



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

G., A.: Die Zerstörung von Jerusalem : von Kaulbach. 1.

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

## Die Zerstörung von Jerusalem.

Von Kaulbach.

1.

Im März dieses Jahres\*) entwarf ich Ihnen eine übersichtliche Schilderung des umfassenden weltgeschichtlichen Epös, welches Kaulbach durch einen Cyklus von Wandgemälden in der Treppenhalle des neuen Museums zu Berlin malerisch darzustellen unternahm. Ich konnte damals, wo nur zerstreute Theile des Werkes erst sich der Anschauung darboten, nicht viel mehr als die ideellen Grundzüge des Planes geben, und nur bei dem einzigen vollendeten Gemälde, der Zerstörung des Thurms zu Babel, auf eine genauere Betrachtung eingehen. Seitdem ist eine neue Saison der eifrigsten Thätigkeit verfloßen; große Stücke sind während des letzten Sommers in voller Farbenpracht ausgeführt und die sämtlichen Cartons zur ersten Langseite der Halle gezeichnet worden. Nun läßt sich der Organismus des Ganzen klar und bestimmt erkennen. Von den drei Hauptgemälden der ersten Seite sind zwei vollendet, das früher bereits näher betrachtete: die Zerstörung des Thurms zu Babel, welches die erste Stelle einnimmt, und das in diesem Sommer fertig gemalte: die Zerstörung von Jerusalem, das die dritte Stelle im Cyklus der Hauptbilder besetzt. Zwischen beiden blieb ein Hauptfeld leer für die Darstellung der griechischen Culturbelebung durch den singenden Homer, ein Bild, zu welchem der Carton im nächsten Frühjahr von München nach Berlin übersiedeln wird. Außerdem sind in Farben vollendet die beiden allegorischen Gestalten der Sage und der Geschichte über den beiden oberen Seitenthüren, so wie auf den beiden Pfeilern, deren breite Massen die drei Hauptgemälde von einander trennen, die historischen Gestalten des Moses und des Solon, und über jenem die schwebende Isis. Zu beiden lothrechten Seiten jedes Hauptbildes wird ferner je ein pilasterartiger Fries, grau in grau gemalt gleich dem großen horizontalen Frieße über dem Ganzen, herablaufen, und eben so den beiden Hauptpfeilern wie den großen Bildern zur Einfassung dienen. Diese Pilaster sind dazu bestimmt, die bedeutsamsten Momente aus der Culturgeschichte aller hervorragenden Völker des Alterthums in symbolischer Zusammenstellung und architektonischer Gliederung in sich aufzunehmen. Auch hierzu sind die Cartons bereits vollendet, so daß die ganze Fülle der vorchristlichen Geschichtsentwicklung in künstlerische Form gebracht wurde und in sinnlicher Gestaltung vor uns steht. Die zweite Langseite wird mit jener Uebergangszeit beginnen, die wir unter dem Namen der Völkerwanderung kennen, und so zur christlichen Zeit

\*) Vergl. Nr. 43 der Grenzboten.

hinüberleiten. Ich wende mich nun zu einer speciellern Betrachtung des neu Entstandenen, und zwar zunächst des neu vollendeten Hauptgemäldes.

Wenn Kaulbach in der Zerstörung des Thurms zu Babel den sagenhaften Anfang der Geschichte, das Auseinandertreten der Stämme zu gesonderten Völkernfamilien, aus dem Phantastebilde des Mythos in ein sinnliches Bild von charaktervoller Schönheit verwandelte; wenn er mit liebevoller Begeisterung daran geht, im singenden Homer die schöne Bildung des Griechenthums in vielseitiger Entfaltung darzustellen, so giebt er in der Zerstörung von Jerusalem den Zusammenstoß zweier mächtigen weltgeschichtlichen Principe, der im Kaiserglänze strahlenden römischen Weltherrschaft mit dem sittlich gebrochenen Judenthum, dessen ganze geschichtliche Gewalt doch nur eine ethische gewesen war. Die furchtbare historische Tragödie ist von dem Künstler in einer Größe und Mächtigkeit ergriffen, die alle Geschichtsmalerei der Gegenwart überragt. Leider muß ich von diesem Urtheil in historischer Beziehung die Himmelsgruppe der Propheten und Engel, so wie die symbolischen Seitengruppen des Vorgrundes, den Ahasver und die Christenfamilie, sondern. Denn es herrscht auch hier, wie in der Conception der sämmtlichen Hauptgemälde, jener im Gedanken geeinigte, äußerlich geschiedene Dualismus von Idealität und Realität, den die philosophische Auffassung des Künstlers in die Darstellung der Culturgeschichte bringt. Und doch zeigt sich Kaulbach wieder als einen eminenten Geschichtsmaler, indem er neben jenen Idealbildungen menschlicher Phantasie, welche er mit dem speculativen Gedanken aufgenommen hat, in die volle sinnliche Gewalt der Geschichte eine ideale Tiefe und Großartigkeit zu hauchen wußte, die innig Eins ist mit dem Leben selber und den mächtigen Wirkungen einer weltgeschichtlichen Katastrophe.

