde, der Text der homerischen Dichtung vielleicht an sich eine andere Auffassung der Szene fordert — wenigstens wird mancher Betrachter des Bildes die gewaltige Wirkung nicht genug ausgedrückt finden, die das Erscheinen des Achilleus auf der Mauer bei den Kämpfenden hervorruft. Auch hat der Wunsch, möglichst viel zur Darstellung zu bringen, wohl bei mehr als einem der Gemälde der Klarheit des Aufbaues der Figuren Abbruch getan.

Aber mächtig wirkt trotz alledem der „Trojanische Saal“ der Münchener Glyptothek mit seinen wirklich heroischen Gestalten auf jedes nicht ganz unempfindliche Gemüt ein, und dieser Eindruck kann uns vorsichtig machen gegenüber manch vor-schnell aburteilender Stimme, die in unseren Tagen über das Schaffen des Cornelius wie über die Kunstbestrebungen seines Auftraggebers, des Königs Ludwigs I. von Bayern, laut geworden ist. Es ist und bleibt etwas Großes um den Geist und um das Können, die diese Homerbilder ins Leben gerufen haben, und wir verleugnen ein bestes Stück der deutschen künstlerischen Vergangenheit, wenn wir uns in einseitigem Modernismus kühl abwenden von der Schöpfung des Cornelius wie auch von der reichen Fülle mannigfacher Bilder aus der griechischen Dichtervelt, die Ludwigs I. Begeisterung für die Antike im Königs- und im Festsaalbau des Münchener Residenzschlosses hat entstehen lassen und die als Ganzes ein fast einzigartiges Denkmal großgedachter Kunstpflege sind.

Und wenn wir die Säle dieser beiden oben genannten Neubauten des Münchener Schlosses zu Ende durchwandern, so tritt uns — zugleich ein Zeugnis dafür, daß Ludwig I. durchaus nicht einseitig nur der Antike zugewandt war — ein für das Kunstleben der damaligen Zeit höchst bezeichnender Umstand entgegen: wir finden da Schnorr von Karolsfelds Riblungenfresken, finden Wandbilder mit Bürgererschen, Klopstockschen, Goetheschen und Schillerschen Stoffen sowie Darstellungen aus dem Leben Walters von der Vogelweide und aus den Gedichten Wolframs von Eschenbach, können also deutlich erkennen, wie das Erwachen einer



Abb. 44–47. Odysseus und Leucothea. Skizzen von Preller.

neu erblühenden Literatur und die Wiederbelebung der alten deutschen Dichtung den vaterländischen Stoffen neben den Gestalten der antiken Dichtung einen ebenbürtigen Platz geschaffen und der einseitigen Hingabe an das Altertum ein Ende bereitet hat.

4.

So ist auch Homer in der beherrschenden Stellung, die er drei Jahrzehnte hindurch in der Phantasie der bildenden Künstler eingenommen hatte, in der Folge-

zeit nicht geblieben, und doch hat erst diese Folgezeit, in der die Begeisterung für den griechischen Dichter mit dem Sinn für die nationale Dichtung Hand in Hand ging, diejenigen Homerbilder geschaffen, die für uns die klassische Verkörperung der homerischen Gestalten sind.

Auf die Entstehung dieser letztgenannten Homerbilder hat die allgemeine Entwicklung der deutschen Kunst einen sehr bedeutenden Einfluß ausgeübt; vor allem ist das Wiedererwachen der Landschaftsmalerei für sie von Bedeutung gewesen, indem die Freude an dem Bilde der umgebenden Natur sehr bald auch für die Gestalten der Sage die Wiedergabe des Schauplatzes verlangte, auf denen sich das Schicksal der Helden und Heldinnen abspielt. Ähnlich wie aus diesem Gefühl heraus der Düsseldorfer Maler Johann Wilhelm Schirmer seine jetzt in der Berliner Nationalgalerie befindlichen biblischen Landschaften schuf, bereiste damals Karl Frommel die italischen Schauplätze der Virgil'schen Dichtung, um das Bild des landschaftlichen Bodens zu gewinnen, auf dem die Aeneis sich abspielt, und in gleicher Weise sollte zu jener Zeit auch für die homerische Dichtung der Künstler erstehen, der, uns weitab führend von der Schattenhaftigkeit der hintergrundslosen Gestalten eines Flaxman, Carstens und Genelli, das Bild der homerischen Helden mit dem der homerischen Landschaft zu einem harmonischen Ganzen erwarb.

