



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

G., A.: Wilhelm von Kaulbach.

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

Wilhelm von Kaulbach.

Vor einigen Wochen gab ich Ihnen eine Schilderung des in Berlin entstehenden neuen Museums und führte Sie im Fluge durch die weiten Räume des mächtigen Gebäudes. Es blieb auf dieser Wanderung keine Zeit, das Einzelne genauer zu betrachten, namentlich nicht die selbstständigen Werke einer anderen Kunst, welche mit der Architektur einen freien Bund geschlossen, und obwohl durch eine neu erfundene Technik, die Stereochromie, untrennbar an den Stein gefesselt, doch ihre Freiheit bewahrt hat, den Geist des malerischen Lebens und die eigenthümliche Sinnlichkeit der Farbe. Die Wandgemälde Wilhelm von Kaulbach's im Treppenhaufe des neuen Museums sind ein künstlerisches Ereigniß von solcher Bedeutung, wie die neuere Kunst kaum ein zweites aufzuweisen hat.

Steigen Sie noch einmal mit mir die Treppe im Mittelraume des Museums bis zu dem Karyatidentempel des Grechtheums empor und treten Sie in diesen Tempel, so daß die ganze Länge des Treppenhauses vor uns liegt. Dann haben wir zu beiden Seiten die Langwände, auf denen die sechs Hauptbilder des Gemälde-Cyklus ihre Stelle finden sollen, an jeder Seite drei, von je zwei gemalten Pilastern unterbrochen. Im Anschluß daran werden vier kleinere Gemälde oberhalb jener Thüren angebracht werden, welche von den beiden oberen Gallerien an den Schmalseiten in das Innere des dritten Geschosses führen, und ein grau in grau gemalter Fries wird über dieser Gesammtheit von Gemälden unter der Decke um die ganze Halle laufen. Das erste Hauptbild links ist vollendet und stellt die Zerstörung des Thurms zu Babel dar; außerdem ist noch das dritte auf derselben Seite, „die Zerstörung Jerusalems“ der Vollendung nahe, alle übrigen Felder sind noch leer. Die zweite Stelle links wird der singende Homer, auf der andern Seite die erste Stelle rechts die Hunnenschlacht, die zweite eine Darstellung der Kreuzzüge, die dritte, unserm Standpunkte zunächst, nach dem ersten Plane die Reformation einnehmen, doch soll in Bezug auf diesen Gegenstand etwas Bestimmtes noch nicht beschlossen sein. Die vier Pilaster werden durch einen Fries

in je eine obere und eine untere Abtheilung getrennt werden, in den oberen allegorische Gestalten, in den untern die geschichtlichen Figuren des Moses, Solon, Karls des Großen und des Hohenstaufen Friedrich Barbarossa tragen. Die Gemälde oberhalb der vier Thüren haben zum Gegenstand: die Sage, die Geschichte, die Künste, die Wissenschaften; der große Fries endlich betrachtet im Humor des Arabeskenspiels die Weltgeschichte aus der Vogelperspective, in welcher das Menschenleben mit seinen Trieben und Leidenschaften, seinen Zwecken und Idealen zu einer parodirenden Kinderwelt zusammenschrumpft.

Die Aufgabe, welche Kaulbach erhielt, besteht darin, durch eine Gesammtheit malerischer Kunstwerke den Gang der Weltgeschichte zu verbildlichen. Das Epische dieser Aufgabe entwickelt sich in der Reihenfolge der sechs Hauptbilder, von denen das erste in der Sprachverwirrung und dem Auseinanderstäuben der Stämme den sagenhaften Anfang der Geschichte gibt. Aus den Wolken tritt Jehovah, der sein Strafgericht über den König Nimrod hereinbrechen läßt, durch die Zerstörung des Thurms zu Babel die drei geschichtlichen Ragen des Menschengeschlechts, die Nachkommen Sem's, Ham's und Japhet's, aus dem Frohndienste befreit und nach verschiedenen Richtungen der Erde aus einander treibt. Das Bild strahlt uns bereits in voller Farbenpracht entgegen;

Hinter dem ersten Pilaster mit der Gestalt des Moses wird als zweites Hauptbild der singende Homer das Griechenthum vertreten. Der Carton zu diesem Bilde ist fertig, befindet sich aber noch in München; der Vollständigkeit wegen entnehme ich die Hauptpunkte seines Inhalts einem Berichte aus München, den vor längerer Zeit das „deutsche Kunstblatt,“ brachte. Das Wort Herodot's, Homer und Hesiod hätten den Griechen ihre Götter gegeben, läßt Kaulbach in Bezug auf den ersteren Dichter zur malerischen Darstellung gelangen. Der blinde Sänger naht in leichtem Kahn, dessen Steuer Sibylla regiert, dem Strande Griechenlands. Die Mutter des von ihm besungenen Achilleus, Thetis, taucht aus dem Meere empor, um dem Liede zu lauschen, das zwar ihren Schmerz neu erweckt, aber auch ihre Erinnerung von Neuem auf das innigste rührt, ihren Mutterstolz erhebt. Am Strande erblickt man die griechischen Weisen und Dichter, welche ebenfalls dem Gesange aufmerksam folgen; Maler und Bildhauer treten heran, um Idee und Maas für die Gestaltung ihrer Bildwerke zu empfangen. Von den Fluren und aus den Wäldern naht das hellenische Volk, um die rauhere Sitte der Hirten und Jäger mit milderer Cultur zu vertauschen. Ueber den Häuptern des Menschengeschlechtes schwingt sich die Brücke des strahlenden Himmelsbogens, auf der die olympischen Götter zu den Sterblichen heruntersteigen. Die Poesie ist es, welche mit den Göttern zugleich die ganze Bildung eines Volkes erschafft und die Welten des Himmels und der Erde harmonisch in einander slicht.

