

Max Schasler

Die Wandgemälde Wilhelm von Kaulbachs im

Berlin
1854

Tillykke med din eBog

Du har modtaget en eBog via **Det Kongelige Biblioteks EOD-service**.

Vi håber, du vil finde den både nyttig og let at anvende. eBogen er leveret til dig som en søgbar PDF-fil, og det giver dig nogle særlige anvendelses-muligheder.

Hvordan du bruger eBogen

Læse på din skærm

Du kan åbne og læse eBogen via din almindelige PDF-reader, der ligeledes giver dig mulighed for at bladere mellem siderne og zoome i teksten.

Udskrive på din printer

Du kan skrive hele – eller enkelte sider af - eBogen ud på din egen printer.

Gemme på din computer

Du kan let gemme eBogen på din private computer, USB-nøgle eller diskette.

Søge tekst

Du kan søge efter ord, dele af ord eller hele sætninger, i eBogen ved at bruge PDF-Reader'ens indbyggede søgefacilitet. Denne finder du ved at klikke på ikonet "Search"  , eller trykke på tastaturknapperne [Ctrl+f].

Kopiere og genbruge tekst

Du kan kopiere tekst fra eBogen ved at klikke på ikonet "Select toolbar"  , indramme den tekst, du ønsker kopieret og trykke på tastaturknapperne [Ctrl+c]. Du indsætter teksten, hvor du ønsker det, ved at klikke [Ctrl+v].

Kopiere og genbruge billeder

Du kan kopiere billeder fra eBogen ved at klikke på ikonet "Snapshot Tool"  og indramme billedet, du ønsker kopieret. Du indsætter billedet, hvor du ønsker det, ved at klikke [Ctrl+v].

Betingelser for brug

Bruger du eBøger fra Det Kongelige Biblioteks EOD-service accepterer du samtidig de betingelser, der knytter sig til brugen af disse pdf-filer. Den vigtigste af disse betingelser er, at du kun må anvende eBøgerne til personlig ikke-kommerciel brug.

Læs alle betingelserne på <http://books2ebooks.eu/odm/html/kb/da/agb.html>

Disposition und Grössenverhältnisse der südöstlichen Wand.

120 Fuß.

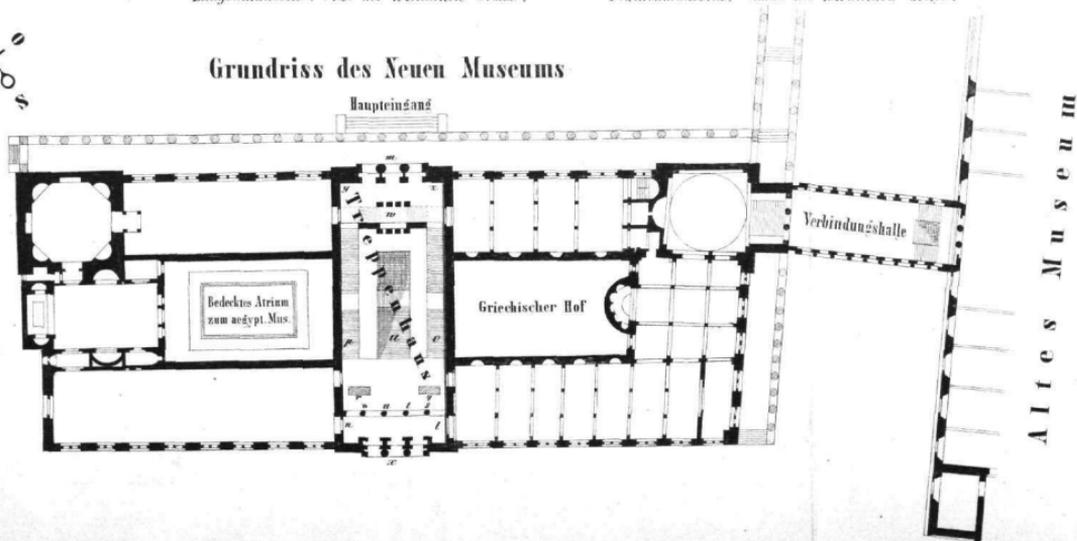


Längenausstab: 1/100 der wirklichen Größe.

Flächenausstab: 1/100 der wirklichen Größe.



Grundriss des Neuen Museums



DIE
WANDGEMÄLDE WILHELM VON KAULBACHS

IM
TREPPENHAUSE DES NEUEN MUSEUMS

ZU BERLIN

VON

Dr. MAX SCHASLER.

BERLIN.
ALLGEMEINE DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT.
(SIGISMUND WOLFF.)

1854.



Einleitung.

Die grofsartigen Wandmalereien, mit denen Wilhelm von Kaulbach's Meisterhand die kolossalen Wände des Treppenhauses im Neuen Museum zu schmücken unternommen, lassen, obgleich erst zur Hälfte vollendet, bereits jetzt ahnen, daß ihre Vollendung einen bedeutenden Abschnitt der modernen Kunstgeschichte bilden werde. Ganz abgesehen von der Bedeutung dieser Gemälde rücksichtlich ihrer Composition und Ausführung — eine Frage, die weiter unten ihre Erledigung finden wird — deuten darauf zahlreiche und unverkennbare Zeichen hin, welche nicht unbeachtet zu lassen sind: insbesondere die merkwürdige Unsicherheit in der Beurtheilung der Gemälde, welche wir in fast gleicher Weise bei Laien wie bei Künstlern gefunden haben. Eine solche Unsicherheit wird natürlich bei jedem Wendepunkte irgend einer geschichtlichen Entwicklung stattfinden, weil das Hinaufsteigen zu einer höheren Stufe nicht nur ein Verlassen der bisher eingenommenen ist, sondern zugleich als eine Neuerung, als eine Opposition gegen das Hergebrachte, erscheint. Es ist also begreiflich, daß das Hergebrachte aus dem natürlichen Instinct der Selbsterhaltung so zu sagen seine Haut zu wahren sucht, und man kann billiger Weise um so weniger verlangen, daß es die Neuerung mit freundlichen Augen betrachte, als es ausser Stande ist, das Princip derselben in seiner ganzen Bedeutung zu verstehen — denn sonst würde es eben nicht mehr das Hergebrachte sein. Andererseits aber liegt es im Charakter des Hergebrachten, daß es sich zugleich eines gewissen Respects gegen das Neue nicht erwehren kann: das Neue imponirt ihm. Auf den vorliegenden Fall angewendet ist daher zu bemerken, daß man sich der Gröfse und dem Umfang des Kaulbach'schen Genius gegenüber unsicher und unbehaglich fühlt, weil man sich eingestehen muß, daß der hergebrachte Maafsstab des Urtheils, an die gigantische Gestaltungskraft des Künstlers gelegt, nicht am Orte sein dürfte. Es ist etwas Eigenthümlich-Neues, Unfaßbares darin, das man nicht bewältigen kann, etwas Fremdartiges, über die gewöhnliche Empfindungs- und Gedankensphäre künstlerischer Production Hinausragendes, das, eben weil es sich

dem gewöhnlichen Verständniß entzieht, unbequem und drückend ist, und doch wieder den Stempel hoher Genialität zu unverkennbar zeigt, als daß man nicht eine unwillkürliche Scheu vor einem absprechenden Urtheil fühlen sollte.

„Weil es sich dem gewöhnlichen Verständniß entzieht“ — sagten wir und fühlten in demselben Augenblick, daß dieser Ausdruck einen willkommenen Angriffspunkt darbieten könnte. Denn liegt darin nicht gerade ein gerechtfertigter Vorwurf gegen die Kaulbach'sche Richtung, daß sie sich „dem gewöhnlichen Verständniß entzieht“? Soll nicht die Kunst allgemein verständlich sein? Kommt sie nicht durch diese Schwierigkeit des Verständnisses in einen Widerspruch mit der Natur, ihrem ewigen Urbilde? Und besonders die Kunst der Gegenwart! Einigen sich nicht alle kritischen Stimmen darüber, daß es vorzugsweise die Aufgabe der modernen Kunst sei, sich an das allgemeinemenschliche Bewußtsein zu wenden, und im bessern Sinne des Wortes „populär“ zu sein? Soll das Kunstverständniß nur ein Privilegium weniger Eingeweihter bleiben, statt ein Gemeingut Aller zu werden?

In der That, das ist das Ziel der Kunstbestrebungen; aber nicht dadurch wird der Zweck erreicht, daß sich der Künstler auf den trivialen Standpunkt der großen Menge herabläßt, deren Ideal mehr im materiellen Genuß, in dem Behagen an der bloß sinnlichen Außenseite besteht, als in der reinen Freude am künstlerisch Schönen und geistig Erhabenen, sondern dadurch, daß sich die Menge von den Schlacken der Materie reinigt und sich zu ihm, dem Künstler, erhebt. Diese Erhebung kann nicht mit einem Male, nur langsam, vor sich gehen, und es bedarf dazu einer vermittelnden Macht, die nach der einen Seite hin das Kunstwerk dem Verständniß durch Erläuterung und Aufklärung näher bringt, nach der andern aber das Verständniß selber heranbildet und für ideale Genüsse empfänglich macht. Diese hohe Aufgabe der Vermittelung und Versöhnung zwischen Künstler und Laien ist die Aufgabe der Kritik; eine Aufgabe, die allerdings oft genug sowohl von der einen wie von der andern Seite nicht, wie es sollte, gewürdigt und anerkannt wird.

Es ist die unsere, in gegenwärtigem Falle besonders, wo es sich um ein ganz allgemeines ästhetisches Princip handelt, nämlich um die Frage über die ästhetische Berechtigung des symbolisch-historischen Stils, d. h. „inwiefern die symbolisch-historische Malerei — wie wir vorläufig die besonders in den Wandmalereien Kaulbach's obwaltende Richtung bezeichnen wollen — vom streng-künstlerischen Standpunkt aus eine berechtigte sei oder nicht?“

Wir sind nämlich der Ansicht, daß man weder über Kaulbach's künstlerische Richtung im Allgemeinen noch über seine einzelnen Compo-

sitionen ein irgendwie zutreffendes Wort sagen kann, so lange man diese principielle Frage nicht entschieden hat, weil in dieser Entscheidung das ganze Verständniß seines Wesens sowie seiner Werke, bis in die einzelsten Details derselben herab, beruht. Auffallend genug ist, daß diese wichtige Frage bis jetzt ungelöst ist. Man hat zwar ihre Wichtigkeit geahnt und sich dem springenden Punkte derselben bis auf eine gewisse Entfernung genähert; aber das, warum es sich bei ihr eigentlich handelt, die Idee des symbolisch-historischen Stils, ist unberührt geblieben und wird es bleiben, so lange man sich damit begnügt, im Allgemeinen von „Abstraction“, „verständiger Reflexion“, „subjectivem Idealismus“ und wie die gelehrten Phrasen heißen mögen, zu reden: Phrasen, die höchstens an der Peripherie der Frage hinstreifen, ohne in den Mittelpunkt, in den eigentlichen Kern derselben, einzudringen.

Wir können zugeben, daß das Verständniß der Kaubach'schen Compositionen seine eigenthümlichen Schwierigkeiten hat. Aber wenn man damit meint, daß das Verständniß z. B. der Raphaelischen Madonna oder anderer berühmter Kunstwerke der Vergangenheit und Gegenwart leichter sei, so befindet man sich unsers Bedünkens in einem Irrthum. Das Verständniß ist hier ein anderes, aber deshalb noch nicht ein leichteres. Es kommt freilich dabei auf das an, was man unter „Verständniß“ versteht. Der Begriff ist sehr elastisch, je nach dem Maasstab der Tiefe, den man an das Verständniß legt. Ein Kunstwerk glaubt mehr oder weniger Jeder verstehen zu können, und versteht es auch, je nach dem Grade seiner Bildung. Denn das Kunstwerk theilt mit den Naturgegenständen, die uns umgeben und also „geläufig“ sind, die Eigenschaft, daß es durch die Sinne wahrnehmbar ist. Alles aber, was wir sehen, „fassen“, „begreifen“ können, dünkt uns eben deshalb auch schon falsch, begreiflich. Allein die Meisten bleiben eben mit ihrer Fassung und ihrem Begreifen nur an der Oberfläche haften. Durch diese hineinzuschauen bis in das Innere, den ideellen Kern, aus welchem sich das Werk in der Mannigfaltigkeit seiner Gestaltung entwickelt und erklärt, ins Auge zu fassen, dazu gehört mehr als bloß sinnliche Wahrnehmung, dazu gehört: daß der Beschauer sich in die Intention des Künstlers versenke und aus dieser Urquelle der Schöpfungskraft, welche das Werk zu Tage förderte, die Gründe seiner Gestaltung, bis in die äußersten Spitzen und Articulationen derselben, sich zum klaren Bewußtsein bringe.