Friedrich Preller ist dieser Künstler gewesen; 1804 in Eisenach geboren, von frühester Kindheit an in Eisenach aufgewachsen, betrat er im Jahre 1827 den Boden Italiens, auf dem er, von der großherzoglichen Regierung aufs freundlichste unterstützt, bis 1831 weilte.

Dem Schützling Goethes ist gleich seinem Meister in der erinnerungsreichen Gegend südlich von Neapel zuerst das Bild seiner odysseeischen Gestalten vor die Seele getreten. Im Jahre 1830 hatte Preller die Gegend bereist; zu derselben Zeit, wo ihn Goethes Tod des treuen Beschützers beraubte, trat Dr. Härtels Anerbieten an ihn heran, in dessen „Römischen Hause“ in Leipzig einen Raum mit Fresken auszumücken, und gewiß hat der feinsinnige Härtel den Vorschlag Prellers, Stoffe aus der Odyssee zu wählen, mit großer Freude angenommen. Und so ließ denn der rühmliche Kunstsin eines deutschen Bürgerhauses nördlich der Alpen ein Gegenstück zu jener Casa Bartholdy entstehen, die etwa 20 Jahre früher auf römischem Boden der Ausgangspunkt einer neuen Blüte deutschen Kunstschaffens geworden ist; Genelli und andere bedeutende Maler der Zeit wurden neben Preller zur Mitwirkung am „Römischen Hause“ berufen; im Dezember 1836 hat dieser letztere, inzwischen zum Professor an der Weimarer Kunstschule berufen, den ihm anvertrauten Bilderzyklus vollendet.

Sieben Bilder bilden diesen ersten großen Zyklus von Odysseelandschaften, den Preller geschaffen hat; ein von Alexander Bruckmann in München komponierter Fries, im Stile antiker Vasenmalerei gehalten, liefert den ornamentalen Abschluß sowie die inhaltliche Ergänzung zu den durchaus glücklich gewählten Einzelbildern, von denen wir drei, die Begegnung des Odysseus mit Naukifaa, die Landung des schlafenden Helden auf Ithaka und die Heimkehr des Telemachos zu Eumaios, hier in Abbildung (Abb. 39—41) wiedergeben. Es gibt wohl niemanden, der dem Zauber dieser so einfach und ruhig erzählenden Kompositionen widerstehen kann; je mehr man sich in die Bilder hineinsieht, desto mehr gelangt ihre schlichte Größe zur Wirkung und desto größer wird unsere Bewunderung für den Künstler, der die Gestalten der Dichtung so lebensvoll im Rahmen eines überaus glücklich ausgestalteten Landschaftsbildes erscheinen läßt.



Abb. 48. Odysseus und Leutothea. Wandbild von Peller im Museum zu Weimar.