Welch' ein Contrast zwischen jener strafenden Erscheinung des alttestamenta-

rischen Gottes im ersten Bilde und dieser heiteren Harmonie von Göttern und Menschen auf griechischem Boden! Hier fühlen sich die Menschen in Einheit und Uebereinstimmung mit den Himmlischen, denen sie das menschliche Wesen mit all' seiner Liebenswürdigkeit, wenn auch mit all' seinen Schwächen, in der Form erhöhter Macht und Unsterblichkeit beließen; daher der Friede zwischen dem Olymp und der Erde. Dort hat sich der Mensch in finsterner Strenge eines Theils der eigenen Würde entäußert und in selbstlicher Furcht einem zornigen Herrn unterworfen; daher der Zwiespalt, daher die Gottlosigkeit ganzer Geschlechter. Schon hier läßt sich des Künstlers Grundanschauung von dem darzustellenden Gegenstande klar erfassen. Er gibt die Weltgeschichte in sechs Perioden und jedesmal die Menschheit, genauer: das Volk, welches ihm die Periode bezeichnet, im Zusammenhange mit der Gottesanschauung, welche aus dessen Charakter und Geschichte erwuchs. Die Göttergestalten, die er malt, sie mögen dem alten oder neuen Testamente, sie mögen dem classischen oder barbarischen Heidenthume angehören, sind nirgends im Sinne eines Overbeck oder Wilhelm von Schadow kirchlich und geistlich empfunden. Sie sind gedacht aus den geschichtlichen Bedingungen bestimmter Volksexistenzen und Zeitbegriffe, sie stellen keine theologische, sondern eine philosophische Auffassung des Religiösen dar. Aber indem Kaulbach die Weltgeschichte nicht in solcher Weise darstellt, daß er die Höhepunkte ihres lebendigen Entwicklungsganges in voller Realität und Wahrheit ergreift und zum Bilde gestaltet, indem er der geschichtlichen Wirklichkeit wieder eine überfünftliche Welt hinzufügt, eine gedachte Uebersinnlichkeit statt einer geglaubten, die Metaphysik des Gedankens statt der Mystik des Gemüths, befreit er sich denkend aus der Abstraction des kirchlichen Idealismus, um einer anderen Abstraction in die Arme zu sinken. Es ist nicht Geschichte, was er malt, es ist Philosophie der Geschichte.

Setzen wir unsre Betrachtung fort, so gelangen wir hinter dem zweiten Bildlaster, welcher die Gestalt Solon's tragen soll, zu dem dritten Hauptbilde, der Zerstörung Jerusalems. Das Original zu diesem Bilde befindet sich, in Del gemalt, in der neuen Pinakothek zu München. Hier bezeichnet es im Zusammenhange des Cyklus die römische Welt in ihrer allbeherrschenden völkervernichtenden Macht. Ueber der Zerstörung schweben die Propheten, welche den Untergang Israels verkündeten, begleitet von den strafenden Engeln des Gerichts. Links im Hintergrunde dringt der siegende Imperator, hoch zu Roß, mit seinen Kriegern herein. Die Mittelgruppe bildet der Hohepriester mit den Seinigen, durch Selbstmord sich dem Rachegotte opfernd, während rechts im Vorgrunde der von Furien gepeitschte Ahasver in die ruhelose Pilgerschaft seines endlosen Lebens getrieben wird. Erschütternde Wahrheit herrscht in den Gestalten und Gruppen des Mordes und der Verzweiflung, die Furchtbarkeit der Zerstörung wird erhöht durch die graufige Beleuchtung des Brandes, welcher die Stadt verzehrt. Im

Vorgrunde links zieht die Christenfamilie hinaus, von drei schwebenden Engeln geleitet, welche sie gleich einer Schutzmauer von der Stätte des gräßlichen Strafgerichtes trennen. Die Gruppe ist von wunderbarem Eindruck, in Ruhe abgeschlossen wie ein Idyll mitten in der entsetzlich tragischen Katastrophe. Doch nein, nicht völlig abgeschlossen. Drei liebliche Judenkinder liegen in angstvoller Beschwörung knieend am Boden und erheben die betend zusammengepreßten Hände flehend zu den abziehenden Christen empor, sie mitzunehmen aus dem wilden Getümmel aller Schrecken, sie dem allgemeinen Untergange zu entreißen. Und die Christen? sie singen ihrem Gott und überhören die Bitte der schuldlosen Kinder, sie üben nicht Barmherzigkeit und tragen den Egoismus der Intoleranz mit hinüber in die Religion der Liebe.