Wie schon jedes Kunstwerk als solches dem gewöhnlichen Verständniß Schwierigkeiten darbietet, so ist dies bei der Beurtheilung von historischen Gemälden ganz besonders und bei symbolisch-historischen Gemälden am meisten der Fall. Es ist hier nothwendig, ein

besonders unter Künstlern sehr verbreitetes Mißverständniß über den Charakter des „Historischen“ zu beleuchten.

Was geschehen ist und geschieht, sagt man, könne keinem Zweifel unterliegen; es komme also für den Künstler nur darauf an, sich möglichst treu an die Thatsachen zu halten, so könne das Verständniß des dieselben darstellenden Kunstwerks nicht schwierig sein. Man hätte mit diesem Einwurf wirklich und vollständig Recht, wenn Alles, was geschehen ist und geschieht, ohne Weiteres dadurch schon das Recht einer geschichtlichen Thatsache in Anspruch nehmen dürfte. Nur das aber gehört zur Geschichte, was irgendwie auf die allgemeine Entwicklung des Menschengeschlechts oder einzelner Nationen einen wesentlichen Einfluß ausgeübt hat. Selbst eine historische Person, die als solche anerkannt ist, hat außerhalb der Sphäre ihres welthistorischen Wirkens noch ein anderes, privates Dasein, wie jeder andere Mensch, und eine Handlung, in welcher solche Person nur in individueller Weise erscheint, giebt keinen Vorwurf für ein Historienbild. Das Wesen des Historienbildes besteht vielmehr darin, daß der in ihm zur Darstellung gebrachte Moment ein solcher sei, welcher in der weltgeschichtlichen Entwicklung einen jener bedeutungsvollen Knotenpunkte bildet, zu denen sich die einander durchkreuzenden und verschlingenden Fäden des weltgeschichtlichen Dramas der Völker zusammenschürzen; oder auch ein solcher, in welchem eine historische Person ihrer weltgeschichtlichen Bedeutung nach in prägnanter Weise charakterisirt wird. Das Erstere finden wir z. B. in den Hauptbildern der Kaulbach'schen Wandgemälde, wie „die Zerstörung des Babylonischen Thurmes“ u. s. w., das Zweite in seinen Figuren des „Solon“, „Moses“ u. s. f. Drittens aber kann in dem Historienbilde ein Gleichgewicht zwischen der historischen That und der historischen Person vorhanden sein; so nämlich, daß die That neben ihrer historischen Bedeutung an sich zugleich die Charakteristik der historischen Person enthält, welche der Träger der ersteren ist, und umgekehrt die historische Person neben ihrer Charakteristik zugleich als der Träger der historischen That erscheint. Diesen Charakter tragen die meisten Historienbilder im gewöhnlichen Sinne des Worts, wenigstens in der Intention des Künstlers. Denn nur zu oft täuschen sich die Künstler über die Bedeutung des historischen Charakters sowohl der Personen als der Thaten, weil sie häufig in jenem eben berührten Irrthum begriffen sind, als ob jede That, die sich nur überhaupt an eine historische Person anknüpft, oder jede Person, welche nur überhaupt mit einer historischen That in Verbindung steht, dadurch allein schon einen Anspruch auf Geschichtlichkeit habe und den Vorwurf zu einem Historienbilde gebe.

Das aber ist eben das Große in den Kaulbach'schen Compositionen,

dafs in ihnen das wahrhaft Historische und nur das Historische zur Darstellung gelangt. Auffallend genug ist es daher, dafs ihnen gerade dieser Vorzug am alleroftesten abgesprochen zu werden pflegt. Es sei keine Geschichte, die er male, wird gesagt; weder die dargestellten Handlungen noch die dargestellten Personen hätten historische Bedeutung, sondern es sei nur eine freie, symbolische Auffassung der Geschichte, die er zur Darstellung bringe. Was aber denn „Geschichte“ nun eigentlich — im Unterschiede von dem blos Thatsächlichen — sei, wird nicht gesagt.

Dieser Einwurf ist übrigens wichtig und berührt ausserdem so sehr den Lebensnerv der Kaulbach'schen Compositionen, dafs wir ihn einer ausführlichen Betrachtung würdigen müssen. Zugleich leitet er uns so nahe an die oben berührte Frage nach der Berechtigung des symbolisch-historischen Stils, dafs wir es jetzt für zweckmäfsig erachten, eine Beantwortung derselben zu versuchen, womit auch jener Einwurf seine Erledigung finden wird.

Der symbolisch-historische Stil.

„In den Kaulbach'schen Compositionen“ — sagten wir — „kommt das wahrhaft Historische und nur das Historische zur Darstellung.“ Denn wenn, wie bemerkt, die Begriffe des Geschehenen und des Geschichtlichen nicht Eins sind, sondern aus der ungeheuren Masse der Thatsachen nur diejenigen als geschichtliche Thaten zu betrachten sind, welche auf den Entwicklungsgang des allgemein-menschlichen Geistes einen wesentlichen Einfluß ausgeübt haben, so kommt es also vor Allem auf die Untersuchung an, welche Thatsachen in Beziehung zu diesem Entwicklungsgang stehen und von welcher Bedeutung ihr Einfluß gewesen ist. Das Gewicht dieses Einflusses giebt dann zugleich den Maafsstab für den geschichtlichen Werth der Thatsache selbst ab. Schon hieraus folgt mit Nothwendigkeit, dafs nicht eigentlich die Thatsache oder, wie wir hinzufügen können, die Person selbst es ist, in welcher der geschichtliche Werth derselben beruht, sondern einzig und allein ihre Beziehung auf den allgemein-menschlichen Entwicklungsgang. Hiezu kommt noch, dafs die Beurtheilung einer geschichtlichen That oder Person in Rücksicht auf ihre geschichtliche Bedeutung eine ganz verschiedene sein kann, ohne dafs dadurch die Thatsache als solche oder die Person ihrem Charakter nach irgendwie berührt werde. Wäre dies nicht der Fall, so würde eine Bearbeitung der Weltgeschichte so viel werth sein als die andere, vorausgesetzt, dafs sie alle denselben positiven Thatbestand enthalten. Dafs dem nicht so ist, dafs vielmehr die subjective Anschauung des Historikers, die intel-

lectuelle Basis, worauf sich seine Darstellung der Thatsachen gründet, die eigenthümlichen philosophischen Grundideen, welche seinem Gedankengange die besondere Richtung geben, ja noch mehr: die mehr oder minder confessionelle Form seines historischen Glaubensbekenntnisses, seine Nationalität, seine Idee von Volksthümlichkeit, von Staat, von Recht, von Freiheit u. s. f. auf seine Auffassung und Darstellung der Thatsachen den größten Einfluß ausüben und demzufolge auch den eigentlichen und specifischen Charakter seines Buches bilden, bedarf keiner weiteren Ausführung. Wenn sich dies aber nun so verhält, so leuchtet ein, daß nicht die Thatsache selbst — über diese waltet in den meisten Fällen kein Zweifel ob —, sondern einzig und allein die aufser ihrem factischen Inhalt liegende Beziehung zum allgemeinen Entwicklungsgange der Menschheit es ist, worin sich ihre historische Bedeutung concentrirt.

Was wäre es für ein trauriges Ding um die Geschichtsmalerei, wenn sie nichts weiter sein wollte oder könnte als ein mehr oder minder treues Abschreiben der puren Thatsache, etwa eine monumentale Chronik der Geschichte in Farben. Aber allerdings sind die meisten Historienbilder wenig mehr als solche chronikalische Darstellungen, oder, wenn sie historische Charaktere darstellen, als mehr oder minder gelungene Portraits von Individuen, die, wären sie uns nicht sonst dem Namen nach aus der Geschichte bekannt, kaum ein höheres Interesse zu erregen im Stande wären als andere beliebige Portraits gleichgültiger Personen. Rechnet man hiezu noch den Umstand, daß es immer nur ein einzelner, in der Zeit begrenzter Moment ist, den der Maler festzuhalten vermag, so würde die Aufgabe der Historienmalerei, bestände sie anders nur in der äußerlichen Darstellung des Thatsächlichen, vollends eine armselige sein.

Aber das ist sie keineswegs. Kaulbach hat sich das unermessliche Verdienst erworben, der Geschichtsmalerei eine andere, ihrer würdigere Richtung gegeben zu haben, indem er als das Ziel der wahren Historienmalerei nicht das bloß „Thatsächliche“, sondern das Historische hinstellte. Er schlug zuerst den Weg zur idealen Auffassung der Geschichte in der Kunst ein, und bewies in seinen Compositionen, daß nicht die materielle That, sondern ihr Gedankeninhalt und dessen Einfluß auf die Entwicklung des Menschengeschlechts es sei, welcher den eigentlichen Vorwurf für die geschichtliche Darstellung bilden müsse. Wenn man ohne Vorurtheil das Wesen des Historischen untersucht, so muß man erkennen, daß die Wahrheit des materiellen Thatbestandes fast das Gleichgültigste und Unbedeutendste dabei ist, und daß in der That ihre geschichtliche Wahrheit aufser ihr selbst in die Beziehung zu der Gesamttidee der allgemein menschlichen Entwicklung fällt. Dies Heraus-

fallen aber aus dem materiellen Thatbestand, wodurch die Thatsache selbst aus sich heraus auf ein fremdes Gedankenreich hinweist, macht sie an sich zu einem Symbol der historischen Entwicklung, und jede wahrhafte Historienmalerei, d. h. solche, die sich nicht mit der chronikalischen Wiedergabe des bloß materiellen Thatbestandes genügt, wird damit von selbst und nothwendig zur symbolischen Darstellungsweise getrieben. Denn was ist das Symbol anders, als ein materielles Ding, dessen Bedeutung (als Symbols) außer ihm selbst in der Beziehung auf eine ihm (als materiellem Dinge) fremde Gedankensphäre liegt. Nehmen wir irgend ein beliebiges Symbol, um diese Bedeutung an einem anschaulichen Beispiel zu beweisen, z. B. das Kreuz. Bekanntlich war die Kreuzigung im Alterthum die schimpflichste Todesstrafe, welche man kannte. Was ist davon in unserer heutigen Vorstellung vom Kreuze übrig geblieben? Aber abgesehen von dieser antiken Symbolik des Kreuzes, um die es sich hier eigentlich nicht handelt, hat das Kreuz weder als materieller Gegenstand von Holz, Stein, Metall u. s. f., noch als bloße Figur irgend eine wichtige Bedeutung: das ganze Gewicht seines ideellen Inhalts fällt außer ihm: nämlich in die Beziehung, die es zu der Leidensgeschichte des Erlösers und dadurch zur Gesamttidee des Christenthums hat. Diese Beziehung, welche immerhin, wie geläufig sie auch geworden, eine vermittelte bleibt, absorbiert den materiellen Inhalt des Kreuzes als formellen Gegenstandes so gänzlich, daß das letztere, sobald unsre Augen darauf fallen, eigentlich gar nicht mehr vorhanden ist, sondern an dessen Stelle sofort die symbolische Beziehung in's Bewußtsein tritt.

In ähnlicher Weise nimmt das Symbolische auch in der Kunst seine Stelle ein, und zwar in ausgedehnterem Maaße, als man gewöhnlich meint. Mit Ausnahme vielleicht der Portraitmalerei und des Stilllebens, die aber eben ihrer Unmittelbarkeit wegen auch auf den untersten Stufen der künstlerischen Conception stehen, weil sich die Composition in ihnen auf ein bloß äußerliches Arrangement beschränkt, kommt in allen anderen Kunstsphären der Begriff des Symbolischen in mehr oder minder hohem Grade zur Geltung. Die Figuren eines Genrebildes z. B. sollen allerdings zwar einerseits als bestimmte Individuen auftreten, aber es ist nicht zufällig, was sie thun und treiben, sondern sofern sie, sei es in einer humoristischen oder in einer ernsten Situation sich befinden, sollen sie zugleich Spiegelbilder ganzer Gefühlskreise des menschlichen Privatlebens sein und von diesem Gesichtspunkt aus folglich als Vertreter eben dieser Gefühls- und Lebenskreise zur Erscheinung kommen. Dieses Princip der Vertretung, welches freilich nicht zu einem abstracten Schematismus ausgehöhlt werden darf, sondern stets mit der bestimmtesten Individualität der dargestellten Figuren verbun-

den sein muß, was ist es anders als eine künstlerische Symbolik? Wenn ein Genremaler auf Studien geht, so wählt er sehr vorsichtig unter der Menge der Gruppen oder Bauerwohnungen gerade die aus, von denen ihm sein künstlerischer Instinct sagt, daß sie, wie man zu sagen pflegt, „ein Bild machen“. Aber was ist dieser Instinct, daß sie „ein Bild machen“, anders als das innere Gefühl, daß sich gerade in dieser Gruppe und nicht etwa in jener, die vielleicht für den Nichtkünstler anziehender erscheint, gerade in dieser Figur mehr als in einer andern, ein gewisser Typus erkennen lasse, der, zur Darstellung gebracht, seinerseits wiederum wie mit einem Schläge eine ganze Lebenssphäre oder eine ganze Reihe von bestimmten Figuren zur Anschauung bringen werde? Auch in der Anschauung des Bildes ist es nicht blos das unmittelbare Gefallen, was wir gerade an dieser Gruppe, an dieser Figur, an dieser Localität finden, sondern ebenso sehr das geheime Behagen der allerdings nicht zum klaren Bewußtsein kommenden Erinnerung an ähnliche Gruppen oder Localitäten, welche wir oftmals, vielleicht ohne darauf besonders aufmerksam zu sein, betrachteten.