Ein eigenthümlich poetisches Verhängniß war es, daß gerade der gütige Titus — den israelitische Geschichtschreiber freilich Titus den Bösewicht nennen — daß gerade Titus der Gütige berufen war, die letzte Kraft Israels zu zertrümmern und der jüdischen Nation für alle Zukunft den Todesstoß zu geben. Das theokratische Princip des jüdischen Staates hatte sich überlebt, der Kampf des Sterbens war nur noch eine fieberhafte Anspannung. Roms Weltherrschaft sollte einer neuen Idee die Wege bereiten, obwol diese von dem Heidenthum wie von dem Judenthum verfolgt wurde. Die göttlichen Offenbarungen, jene durch ihre sittliche Consequenz erhabenen Grundsätze eines einfachen Glaubens, hatten die Stärke des kleinen Staates gebildet. Der Abfall des Volkes von ihnen erzeugte Verderbniß der Sitten und eine Selbstsucht, welche nicht mehr dem Volksganzen, sondern ausschließlich der sinnlichen Befriedigung und Bereicherung des Individuums galt, und die Unvermeidlichkeit einer Katastrophe ahnen ließ. So hatten die Propheten den Untergang Jerusalems im Namen Jehovah's verkündigt, so nahm später das geschehene Ereigniß im Glauben der vertriebenen und als Nation vernichteten Juden das Gepräge eines unmittelbaren göttlichen Strafgerichtes an. Diese Auffassung muß

der Historiker als eine historische Thatsache anerkennen, aber nicht die Form, welche das wirkliche Factum in dieser Auffassung angenommen. Er beharrt mit seiner eigenen Betrachtung der Dinge in der menschlichen Welt und auf dem Boden des wirklich Geschehenden. Frei von dem mystischen Glauben an das unmittelbare Einschreiten außerweltlich göttlicher Kräfte in die Welt der geschichtlichen Thatsachen, begreift er diese im Zusammenhange mit ihren sittlichen, politischen und nationalen Ursachen als historische Erscheinungen, die aus ihrer eigenen Entwicklung einem Ziel entgegenreifen. So vollständig Historiker ist Kaulbach in dem realgeschichtlichen Haupttheile seiner Zerstörung von Jerusalem. Aber der epische Cyclus seiner Darstellung ist in anderem Geiste empfangen. Hand in Hand mit der protestantischen Geschichtsphilosophie ergreift er die Wurzeln jeder Culturperiode in der von ihr entfalteten religiösen Idee. Diesen rein idealen Zusammenhang, den die Erkenntniß des Philosophen gefunden, will er als Maler sinnlich darstellen in Gestalt und Farbe. In solchem Sinne unternimmt er es, die religiöse Anschauung historischer Völkerstämme in einem Rahmen mit diesen selbst zu malen, und so läßt er auch den Glauben der Bekenner Jehova's in seiner Zerstörung von Jerusalem lebendig werden.