Das vierte Hauptbild eröffnet die Trias der gegenüberliegenden Langseite. Hier soll ein älterer Carton, den Kaulbach in den Jahren 1835 bis 1837 für den Grafen Raczynski in Aquarell malte, die „Sunnenschlacht,“ zur Ausführung in Farben gelangen. Der Gegenstand desselben ist einer von Photius der Nachwelt überlieferten Erzählung des athenischen Philosophen Damascius entnommen. Dieser berichtet nämlich von einer Schlacht, welche die Römer unter ihrem Kaiser Valentinian vor den Thoren von Rom gegen die Hunnen und ihren König Attila geliefert hätten. Auf beiden Seiten sei ein so furchtbares Blutbad angerichtet worden, daß nur die Heerführer und wenige ihrer Trabanten übrig geblieben seien. Das Wunderbarste aber sei, daß man sage, die Seelen der gefallenen Streiter hätten den Kampf drei ganze Tage und Nächte fortgesetzt. Man wolle gesehen und gehört haben, wie die Schattenbilder wüthend auf einander zu stürzten und mit den Waffen zusammen trafen. Damascius selbst erklärt diese Sage für ein Trugbild, und in der That meldet die Geschichte von einer solchen Schlacht zwischen Römern und Hunnen vor den Thoren von Rom gar nichts. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist es die Schlacht auf den catalaunischen Feldern, welche durch die Sage nach Rom verlegt und durch den Aberglauben späterer Zeiten mit jenem Gespensterkampfe in Verbindung gebracht wurde, da ihre Furchtbarkeit sich lange ein schauerndes Andenken in den Gemüthern erhielt.

Kaulbach hat bei seiner Composition den Inhalt der Sage ergriffen. Im Hintergrunde des Bildes breitet sich das stolze Rom vor uns aus, im Vorgrunde und in der Mitte auf dem ebenen Gefilde liegen die Körper der Erschlagenen, von denen sich einzelne emporrichten, um den Geisterflug in die Lüfte anzutreten, wo die Gespensterschlacht bereits in grauenhafter Wildheit gekämpft wird. Attila steht mitten in der obern Gruppe auf einem Schilde im hitzigsten Gefecht. Die Masse der Kämpfenden ist mit einer staunenswerthen Mannichfaltigkeit leidenschaftlich bewegten Lebens ausgestattet, das leichte, gespenstische Sichheben der Körper vom Boden wunderbar schön in die Glieder der unten Erstehenden gehaucht. Die ganze Zeichnung gehört eben als Zeichnung zu dem Vollendetsten, was

Kaulbach geschaffen. Aber in die Idee seines weltgeschichtlichen Gemälde-Cyklus will sie mir nicht passen. Wir können bei dieser Darstellung an die Völkerwanderung und ihre historische Bedeutung denken, können uns den Kampf des barbarischen Heidenthums mit dem aus heidnischer Cultur erwachsenen, hinsterbenden Glanze Roms vorstellen, die Allegorie des gegenseitigen Sichaufreibens heidnischer Mächte in dem Bilde erblicken, dann aber fehlt uns immer der Gegensatz desjenigen Elements, das nun als Erbe der Zukunft auf der dem Untergange anheimfallenden Vergangenheit sich erhebt. Wir haben in der Hunnenschlacht weder ein wirkliches geschichtliches Ereigniß, noch selbst die allegorische Verbildlichung einer weltgeschichtlichen Katastrophe, nur den ganz willkürlichen Inhalt einer phantastischen Ueberlieferung.

Während jenem Chaos der große Raum eines Hauptbildes zugemessen wurde, erhielt die erste bildende Kraft des christlichen Princips nur den daneben stehenden Pilaster, welcher die Gestalt Karl des Großen aufnehmen soll. Gerade in der philosophischen Auffassung, in welcher diese ganze Gestalten- und Farbenwelt gedacht ist, scheint mir diese Vertheilung des Stoffes am wenigsten gerechtfertigt zu sein.

Im fünften Hauptbilde tritt uns die Zeit der Kreuzzüge entgegen. Der Carton ist vollendet und befindet sich, gleich den übrigen, noch zu erwähnenden Cartons, in einem Saale des neuen Museums zur Ansicht des besuchenden Publicums aufgestellt. In der Mitte des Hintergrundes erhebt sich mit seinen Zinnen, Kuppeln und Thürmen das Ziel der neu erwachten Sehnsucht des Abendlandes: Zion. In mäandrischen Windungen bewegt sich der lange Zug der Wallfahrer durch das Bild, in der Nähe der Stadt von den Hügeln das heilige Ziel begrüßend. Auf dem Gipfel eines der Hügel hält eine Gruppe von Kreuzesrittern, Bischöfen und Geistlichen, dem ersehnten Anblick entgegenjubelnd. Ueber einem zweiten Hügel sieht man die Wanderung noch im vollen Zuge, an der Spitze den Führer Gottfried von Bouillon und hinter ihm das Heer der Kreuzfahrer mit wehenden Fahnen, mit heidnischen Trophäen und glänzender Beute. Wir unterscheiden in dem Heere die Helden jenes romantischen Kampfes um Jerusalem, unter ihnen Bohemund und Tancred. Vor Kurzem noch hat hier die Schlacht gewüthet, erschlagene Sarazenen liegen am Boden, der Anblick des heiligen Zion ist der Preis christlicher Tapferkeit. In der Mitte des Vordergrundes, ebenfalls in einer der Windungen des Zuges, sehen wir Peter von Amiens im zerrissenen härenden Gewande, das Antlitz gen Zion gewendet und auf die Knie gesunken zu brünstigem Gebet. Hinter seinem Rücken, also noch weiter im Vordergrunde, die Gruppe der Büßenden, welche theils schon flehend am Boden liegen, theils mit den Zeichen der Zerknirschung sich niederwerfen, theils in ascetischer Selbstpeinigung begriffen sind. Für sie hebt Peter von Amiens in andachtsvoller Beschwörung die Arme empor zu der himmlischen Erscheinung, zu welcher auch Gottfried, dessen Haupt eine Dornenkrone schmückt, hinausblickt, indem er die