Auch die Zeitgenossen versagten dem Maler diese Bewunderung nicht, jedoch war in den Räumen des auch zu geschäftlichen Zwecken dienenden Privathauses dem trefflichen Werke auf die Dauer keine sichere Stätte bereitet; 19 Jahre später führt den inzwischen durch Reisen nach Norwegen, Belgien und ins Hochgebirge mit wertvollen neuen Eindrücken erfüllten Meister die Sorge um seine Schöpfung nach Leipzig hin; aus Kopien der früheren Bilder hat sich damals der neue, durch zahlreiche Kompositionen erweiterte Zyklus von Odysseelandschaften entwickelt, der vom Jahre 1857 ab in Dresden, Berlin, Düsseldorf, München und anderwärts ausgestellt wurde und den Gedankenreichtum dieser künstlerischen Wiedergabe des homerischen Stoffes nunmehr zum Gemeingut der Nation zu machen begann. Und nun führt der Auftrag des Großherzogs von Weimar, die überall mit Begeisterung aufgenommenen Odyssee-Kartons in einem eigens für sie zu schaffenden Raum anzuführen, den Künstler auf den Höhepunkt seiner Lebensentwicklung; von 1859 bis 1861 weilt er zu Vorstudien für das gewaltige Werk nochmals in Italien; in den Jahren 1863 bis 1868 ersteht in Weimar der Museumsbau, dessen eine Halle Prellers neuen Bildern als bleibende Stätte dienen soll; 1869, zur Einweihung des Baues, waren auch die — in Wachsfarben ausgeführten — Gemälde vollendet, die seine größte Zierde bilden.

Was die Bilder des Römischen Hauses an natürlicher Feinheit des Gedankens wie der Ausführung geboten hatten, das alles finden wir bei den Weimarer Bildern in gesteigertem Maße und in noch mehr ausgereifter Form wieder. Und den großen Anteil, der beim Zustandekommen eines jeden Meisterwerkes dem Fleiße zukommt, können wir uns an den Vorarbeiten für die Weimarer Gemälde, den Zeichnungen wie den Farbenskizzen, so deutlich, wie es nur selten möglich ist, vor Augen führen. Wir betrachten in Abbildung 42 das erste Werden des eindrucksvollen Musterbildes einer heroischen Landschaft, zu dem der Künstler die Szene auf der Insel des Helios auszugestalten wußte (Abb. 43); wir verfolgen durch vier Skizzen hindurch (Abb. 44—47), wie der Höhepunkt des homerischen Schiffermärchens, das hilfreiche Erscheinen der Lenkthea bei dem gescheiterten Odysseus, von dem nur schwer mit sich zufriedenen Meister zu einer malerischen Verkörperung durchgearbeitet wird, die mit dem ruhig großen Stil der antiken Erzählung durchaus auf derselben Höhe steht (Abb. 48), und wir beobachten an dem ersten Karton des Sirenenabenteurers (Abb. 49), dem die sorgsamsten Einzelstudien vorausgegangen sind, wie der Künstler mit wundervoller Sorgsamkeit und Treue der endgültigen Fassung des Bildes (Abb. 50) eine Vorstudie voranschickt, der man in diesem Falle fast vor dem Gemälde den Vorzug zu geben versucht ist. Auch stellen wir dem Naufrakaabilde des Härtel'schen Zyklus die Weimarer Fassung (Abb. 51) der Szene gegenüber und finden die Kunst des Meisters da zu noch größerer Klarheit und Sicherheit im Figürlichen wie im Landschaftlichen ausgereift und lernen schließlich auch in zwei Proben des Sockelfrieses (Abb. 52 u. 53) eine Formgebung kennen, die mit der weisen Beschränkung ihrer Darstellungsmittel auf das Notwendige zu den Hauptbildern wirklich die anmutigste und bei aller Lebendigkeit doch denkbar anspruchloseste Ergänzung zu geben weiß. Über dem Ganzen aber — das merken wir aus allen diesen Proben — ruht eine Abgeklärtheit, die uns in diesem wirklich episch und ohne alle Rhetorik malenden Künstler einen Verkörperer der homerischen Gestalten und Vorgänge erkennen läßt, wie er wohl nur bei so einzigartigem Zusammentreffen aller günstigen Umstände hat entstehen können: auf dem Boden deutscher Hingabe an den Geist des klassischen Altertums, unter



Abb. 49. Ulysses und die Sirenen. Karton von Preller in der Nationalgalerie zu Berlin.