So üben auch hier die dargestellten Figuren und Situationen, abgesehen von ihrer individuellen Geltung als Träger ganzer Lebenssphären und Empfindungskreise, durch ihre Beziehung auf unsere Erinnerung eine Anziehung auf unsere Phantasie aus, die für den Effect des Bildes von großer Bedeutung ist.

Noch in weit ausgedehnterem Maasse natürlich als bei der Genremalerei, in der die individuelle Persönlichkeit der Gestaltung nothwendig überwiegen muß, kommt die Bedeutung der Vertretung, d. h. des Symbolischen, in der Historienmalerei zur Geltung. Denn hier sind die Thatsachen und Personen weit mehr als in irgend einer andern Sphäre Träger von Ideen, und zwar von Ideen, deren Macht, Bedeutung und Umfang so gewaltig und erhaben ist, daß die einzelnen Thatsachen und Personen ihnen gegenüber immer nur eine verhältnißmäßig untergeordnete Rolle spielen. Ja, sie — die Personen und Thatsachen — gewinnen, wie schon bemerkt, eben nur durch ihre Beziehung auf jene Ideen eine Bedeutung und sind ohne diesen ideellen Reflex, den das Licht der weltgeschichtlichen Entwicklung auf sie wirft, nichts, was der Erwähnung oder Darstellung besonders werth wäre.

Für den Künstler, der, von der Größe dieser weltgeschichtlichen Ideen erfüllt, sich an die gewaltige Aufgabe wagt, diese Größe zur künstlerischen Darstellung zu bringen, liegt es also nahe, die Personen und Thatsachen eben nur als Repräsentanten der Ideen selbst zu betrachten, und ihnen so eine symbolische Stellung anzuweisen, in welcher die Persönlichkeit der ersteren und der materielle Thatbestand der zweiten nur als Mittel zum Zweck erscheint. In dieser mit dem Cha-

rakter der wahrhaft historischen Darstellung verknüpften Symbolik der Thatsachen und Personen liegt allein auch die Schwierigkeit des Verständnisses der Darstellungen selbst; und es ist vor Allem zu bemerken, daß ein Werk, dessen innere Bedeutung sich nur in oberflächlicher und dann allerdings leichter Weise dem Verständniß Preis giebt, auch an sich nur ein oberflächliches und unbedeutendes Product sein kann.

Für die Kaulbach'schen Geschichtsdarstellungen kommt aber noch ein anderer Umstand hinzu, der ihr Verständniß schwieriger macht, nämlich der, daß es sich in ihnen um einen großen welthistorischen Entwicklungsgang handelt, von welchem der Beschauer bereits eine bestimmte Vorstellung in sich aufgenommen haben muß, ehe er die besondere Art und Weise zu fassen im Stande ist, in welcher Kaulbach diesen Entwicklungsgang zur Darstellung gebracht hat. Denn der ideelle Stoff, welchen Kaulbach in seinen Wandgemälden des Treppenhauses verarbeitet, ist an sich — da er die gesammte Culturgeschichte des Menschengeschlechts umfaßt — so gewaltig, daß schon zur klaren Anschauung dieses ideellen Stoffs eine bedeutende Vorbildung gehört, um wie viel mehr zum Verständniß einer künstlerischen Darstellung desselben.

In so fern ist das Verständniß der Kaulbach'schen Compositionen allerdings schwieriger, als beispielsweise die oben erwähnte Raphaelische Madonna, weil für die Bedeutung dieser nur eine große Tiefe der ästhetisch-religiösen Empfindung, also ein lyrisches Verständniß nothwendig ist, zu dem keine positiven Vorkenntnisse gehören, während die Kaulbach'schen Compositionen eine ungemeine Weite des Umfangs an intellectuellen Begriffen zum Verständniß erfordern. Dieser Unterschied zwischen dem Verständniß lyrischer und epischer Darstellungen ist von großer Wichtigkeit, theils weil jenes der Empfindung angehörige Verständniß den Vorzug größerer Unmittelbarkeit besitzt, da der Beschauer gewissermaßen nur in seine eigene „fühlende“ Brust, statt in den innerlichen Stoff der weltgeschichtlichen Thaten, zu greifen braucht, theils weil die Tiefe dieses lyrischen Verständnisses, weil es subjectiver Natur ist, leichter zu Selbsttäuschungen Anlaß giebt. Und doch, wie viele sind es denn — Künstler oder Laien — welche z. B. die Raphaelische Transfiguration in ihrer ganzen Tiefe erfassen und ihren ganzen poetisch-religiösen Inhalt zum vollen Bewußtsein bei sich gebracht haben? —

Eine andere Frage aber ist die, ob die Kunst, den ihr eigenthümlichen Bedingungen gemäß, diesem Streben nach ideeller Geschichtsmalerei nicht eine Grenze setzt, über welche hinauszugehen dem Künstler als solchem Gefahr bringen könnte, d. h. ob die symbolisch-histo-

AB.

rische Darstellung in ihren letzten Consequenzen mit der künstlerischen Darstellbarkeit nicht in Conflict gerathen muß.

Die beiden Seiten der künstlerischen Darstellung, welche wir vorhin andeutungsweise berührten, nämlich: die individuelle Geltung der dargestellten Figuren einerseits und ihre Beziehung auf die allgemeine menschliche Lebens- und Empfindungssphäre andererseits, müssen in dem Kunstwerk in vollständige Harmonie gebracht werden, so daß weder die Individualität der Figuren dem bloßen Zweck der Repräsentation, noch auch der letztere der ersteren aufgeopfert werden darf. Diese Harmonie findet auch in der lyrischen Kunstdarstellung statt, und darin besteht, außer seiner technischen Größe, die unerreichtbare Schönheit Raphaels, daß seine Madonna ebenso sehr die „Mutter Gottes“ als individuelle Persönlichkeit zur Anschauung bringt, wie zugleich die „Göttlichkeit der Mutterliebe“ versinnbildlicht, und zwar so, daß beide Seiten nicht neben und außer einander zur Wirkung gelangen, sondern vollkommen und aufs Innigste mit einander verschmelzen. Dieselbe Verschmelzung muß auch in der reinen Historie erreicht werden, wenn das Gemälde nicht — bei vorwaltender Individualisirung — zum bloßen Portrait herabsinken, oder — bei überwiegender Repräsentation — zu einem abstracten Schema der Idee sich verflüchtigen soll.

Wie nothwendig es gerade ist, daß beide Seiten in einer harmonischen Gleichberechtigung zur Erscheinung kommen, beweist sich schon aus der Technik, welche für jedes der beiden Momente ein entsprechendes Mittel der Darstellung besitzt, nämlich für die Darstellung des Ideengehalts die Zeichnung, für die Darstellung der realen Individualität die Farbe. Die Zeichnung ist in der That etwas durchaus Ideales, sie giebt nur den Gedankeninhalt der Composition wieder, und je einfacher sie ist, je mehr sie sich auf den bloßen Contur beschränkt, desto durchsichtiger, luftiger, reiner stellt sich der Gedanke für die Anschauung dar. Die Farbe dagegen verleiht diesem luftigen Ideal sinnliches Leben und materielle Wahrheit: sie ist das reale Mittel der Malerei. Erst Zeichnung und Farbe zusammen, in harmonischer Verschmelzung und gegenseitiger Durchdringung, versöhnen den Gedanken mit der Materie und bringen den künstlerischen Schein eines begeisterten und lebenswarmen Wesens hervor. Es kann daher nicht auffallen, wenn künstlerisch-ungebildete Menschen oder solche, die sich mehr für den sinnlichen Reiz materieller Lebendigkeit als für den ideellen Gedankeninhalt von Kunstwerken interessiren, sich mehr zu der farbenglühenden Schönheit der Gemälde hingezogen fühlen, während die echten Kunstverständigen, die in dem Kunstwerk mehr den Ausdruck der Idee als den materiellen Schein der Körperhaftigkeit suchen, eine einfache

Conturenzeichnung oft höher stellen als das glänzendste Gemälde. In-
 dessen muß man die Entgegensetzung dieser beiden Momente, Zeich-
 nung und Farbe, als Mittel des geistigen und körperlichen Darstellens,
 nicht so scharf begrenzt sich denken, daß nicht auch die Zeichnung an
 der Darstellung des Körperlichen, und umgekehrt die Farbe nicht auch
 an der Darstellung des Geistigen Antheil habe. Wäre eine solche
 scharfe Begrenzung vorhanden, so schlossen die beiden Mittel der Dar-
 stellung einander aus und eine harmonische Verschmelzung derselben
 wäre undenkbar. Vielmehr ist das Verhältniß beider gerade so aufzu-
 fassen als das zwischen den beiden Momenten obwaltende, deren Dar-
 stellungsformen sie sind, nämlich das zwischen Geist und Körper. Auch
 diese sind zwar einander entgegengesetzt und verschiedener Natur, aber
 eine Grenze findet zwischen ihnen nicht statt, sondern die eine Sphäre
 leitet unmerklich in die andere hinüber, und es giebt in dem lebendigen
 Organismus der thierischen Natur einen Punkt, der so sehr beiden Sei-
 ten angehört, daß man nicht sagen kann, er gehöre mehr dem Geiste
 als dem Körper oder umgekehrt an: dies ist bekanntlich das Nerven-
 system. Die Nerven sind die Spitzen der körperlichen Organe, welche
 bereits in die Sphäre des Geistes hineinragen, und umgekehrt die Fühl-
 hörner des Geistes, der sich vermittelt ihrer mit den körperlichen Or-
 ganen und dadurch mit der realen Welt in Verbindung setzt; das
 Ganze aber, das lebendige Wesen, „besteht“ nicht aus Geist und Kör-
 per, sondern ist vielmehr ein verkörperter Geist oder ein begeistigter
 Körper, und diese Verschmelzung beider Momente, ihre Harmonie und
 Einheit, findet ihren Ausdruck in dem, was man Seele nennt. Die
 Ausdrücke Körper und Geist weisen als solche auf einen Gegensatz, auf
 eine Abstraction des einen vom andern, hin: die „Seele“ hebt diese Ab-
 straction auf und führt uns das Bild des lebendigen Organismus vor
 Augen. Man kann sich daher auch wohl einen Körper ohne Geist, oder
 einen Geist ohne Körper denken, nie aber eine Seele ohne einerseits
 die körperhafte Form, andererseits den geistigen Inhalt.

Auf die Malerei angewendet, stellt sich das Verhältniß in durch-
 aus analoger Weise dar, und wir müssen hiebei deshalb verweilen, weil
 sich aus eben diesem Verhältniß allein die Stellung begreifen läßt,
 welche Kaulbach's Compositionen in Rücksicht auf Zeichnung und Farbe
 einnehmen.