Königskrone des gelobten Landes dem Erlöser entgegenhält. Denn dieser ist es, der über dem zweiten Hügel, von Wolken getragen, erscheint, im Grabtuche und mit den liebeich ausgebreiteten, segnenden Armen die Gestalt des Kreuzes bildend, wie er unten auf Golgatha am Holze gelitten. Ihm zur Seite steht die Mutter Gottes, die Jungfrau Maria, jene Fürbitte einlegend, um welche die Gebete der ganzen katholischen Christenheit sich erhoben. Im Kreise um diese Gruppe des Erlösers und der fürbittenden Himmelskönigin die Märtyrer der heiligen apostolischen Kirche. Die menschliche Sünde, welche bereits in der Gruppe der Büßer angedeutet war, findet in dem Zuge der Kreuzfahrer noch eine zweite Darstellung in den Habfüchtigen, die nach den goldenen Beutestücken und den auf Schilden getragenen Kronen greifen. An Peter von Amiens sich anschließend, folgt die Gruppe der begeisterten Sänger des Glaubens und christlichen Heldenruhms, darauf in zahlreichen prächtigen und kraftvollen Gestalten die Blüthe des abendländischen Ritterthums. Endlich dessen süßester Klang: die Minne. Ein Ritter geleitet die Dame, die Gebieterin seines Herzens zur heiligen Stadt. Sie ruht auf einer aus Zweigen des Lorbeerbaumes geflochtenen Sänfte, von Mohren getragen, auf ihrer Hand den Falken, und blickt in frommem Entzücken auf zu der herrlichen Himmelserscheinung. Das Bild strahlt wie aus einem Brennspiegel die ganze Fülle der katholisch christlichen Romantik als ein gemaltes Epos zurück.

Ob im sechsten Hauptbilde die Reformation ihre Stelle finden werde, soll, wie gesagt, in neuester Zeit zweifelhaft geworden sein, obwohl ich keine andere Begebenheit kenne, welche im Sinne der ganzen Anlage besser den Cyklus beschließen könnte. Erst durch diesen Schluß würde dem protestantischen Charakter dieser umfassenden Welt malerischen Lebens das bekräftigende Siegel aufgedrückt werden. Haben wir auch in dem ersten und dritten Bilde die ganze Furchtbarkeit des strafenden Gottes, in dem zweiten die ganze liebeiche Menschlichkeit des griechischen Götterglaubens, im vierten die nächtliche Dämonenwelt des nordischen Heidenthums, im fünften endlich die volle Gluth des in brünstiger Himmelsliebe entbrennenden Katholicismus, hat der Künstler es verstanden, die schaffende Phantasie im Bunde mit dem urtheilenden Gedanken in die Tiefe der weltgeschichtlichen Religionen zu versenken, so hat er doch, indem er sie als Wurzel und Ursache der Völkergeschichte darstellte, das Historisch-Menschliche an ihnen bewahrt. Die protestantisch-philosophische Auffassung Kaulbach's zeigt sich eben gerade darin, daß er den Göttergestalten das Colorit derjenigen Zeiten und Völker, von denen sie geglaubt wurden, in der Erscheinung mitzutheilen wußte. Nur auf dem ersten Bilde ist ihm, wie sich bei späterer Betrachtung ergeben wird, eine freiere Vorstellung von der Gottheit in die Darstellung des Jehovah geflossen. Ein unendlicher Reichthum poetischer Gedanken gruppirt sich in großartig malerischer Composition um die philosophisch religionsgeschichtlichen Grundideen jedes Gemäldes, die in allen Theilen des wunderbar durchdachten Ganzen wiederklingt.

Wir haben nun noch die kleineren Bilder und den Fries zu betrachten. Von den vier geschichtlichen Helden sind zwei: Moses und Solon, von den vier Eckstücken oberhalb der Thüren ebenfalls zwei: Die Sage und die Geschichte, im Carton vollendet.

Der israelitische wie der griechische Gesetzgeber sind in sitzender Stellung und in ihrer geschichtlichen Thätigkeit dargestellt; Moses mit emporschauendem Haupte, von langem Bart umwallt, sanft umstrahlt vom Wiederscheine Gottes, dessen Offenbarungen er zu vernehmen scheint. Zu seinen Füßen das goldene Kalb, das auf sein Gebot zertrümmert wird. Solon, ein Greis mit kahlem Scheitel, den ein griechisches Band umgibt, hat den Griffel nachdenklich der Lippe genähert, in tiefem Sinnen über die Gesetzestafeln des Draco gebeugt, deren durch Strang und Beil bezeichnete blutige Grausamkeit er zur Menschlichkeit umgestalten will. Ein lebensfroher Knabe, mit Blumen und Bändern zierlich geschmückt, naht sich dem sinnenden Greise erwartungsvoll in der Hoffnung, daß die menschliche Natur in ihm einen Erlöser aus unnatürlicher Knechtung finden werde.