Wir sehen die Propheten des alten Bundes, Jesajas, Jeremias, Ezechiel und Daniel, auf einer Wolke am Himmel erscheinen. Von ihnen aus fährt die Schaar der strafenden Engel mit Bündeln zuckender Blitze herab, das Gericht Gottes an dem abgefallenen Volke, an dem sündigen Israel zu vollziehen. Auf diese Weise wird der Ausgangspunkt des im Bilde dargestellten Ereignisses der menschlichen Welt und der Erde überhaupt entrückt, um in ein Jenseits verlegt zu werden. Es ist nicht der eigene Glaube, den der Künstler malt, sondern die historisch gewordene religiöse Anschauung, in welcher die Phantasie eines weltgeschichtlichen Volkes den Inhalt seines Glaubens sich zum Gegenstande machte. Demgemäß sind die Propheten, in blasser Abdämpfung der Farben, wie körperlos im himmlischen Lichte gehalten. Je mehr wir uns jedoch der Erde nähern, um so sinnlich voller wird die Farbe. Von den Engeln, welche sich im thatfächlichen Conflict mit der irdischen Welt befinden, erhalten die unteren eine scheinbar körperliche Existenz dadurch, daß sie von dem Feuerschein des unten wüthenden Brandes angeglüht werden. Daß Kaulbach das Ueber sinnliche überhaupt zu malen unternahm, ist eine Eigenheit seines philosophischen Sinnes, die wir eben als solche begreifen müssen, um an dem Großen und Schönen, das sein Geist, seine Phantasie, seine Hand in das Leben rufen, uns wahrhaft zu erfreuen. Von einem andern Standpunkte als dem seinigen diesen genialen Künstler mahnen zu wollen, er solle Das und Jenes anders machen, wäre eine vergebliche Arbeit. Wir lassen deshalb die Frage hier auf sich beruhen, ob selbst die grandiose Kraft Kaulbachs das Recht habe, solchen Inhalt in seine Gemälde zu gießen, und ob diese „moderne“ Behandlung der Geschichte innerhalb der ewigen Gesetze der schönen Kunst

noch möglich sei. Denn gerade an der Zerstörung von Jerusalem nehmen wir den wunderbaren Umfang des Kaulbach'schen Genius in besonders reicher Entfaltung wahr. In seinem Wollenstück malte er die besondere Religionsidee in philosophischer Unparteilichkeit. In den später zu betrachtenden Seitengruppen des Vordergrundes, dem Ahasver und der christlichen Familie, verfolgt er einerseits den nationalen Mythos bis in die „schlechte Unendlichkeit“ eines zwecklosen Daseins, und läßt er andererseits die philosophische Idee des steten Fortschritts in den Principien der Weltgeschichtesymbolisch erscheinen. In dem Ereigniß der Zerstörung selbst giebt er eine Großartigkeit und Fülle geschichtlicher Wahrheit und Realität, wie sie in der Malerei ohne Beispiel dasteht.

Die Handlung geht im Innern des Tempels zu Jerusalem vor. Wir sehen von links auf weißem Rosse den römischen Imperator an der Spitze seiner Krieger hereindringen. Victoren folgen ihm, ein Wald von römischen Adlern umgiebt ihn. Ueber umgestürzte Säulen und andere Bauwürmer, unter denen die Leichen Erschlagener liegen, führt ihn sein Weg in das israelitische Heiligthum. Aber er naht nicht als ein zorniger Eroberer, sondern ruhig wie ein unvermeidliches Geschick. Wie ergriffen von dem furchtbaren Schauspiel, das dem Auge sich darbietet, hält er den Schritt seines Rosses zurück, und eine Bewegung seiner Linken scheint anzudeuten, wie gern er die blutige Handlung schließen würde. Allein die Hartnäckigkeit der verzweifelnden Juden hat dem Kampfe den wildesten Charakter verliehen.

Im Centrum des Mittelgrundes steht der Hochaltar, dessen sich eine Abtheilung römischer Krieger bemächtigte, um auf ihm den siegreichen Adler aufzupflanzen. Die Verletzungen des Steins bezeugen, daß um diesen heiligen Ort heftig gekämpft worden sei. Die Vertheidigung war vergeblich. Von der Höhe des Altars erschallt die römische Tuba, und die Schaar der israelitischen Vertheidiger ergreift mit allen Zeichen des Schreckens die Flucht. Von den markdurchdringenden Klängen bis in das Innerste getroffen, bemühen sie sich, unter dem Schutze ihrer, gleich einem Dache vereinigten Schilde den feindlichen Waffen zu entgehen. Außerordentlich schön gedacht und ausgeführt ist die Gestalt eines Greises, dessen Haupt ein jugendlicher Krieger mit seinem Schilde zu decken sucht. In ohnmächtigem Jammer preßt Jener die geballten Fäuste unter dem Kinn convulsivisch gegen einander, während das Haupt sich wie in furchtbarer Erschütterung aller Nerven in die Schultern zurückzieht. Er blickt in wüthendem Schmerz zu dem entweiheten Altar empor, in dessen Verehrung er vielleicht den heiligsten Inhalt seines Lebens fand, die Stätte, wo er die Sünden seiner Jugend bereute, den Trost seines Alters schöpfte. Denn unter dem verderbten Geschlechte blieben doch Manche dem Glauben der Väter treu.