den Eindrücken der großen Landschaftsbilder, vor denen Goethe dereinst seine Naufikaadichtung begonnen hatte, und inmitten einer Kunstentwicklung, die über die bloße Herübernahme antiker Formen zu einer freien schöpferischen Tätigkeit auf der Grundlage eigener Naturbeobachtung und eigener Stilgesetze durchgedrungen war. Wenn ein merkwürdiges Zusammentreffen gerade damals die oben (S. 12) erwähnten esquilinischen Odysseelandschaften hatte entdecken lassen, so ist das Nebeneinander dieser beiden Zyklen, des antik-griechischen und des modernen deutschen, ganz besonders lehrreich; es zeigt uns an einem neuen Beispiel, wie sehr der deutsche Geist dem des griechischen Altertums in vielen Beziehungen verwandt ist und den gleichen Äußerungsformen wie jener zustrebt. —

Prellers Bilder stehen für unser Empfinden so sehr im Mittelpunkt des Gesamtgebietes der neueren Versuche, die Gestalten und Handlungen der homerischen Epen im Bilde darzustellen, daß wir wohl berechtigt sind, das, was wir an solchen Versuchen noch weiter zu betrachten haben, in vergleichender oder gegenfäßlicher Betrachtung an das Werk des Weimarer Meisters anzuschließen. Es lag nahe genug, zu den überaus beliebten Odysseebildern Prellers Gegenstücke in Gestalt ähnlicher Darstellungen zur Ilias zu schaffen; Friedrich Preller der Jüngere hat den Versuch, oder sagen wir lieber das Wagnis, unternommen und mit leidlichem Erfolg durchgeführt, nicht ohne hier und da, wie z. B. auf dem Bilde von Hektors Abschied, von der archäologischen Gelehrsamkeit Gebrauch zu machen, die inzwischen durch die Erforschung der frühgriechischen Altertümer mehr und mehr Gemeingut der Gebildeten zu werden begann. Das landschaftliche Element ist für den jüngeren Preller noch mehr als für seinen Vater durchaus die Hauptsache; in bezug auf die Auswahl der Szene mag erwähnt werden, daß der Künstler die Bergung von Sarpedons Leiche durch Apollon in eigenartiger Auffassung vorführt: er zeigt eine Waldgegend nahe am Meeresufer; einsam und ohne weitere Spuren des Kampfes liegt in ihr der Leichnam des Helden, dem sich der Gott mit einer Kanne in der Rechten naht; es ist Stimmung in dem Bilde, aber der Größe der epischen Handlung wird die Darstellung schwerlich gerecht.

Wie Preller und in ähnlicher Weise z. B. auch Edmund Ranolt mit einzelnen Bildern in Deutschland, so hat William Turner in England dem landschaftlichen Element bei der Darstellung sagengeschichtlicher Stoffe seine besondere Aufmerksamkeit zugewandt — freilich er in ganz anderer Weise und, soweit der homerische Stoffkreis in Betracht kommt, nur in einem Bilde. Turner steht abseits von der sonstigen damaligen Entwicklung der modernen englischen Malerei, die in Frederick Leighton, dem Schöpfer eines bekannten Bildes der Andromache in der Gefangenschaft, und in Laurens Alma Tadema, dem Maler der „Vorlesung aus Homer“, bis in die neueste Zeit den Klassizismus weitergebildet und daneben die weiter unten zu erwähnende Richtung des Präraffaelitismus entwickelt hat; von Jugend auf strebt er, den verschiedensten älteren Vertretern der heroischen Landschaftsmalerei ihr Kunstgeheimnis abzulaufrhen, versenkt sich vor allem in den Geist der Kunst des größten französischen Landschaftsmalers der Spätrenaissancezeit, Claude Lorrains. Aber er fügt ein Neues hinzu: eine erstaunlich kühne, die größten Schwierigkeiten eher suchende als meidende Wiedergabe der Luftperspektive und der Lichtwirkungen, die den Sonnenschein, das Abendrot, die Glut des Feuers zu malen unternimmt. Und wie er in diesem Meer von Farbe einmal Nelsons Tod bei Trafalgar, dann Didos Stadtbau und dann wieder die Gondeln Venedigs erscheinen läßt, so hat er auf einem Bilde auch eine homerische Szene dargestellt:



Abb. 50. Odysseus und die Sirenen. Karton von Preller im Städtischen Museum zu Leipzig.

seine „Abfahrt des Odysseus von der Insel des Cyclophen“ wirkt fast ausschließlich als Landschaftsbild; man hat nicht mit Unrecht gesagt, daß selbst der Leib des Polyphem wie eine gewaltige Wolke auf dem Berge gelagert und somit in den landschaftlichen Eindruck hineingezogen ist.