Die Sage, eine finstere Frauengestalt, das Haupt von Ephen umkränzt, sitzt auf einem Felsstück, starr und steinern in Haltung und Blick, mit erhobenem Arm die Wunder einer altersgrauen Vorzeit verkündend, welche von herbeifliegenden Raben zu ihrem Ohr getragen werden. Vor ihr ein geöffnetes Hünengrab, ein Riesenschädel, Trümmer von Waffen und ein goldener Königsreif. Die Geschichte, ein schönes, klar schauendes Weib voll Hoheit und milden Ernstes, trägt in das große Buch der Weltkunde, das ein geflügelter Genius hält, die Ereignisse der Zeiten ein. Der geflügelte Genius ist die jüngste Zeit, welche im Fluge vorwärts dringen möchte, aber die Last geschichtlicher Ueberlieferungen trägt; am Boden liegen der Zukunft unbeschriebene Blätter, zu denen die Gegenwart hinunterblickt. Still, in voller Sammlung geschieht das Werk. Keine Zerstreung des Tages darf die Arbeit stören, von edel geformtem Kandelaber spendet eine Lampe das nöthige Licht.

Zu dem großen Fries sind die Cartons etwa zur Hälfte fertig. In einer wechselnd belebten Reihe von Knaben- und Mädchengestalten, getragen und umschlungen von reichen und mannichfaltigen Arabeskenranken, spiegelt der Künstler im Sinne humoristischer Allegorie den Ernst der Weltgeschichte.

Ein kleiner Prometheus eröffnet die kindlichen Spiele, indem er Menschen formt, natürlich Kinder im kleineren Maßstabe. Eine niedliche Minerva unterstützt ihn, während neben Beiden ein Storch über Eiern brütet, aus denen ein Männlein und ein Weiblein herauschauen. In zahlreicher Folge sehen wir dann die Völker und Zeiten sich drängen. Zunächst der Wölfin, welche Romulus und Remus säugt, messen sich zwei Knäblein im Bruderkampfe. Der wilde Jäger Nimrod reitet auf einem seiner Spielgenossen daher und jagt den schnellen Hirsch, den wilden Eber, den reißenden Panther. Der Lotosblume entsteigen Isis und

Ostria. Der wilde Typhon verfolgt sie und verbreitet durch eine gräßliche Maske, die er sich vorhält, so furchtbaren Schrecken, daß Ostria zu Boden fällt und die arme Isis in possirlichster Weise sich überschlägt. Apollon, die Lyra schitzend, Zeus, Kornähren malend, welche von den Vögeln angepickt werden, Orpheus, mit Gesang die Bestien lockend, Plato und Aristoteles im gründlich philosophischen Gespräch vertreten das Griechenthum, dessen Untergang durch die Büchse der Pandora bezeichnet wird und durch die daraus hervorgehenden Gestalten des Krieges und Hasses mit der Schlawheit, der Blasirtheit aus Uebersättigung. Zwei unterjochte Völkerschaften in der Gestalt weinender Kinder beklagen den Krieg, mit welchem die römische Zeit hereinbricht: Brutus, Mucius Scävola, ein triumphirender Imperator, in dessen Triumphzuge die gefesselte Erde folgt, auf einem gezähmten Löwen reitend, einen großen Ball in der Hand, zwei dicke Thränen auf der Wange. Endlich der Untergang auch dieser Macht und Pracht. Zwei Kronprätendenten balgen, beißen und fragen einander, und über die Blätter des Arabeskenzuges blicken die verwundert daren schauenenden Augen germanischer Krieger dem Kampfe zu, in welchem beide Parteien sich aufreiben. Die jammernde Roma ringt verzweiflungsvoll die Hände und wirft sich krampfhaft rücküber, so daß die Krone ihr vom Haupte fällt. Und nun erhebt sich das Kreuz, von der Dornenkrone umwunden, die dunkeln Mächte des Heidenthums verschleichend: Ate, die unheilvolle Verblendung, die verderbliche Unbesonnenheit, mit verbundenen Augen, einen Nagel im Kopf, jämmerlich heulend und schreiend, die fernblickende Nemesis mit Strang und Wagenrad, Ananke mit verhülltem Antlitz.

Denken Sie sich diese umfassende Gestaltenfülle der geistvollen Parodie, von deren Inhalt ich hier nur schwache Andeutungen geben konnte, überall in Form, Wendung und Haltung den Verschlingungen der Arabeske folgend und doch voll eigenthümlicher Wahrheit. Denn die Ausführung hat mit genialer Kunst die Reflexion überwunden und durchgehends ein drollig naives Kinderleben geschaffen, dessen allegorische Bedeutung an sich in der Arabeske gewiß keinen Widerspruch erwecken kann. Die allgemeine Beziehung, welche der Fries zu dem Ganzen des Gemälde-Cyklus und seinem weltgeschichtlichen Inhalt in sich trägt, muß aus der philosophischen Grundidee des Künstlers und ihrer protestantischen Färbung begriffen werden. Der Humor dieses philosophischen Idealismus erhebt sich über die gesammte Welt der Erscheinungen, wie er das wirkliche, geschichtliche Dasein bezeichnet, zur Höhe seines Ideals, wo er, befreit von den Einflüssen, den Mühen und Sorgen des realen Lebens, mit Wohlwollen das Treiben des Menschengeschlechts in Pygmäenkleinheit unter sich erblickt. Der Mensch Kaulbach wendet sich nicht ab von den Leiden seiner Nation, er hat ein eigenes Werk, den Carton Amor und Psyche, ganz neuerdings für die vertriebenen Schleswiger angefertigt mit der Bestimmung, daß derselbe zu ihrem Besten verlost werde, der Künstler Kaulbach philosophirt mit Griffel, Pinsel und Palette, aber er ist den-

noch ein Maler, wie ihn von gleichem Schöpfergenius, gleicher Gestaltungskraft, gleicher Technik wenige Zeiten gekannt.