Im Hintergrunde rechts führen Stufen zu einer Reihe von Säulen empor, hinter der eine andere Abtheilung des Tempels sich befindet. Hier, dem römi-

sehen Imperator gegenüber, erblicken wir vereinzelte Reste des geschlagenen jüdischen Heers. Simon und Johannes von Gischala, die Führer desselben, schauen voll grimmen Troges in das wilde Getümmel, das den Sieg des Feindes begleitet. Gruppen von Sterbenden umgeben sie, aber auch die gottlosen Flüche und Verwünschungen der Lebenden, welche in ihrer Verblendung die drohenden Häufte gegen den Himmel erheben und Gott anklagen, daß er sein Volk verlassen habe. In diesen Gestalten gewinnt der Abfall des neuern Geschlechts von dem alten Glauben der Väter, mit dem gleichzeitig die vom göttlichen Gebot abhängige und darum in sich selber unselbstständige Sittlichkeit zu Grunde ging, eine sinnlich malerische Erscheinung.

Weiter zurück wüthet der Brand in den Räumen des Gebäudes, und die rothe Gluth, welche schaurig um die Säulen und Wände des Tempels spielt, beleuchtet zahlreiche Scenen der Verzweiflung. Am Fuß einer Säule flüchten zwei Kinder in den Schooß der Mutter, welche die vor Angst Vergehenden mit ihren Armen umspannt, als könnten diese schwachen Wälle die geliebten Wesen schützen. Die Scenen des Jammers setzen sich rechts bis in den Vordergrund und auch nach links durch den Mittelgrund fort. Einen entsetzlichen Gegensatz zu der zuletzt geschilderten Gruppe bildet eine andere Mutter, welche ihren Säugling auf dem Schooße hält und in der Rechten ein Messer. Es ist die Tochter Eleazar's. Die Reichenblässe anhaltender Entbehrung bedeckt die Züge des noch jugendlichen Weibes, dessen irrer Sinn zu überlegen scheint, ob es dem Kinde den Tod geben soll, ob nicht. Will sie es erlösen von der Qual des Hungers? Will sie — gräßlicher Gedanke! Neben ihr kauern andere Weiber, aus deren verzerrten Zügen die Qualen des Hungers sprechen, deren eine die Zähne mit wilder Gier in den eigenen Arm begräbt. Soll die Opferung des Kindes dazu dienen, das Leben Anderer zu fristen? Der Künstler, welcher diese Scene mit richtigem Takte in das Halbdunkel des Mittelgrundes legte, läßt uns über seine Intention in Zweifel. Aber wir dürfen das Entsetzlichste ahnen. Denn im Worte des Propheten hat der Herr verkündigt: „Ich werde sie essen lassen das Fleisch ihrer Söhne und das Fleisch ihrer Töchter in der Belagerung und in der Angst, in welcher ihre Feinde, und die nach ihrem Leben stehen, sie bedrängen werden.“ — Neben dem Altar schleppt ein römischer Reiter eine händeringende Jungfrau mit sich fort. Drei andere Jungfrauen drängen sich angstvoll zusammen, als könne sie diese Gemeinschaft der Angst erretten. Ihre Furcht gilt einem listernen Barbaren aus dem feindlichen Heere, der, in zottige Thierfelle gekleidet, über die Stufen des Altars herabkommt, und in sinnlicher Begierde die Arme nach ihnen ausstreckt. In einiger Verbindung mit dieser Gestalt steht die Haupt- und Mittelgruppe des Vordergrundes, zu deren Betrachtung ich nun übergehe: der Hohenpriester mit seinem Weib und seinen beiden Söhnen. Das Interesse der Handlung, deren bewundernswerthe Gliederung ringsumher bald in großen geschichtlichen Zügen, bald in

erschütternden Episoden sich bewegt und im Hintergrunde mit massenhaften Elementen wirkt, drängt sich hier in einem Kern- und Brennpunkte zusammen, steigert sich zu rein dramatischem Eindruck.