Zunächst also ist auch hier wiederholentlich darauf hinzuweisen,
 daß die Entgegensetzung an Farbe und Zeichnung in der Weise,
 daß die erstere als Mittel der Darstellung nur den materiellen Schein
 der Körperlichkeit, die letztere nur den geistigen Ausdruck repräsentire,
 als keine gegenseitige Ausschließung betrachtet werden dürfe. Wäre
 dies so, so würde, wie schon erwähnt, gar keine harmonische Verschmel-

zung beider Elemente — die doch das Ideal der künstlerischen Darstellung ist — denkbar sein. Aber wir können noch einen andern wichtigen Grund dafür anführen, einen rein technischen, der eben deshalb vielleicht am überzeugendsten sein dürfte. Dieser Grund ist, daß sich in der That zwischen Zeichnung und Malerei gar keine bestimmte Grenze ziehen läßt, wenn man es versucht, eine Definition der einen oder andern, als entgegengesetzter technischer Mittel, zu geben. Vielleicht hält man dies für eine sehr kühne Behauptung, in der Meinung, es bedürfe gar nicht einmal eines besondern Kunstverständnisses, um eine bloße Zeichnung von einem Gemälde zu unterscheiden. So einfach jedoch dieser Unterschied scheint, so würden doch selbst viele Künstler in Verlegenheit sein, für das eine oder andere Gebiet eine einfache Definition aufzustellen, die den Begriff jedes derselben wirklich erschöpfte und dadurch die Grenze zwischen ihnen bestimmte. Denn wollte man den Unterschied zwischen ihnen darin suchen, daß das Gemälde durch die Farbe, die Zeichnung dagegen durch die Linie wirke, so bedarf es nur einer Erinnerung an die estompirten Zeichnungen, die sich nicht der Linie bedienen, oder auch an die mit verschiedenfarbigen Stiften ausgeführten Zeichnungen, um den Beweis zu führen, daß man Farbe und Linie so schlechthin nicht als charakteristische Unterscheidungszeichen betrachten darf. Denn eine Zeichnung ohne Anwendung der Linie und ein vielfarbiges Bild, das kein Gemälde ist, muß entweder selbst ein Unding und Widerspruch in sich sein oder aber den Widerspruch zwischen Zeichnung und Gemälde auflösen und als unwahr darstellen. Auch die nasse Auftragung der Farben giebt, wie die Feder- und Tuschzeichnungen beweisen — letztere werden sogar mit dem Pinsel ausgeführt —, kein entscheidendes Moment des Gemäldes ab, so daß, wenn weder überhaupt die Farbe, noch die Vielfarbigkeit, noch die nasse Auftragung der Farben, noch die Auftragung der Farben mit dem Pinsel den Charakter des Gemäldes, zum Unterschiede von der Zeichnung, bestimmen, es demnach scheint, daß man auf eine einfache Definition des einen oder andern technischen Mittels, zur Bestimmung der Grenze, Verzicht leisten müsse. Dagegen aber kann allerdings, wenn es sich um die Bestimmung des wesentlichen Charakters jedes der beiden Gebiete in ihrer Entgegensetzung handelt, das Princip aufgestellt werden, daß Gleichartigkeit der Farbe d. h. Abwesenheit des Colorits als ein wesentliches Moment der Zeichnung zu betrachten sei, weil die Uebergangsformen zwischen den beiden entgegengesetzten Gebieten, welche eben die Grenze zwischen diesen vernichten, keinen Maafsstab für die charakteristische Bestimmung der Hauptgebiete selbst abgeben können.

Das vermittelnde und versöhnende Moment zwischen beiden und die Quelle ihrer harmonischen Durchdringung ist, wie beim natürlichen Or-

ganismus, auch hier die Seele; und man kann sagen, daß die Seele der Zeichnung die Farbe, und die Seele der Farbe die Zeichnung sei. Man fühlt aber, daß der Ausdruck „Seele“ hiebei verschieden gefaßt wird, im ersteren Falle nämlich als jene materielle Lebendigkeit, die dem abstracten Gedanken sinnliche Fülle und Empfindung verleiht, im zweiten als ideelle Lebendigkeit, die dem sinnlichen Schein der Materie einen geistigen Inhalt giebt. Denn die Seele, als harmonisches Versöhnungsglied beider Seiten, participirt eben deshalb auch an beiden. Ihrem geistigen Inhalt nach steht sie im Gegensatz zum bloßen Leibe; als Gegensatz zum Geist gedacht, der dann als Verstand, Reflexion erscheint, gehört sie zur Empfindungssphäre, also in das Bereich der körperlichen Natur; mit einem Worte: sie ist das Princip der Lebendigkeit als Einheit von Geist und Körper. Auf dem Gebiete der Kunst, wo aus dem Gegensatz von Zeichnung und Farbe d. h. von Geist und Körperlichkeit sich der praktische Gegensatz der Componisten und Coloristen entwickelt, ist die „Seele“, als harmonisches Princip der Lebendigkeit, eben so sehr in der Linie wie in der Farbe zu suchen. Sie erwärmt die kalte Linie des Componisten zu einem sinnlich schönen Leben und durchgeistigt die materielle Farbe, indem sie die bloß stoffliche Schönheit in einen ideal-empfundenen Schein gedanklicher Lebendigkeit verwandelt. Das Erstere ist in hohem Grade bei Kaulbach der Fall, das Letztere in nicht minder hohem Grade bei Murillo. Der wahre Colorist denkt nur in Farben, der wahre Componist fühlt nur in Linien. Aber wenn Murillo sein ganzes Denken in Farben verwandelt, so weiß er auch der Farbe eine geistige Tiefe und Bedeutung zu verleihen, welche das Seelenhafte der Linie nicht mehr vermissen läßt. Seine Farbe ist Farbe und Linie zugleich; Kaulbach's Linie ist Linie und Farbe zugleich, und deshalb sind sie beide, obgleich von entgegengesetzten Punkten ausgehend, Meister des Seelenhaften, so zwar, daß die Seelenhaftigkeit des Ersteren mehr der Empfindung, die des Letzteren mehr dem Gedanken angehört. Das religiöse Gebiet und das geschichtliche Gebiet stehen in derselben Weise einander gegenüber. Dort ist es — bei Murillo — der eigenthümliche Charakter des Colorits, worin sich der symbolische Ausdruck der poetischen Empfindung concentrirt, hier — bei Kaulbach — ist es das spezifische Gepräge der Lineatur, welches die philosophische Anschauung des menschlichen Culturentwicklungsganges in lebendigen Gestalten symbolisirt. Hierin liegt, dünkt uns, das wahre Grundprincip des symbolisch-historischen Stils, wie er sich in den großartigen Compositionen Kaulbach's darstellt. Aus ihm erklären sich alle Eigenthümlichkeiten des Meisters, besonders auch die Stellung, welche seine Cartons den danach ausgeführten Gemälden gegenüber einnehmen.

Dies ist nun ein zweiter wichtiger Punkt, den wir — und zwar nach den beiden Seiten, dem Inhalt und der Form seiner Compositionen — der Betrachtung unterziehen müssen. Wir erinnern hiebei an den oben ausgesprochenen Satz, daß in den Kaulbach'schen Wandmalereien das wahrhaft Historische und nur das Historische zur Darstellung kam. In der That ist es ausschließlich der Gedankeninhalt der geschichtlichen Entwicklung, auf dessen Veranschaulichung der Griffel des großen Meisters gerichtet ist. Erfüllt, wie er ist, von der Größe und Macht des Weltgeistes, der sich in dem labyrinthisch verschlungenen Gange der geschichtlichen Thatsachen und Völkerschicksale offenbart, schaut er durch dieses materielle Gewand des Thatsächlichen, in welches der Weltgeist sich wie in einen geheimnißvollen Schleier hüllt, hindurch, um das Wesentliche und Nothwendige in dem scheinbar Nebensächlichen und Zufälligen zu erforschen und festzuhalten. Er hebt diesen Schleier des Thatsächlichen, um unter ihm das Historische zu erkennen. Denn dies ist etwas rein Geistiges oder, wenn man will, etwas Abstractes, weil es für sich — ganz abgesehen von den Thatsachen und Personen, die nur seine Träger und Vertreter sind, — selbstständige Bedeutung und Kraft hat: es ist der rothe Gedankenfaden, der sich durch die zerstreuten Einzelheiten der Völkerschicksale zieht und sie zu einem Ganzen verknüpft. Darin beruht, wie wir schon bemerkten, die Größe Kaulbach's, daß sein schöpferischer Geist sich vor Allem darauf richtete, diesen rothen Faden zu entdecken, ihn bis zum Anfange, der sich in die Nacht des Mythos verliert, zu verfolgen, und an ihm, wie an einem leitenden Führer durch das Labyrinth, festhaltend, den gewaltigen Riesenschritten des Weltgeistes nachzuspüren. Allein hiemit war seine Aufgabe nicht beendet, es war nur der theoretische Theil derselben, denn es handelte sich nun darum, den erkannten Gedankengang der Geschichte zur künstlerischen Darstellung, Anderen zum klaren Verständniß — und zwar nicht durch das Wort, durch philosophische Entwicklung zum verständigen Begreifen, sondern durch ein künstlerisches Mittel zur Anschauung — zu bringen. Dies war der praktische Theil seiner Aufgabe, ein Theil, der vom künstlerischen Standpunkt aus betrachtet seine großen Schwierigkeiten und, sagen wir es gleich offen heraus, seine noch größeren Gefahren darbot.

Denn die künstlerische Darstellung der Geschichte, sofern wir unter der letzteren den Ideengang der historischen Entwicklung verstehen, unterscheidet sich wesentlich von der Darstellung durch das Wort; und zwar nicht nur überhaupt dadurch, daß jene zum Auge, zur Anschauung, diese dagegen zum Verstande spricht, sondern viel mehr noch dadurch, daß es wohl dem Worte, nicht aber der künstlerischen Darstellung möglich ist, das Historische ohne das Thatsächliche zur Vorstellung zu bringen: eine Philosophie der Geschichte läßt sich nicht malen, aber auf

diesen philosophischen Inhalt, auf die begriffliche Entwicklung der Weltgeschichte nach ihren Hauptphasen, kam es gerade in diesem Falle an. Der reine Gedanke bedurfte der sinnlichen Form, um überhaupt erscheinen zu können. So war Kaulbach genöthigt, aus dem vorhandenen Thatsächlichen der Geschichtsentwicklung das zu benutzen, woran er, als an einen äußerlichen Stoff, den geistigen Inhalt anknüpfen konnte. Aber eben in dieser, so zu sagen, widerwilligen Nöthigung lag schon der Grund, daß er das bloß Thatsächliche dem eigentlich Historischen, d. h. dem inneren Ideeninhalt der Geschichte, unterordnete, und die zur Anschauung gebrachten Figuren viel mehr in ihrer Beziehung auf diesen Inhalt, d. h. als Träger und Repräsentanten der Ideen, denn als für sich berechnete Charaktere behandelte. Dadurch mußte er weiterhin den Begriff der Vertretung, als symbolischen Mittels der ideellen Darstellung, bis zu einem Grade ausdehnen, der schon jenseits jener Grenze zwischen der Individualität der Figuren und ihrer symbolischen Bedeutung als Repräsentanten sich befand.

Die Ueberschreitung dieser Grenze lag aber nicht in der Schuld des Künstlers, sondern in der seiner Aufgabe. Es handelte sich für die Wandmalereien des Treppenhauses um die Lösung einer selbst für diesen ungeheuren Raum von 240 Fuß Länge und 28 Fuß Höhe zu umfangreichen Aufgabe: um die Darstellung der gesammten Culturentwicklung aller Völker und Zeiten in ihren geschichtlichen Hauptphasen. — Welch eine Aufgabe! In der That, selbst dem Laien muß ein Schwindel ankommen, wenn er an ihre ungeheure Bedeutung denkt. Wohlan, so frage man sich denn einmal, in welcher Weise diese Aufgabe mit dem gegebenen Raum am vollständigsten und befriedigendsten zu lösen gewesen wäre. Hätte er, der Künstler, sich damit begnügen sollen, eine Reihe von zwanzig oder hundert Historien-Bildern oder Bilderchen gewöhnlichen Stils zu componiren, die etwa aus der Geschichte der verschiedenen Völker und Zeiten irgend welche großen Thatsachen oder Personen zur Darstellung gebracht hätten? Wir erwähnen diesen Vorschlag, weil wir ihn, selbst von gebildeten Laien und Künstlern, vorzugsweise oft machen hörten. Aber was wäre damit erreicht? Wäre wirklich mit dieser Sammlung einzelner Bilder, unter denen auch irgend eins fehlen oder mit einem andern hätte vertauscht werden können, die Aufgabe, „den gesammten Entwicklungsgang der menschlichen Culturgeschichte zur Anschauung zu bringen,“ gelöst worden? Schwerlich. Und dieser Vorschlag ist noch unter den vielen andern, welche freigebig von manchem Beschauer aufgetischt werden, der verständigste. Das ist aber noch nicht Alles, was man dagegen sagen kann. Diejenigen, welche eine solche Reihe von „eigentlichen Historienbildern“ an Stelle der Kaulbach'schen Wandmalereien in Vorschlag brin-

gen, scheinen von der Ansicht auszugehen, daß es sich in ihnen nur um das specifisch Geschichtliche der menschlichen Entwicklung handle, und vergessen also, daß das bloß Geschichtliche im gewöhnlichen Sinne alle übrigen Sphären der allgemein-menschlichen Entwicklung, welche zusammen erst den Begriff der Culturgeschichte bilden, ausschließen würde, wir meinen die Gebiete der religiösen Entwicklung, der künstlerischen Entwicklung u. s. f. Man vergesse nicht, daß es sich hier nicht um Weltgeschichte im engeren sondern im weitesten Sinne des Worts handelt, und daß neben dem bloß Historischen ebenso auch das Religiöse und Künstlerische in der Völkerentwicklung zur Anschauung zu bringen war. Nein, daß gerade der Hauptaccent der Aufgabe auf die Darstellung des gesammten Cultur-Entwicklungsganges der Menschheit gelegt wurde, wies dem Künstler eine ganz andere Richtung an, als bei jenen unverbundenen Kettenringen einzelner Historienbilder einzuschlagen war. Nicht die Ringe, wären sie gleich aus Gold gewesen, sondern die Kette selbst — das war der Nerv der Aufgabe.