Wir treten noch einmal vor das erste vollendete Gemälde Kaulbach's im neuen Museum, vor die Zerstörung des Thurms zu Babel oder die Sprachverwirrung. Es ist eine That des Herrn, welche der Maler darstellen will; er bedarf deshalb der Erscheinung des von den Juden angebeteten Gottes, denn es ist ein israelitischer Mythos, den unsere Seele durch den Sinn des Auges vor diesem Bilde in sich aufnehmen soll. Wir sehen Jehovah aus den Wolken treten, von zwei Engeln begleitet, von denen jeder ein Bündel zuckender Blitze in der Hand trägt. Die Wolke mit der göttlichen Erscheinung senkt sich nieder und hat bereits die zum Himmel emporstrebende Spitze des Thurmes in sich aufgenommen, um sie zu zersplittern.

Der Thurm bildet die Mitte des Hintergrundes. Auf einem der Stockwerke, in denen der mächtige Bau wie in großen Stufen sich erhebt, sitzt auf königlichem Sessel der König Nimrod. Zu seinen Füßen liegen die vom Blitze des Herrn erschlagenen Söhne, die umgestürzten und zertrümmerten Götzen. Er selbst bläht sich auf im schnaubenden Zorn, die Arme im Herrschertroze auf die Sessel gestützt, befehlend, ohne Gehorsam zu finden, in thatloser Wuth ansehend, wie seine Höflinge ihn verlassen. Mit einfachen Mitteln, durch wenige, nicht zahlreiche Gruppen und durch die eigene Stellung ist der tyrannische Despot jedem Auge verständlich dargestellt. Rechts von ihm ruft Einer aus dem frohnehenden Volke mit aller Anstrengung der Lunge, indem er, damit es weithin schalle, des Tones Ausgang mit den Händen umschließt, seinen Genossen zu, der Herr sei erschienen, sein Volk solle ablassen von dem Unterfangen der Sünde. Im Vordergrund springen uns, wie Strahlungen eines Punktes, die Hauptstämme des Menschengeschlechts in drei Gruppen entgegen, durch das Gebot des Herrn nach verschiedenen Richtungen auseinander getrieben.

Rechts die Semiten in patriarchalischer Erhabenheit, eine Familie, von friedlichen Hausthieren umgeben. Zwei weiße Stiere ziehen den Karren, auf welchem der Erzwater steht, eine kräftig edle Gestalt, die Arme schützend über Alle brei- tend, die seinem Stamme angehören. Ein hohes, blühendes Weib geht neben dem Karren einher, das jüngste Kind in einem Korbe auf dem Haupte tragend, während zwei andere Kinder auf dem breiten Rücken der Stiere mit Trauben und Weinlaub sorglos spielen. Schen flüchten auf der entgegengesetzten Seite der Gruppe zwei erwachsenere Knaben vor dem hämisch drohenden Blicke eines hamitischen Kriegers zum Vater, unter dessen Schutz die ganze Familie sich in patriarchalischer Sicherheit empfindet. Idyllisch parodirend läßt der Künstler auch in der starkwolligen Schaafheerde das Familiengefühl zum Ausdruck kommen: ein erschrockenes Lämmchen versteckt sich unter dem Leib der Mutter. Die ganze Gruppe athmet in charaktervoller Schönheit jene Selbstgenügsamkeit des patriar-

chalischen Daseins, das im Glücke des Familienfriedens und im Genuß eines reichlich nährenden Besitzes mit sich abschließt und über die Gegenwart nicht weiter hinausstrebt, es sei denn in eifriger Mehrung seiner Güter.

In der Mitte ziehen die Hamiten von dannen. Den häßlichen Götzen im Arm, wie in dumpfem Brüten vor sich hinstarrend, sitzt der hamitische Priester auf seinem zottigen Büffel. Ein junges Weib in mehr als üppiger Körperfülle naht sich ihm und küßt in blöder Verzückung das Gewand des Priesters, mit welchem dieser das Götzenbild umschließt. Die Sinnlichkeit, jene Gefühl und Geist umnachtende Gewalt der Natur, kann nicht ausdrucksvoller zur Erscheinung kommen, als es in dieser Gruppe geschieht. Die vertrocknete Alte hinter dem jungen Weibe lugt unter dem über das Haupt geworfenen Mantel so eulenartig hervor, daß wir die Stamm-Mutter der Wahrsagerei, des Zigeunerthums in ihr erkennen. Auch dieser Art von Seelenforschung oder Ergründung der Zukunft aus der Oberfläche lebender Körper, aus blindem Zufall oder dem unwillkürlichen Verhalten gewisser Naturstoffe, auch dieser Hexen- und Zauberwirthschaft, welche die neuen Egyptierinnen in planloser Wanderschaft durch die Welt getragen, auch all dem Spuk und Aberglauben, der daraus hervorgegangen, liegt jene blöde Befangenheit der menschlichen Natur in unheimlicher Sinnlichkeit zum Grunde, welche den geschichtlichen Charakter des Hamitenstammes ausmacht.