Wenn bei Turner in sehr hohem Maße, aber auch bei Preller bis zu einem gewissen Grade das figürliche Element über dem landschaftlichen zu kurz gekommen ist, wenigstens eine eingehende Charakteristik der Personen und ihrer Handlungen in Wegfall kommen muß, so finden wir auf der anderen Seite wieder auch in der neueren Kunst eine Reihe von Künstlern, denen bei ihren Bildern zu Homer am Figürlichen fast allein gelegen ist. In diese Reihe gehört von englischen Malern vor allem Edward Burne-Jones (1833—1898), der als Schüler des englischen Präraffaeliten Gabriel Rossetti von der Anlehnung an die frühitalienische Malerei ausgegangen und ihr auch treu geblieben ist, daneben aber, auch in der Wahl seiner Stoffe, vom Klassizismus sich vielfach beeinflussen ließ. Auf seinem Kirkebilde (Abb. 54) erinnern die Schiffe im Hintergrunde an das Abenteuer des Odysseus; im übrigen beschäftigt den Künstler nur die Gestalt der Zauberin selbst, und die Beziehung zur epischen Erzählung ist so lose wie möglich. In einer Skizze zu einem anderen Bilde hat Burne-Jones die leidvolle Gestalt der Kassandra darzustellen gesucht, auch hier ganz dem Ausdruck des Seelischen zugewandt, für den naturgemäß nur die großfigurige Darstellung volle Gelegenheit bietet. Wir wollen bei dieser Gelegenheit gleich die eindrucksvolle Wiedergabe der Kassandra erwähnen, die in unserer heimischen Kunst von Max Klinger geschaffen worden ist. Im Jahre 1894 als eine Art von Gegenstück zu der kurz vorher entstandenen Salome gearbeitet, mit der sie im Städtischen Museum zu Leipzig vereinigt ist, stellt dies auch durch seine Polychromie eigenartig wirksame Bildwerk den Seelenkampf der einsamen und unverstandenen Priesterin in ergreifender Weise dar. Auch hier empfindet man mächtig das Fortschreiten in der Kunstentwicklung des vergangenen Jahrhunderts, wenn man auf die Schöpfungen Canovas und der Klassizisten einen vergleichenden Rückblick wirft.

Diese Kunstentwicklung mußte übrigens in ihren letzten Stadien nach einer ganz besonderen Seite hin gegenüber Prellers Verkörperung der homerischen Vorgänge und Gestalten zu neuen, weitergehenden Versuchen führen. Für Preller, den Zögling Goethes und den jüngeren Zeitgenossen der Klassizisten, war es ein selbstverständliches Gebot künstlerischen Schaffens, seinen Bildern eine Wiedergabe der Wirklichkeit fernzuhalten, deren Naturwahrheit auch dem Häßlichen nicht aus dem Wege geht. Der Realismus der modernen Kunstentwicklung wollte dabei nicht stehen bleiben; er wünscht, in der Gestalt der Sirenen die Wildheit des furchtbaren Zauberwesens ausgedrückt zu sehen: Franz Stuck, der auch die Sphinx der antiken Sage in ähnlichem Sinne dargestellt hat, mit seinem Einzelbilde der Sirene, und in etwas anderer Weise Greiner mit seiner Darstellung des Gesamtvorganges sind diesem Wunsch gerecht geworden. Und fast noch bezeichnender für modernste Kunstauffassung ist die Darstellung einer anderen homerischen Szene, die wir der sog. Sezessionsrichtung der modernen Kunst verdanken, Louis Korinths Bild des Kampfes zwischen dem in Bettlergestalt erscheinenden Odysseus und dem frechen Fros, den die Freier gegen den Heimkehrenden mutwillig zum Streite geheizt haben. Ist schon die Wahl des Stoffes charakteristisch für eine Kunst, die die betretenen Pfade eher zu meiden sucht, so versetzt uns die Ausführung des Bildes völlig hinein in Kunstbestrebungen, denen vor allem die ungeschonte, unmittelbare Wiedergabe der Wirklichkeit am