Den Hohenpriester bezeichnet das leuchtend weiße Gewand und das Brustschild mit den zwölf Edelsteinen der Stämme Israels. Hochaufgerichtet steht er da, den linken Fuß auf eine verhüllte Leiche stützend. Der rechte Arm ist erhoben, und senkt von oben herab das breite Opferrmesser in des Priesters eigene Brust, denn er hat beschlossen, weder selbst noch in seinem Stamme den Fall Jerusalems zu überleben, noch den Untergang seines Volks, dessen Sünden er kannte, das er oft in strafenden Worten gewarnt. Sein männlich schöner, ungemein lebenvoller Kopf wendet sich im Schmerze zurück, doch ohne Verzerrung, ruhig und fest, so daß wir das edle Profil erblicken. Bevor er die mörderische Waffe gegen sich selbst erhob, begann er sein trauriges Opferwerk mit der Tödtung seiner beiden Söhne. Der eine von ihnen, ein prächtig gekleideter, halb erwachsener Knabe von zierlich feinem Bau, hat sein Leben bereits verhaucht, und sinkt entseelt vom Knie des Vaters zu Boden. Der zweite, jüngere klammert sich im Todeskrampfe an den herabhängenden Arm des Vaters, welcher den leidenden Knaben zu umfassen sucht. Eine herrliche Gestalt ist auch die Gattin des Hohenpriesters, die rechts vor Angst an ihm zusammenbricht und in die Knie sinkt. Ihre linke Hand hält fest an seiner Schulter, und scheint den gehobenen Arm des Gatten, der den Selbstmord zu vollenden im Begriff ist, niederziehen zu wollen. Ihr Haupt wendet sich in schreckenvoller Erregung rückwärts jenem listernen Barbaren zu, vor dem ihre Weiblichkeit schaudert, und die Rechte deutet auf den entblößten Busen, in den sie den erlösenden Stahl herbeiwünscht. Alle diese Beziehungen sind in Gestalt und Antlitz des schönen Weibes wunderbar geeinigt, das in der Gesichtsform wie im Ausdruck den reinsten Adel des nationalen Typus trägt. Es ist eine furchtbare Tragödie, die in der Gruppe dieser vier Gestalten sich vollzieht, und bei aller plastischen Ruhe der Zeichnung eine erschütternde Gewalt, welche den Blick immer wieder an diese Stelle fesselt.

Je mehr man mit einem einzelnen Punkte sich beschäftigt, je aufmerksamer man ihn betrachtet, um so bestimmter treten an ihm verschiedene Seiten der Reflexionen entgegen, um so zahlreichere Motive enthüllen sich dem Auge. Die Mannichfaltigkeit erscheint leicht als Widerspruch, und ruft den Zweifel herbei, bevor man überall in die Intention des Künstlers eindringt. So sind es namentlich zwei Fragen, die ich von Diesem und Jenem bei Betrachtung der Hohenpriester-Gruppe aufmerksam hörte, und die allerdings im ersten Augenblicke einen gerechten Vorwurf zu enthalten scheinen. Die erste Frage betrifft jene etwas theatralische Attitüde, mit welcher der Hohenpriester sich den Tod giebt: der hoch erhobene Arm, um den Stahl von oben herab zwischen Hals und Brust einzusenken. Indem zu dieser ohne Zweifel absichtsvollen Bewegung noch der Druck