Links endlich erblicken wir die Japhetiten, den Grundstamm derjenigen Völker, welche zu Gründern einer zu dauernder Entwicklung bestimmten Cultur berufen sind. Kraft, Adel und Anmuth vereinigen sich in Gestalt und Ausdruck dieser nackten Jünglinge, welche muthig und feck hinausstreben in die Weite der Welt. Der Eine auf stürmendem Rosse mit Pantherfell und rothem Mantel halb bedeckt, ein Bündel Speere in der Hand, eine Löwenhaut als Sattel; ein Zweiter mit Bogen und Köcher, Jenem zur Seite, an der Mähne des Rosses sich im eiligen Laufe haltend, und andere Genossen um sie her. Sie tragen nirgends an sich die Spuren einer gewordenen Cultur, die bei den Hamiten bereits verdampfte, sie kennen nicht jene Befriedigung im Genuße des Daseins, wie das semitische Patriarchenthum sie verbildlicht. Sie sollen sich ein Culturleben erst schaffen, sollen die Zukunft erst erobern, ihre kraftvolle Jugend fühlt in allen Pulsen den Drang nach fernen Zielen.

Ganz links in der Ecke wird der Baumeister von dem Volke gesteinigt, das in rasender Verblendung ihn, das Werkzeug der Gewalt, als den Urheber der nun geendeten Leiden betrachtet. Der nächste unter den Verfolgern gleicht mit seinem rothen, sich hornartig borstendem Haar, der wild grinsenden Verzerrung seiner Züge einer Teufelsfrage, in welcher wir vielleicht den Satanas vermuthen dürfen. Denn der Inhalt aller Gruppen des Gemäldes ist Allegorie eines weltgeschichtlichen Mythos, der in symbolischer Verkörperung nach allen Seiten sich entfaltet.

Ursprung dieses Mythos ist der von dem Stamme Sem, von Israel geglaubte Gott, der zum Gericht herniederfährt. Er ist im Glauben des ausgewählten Volkes der leibhaftige, eifrige Gott, der gerechte und strafende Vater, welcher mit dem Gebote des Herrschers den Kindern gegenüber steht. Aber der protestantische Sinn des Künstlers hat ihm nicht gestattet, der Erscheinung Gottes diese unbedingte Gegenständlichkeit, diese volle Realität zu geben, er konnte sich nicht überwinden, das Wesen der Gottheit im Zorne, in der Leidenschaft des alttestamentarischen Gottes darzustellen. Er läßt ihn nicht hernieder fahren voll heftigen Eifers; ermahnend hebt der Herr die Hand, während seine Engel die Strafe vollziehen, und in abgeblästen Farben verschwimmt die Erscheinung. Kaulbach ist zu sehr erfüllt von dem malerischen Sinne für Wahrheit und Wirklichkeit, um dem Ueberfönnlichen auch nur mit dem Pinsel dieselbe Realität zuzuschreiben, welche er in die Farbe zu legen vermag. Der Zusammenhang zwischen diesem ruhig einherschwebenden Gotte und der Vernichtung des menschlichen Uebermuths, der Zerstreuung des Menschengeschlechts bleibt in der Phantasie des Künstlers und muß von der Phantasie des Betrachtenden wieder ergriffen werden, indem sie ergänzt, was die Gruppierung nur andeutet in der plötzlich, wie aus einem Punkte hervorbrechenden Sonderung der Stämme, die ohne die Vorstellung einer göttlichen Einwirkung undenkbar ist.

Den menschlichen Gruppen im Bilde gab der Künstler volle, sinnliche Wirklichkeit. Nur in der Composition liegt die Allegorie; die Zeichnung der Gestalten und die Farbe erschuf eine lebensvolle Charakteristik der dargestellten Unterschiede. Hier hat der Künstler mit seiner Schöpfung einem realistischen Wissen von der Natur und Geschichte des Menschen nachgedichtet, die wunderbare Wahrheit seiner Technik verbindet sich mit seiner geistvoll tiefen Symbolik, der Realismus des Malers mit dem idealisirenden Denken des Philosophen, der das örtliche und zeitliche Auseinander der Wirklichkeit als Momente der Idee zusammenfaßt. Hier ist er ganz Größe und Schönheit, der Rafael des philosophischen Idealismus.

Das Cinquecento ist die höchste Spitze einer sich vollendenden Culturperiode. Die katholische Kirche hatte die Schwärmerei für den Himmel, die Sehnsucht der Liebe zum Heilande und zu der Jungfrau Maria mit so verlockendem Sinnenreiz umgeben, hatte das göttliche Ideal so ganz im schönen Bilde der Phantasie angeschaut und sogar die irdische Heiligkeit der Märtyrer und sonstigen Heiligen in einen neuen Olymp von Göttern zweiten Ranges aufgenommen, daß hier die Kunst bereits im Ideale selbst die Einheit von Geistigkeit und Sinnlichkeit vorfand, die sie nur nachzubilden brauchte. Rafael Sanzio gab diesem katholischen Idealismus, der das Göttliche im Bilde der menschlichen Phantasie anbetete und das Menschliche im kirchlichen Gewande der Heiligsprechung verehrte, den vollendetsten Ausdruck. Er malte in der sixtinischen Madonna einen Christus-

Knaben, dem die ganze Zukunft der Passionsgeschichte im Spiegel des tiefstinnigen Auges liegt, ein Kind mit göttlichem Bewußtsein, und malte dann wieder die sinnlich lebendige Schönheit seiner Fornarina den Gläubigen zur Anbetung als lichtumflossene Mutter Gottes.