Die Schwierigkeiten und Gefahren ihrer Lösung sind also nicht in einem Mangel der Productionskraft der Künstler, sondern in der Beschränktheit der künstlerischen Mittel überhaupt zu suchen. Wir werden dies noch bei der Betrachtung der einzelnen Bilder näher nachweisen. Der Künstler war, wie gesagt, genöthigt, das Thatsächliche dem Historischen unterzuordnen, jenes nur als symbolisches Mittel für dieses zu verwenden, und hierin liegt — für diese Aufgabe wenigstens — schon eine Berechtigung des symbolisch-historischen Stils. Zugleich aber geht aus dem, was wir über das ästhetische Verhältniß der Zeichnung zur Malerei bemerkt haben, deutlich hervor, daß die erstere als künstlerisches Mittel jener Aufgabe viel adäquater und angemessener sein mußte, als die zweite. Es kam hier Alles auf die Composition als solche an, weil sich durch sie, durch die farblose Lineatur, das rein Gedankliche des darzustellenden Ideencyclus allein in der nöthigen Durchsichtigkeit der abstracten Form wiedergeben ließ, während die mehr dem Gebiet des Thatsächlichen und der sinnlichen Wirklichkeit angehörende Farbe das rein Historische mehr oder weniger seines ideellen Gepräges entkleiden und die bezweckte geistige Symbolik in das Bereich der persönlichen und factischen Unmittelbarkeit herabziehen mußte. Das ist unsers Erachtens der Grund, warum die Kaulbach'schen Carsons — ganz abgesehen davon, daß sie, zum Unterschiede von den durch seine Schüler ausgeführten Gemälden, durchweg von des Meisters eigener Hand ausgeführt wurden — so bedeutungsvoll und großartig erscheinen und ihre Wirkung die der in Farben ausgeführten Wandmalereien in einem gar nicht zu schätzenden Grade überwiegt, ja daß selbst die in so edler Manier von den bedeutendsten unsrer Kupferstecher aus-

geführten Stiche nach den Cartons für den Kunstkennner fast ein höheres Interesse in Anspruch nehmen als die Gemälde selbst, obschon man sich andererseits nicht verhehlen kann, daß die Kaulbach'schen Compositionen, neben ihrem tiefen und verwickelten Gedankeninhalt, wesentlich auch durch ihre dieser inneren Tiefe entsprechende äußere Größe diejenige Großartigkeit des Eindrucks hervorbringen, dem sich Niemand, sei es Kunstfreund oder Laie, entziehen kann. Immerhin betrachten wir diese eminenten und geistsprudelnden Schöpfungen des Kaulbach'schen Genius am liebsten im einfachen, von des Meisters Hand entworfenen Carton. Denn ihre Ausführung in Farben will uns fast einen jenem ähnlichen Eindruck machen, den bemalte Statuen erregen, nemlich einer Materialisirung des rein geistigen Stoffs. Der reine Gedanke — und Kaulbach's unermeßlich reiche Productionskraft beweist sich gerade in diesen Wandgemälden als durchaus gedanklicher Natur — tritt in den Cartons mit einer classischen Einfachheit und mit einer edlen plastischen Ruhe auf, die dem Farbenschimmer einigermaßen widerstrebt. Hiezu kommt noch, daß die Farbe — wenn sie nicht in anderer, so zu sagen allegorischer Weise als symbolisches Mittel gebraucht werden soll, was Kaulbach mit feinem Takte überall zu vermeiden gewußt hat, — mit der symbolischen Composition zuweilen in eine Art von Widerspruch geräth, da sie, eben ihrer sinnlichen Unmittelbarkeit wegen, eine Einheit in Raum und Zeit zur Bedingung macht, welche außerhalb der Gesetze des bloß Symbolischen liegt; zum Beispiel auf dem großartigen Bilde „die Zerstörung Jerusalems“, in dessen rechter Ecke sich die Gruppe der ausziehenden Christengemeinde befindet, welche ihr eigenthümliches Colorit und ihr selbstständiges Licht besitzt, und dadurch aus der Gesamtcomposition heraustritt. Hieran ist nur der Umstand Schuld, daß der Künstler das besondere Licht zu malen genöthigt war. Denn die bloßen Unterschiede von Licht und Schatten, sofern sie dem Bereich der Zeichnung angehören, würden, obgleich sie auch schon eine größere sinnliche Unmittelbarkeit hervorbringen, als der reine Contour es vermag, doch mit dem bloß symbolischen (nicht räumlich - zeitlichen) Zusammenhange zwischen dieser Gruppe und der Gesamtcomposition des Bildes nicht in so entschiedener Weise in Conflict gerathen sein. Daß der Künstler übrigens über diese in der Farbe liegenden Gefahren für die symbolisch - historische Composition ein durchaus klares Bewußtsein hatte und daß die Ausführung in Farben vielleicht einen außerhalb seiner Wahl liegenden Bestandtheil seiner Aufgabe bildete, geht daraus hervor, daß er in denjenigen Darstellungen, in welchen das symbolische Element mehr noch als in den Hauptbildern zur Geltung kam, ausschließlich eine Ausführung von Grau in Grau gewählt hat, wie in dem herrlichen Fries, der die Culturgeschichte der Menschheit in arabeskenartig verflochtenen Kindergruppen

darstellt, sowie in den Pilasterornamenten, welche die Hauptbilder rahmenartig umgeben, und ebenfalls theils mythologische theils religiöse Cultursymbole enthalten. Deshalb machen gerade diese verhältnißmäßige nebensächlichen Darstellungen, und insbesondere der Fries, den harmonischsten Eindruck, weil durch jene abstracte Gleichförmigkeit dem Ideeninhalt seine plastische Einfachheit und Gediegenheit bewahrt bleibt, welche die Hauptbilder durch die malerische Ausführung zum Theil einbüßen. Mit richtigem Tact und, wie es uns bedünken will, aus demselben oben angedeuteten Gefühl gegen die malerische Behandlung der Kaulbach'schen Compositionen sind die Kupferstiche nach den letztern in der edelsten und einfachsten Technik zur Ausführung gebracht, nämlich in der reinen und ungemischten Linienmanier. So machen sie zwar, besonders für den ungebildeten Laien — aber für diesen sind sie auch nicht da — nicht gerade jenen Eindruck, den man mit dem Ausdruck des „Bildes“ zu bezeichnen pflegt; sie sind eben keine Bilder, wie frühere Stiche nach denselben Compositionen, die mehr auf den großen Haufen der Liebhaber berechnet sind, aber gerade in dieser plastischen Einfachheit geben sie die große und wohlverstandene Bedeutung der Kaulbach'schen Compositionen am richtigsten wieder.

Wir haben die Berechtigung des symbolisch - historischen Stils bisher hauptsächlich in Rücksicht auf die Form der Darstellung betrachtet; eine andre Berechtigung liegt aber auch in ihrem Inhalt. Diese zweite Beziehung auf den Inhalt führt uns unwillkürlich auf eine Vergleichung Kaulbach's mit einem andern großen Meister der Composition, mit Cornelius. Im Gebiet der religiösen Kunstanschauung nimmt zwar das Symbol eine wesentlich andre Stellung ein als in dem der historischen Kunstanschauung. Dort nämlich entspringt diese Anschauung aus der Kunstempfindung, hier aus dem Kunstverstande. Die Empfindung aber gestattet schon ihrer Unbegrenztheit wegen dem Symbolisiren ein viel weiteres Feld als der Verstand, der sich nur mit positiven Thatsachen und concreten Figuren zu befassen hat. Die Symbolik des historischen Stils wird deshalb, so lange sie sich nicht aus ihren natürlichen Grenzen verirrt, stets eine formelle, d. h. auf die Gestaltungsform sich beschränkende bleiben, während die religiöse Symbolik gerade den Inhalt des Darzustellenden berührt. Es ist daher nicht zufällig, daß gerade Cornelius, der durch die grandiose Gestaltungskraft und die Titanenhaftigkeit seines ernsten Genius über die engen Grenzen der realen Wirklichkeit weit hinausgetragen wird, in der mystischen Unendlichkeit der religiösen Sphäre allein genug Spielraum zur vollen Entfaltung seiner Kräfte finden konnte, während sich Kaulbach, trotz seiner symbolisirenden Tendenz stets dem rein Menschlichen zugewendet, seinen Ideenflug auf den ungeheuren, aber nicht in dem Dunkel geheimnißvoller Unend-

lichkeit sich verlierenden Horizont der allgemein-menschlichen Welt beschränkte. So war es ihm möglich, der schönen Sinnenwelt Rechnung zu tragen und in das tiefe Gedankenspiel des historischen Weltgeistes eine Fülle heiterer Gestalten voll glühenden Lebens und heiterer Empfindung zu verweben, die uns den düsteren Ernst des weltgeschichtlichen Dramas zum Theil verhüllen und mit dem mächtigen Geiste selbst befreunden. Auf der andern Seite liegt in diesem Unterschiede zwischen der historischen und der religiösen Symbolik der Grund, warum Cornelius überhaupt mehr, was man „Stil“ nennt, besitzt, als Kaulbach. Denn bei der Richtung des ersteren, für welchen die Symbolik nicht sowohl ein leichtes und heiteres Gewand für den ersten Gedankeninhalt als vielmehr dieser selbst ist, und welcher daher das Symbol an sich zum ersten Object der Darstellung erhebt, konnte der symbolische Stil eine Wahrheit im strengeren Wortsinn werden, und die ganze Gedrungenheit und Charakterbestimmtheit der gedanklichen Composition in die symbolische Form der Darstellung übertragen. Bei Kaulbach dagegen vermischen wir diese Strenge des Stilisirens, weil die symbolische Form seiner Darstellung nur, so zu sagen, einen allegorischen Fingerzeig auf die hinter dem sichtbar Anschaulichen liegende, nur mit dem innern Augefasbare Ideenreihe abgiebt. Wahrhafter Stil kann auf diesem Gebiete unsres Erachtens überhaupt nur auf doppeltem Wege erreicht werden, nämlich entweder wenn, wie bei Cornelius, das Symbolische au sérieux, als eigentliches Object der Darstellung, behandelt wird, oder aber beim geraden Gegentheil, wenn, wie im Kaulbach'schen Fries, das ernste Object (hier also: der Gedankengang der gesammten menschlichen Culturentwicklung) gewissermaßen durch die symbolische Gestaltung in eine humoristische Travestie verwandelt wird. Wir meinen, daß nur das ernste Drama oder der unvermischte Humor einen symbolischen Stil in seiner Reinheit zuläßt, nicht aber die zwischen diesen beiden Gegensatzpunkten liegenden Uebergangsstufen, welche als solche eben nicht unvermisch sind und deshalb dem Stilisiren einen nicht zu überwindenden Widerstand entgegenstellen.

Und dennoch ist in den Kaulbach'schen Wandmalereien, und nicht nur im Fries, sondern auch in den Hauptbildern, ein bestimmter Stil vorhanden, der sich aber allerdings nicht sowohl auf den stofflichen Ideeninhalt der Compositionen als vielmehr auf die individuelle Originalität des Kaulbach'schen Genius gründet. Diese Originalität aber ist eine so specifisch eigenthümliche, mit der Individualität des Künstlers so eng verwebte, daß sie die objective Stilisirung kaum vermischen läßt. Und auf der andern Seite gewährt dieser Mangel an objectivem Stil in der Form, oder richtiger gesagt, diese Unabhängigkeit vom formellen Stil dem Künstler die für die ideelle Wahrheit seiner Darstellungen un-

schätzbare Freiheit, sich den Vorstellungen jedes Zeitalters und jeder Nationalität auf's Innigste anzuschmiegen und für jede gewissermaßen einen besondern Stil anzuwenden, dessen Formprincip aus dem Gegenstande der Darstellung sich ergab. Nicht wie wir, von unserm modernen Standpunkt aus, sie anschauen, sondern wie die Völker des Alterthums selbst sie anschauten, so stellt er die Götter- und Heldengestalten der Vergangenheit dar. In gleicher Weise verfährt er mit den Ideen. Nicht wie sie uns, von unserm heutigen, specifisch religiösen oder sonstigen Gesichtspunkt aus, erscheinen, sondern wie sie an sich in dem Zusammenhange des weltgeschichtlichen Ideenganges sind, faßt er sie auf und stellt er sie dar. Dies vermag er allerdings nur durch eine philosophisch-allgemeine Auffassung der Geschichte, die auch seinem künstlerischen Bewußtsein eine Stellung über seinem Stoffe einräumt. Wir möchten deshalb, wenn man den Ausdruck nicht mißversteht, den Kaulbach'schen Stil einen philosophischen Kunststil nennen, weil es ihm vor Allem um den Gedankeninhalt des darzustellenden Objects zu thun ist, und — bei seiner Aufgabe — zu thun sein mußte, wenn er an ihrer Lösung nicht verzweifeln wollte. In dieser durch die Aufgabe gebotenen philosophischen Tendenz liegt nun weiter eine dritte Berechtigung für die symbolische Behandlung des culturhistorischen Stoffs, weil dem überwiegenden Ideengehalt gegenüber die diesen Ideengehalt zur Anschauung bringenden Figuren und Thatsachen nur eine vermittelnde Rolle spielen und durch ihre Hinausweisung über ihre materielle Wirklichkeit auf die gedankliche Beziehung zum ideellen Gesamtstoff mehr oder weniger als Träger und Repräsentanten der den letzteren bildenden einzelnen Gedanken erscheinen mußten.