hinzukommt, den die an seiner Schulter hangende Gattin auf den Oberarm ausüben muß, ohne daß die Straffheit der Attitude verändert wird, erhält diese letztere allerdings in ihrer Erhabenheit zugleich etwas Erzwungenes. Wie weit die physische Kraft hierbei auszureichen vermöge, dies zu untersuchen, will ich gern Anderen überlassen. In Bezug auf die Bedeutung aber scheint mir der Künstler mit voller Ueberlegung für die Dpferthat des Hohenpriesters jene auffallende, pathetische Form gewählt zu haben. Gewohnt, seinem Volke als Lehrer des Höchsten gegenüber zu treten, berufen, ihm als Muster voranzuleuchten, stellt der Hohenpriester auch hier sein freiwilliges Dpfer als ein Vorbild hin, will er die Aufmerksamkeit der Verzweifelnden darauf lenken als auf einen Weg der Erlösung. — Die zweite Frage berührt das Verhältniß des Hohenpriesters zu seiner Gattin. Man hat wohl eine Grausamkeit darin finden wollen, daß Jener sich selbst und die Kinder tödtet, die um den Tod flehende Gattin aber zurückläßt. Das Mitleid mit dem unglücklichen Weibe ist gerechtfertigt; der Vorwurf, der für den Künstler in der Frage liegen sollte, ist es nicht. Es soll uns in der Gruppe kein empfindsames Familienstück gegeben werden, sondern ein Act religiöser Ekstase. Der Affect wurzelt nicht in der verzweiflungsvoll erregten Natur des Vaterherzens, er besteht vielmehr in einem erhabenen Aufschwung priesterlicher Dpferfähigkeit, und geht hervor aus dem religiösen Pathos priesterlicher Ehre. Darum tödtet der Hohenpriester die männlichen Glieder seines Stammes, die als geborene Träger des nationalen Glaubens den Fall des Heiligthums nicht überleben sollen. Die Frau ist ungleich weniger an die vernichtende Gewalt dieses unerbittlichen Schicksals gebunden. Will sie sterben, so wird sie selbst den Stahl zu führen wissen. In den religiös heroischen Gedanken der That würde das Mitleid der Gattenliebe nicht passen; ja eben durch das Nichterhörtwerden des unglückseligen Weibes wird das Wesen des Pathos, in welchem der Hohenpriester seinen Dpferod vollzieht, auf das Schärfste bezeichnet.

Die erste Frage beantwortet übrigens der Künstler selbst durch eine Gruppe von drei Jünglingen mit ihrem greisen Vater, die er, dicht am untern Rande des Bildes, noch vor der Hohenpriesterfamilie angebracht. Hier entwickeln sich bereits sichtbar die Wirkungen der hohenpriesterlichen That. Einer der Jünglinge hat sich eben in sein Schwert gestürzt, und ist im Sterben mit der Stirn wie betend auf den Marmor des Fußbodens gesunken, den ein Strom seines Blutes röthet. Die beiden anderen raufen sich in umentschlossener Verzweiflung das Haar. Ihre Seelen scheinen sich, gleich der des Vaters, noch nicht aus dem Dienste des Mammon befreit zu haben. Neben dem Greise stehen die mit Gold und Kleinodien gefüllten Urnen; es wird ihm schwer, von seinen Reichthümern zu scheiden. Mechanisch hat er ein Schwert ergriffen, und stiert in dumpfem Schmerze vor sich hin, als suche er nach dem Entschlusse, der fast einzig und unvermeidlich erscheint. Wir thun hier wieder einen Blick in die geschichtlichen Ursachen der

Sittenverderbniß und des Verfalls im jüdischen Volke, die historische Handlung gliedert sich selbstständig in Wurzel, Stamm und Frucht.

Ich komme nun zu den Andeutungen der Zukunft, welche in symbolischer Darstellung des ideellen Zusammenhangs mit dem rein geschichtlichen Theil des Bildes äußerlich verbunden wurden, und an der Handlung eben so wenig Theil nehmen, als sie von den handelnden Personen wahrgenommen werden.

Im Vorgrunde rechts stürzt Ahasver, von den über seinem Haupte schwebenden Furien verfolgt, hinaus in die Ewigkeit seiner ziel- und ruhelosen Pilgerschaft. Die gräßliche Zerrüttung seines Innern, der Eindruck des endlos wirkenden Fluchs prägen sich in den fast wahnstunigen Zügen des Antlitzes aus. Schwert und Schild hat er als Ballast von sich geworfen, die Hände krallen sich in die Brust, wo die dämonischen Mächte wühlen, deren Verkörperung wir in dumpfer, schlammiger Färbung, als wären sie eben dem Pfluhl der Hölle entstiegen, über ihm erblicken. Die rasende Eile der Flucht läßt seine Sohlen kaum den Boden berühren. Es ist die Geschichte des in alle Weiten der Welt zerstreuten Judenthums, in einen einzigen, furchtbar leidenschaftlichen Moment zusammengedrängt; eine Geschichte von anderthalb Jahrtausenden, ohne nationales Ziel und Dasein, voll Verfolgungen, voll von erlittenem Haß, voll handelnder Tücke, ein ewiges Harren auf Erlösung.