Im Schooße des Protestantismus erstand eine Philosophie, welche von Jakob Böhme bis auf Hegel sich damit beschäftigte, das All, den Ursprung und die Haltung der Welt, das Wesen der Wesen, die Gottheit, die absolute Idee aus dem menschlichen Begriffe von dem, was da ist, zu ergründen. Diese Philosophie konnte nicht eher einen Bund schließen mit der Phantasie und nicht eher eine Kunst erzeugen, als bis sie die Abstractionen wieder zurückgeleitet hatte zur Einheit mit der Wirklichkeit. Dies haben Schelling und Hegel gethan, freilich in einer Weise, die selbst bei Hegel immer noch jenem subjectiven Idealismus angehört, welcher die Idee des philosophirenden Denkens von dem Weltall als die Form betrachtet, in der dieses Weltall selber ruht. Denn die absolute Idee, welche die Erscheinungen der Wirklichkeit zugleich aus sich entläßt und zugleich in sich enthält, ist eben auch nur eine Idee des Philosophen Hegel. Aber dieser hatte doch die ganze gegenständliche Fülle des Seienden und Wirklichen theoretisch in seine Idee der Gottheit als Momente ihres Wesens aufgenommen, und so war in der Theorie die Einheit des Idealen und Realen vollzogen. In dem sich dieses philosophische System auf die Geschichte übertrug, wurden die Momente der Gottesidee zu großen Schritten und Stufen der geschichtlichen Entwicklung, der wechselnden, immer aber sich mehr und mehr mit dem Inhalte der Wahrheit erfüllenden Culturperioden. Ich weiß nicht, ob Kaulbach sich jemals mit dieser Philosophie der Geschichte beschäftigt hat, aber er gestaltete sie in seinen Gemälden und Cartons, welche den Gang der Weltgeschichte malerisch vor uns darlegen sollen. Er malt uns in seinen Bildern die Gottheit, welche Eins ist mit der jedesmaligen Idee von der Gottheit, er gibt uns überall mehr oder weniger die Idee gewisser Geschichtsperioden nicht in der Gestalt eines hervorragenden und dieselbe charakterisirenden wirklichen Ereignisses, sondern als symbolisch räumliche Einheit möglichst aller besonderen Momente ihrer geschichtlichen Erscheinung und Wirksamkeit. Bald zeigt sich diese idealische Richtung vorzugsweise in dem Grundgedanken des Bildes, bald mehr in der Gruppierung desselben, bald endlich erhebt sie sich als idealer Humor über den ganzen Strom der Weltgeschichte und erblickt in seinem Wellenspiel lächelnd ein Steigen und Sinken im launig kindlichen Wechsel.

Kaulbach steht, auch abgesehen von seinem Andere überragenden malerischen Genius, ungleich höher mit seiner idealischen Richtung als jene geistlichen Maler der Neuzeit, welche noch heute im alten Kirchenstile malen. Er senkt sich mit seinem reichen Gedankenleben in das wirkliche, geschichtliche Dasein, schwärmt nicht im Unfinnlichen und Uebertirdischen; er ergreift nur das Wirkliche nicht als

Wirkliches, sondern als Erscheinung seiner Ideen. Der Idealismus der Gegenwart ist es, welchen er mit seiner mächtigen, unendlich reichen Künstlerkraft vertritt, während die lebenden Maler geistlicher und heiliger Bilder im Idealismus der Vergangenheit, vor einem todten Ideale schwärmen.

Wie Rafael auf der Grenze stand, von wo ab das katholische Princip von seinem höchsten Glanze herabsteigen sollte, wie er, vor dieser Katastrophe und während schon in Deutschland die Reformation den Kampf gegen die allein-seligmachende Kirche begann, noch das Ideal des Katholicismus in die reinste und schönste Kunstform hauchte, so steht Kaulbach auf der Grenze, wo die Wirklichkeit des politischen und gesellschaftlichen Lebens Front macht gegen die Theorien und Systeme der deutschen Philosophen. Der Wissenschaft muß die Philosophie, der Kunst muß das Ideal erhalten bleiben, aber beide müssen schöpfen vom Quell des Lebens und sich verjüngen an einer sinnlich kräftigen Wirklichkeit des Daseins in Natur und Geschichte; beide müssen nicht mehr sein wollen, als sie in Wahrheit sein können: menschlich wahres, sittlich gesundes, gegenständlich treues Verstehen der Dinge in ihrer charaktervollen Wirklichkeit. Kaulbach ist die herrlichste und vollendetste Blüthe einer zum Abschluß reifen Kunstperiode, welche in Düsseldorf und München ihre Wurzeln hat. Zugleich aber steht er mit seiner meisterhaften Technik, mit allem rein Malerischen an seinen Werken als ein Heros da für alle Zeiten, ein Meister der Malerkunst von seltener Höheit und Größe. Denn wie Rafael ist er viel zu sehr Maler, um nicht die Wahrheit des sinnlichen Lebens, des wirklichen Daseins trotz aller Abstraction und Symbolik voll und kräftig in seine Werke mit hereinzuziehen.

A. G.

Julia.

Trauerspiel von Hebbel.

Herr Hebbel hat die Ausgabe seiner Julia dazu benutzt, meinen Kritiken durch eine Antikritik zu antworten. In der Regel pflege ich auf solche Angriffe nichts zu erwidern, weil ein solcher Streit, der sich um die Beurtheilung eines Kunstwerkes dreht, zuletzt immer von dem eigentlichen Gegenstande abschweift. Die Replik beschuldigt den Kritiker, von dem beurtheilten Kunstwerke, das er doch unmöglich ganz abdrucken kann, dem Publicum nicht ein getreues Bild gegeben zu haben, wenigstens nicht in den Dimensionen, wie es der Dichter beanspruchen dürfe; die Duplik wird mit der Replik dasselbe thun, und so wird es bis ins