Und bei diesem vorwaltenden Idealismus Kaulbach's prägt sich zugleich in jeder Gruppe, in jeder Figur ein bestimmtes individuelles Leben aus, welches das Repräsentative ihrer Bedeutung nirgends abstract erscheinen läßt. Auch versenkt er sich niemals in die schlechte Unendlichkeit des bloß Uebersinnlichen oder Außerweltlichen. Nein, überall steht er mitten in dem von sinnlichem Leben und persönlicher Wirklichkeit erfüllten Stoff: es ist das Leben des Menschengeistes, das er darstellt, aufgefaßt zwar als ideales Menschenthum, als gedankliches Dasein, als geistige Wirklichkeit, aber überall doch als daseiendes, wirkliches Menschenthum. Sein Stil ist nichts weniger als phantastisch, seine Symbolik nichts weniger als blasse Allegorie, seine Composition nichts weniger als abstracter Schematismus, sondern im Gegentheil: es ist gerade das wahrhaft Reale im allgemein-menschlichen Dasein, worauf sich seine künstlerische Production concentrirt, nämlich das Reale im Gegensatz zu dem Zufälligen und Particularen.

Nachdem wir somit unsre Ansicht über die Richtung Kaulbach's, wie

sie sich in dem symbolisch-historischen Stil seiner grofsartigen Compositionen erkennen läfst, darzulegen versucht — eine Darlegung, die uns in dieser Ausführlichkeit deshalb nothwendig erschien, weil sie zugleich die Grundprincipien für das Verständniß der Compositionen selbst enthält und weil folglich ohne sie ein richtiges Verständniß der letzteren nicht möglich wäre — können wir auf diese selbst übergehen. Zuvor jedoch noch einige Worte zur

Orientirung über die localen Verhältnisse der Wandgemälde.

Die Wandgemälde sind bekanntlich bestimmt, die langen Seitenwände des grofsen Treppenhauses im Neuen Museum zu schmücken. Ihre Bedeutung in Rücksicht auf Inhalt und Zweck ihrer Darstellungen hängt aufs Innigste mit der Bestimmung und der localen und ästhetischen Gliederung des Gebäudes selbst zusammen, und es dürfte daher nicht überflüssig scheinen, auf das letztere einen raschen Ueberblick zu werfen.

Das früher sogenannte „Neue Museum“, erbaut von Schinkel, welches dem Königlichen Schlosse gegenüber am Lustgarten liegt und dessen Namen von dem jetzigen „Neuen Museum“ usurpirt wurde, enthält bekanntlich in seinem Erdgeschofs das Münzcabinet, die Gemmen- und Medaillensammlung sowie die Sammlung antiker Vasen, das darüberliegende Geschofs die Sammlung originaler antiker und mittelalterlicher Werke der plastischen Kunst, das oberste endlich die Gemäldegalerie. Alle übrigen für das Studium der Kunstgeschichte wichtigen Sammlungen waren vor der Gründung des Neuen Museums an verschiedenen Orten zerstreut und bildeten kleine selbstständige Cabinette; so befanden sich im Schlosse Monbijou: die Sammlung der ägyptischen Alterthümer, der slavisch-germanischen Alterthümer, das vaterländische Museum und das Kupferstichcabinet; ferner theils in den Sälen der Akademie theils in einer verschlossenen Abtheilung des Alten Museums: die Sammlung der Gipsabgüsse nach Antiken u. s. f. Zur Aufnahme dieser zerstreuten Sammlungen, wozu auch ein ethnographisches Cabinet sowie die auf dem Königlichen Schlosse befindliche sogenannte Kunstkammer zu rechnen ist, war nun das von dem Oberbaurath Stüler erbaute „Neue Museum“ bestimmt, so dafs dieses nunmehr, nebst dem mit ihm durch eine Galerie verbundenen „Alten Museum“, Alles umfassen wird, was für das Studium der Kunstgeschichte nothwendig ist. Abgesehen von den im Erdgeschofs des „Neuen Museums“ befindlichen Originalsammlungen des ägyptischen und vaterländischen Museums, der slavisch-germanischen Alterthümer und des ethnographischen Cabinets, sowie des im dritten Stock befindlichen Kupferstichcabinets und der Kunstkammer, verfolgt

das Neue Museum durch die in seinem Hauptgeschloß aufgestellten Gipsabgüsse aus allen Perioden der Kunstgeschichte vorzüglich den Zweck, die Sammlung der Antiken des Alten Museums durch Facsimile-Nachbildungen der hauptsächlichsten in diesem nicht vorhandenen Werke der plastischen Kunst aller Völker und Zeiten im umfassendsten Maafsstabe zu ergänzen und dadurch dem Kunsthistoriker und Laien ein möglichst vollständiges Material für das Studium der gesammten Kunstgeschichte darzubieten.

Es ist aber nicht nur überhaupt die Vollständigkeit des gesammelten Materials, worauf sich der ästhetische Zweck des Neuen Museums richtet, sondern eben so sehr die lichtvolle Gliederung desselben nach den Epochen der Kunstgeschichte und den Nationen, welche deren Träger waren; eine Gliederung, durch welche jene Vollständigkeit sich nicht als eine bloß materielle — diese wäre unmöglich und auch überflüssig —, sondern vielmehr als eine ästhetische erweist. Beide Momente, Vollständigkeit und Gliederung des kunsthistorischen Materials, lassen uns erst einen Einblick in den eigentlichen Zweck des Neuen Museums thun, der — um es mit einem Worte zu sagen — in der Erreichung eines ästhetischen Organismus oder vielmehr einer praktischen Organisation des kunsthistorischen Studiums besteht.

Diese organisirende Tendenz spricht sich in allen Gebieten auf's Lebhafteste aus und zieht sich wie ein rother Lebensfaden durch alle Cabinette und Sammlungen hindurch. Man hat Vielerlei gegen die äußere Pracht der Ausschmückung der verschiedenen Säle und Abtheilungen gesprochen, insbesondere auch den Gründer und Ausführer des Plans einer gewissen Kleinlichkeit in der bei dieser Ausschmückung obwaltenden Tendenz der Nachahmung antiker Localitäten bezüchtigt. Wir lassen es dahingestellt sein, ob die durch den wissenschaftlichen Zweck gebotene Grenze dieser Ausschmückungsbestrebungen hier oder dort in Etwas überschritten sein mag: was aber das Princip betrifft, so müssen wir uns damit vollständig einverstanden erklären. Man vergesse nicht, daß das Museum, als öffentliches Kunstinstitut, nicht bloß für den Kunsthistoriker von Fach, sondern mindestens eben so gut auch für die Nation im Großen und Ganzen da ist, und daß es für den Laien, welcher die Säle des Museums nicht mit den zum tieferen Verständniß der aufgestellten Schätze nöthigen Vorkenntnissen, sondern nur mit offenen Sinnen ausgerüstet betritt, einen wesentlichen Unterschied macht, ob er bloß die Schätze in langen, schmucklosen Gemächern, Stück für Stück und so zu sagen in Reihe und Glied, aufgestellt sieht, oder ob ihm durch eine zweckentsprechende Gruppierung derselben, besonders aber durch die malerische und architectonische Umgebung ein Aufschluß über ihre kunstwissenschaftliche Bedeutung und ihren ästhetischen Charakter gegeben

wird. Wie man daher auch zum Beispiel über die dem Tempel zu Carnack nachgebildete Vorhalle zum ägyptischen Museum denken mag, es läßt sich nicht ableugnen, daß der unbefangene Beschauer durch diese architectonisch-malerische *demonstratio ad oculos* lebhafter erregt und besser über den allgemeinen Charakter der ägyptischen Kunst unterrichtet wird, als durch das genaueste Betrachten der Unzahl von Einzelheiten, aus denen die Sammlung besteht. Was aber den Künstler oder Kunsthistoriker von Fach betrifft, so wird solcher, wenn es ihm wirklich um seine Sache und nicht blos um nebensächliche Aeußerlichkeiten zu thun ist, durch die „Kleinlichkeit“ dieser commentatorischen Ausschmückung wenig berührt, noch weniger aber in seinem Studium beschränkt werden.

Unter diesen Ausschmückungen nehmen nun die durch das ganze Gebäude laufenden Wand- und Deckenmalereien, welche sämtlich von bedeutenden Künstlern Berlins ausgeführt sind, einen wesentlichen Platz ein. Sie bestehen in den Special-Abtheilungen theils, wie in dem ägyptischen Museum und dem griechischen Saal der Sculpturen-Galerie, aus landschaftlichen und architectonischen Darstellungen der antiken Localitäten, theils, wie in dem slavisch-germanischen Museum und dem Niobiden-Saale, aus Darstellungen der betreffenden Mythologie und Heldensage, theils aus allegorischen und symbolischen Compositionen, wie hauptsächlich die Darstellungen der Deckenfächer in den verschiedenen Sälen. Den Mittelpunkt aller aber bilden die colossalen Wandgemälde im Treppenhaus, welches letztere selbst das Centrum des ganzen Gebäudes und der Vereinigungspunkt aller Stockwerke und Abtheilungen ist. Wie nun in localer Beziehung das Treppenhaus als eine Verbindungshalle aller das Museum bildenden Kunstinstitute dasteht, so mußte es auch in ästhetischer Beziehung den Gesammtzweck des Gebäudes in seiner malerischen Ausschmückung zur Erscheinung bringen, d. h. die Darstellungen desselben mußten die gesammte Culturentwicklung der Menschheit in ihrer künstlerischen und religiösen Bedeutung enthalten.

Aus dem dieser Schrift beigegebenen Plane, welcher, außer dem Grundriß des Neuen Museums und seiner Stellung zum Alten Museum, die eine bisher vollendete Wand des Treppenhauses nach den räumlichen Verhältnissen der auf ihr ausgeführten Malereien darstellt, ist diese Wand auf dem Grundriß durch einen rothen Strich bezeichnet, so daß sich der Leser, welcher das Museum noch nicht besucht hat, wird hinlänglich orientiren können. Es bleibt uns also nur noch übrig, demselben von dem Innern des Treppenhauses eine allgemeine Vorstellung zu geben.

Man gelangt zu demselben durch den zwischen dem ägyptischen und slavisch-germanischen Museum belegenen Flur des Erdgeschosses,

der sich auf den Haupteingang (*m*) öffnet. Wenn man auf der großen aus dreiundvierzig schlesischen Marmormonolithen von 15 Fuß Länge bestehenden Mittelstufe (*a*), deren Brüstungswände ein Abguss des herrlichen Amazonenfrieses von Phigalia schmückt, zum ersten (Haupt-) Stockwerk emporgestiegen ist, so erblickt man gerade vor sich eine die ganze Breite des Treppenhauses einnehmende, 45 Fuß lange Quergalerie, welche rechts (*n*) in den griechischen Saal, links (*l*) in die für die moderne und mittelalterliche Sculptur bestimmten Gemächer führt. Zwischen den Eingängen zu den ebengenannten Abtheilungen und dem Aufgange zu den Nebentreppen haben die Abgüsse der berühmten colossalen Dioskuren vom Monte Cavallo (*q* und *r*) ihre Stelle gefunden. Die Quergalerie, welche sowie die Treppen durch ein colossales Fenster (*x*) auf der dem Haupteingange gegenüberliegenden Hinterfront des Museums von einem Lichtmeer durchströmt wird, ist durch vier freistehende kostbare ionische Säulen von weissen carrarischen Marmormonolithen (*s*, *t*, *u*, *v*) geschmückt, welche, in Form und GröÙe denen des Erechtheums zu Athen gleichend, auf ihren mit geschmackvoll geschwungenen Voluten gezierten Capitälen einer zweiten Galerie zur Stütze dienen, die mit den im obersten Stockwerk liegenden Gemächern in Verbindung steht, indem sie rechts zum Kupfersichcabinet, links zur Kunst-kammer führt. Die an diese obere Galerie anstoßenden Seitenwände des Treppenhauses, welche am Anfange der zum oberen Stockwerk hinaufführenden Nebentreppen (*o* und *p*) bis zum Boden des Haupt-Stockwerks herabreichen, nehmen in einer Länge von 100 Fuß die ganze Tiefe des Gebäudes ein und sind in der Höhe des zweiten Stockwerks für die Kaulbach'schen Malereien bestimmt. Die durch die Nebentreppen übriggelassenen unteren Flächen der Wände sind mit zahlreichen Abgüssen antiker Friese belegt.