Welch' ein anderes Bild auf der linken Seite des Vorgrundes! Eine christliche Familie, aus einem Greise und einem rüstigen Mann mit seinem jungen Weibe und seinen Kindern bestehend, zieht hinaus von der Trümmerstätte; freien Herzens, denn überall ist ihre Heimath, wohin sie ihren beglückenden Glauben trägt. Drei Engel geleiten sie, und bilden hinter ihr eine Schutzmauer gegen die Wuth der Zerstörung. Der mittlere von ihnen trägt den Kelch des heiligen Abendmahls, aus dem das Kreuz, getränkt mit dem Blute Christi, in einer Glorie emporsteigt. Das Blut des Erlösers ist es, das Christi Anhänger von dem untergehenden Judenthume scheidet. Die Männer und das junge Weib reiten auf Eseln. Die beiden kleinsten Kinder ruhen auf dem Schooß der Mutter, in ihrer Hand die Palme des Friedens; ein Knabe hinter ihr, auf dem Rücken des Thieres, hält einen Oelzweig. Auch die Knaben, welche mit den Zügeln der Thiere vorausschreiten, tragen Palmzweige, und über dem Ganzen ist eine gläubige Ruhe, eine Berklärung ausgegossen, die uns mit dem Hauche des frommen, ungebrochenen Seelenfriedens berührt. Sie singen dem Herrn und preisen ihn, der sich eben wieder als Retter an ihnen bewährt, und die Engel stimmen betend ein in den Chor der Gläubigen. Ein unbeschreiblicher Zauber weht in dieser Darstellung des ersten, kindlichen, bedürfnislosen Christenthums und seiner patriarchalischen Einheit mit dem Himmel.

Nachdem wir uns diesem Zauber überlassen, ihn tief und innig durchempfunden haben, fällt unser Blick rechts von der Christengruppe auf drei stehend

am Boden liegende Judenthümer, welche vergebens die abziehenden Christen anrufen, sie mitzunehmen, sie vor dem sichern Tode zu erretten. Zwar der Knabe mit dem Dolkweige scheint zu winken, als wolle er in kindlicher Unschuld ihnen zurufen: Kommt mit uns! Auch einer der Engel wendet liebevoll eine milde Handbewegung den bittenden Kindern zu; die andere Hand zeigt auf das aus dem Kelch emporsteigende Kreuz, als auf das Zeichen der Erlösung. Fern ist aber noch die Zeit, wo Christ und Jude auf dem Grunde der Menschlichkeit sich als Brüder erkennen und begrüßen werden. Die christliche Mutter denkt nur der eigenen Kinder, die sie mit den Armen umschließt, und über dem Singen und Preisen der Christen verklingt die Bitte der geängstigten Judenthümer, bleibt die christliche That, die That der Menschenliebe ungethan. Der Künstler, der uns die ganze Keinheit und anspruchslose Frömmigkeit der ersten und einfachsten christlichen Gottesverehrung, dicht neben dem entfittlichenden Mammondienste, so schön empfinden ließ, stellt uns doch zugleich auf einen freien Standpunkt edelster Humanität, indem er symbolisch die Schranke der Confession andeutet, durch welche auch dieser beseligende Himmelsglaube sich geschichtlich in einseitiger Richtung des Gemüthes abschloß.