Abb. 61. Odysseus und Nauplia. Wandbild von Preller im Museum zu Weimar.



Abb. 52. Odysseus von dem sterbenden Hund Argos erkannt. Zeichnung zum Sockelfries des Odysseezyklus von Preller im Städtischen Museum zu Leipzig.

Herzen liegt: eine rohe Szene spielt sich vor unseren Augen ab, es ist so gut wie nichts getan, sie in eine höhere Sphäre heroischer Handlung zu erheben; aber Kraft und Leben ist in dem Bilde, und unvereinbar mit dem Geist der homerischen Dichtung darf das Kunstwerk nicht ohne weiteres schelten, auch wer an sich der abgeklärten Formgebung Prellers den Vorzug gibt.

Wir haben von Prellers Darstellungsweise oben den Ausdruck ‚epische Schlichtheit‘ gebraucht; unsere Freude an dieser Schlichtheit kann nur wachsen, wenn wir vereinzelt, meist auf dem Boden der ausländischen, besonders der französischen Kunst erstandene Versuche betrachten, die die Vorgänge der homerischen Erzählung in mehr pathetischer, man möchte sagen rhetorischer Weise behandeln. Als typisches Beispiel dieser Versuche mag H. Lévy's Bild im Pariser Luxembourg-Museum genannt sein, das die Überbringung von Sarpedons Leiche zum Throne des Zeus mit allen Mitteln einer an die Effekte der Barockkunst erinnernden Bewegtheit und Pracht der Komposition vor Augen führt (Abb. 55); dem Charakter der homerischen Dichtung entspricht eine Darstellung wie diese nicht, und man sehnt sich von solcher Rhetorik hinweg zu der einfachen und gerade in ihrer Einfachheit so eindrucksvollen Anmut, mit der der Vasenmaler im Heimatlande der home-



Abb. 53. Odysseus' Erkennung durch Eurycleia. Zeichnung zum Sockelfries des Odysseezyklus von Preller im Städtischen Museum zu Leipzig.



266. 54. Circe. Gemälde von Burne-Jones.

riſchen Dichtung, und nach ſeinem Vorbilde Genelli, die Leiche des gefallenen Helden vom Schlafgott und von ſeinem Zwillingſbruder, dem Tode, dem Kampfgewühl enttragen läßt. Und wer bei dieſer antiken Wiedergabe der Szene etwas vermißt, weil der Künſtler ſich ganz auf das Fügürliche beſchränkt hat, der wird erſt recht die Kunſt Friedrich Prellers bewundern, der in Szenen mit ganz ähnlicher Dramatik und Übernatürlichkeit des Vorganges — man denke nur an das Erſcheinen der Leukothea bei dem ſchiffbrüchigen Odysſeus — ſo ganz im Geiſte der antiken Dichtung ſowohl die Figuren wie das landschaftliche Element darzuſtellen wußte. So iſt und bleibt es, abgesehen von den griechiſchen Meiſtern, doch immer der deutſche Künſtler, der mit ſeinen Schöpfungen biſher für das epiſche Meiſterwerk den ebenbürtigſten bildlichen Ausdruck gefunden hat.



Abb. 55. Tod des Sarpedon. Gemälde von G. Leoy.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW

S. 61

WYDZIAŁY POLITECHNICZNE KRAKÓW

BIBLIOTEKA GŁÓWNA



L. inw.

33249

Kdn., Czapskich 4 — 678. 1. XII. 52. 10.000

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000305701