Wenden wir unser Auge jetzt von der Säulengalerie zur entgegengesetzten Seite, so bietet sich demselben ein wahrhaft überraschender Anblick großartiger Pracht und Erhabenheit dar. Rechts und links erheben sich neben der von unten hinaufführenden Mittelstufe die zwei zum oberen Stockwerk hinaufsteigenden Seitentreppen aus schlesischen Marmormonolithen. Diese gewähren zugleich einen günstigen Standpunkt zur Betrachtung der gegenüberliegenden Wandgemälde und vereinigen sich oben nach einer kurzen Wendung in einem kleinen Tempel (*w*), welcher, der obenerwähnten Quergalerie des oberen Stockwerks gegenüberliegend, in seiner Front von vier Karyatiden, auf der Hinterseite von vier Pfeilern gebildet wird, die sein Dach tragen. Er ist eine Nachbildung der Karyatiden-Halle des Pandroseion am Tempel des Erechtheus auf der Akropolis in Athen, und bildet eine Art Bekrönung der Treppemündungen. Aus ihm tritt man in eine Quergalerie, welche, wie die

vorhin erwähnte, nach beiden Seiten hin die Gemächer des obern Stockwerks (s, y) verbindet, und ebenfalls durch ein großes über dem Haupteingange (m) im untersten Stockwerke befindliches Fenster erleuchtet wird. Von dem Karyatidentempel kann man, wenn man seinen Blick nach unten und oben schweifen läßt, den ungeheuren Raum der Treppenhalle, welcher, bei einer Breite von 45 Fuß, in der Länge 120 und in der Höhe 100 Fuß mißt, am richtigsten schätzen. Es ist ein wahrhaft imposanter Anblick. Ueber das Ganze wölbt sich die in antiker Giebelform construirte Decke, welche zugleich das Dach des Hauses bildet. Sie ist cassetirt, in dunkeln Farben, Roth und Blau, bemalt, und ruht unmittelbar auf den flachen Wandseiten. Durch die Abwesenheit entsprechender Pilaster macht sie den Eindruck großer Festigkeit, aber auch großer Schwere, die nur durch die freiliegenden Querbalken und deren vergoldete Ornamente, aus architectonisch-allegorischen Thiergruppen bestehend, etwas gemildert wird. Andererseits aber ist nicht zu leugnen, daß ihre, von dem gesammten hellfarbigen Raum abstechende dunkle Färbung, so wenig diese eine Harmonie des Gesamteindrucks in architectonischer Beziehung zuläßt, dazu beiträgt, den Blick auf die wichtigeren Wandgemälde zu lenken, welche immerhin der Hauptschmuck des Treppenhauses bleiben müssen.

Mit dieser allgemeinen Darlegung der localen Verhältnisse des Treppenhauses glauben wir den Leser hinlänglich orientirt zu haben, um nunmehr uns den Kaulbach'schen Wandgemälden selber zuzuwenden.

Die Grundidee der Wandgemälde und ihre Gliederung.

Die Grundidee der Kaulbach'schen Compositionen für das Treppenhause ist, wie bereits beiläufig in der Einleitung erwähnt wurde, in der Aufgabe enthalten, die Idee der gesammten culturgeschichtlichen Entwicklung der Menschheit, ihren Hauptphasen nach, zur Anschauung zu bringen.

Diese Aufgabe war ihrem Charakter nach eine durchaus ideelle, weil sie sich nur auf die den Thatsachen zu Grunde liegenden Ideen und deren Entwicklungsgestalten bezog. Wenn nun einerseits, wie oben nachgewiesen, in dieser Abstraction von dem bloß Thatsächlichen jener Entwicklung die Berechtigung des symbolisch-historischen Stils überhaupt liegt, so folgt aus dem Umfange der Aufgabe, nämlich aus deren culturgeschichtlicher und nicht bloß historischer Tendenz andererseits, daß die Ausführung derselben keine gleichartige, sondern eine

zusammengesetzte, nach gewissen Cyclen gegliederte sein mußte. Denn die Culturgeschichte — schon jedes einzelnen Volks, um wie viel mehr der ganzen Menschheit — umfaßt außer dem bloß historischen Stoff, der nur gewissermaßen die Form der Entwicklung bildet, noch *andere Lebens-Sphären des allgemein-menschlichen Geistes, insbesondere*, wie oben angedeutet wurde, das religiöse, das künstlerische, das wissenschaftliche und das industrielle Leben der Nationen, welche, überall auf's Engste mit einander und mit dem politisch-Historischen verknüpft, erst in dieser Gemeinsamkeit ihrer gegenseitigen Beziehungen den Gesamtcharakter der Culturentwicklung bestimmen. Man kann sich diese verschiedenen Sphären unter dem Bilde von concentrischen Kreisen vorstellen, die, in ihrer Peripherie überall parallel bleibend, sich stets um denselben gemeinsamen Mittelpunkt bewegen. Dieser Mittelpunkt, welcher selbst unbewegt bleibt, ist der Grundbegriff des allgemein-menschlichen Ideals, das sich in den verschiedenartigen Bewegungen der einzelnen Sphären auf verschiedenartige Weise wieder spiegelt, aber so, daß nicht das Urbild selbst, sondern dieses nur, gleich dem reinen Lichtstrahl, der sich in den concentrischen Farbenkreisen des Regenbogens reflectirt, als ein besonderer Widerschein, d. h. gebrochen, zur Erscheinung kommt. So liegt zwar allen Thätigkeitssphären einer Nation in einer bestimmten Zeit ein und dasselbe allgemeine Princip zu Grunde, das den gemeinsamen Charakter der nationalen Entwicklung ausmacht, aber dieses allgemeine Princip erscheint nicht einfach als solches, sondern in besonderer Form als Bruchtheil, welcher seinerseits das specielle Princip dieser besonderen Sphäre bildet. Es ist Jedem, der sich mit der antiken Zeit beschäftigt hat, bekannt, in wie inniger Wechselbeziehung Kunst und Religion bei den Griechen und überhaupt bei den alten Völkern stand und wie diesen Sphären ein gemeinschaftliches Princip zu Grunde lag; allein Ein und dasselbe sind diese Sphären keineswegs, sondern die Kunst hatte außer ihrem religiösen Inhalt noch andre Entwicklungsmomente, ebenso die Religion außer ihrer ästhetischen Form noch andere Gestaltungsformen, die sie trotz der Gemeinsamkeit ihres nationalen Grundcharakters doch als getrennte Sphären erscheinen lassen. Dasselbe finden wir bei den Römern, wenn auch in einer andern Art; aber in der Gegenüberstellung der römischen und griechischen Cultur kommt es nun nicht mehr auf die Differenzen der jeder Nation angehörigen besondern Sphären, sondern auf jenes gemeinsame Princip der nationalen Entwicklung jedes der beiden Völker im Ganzen an. Fassen wir nun wieder Griechenland und Rom unter den gemeinsamen Begriff des classischen Alterthums, im Gegensatz zum sogenannten barbarischen Alterthum, zusammen, so machen auch diese scheinbar allgemeineren Differenzen zwischen den beiden Vertretern des

classischen Alterthums wieder einem noch allgemeineren Princip Platz, wodurch sie sich als eine einheitliche Entwicklungsphase erweisen. Gehen wir noch weiter: Das classische Alterthum und das barbarische Alterthum, bisher als Gegensätze betrachtet, fallen nun wieder unter den gemeinsamen Begriff des Heidenthums im Gegensatz zu dem Monotheismus zusammen, und dieser selbst zerklüftet sich seinerseits in die Gegensätze des monotheistischen Judenthums, des Christenthums u. s. f. So schlingen sich die Kreise der Entwicklung in und um einander und in jeder Sphäre kommen die allgemein-menschlichen Gestaltungsformen der religiösen und politischen, der künstlerischen und industriellen Entwicklung in's Spiel.

Fassen wir das Gesagte unter dem praktischen Gesichtspunkt der künstlerischen Darstellung zusammen, so war die Aufgabe Kaulbach's eine doppelte: einmal mußte er die Hauptphasen der culturgeschichtlichen Entwicklung durch die nationalen Vertreter derselben zur Anschauung bringen — dies that er in den sechs Hauptbildern —, sodann lag ihm ob, die besonderen Beziehungen dieser nationalen Entwicklungsphasen der allgemeinen Culturgeschichte darzustellen — dies führte er in den Zwischenbildern und den Pilaster-Arabesken aus. Es liegt nämlich auf der Hand, daß, wenn jede der Nationen, welche in der Geschichte als Hauptrepräsentanten der allgemein-menschlichen Entwicklung auftreten, alle besonderen Momente dieser Entwicklung, nämlich das religiöse, politische, künstlerische, industrielle, wissenschaftliche u. s. f. mehr oder weniger zur Erscheinung bringt, doch die eine dieser Beziehungen durch die eine Nation mehr als durch die andere vertreten sein wird. Die Wissenschaft und Industrie sind als bewegende Elemente der Culturentwicklung z. B. vorzugsweise durch die Nationen der modernen Zeit vertreten, und zwar nehmen diese Nationen wieder in ganz verschiedener Weise daran Theil, England z. B. als vorzugsweiser Vertreter der Industrie, Deutschland als der der Wissenschaft u. s. f. Dagegen werden Kunst und Religion, als bewegende Elemente der Culturentwicklung, vorzugsweise durch die Nationen des Alterthums und des Mittelalters vertreten, und wieder nehmen die verschiedenen Völker jener Zeiten an dieser Vertretung selbst verschiedenen Antheil. Hier sind wir nun auf die letzte und allgemeinste Differenz in der Culturentwicklung gekommen, indem, wenn wir nur einen Unterschied in der Zeit machen und die ganze Geschichte in die alte und moderne scheiden, die erstere mehr die der Empfindung und Anschauung (Religion und Kunst), die letztere mehr die dem Verstande und der Reflexion angehörige Sphären (Wissenschaft und Industrie) als bewegende Elemente der Culturentwicklung zur Geltung bringen. Damit ist natürlich nicht gesagt, daß nicht die moderne Zeit ebensowohl der Kunst und der Religion, wie die alte

der Wissenschaft und Industrie Spielraum und Stoff zur Entwicklung giebt, aber es kommt bei der Frage über die Hauptphasen der culturgeschichtlichen Entwicklung nicht darauf an, ob überhaupt in einer Zeit eine Sphäre vertreten sei — sie sind in jeder alle vertreten —, sondern ob ihre Vertretung als ein wesentliches oder vielmehr als das wesentlichste Bewegungsmoment eben dieser Entwicklung sich darstelle.

So fallen, obschon sie einerseits getrennt sind, doch andererseits die Nationen als Vertreter der Entwicklung mit den besonderen Sphären derselben wieder zusammen, so daß sich in der Darstellung der culturgeschichtlichen Hauptphasen nicht nur die Nationen, sondern auch die Sphären der Reihenfolge nach ablösen werden. Für die künstlerische Darstellung dieser so gegliederten Idee kam es also darauf an, in den sechs Hauptbildern die Knotenpunkte der Entwicklung nach diesen beiden Seiten, der nationalen Vertretung und der besonderen, in der zur Darstellung kommenden Zeitepoche vorwaltenden Entwicklungssphäre, zur Anschauung zu bringen. Die Zwischenbilder konnten nun keine andere Bestimmung haben, als einerseits die einfachen Bewegungselemente selbst (Religion, Kunst, Wissenschaft u. s. f.) in anschaulicher Symbolgestaltung, andererseits die persönlichen Hauptvertreter der jedesmaligen Culturentwicklung (Moses, Solon, Karl der Große u. s. f.) darzustellen; und was die rahmenartigen Arabesken der die Hauptbilder umgebenden Pilasterstreifen betrifft, so lag es nahe, für jedes Bild diejenigen Darstellungen zu wählen, welche, obwohl nicht den Hauptstoff der zeitweiligen Culturentwicklung bildend, doch zur Abrundung und Ergänzung des ideellen Inhalts der Hauptbilder nothwendig waren. Der Fries endlich, welcher über die in sich verschlungene Reihe der dramatischen Gesamtdarstellung hinläuft, mußte alle diese verschiedenen Elemente, sowohl in Rücksicht auf die nationalen Vertreter wie auf die besonderen Sphären ihrer Vertretung, als ein fortlaufendes Arabeskenpiel des Weltgeistes, also in humoristischer Form zur Anschauung bringen. Denn der Humor macht jene ernsthaften Unterschiede der größeren oder geringeren Wichtigkeit in der Reihe der culturgeschichtlichen That-sachen, Personen und Völker nicht; er ist die Ironie der Geschichte, die sich über die im Verhältniß zu den erreichten Zwecken colossalen Anstrengungen der Menschheit lustig macht.