Ein riesiger Inhalt religionsphilosophischer, weltgeschichtlicher und individueller Beziehungen vereinigt sich in diesem Bilde, dessen weit umfassende epische Gestalt in der Hohenpriestergruppe einen dramatischen Mittelpunkt gewinnt. Das erstaunlich Großartige des Eindrucks liegt in dem rein historischen Theil, der mit seinen handelnden Massen und seiner gewaltig bewegten Gruppierung auch im Raume sich als Hauptsache, und durch seine selbstständige Bedeutung als das eigentliche Bild geltend gemacht. Man darf daher die Frage: wozu die Propheten, wozu die Engel und Furien? keineswegs zu den durchaus müßigen werfen. Die Gesamtkomposition des Gemäldes fällt offenbar in vier Theile aus einander: die Himmelsgruppe, die Zerstörung von Jerusalem, Ahasver mit den Furien, die Christenfamilie. Im Thurmbau zu Babel ist der ganze Vorgang unmittelbar eine That Gottes, und die Handlung bleibt vollständig in den Grenzen der Mythe. Darum ist auch eine größere Einheit der malerischen Gliederung in dem Bilde. Die strahlenartige Dreifaltigkeit der sich scheidenden Stämme erscheint als directe Folge der plötzlich einwirkenden göttlichen Macht. Wenn ich dennoch die Zerstörung von Jerusalem für ein viel bedeutenderes Kunstwerk halte, so liegt dies an dem Umstande, daß Kaulbach sich hier als Geschichtsmaler ungleich größer zeigt durch die meisterhafte Bewältigung und wahrheitvolle Darstellung eines massenhaften realhistorischen Stoffs. Andererseits jedoch deckt sich der Widerspruch zwischen dem versinnlichten Idealismus einer metaphysischen und phantastischen Welt mit der in weltgeschichtlicher Idealität ergriffenen Wirklichkeit auch um so entschiedener und schroffer auf. In der Gesamtidee, welche Kaulbach seinem cyklischen Epos der Weltgeschichte zum Grunde legte, findet jene Frage allerdings ihre Erledigung,

sobald wir mit ihm auf seinen philosophisch-symbolischen Standpunkt treten. Von diesem Standpunkt aus geben wir zu, daß die Erscheinung Jehovah's und seiner Propheten im ersten und dritten Bilde, wie der griechischen Götter im zweiten, wie der kämpfenden Geister in der Himmenschlacht, und des gekreuzigten Erlösers über den Kreuzfahrern, ideell gerechtfertigt sei. Begierig aber bin ich dann, wie Kaulbach im sechsten Bilde die Reformation auffassen werde. Für eine Zeit, wo durch den Geist einer reformatorischen Lehre der Glaube sammt seinem göttlichen Gegenstande sich in das Heiligthum der Seele zurückzog, ist gewiß nur die rein historische Auffassung am rechten Plage. Ja sie würde dazu dienen, die philosophisch-symbolische Form der vorhergehenden Bilder vollständiger und klarer in das Licht ihrer weltgeschichtlichen Bedeutung zu heben. Noch soll dem Plan des Künstlers, die Reformation zu malen, allerdings ein ungünstiger Wind entgegenstehen. Aber es wäre doch eine zu herrliche Aufgabe für den größten Geschichtsmaler der Gegenwart, und Kaulbach's protestantisch-historische Uebersetzungstreue dürfte zu innig mit der Idee dieses Abschlusses verwachsen sein, um besürchten zu lassen, daß die künstlerischen Zwecke desselben nicht endlich den Sieg davon tragen sollten.

H. G.

## Bilder aus der Türkei.

3.

### Die politische Seele des Türken.

Beim nächsten Stoß wird der Halbmond von den schlanken Minarets des moslim'schen Stambuls stürzen und dem griechischen Kreuze die lange ange-  
maße Glanzstelle auf den Kirchyürmen der wiedererstehenden Stadt Constantius  
einräumen. Das ist das Urtheil, welches der Reisende vom Bosphorus nach der  
Heimath trägt. Fast regelmäßig wiederkehrende, eigentlich nie vollständig unter-  
drückte Empörungen in allen Theilen des weiten Reiches, in Armenien, Syrien,  
Anatolien, besonders aber in den griechisch-slavischen Provinzen Albanien, Bul-  
garien, Bosnien und der Herzegowina; von Tag zu Tag heftere Raubzüge der  
unbezwingbaren Bergvölker, Kurden, Arnauten und Montenegriener; offener Trotz  
mächtiger Vasallen, des Paschah's von Egypten, des Bey's von Tunis, der,  
fränkischen Schutzes sicher, die Gesandten des Großherrs kaum eines Empfanges  
würdigt, der Fürsten von Serbien, von der Walachei und Moldau, die, unter  
russischem Schirme, den Glaubensgenossen ihres Herrn den Boden ihrer Länder  
nicht zu betreten gestatten, an allen Orten treuloseres oder zweideutiges Intriguiren  
der Lehnsleute und Würdenträger des Königs der Könige, sind zweifellose Spuren

24\*