Dies ist die große und inhaltsschwere Aufgabe, welche Kaulbach zu lösen hatte; wenigstens können wir sie nach der Intention seiner bisher geschaffenen Compositionen nicht anders auffassen. Ob jede Einzelheit in seinen Darstellungen mit den Consequenzen der von uns entwickelten Grundidee vollkommen harmonire und sich daraus erklären lasse, ist eine Frage, deren Beantwortung nur aus der unten folgenden

Betrachtung der Bilder selbst sich ergeben kann. Zuvor aber dürfte eine kurze Erklärung über die in den Wandmalereien angewandten technischen Mittel und über die locale Vertheilung der einzelnen Bilder voranzuschicken sein.

Die stereochromische Malerei.

Die Stereochromie, ein aus griechischen Bestandtheilen zusammengesetztes Wort, dessen genauer Sinn etwa durch „Farbenfixirung“ wiedergegeben werden könnte, ist eine jüngere Schwester der Frescomalerei, von der sie sich im Wesentlichen dadurch unterscheidet, daß die Farben nicht wie bei dieser auf den frisch aufgeworfenen und noch feuchten Kalk aufgetragen werden müssen, sondern daß die ganze zu bemalende Wandfläche mit Kalk beworfen wird, dessen oberste Kruste man nach dem Trocknen abreibt, damit sie eine körnige Basis für den Pinsel darbietet. Dies gewährt nun schon den Vortheil, daß, während in der Frescomalerei der Maler von dem Maurerpolier abhängig ist, weil nur stets so viel Wandfläche mit Kalk beworfen werden darf, als der Maler hintereinander in einem Tage mit Farbe bedecken kann, er bei der stereochromischen Manier sich Zeit lassen und die Arbeit beliebig unterbrechen und wieder aufnehmen kann. Damit hängt unmittelbar ein zweiter Vortheil zusammen, nämlich der, daß der stereochromische Maler sein Gemälde retouchiren, ja herunterwaschen und von Neuem auf derselben Fläche malen kann, während der Frescomaler, sobald er die Farbe einmal aufgetragen hat, nichts mehr daran ändern, also auch keine etwaigen Fehler verbessern kann. Im Uebrigen besteht das Verfahren der Stereochromie darin, daß die Wasserfarben, welche, wie bei der Frescomalerei, aus den Kobalten, Cadmium, Ocker, allen Oxyden, überhaupt aus solchen Substanzen bestehen, die mit der Kieselsäure, die später zur Fixirung gebraucht wird, keine chemische Verbindung eingehen, auf die durch Anspritzen mit destillirtem Wasser feucht erhaltene Wandfläche aufgetragen und schließlic nach gänzlicher Vollen- dung mit einer Auflösung von Kieselerde, „Wasserglas“ genannt, fixirt werden. Nach dieser Fixirung ist dann an dem Bilde nichts mehr zu ändern, weil die Fläche durch das Wasserglas eine steinartige Festigkeit erhält.

Was die ästhetische Wirkung des stereochromischen Colorits betrifft, so hat allerdings die Frescomalerei vor dieser Manier den Vorzug, daß die auf den frischen Kalk aufgetragenen Farben brillanter erscheinen und nicht so stumpf antrocknen wie bei dem stereochromischen Verfahren. Jedoch kann dieser Nachtheil bei einiger Erfahrung dadurch vermieden werden, daß der Maler beim Malen Farben wählt,

die um einen bestimmten Stufengrad lebhafter sind, als sie auf dem Bilde erscheinen sollen, was er durch eine fleißige Anwendung des allerdings sehr theuren Cadmiums am sichersten erreichen kann.

Bekanntlich war die Stereochromie, eine Erfindung des Geheimen Oberbergraths von Fuchs in München, lange Zeit ein Geheimniß der bayerischen Regierung, und Preußen hatte bereits beschlossen, dasselbe zur Ausführung der großen Wandmalereien im Neuen Museum anzukaufen, als ein gewöhnlicher Arbeiter, seines Standes ein Maurer, Namens Trülhoff, diese Erfindung ihrem Princip nach gewissermaassen noch einmal machte und so den Ankauf ersparte. Die weitere Ausbildung derselben wurde dann allerdings durch die näheren Mittheilungen des ersten Erfinders unter Vermittelung Kaulbach's befördert und somit die Erfindung selbst auf preussischen Boden verpflanzt, wo sie bereits auch außerhalb des Neuen Museums mannigfache Anwendung gefunden hat.

Es sind übrigens nicht alle Wandgemälde des Neuen Museums in stereochromischer Manier ausgeführt, sondern außer denen des Treppenhauses nur noch die im „Museum der nordischen Alterthümer“, im „römischen Sculpturensaal“, im „Kuppelsaal“ u. s. w., dagegen die des griechischen Saals z. B. sind mit Wachsfarben gemalt.

Uebersicht über die gesammten Compositionen zu den Kaulbach'schen Wandgemälden, in Rücksicht a) auf die ideelle Gliederung, b) auf die locale Disposition, c) auf die Maafsverhältnisse der einzelnen Bilder.

Die Wahl der Motive für die einzelnen Darstellungen jedes der vier neben einander hinlaufenden und sich gegenseitig ergänzenden Cyclen, in welche sich die Grundidee der Wandgemälde aus inneren Gründen zerschlagen und gliedern muß, war von der größten Wichtigkeit und hatte, außer den rein gedanklichen und künstlerischen Schwierigkeiten, noch mancherlei andere Hindernisse zu überwinden, namentlich in Betreff der aus der modernen Culturgeschichte entnommenen Gegenstände. Wir wollen den objectiven Inhalt der einzelnen Bilder vorerst als einfachen Thatbestand angeben, indem wir ein näheres Eingehen in die Composition derselben, sowie in ihren Zusammenhang unter einander und mit der Grundidee für die unten folgende Betrachtung vorbehalten.

Der erste, aus den Hauptgemälden bestehende Cyclus umfaßt die sechs großen Bilder:

- I. „Die Zerstörung des babylonischen Thurms“ als Anfang der Culturgeschichte überhaupt, nämlich als symbolisch-historische Darstellung der Sprachen- und Völkerscheidung, und zwar mit ausdrücklicher Beziehung auf die in dieser Scheidung

mit einbegriffenen Elemente der religiösen, sittlichen, historischen und ethnographischen Entwicklung der Haupttracen.

- II. „Homer und die Griechen“, als erste reife Frucht der künstlerisch-religiösen Culturentwicklung des Alterthums, d. h. als symbolisch-historische Darstellung des hellenischen Griechenthums.
- III. „Die Zerstörung Jerusalems“, als symbolisch-historische Darstellung des Sieges der römischen Weltherrschaft über den in nationaler Beziehung beschränkten mosaischen Monotheismus, aus welchem sich zugleich die geläuterte Form des letztern als allgemein-menschliche Religion, das Christenthum, entwickelt.

Dies sind die drei Hauptbilder der südöstlichen Wand des Trepenhauses, auf welche wir uns in der unten folgenden ausführlicheren Beschreibung beschränken müssen, da die andere Wand noch nicht vollendet ist. In dieser allgemeinen Inhaltsangabe scheint jedoch die Erwähnung der Motive der andern drei Hauptbilder sowohl wie der Bilder der andern Cyclen zum Verständniß des Ganzen nothwendig.

- IV. „Die Hunnenschlacht“ (deren Stelle der „Zerstörung Jerusalems“ gegenüber sein wird) als symbolisch-historische Darstellung des sich zur Weltreligion hinaufkämpfenden Christenthums und seines Sieges über das europäische Heidenthum.“
- V. „Die Eroberung des heiligen Grabes durch die Kreuzfahrer“, als symbolisch-historische Darstellung des Christenthums als triumphirender Weltreligion. Hiemit ist zugleich eine Andeutung der Ueberwindung des monotheistischen Muhammedanismus gegeben.
- VI. „Die moderne Zeit“. Das Motiv dieses Bildes ist noch nicht bestimmt oder doch der Entwurf dafür noch nicht bekannt.

Wenn man die Vorwürfe zu diesen sechs Hauptbildern unter dem Gesichtspunkt der allgemein menschlichen Culturentwicklung, deren Hauptknotenpunkte und wichtigste Phasen sie zur Anschauung bringen sollen, überblickt, so ist klar, daß für das erste Bild kein glücklicheres Thema gewählt werden konnte, als die „Zerstörung des babylonischen Thurms“, eine Mythe, an die sich in Bezug auf die Culturentwicklung der Völker dieselben großen Resultate knüpfen, wie an die Vertreibung des ersten Menschenpaars aus dem Paradiese in Bezug auf die sittliche Entwicklung des Menschen als Individuums. Auch das zweite Bild ist bewundernswürdig gewählt, obschon der Sprung von dem Anfang der Cultur bis zu deren höchster Blüthe im Alterthum, ohne weitere Vermittelung, vielleicht ein etwas weiter genannt werden kann. Indessen

mufs zugegeben werden, dafs für die Idee eines Bildes, welches die Blüthe der altasiatischen Cultur, wozu wir auch, nach dem Gebrauch des Alterthums, die Cultur Aegyptens rechnen, zur Anschauung hätte bringen können, ein einfaches Motiv zu finden schwierig war, da die Cultur des alten Indiens mit der von Altpersien, von Chaldäa, von Phönizien, sowie endlich von Aegypten gleichen Anspruch auf Darstellung machen durfte. Der Künstler war also, um nicht durch die Bevorzugung der einen Culturentwicklung der andern Unrecht zu thun, gezwungen, keine von ihnen als Vorwurf zu einem Hauptbilde zu wählen und sie statt dessen in die Nebenbilder und Arabeskenrahmen zu verweisen. Uns wenigstens schweben nur zwei Motive vor, welche, als mythologische Vorwürfe berechtigt, zugleich einen Uebergang von der Cultur der alten barbarischen Welt zu der im hellenischen Griechenthum culminirenden Culturblüthe der antiken Welt überhaupt hätten veranschaulichen können: wir meinen entweder die Mythe des indischen Bacchuszuges, welche einen Verbindungspunkt der altindischen und altgriechischen Cultur angedeutet hätte, oder die des Argonautenzuges, welche die ursprüngliche Cultureinheit von Aegypten, Griechenland und Asien hätte zur Anschauung bringen können. Denn es ist seit der gründlicheren Erforschung der Sprache und Cultur der alten Sanskritvölker eine längst ausgemachte Sache, dafs beide genannte griechische Mythen auf einen etymologisch nachzuweisenden indischen Ursprung hindeuten*). Für den Fall der Wahl eines dieser beiden Vorwürfe wäre dann „Homer und die Griechen“ als drittes Bild an seiner Stelle gewesen und damit das Alterthum auf dieser Wand bis zu dem Culminationspunkte seiner culturhistorischen Entwicklung zum Abschluß gekommen. Indessen würde die Weite dieses Sprunges weniger auffallen, wenn nicht in den folgenden Bildern umgekehrt ein zu nahes Auseinanderdrängen der Motive stattfände, oder wenigstens statt der „Zerstörung Jerusalems“, also statt eines negativen Vorwurfs, ein positiver

*) Wir erwähnen beispielsweise, dafs der griechische Beiname des Bacchus „Dionysos“ als der zu „Nysa“, einer mythologischen Stadt am Fuße des Berges „Meru“, geborene, schon an sich auf einen indischen Ursprung hinweist, und dafs die ganze Fabel seiner Geburt, er sei von Zeus in die Hüfte ($\mu\tilde{\eta}\rho\sigma\iota$) genäht worden, weil er noch nicht lebensfähig gewesen, auf einen mißverstandenen Anklang des genannten Berges, der bekanntlich die Spitze des Himalaya ist, vermuthen läßt. — Mit dem Argonautenzuge hat es eine ähnliche Bewandniß. Wir erinnern namentlich an das Schiff des Çiva, welches den Namen „Argha“ führte, sowie auch daran, dafs unter den Anführern der Argo auch Osiris genannt wird, ein altägyptischer Name, der bekanntlich aus einer Metathesis des Beinamens des Çiva: „Isvara“ (der Herr) entstanden ist, Çiva aber, oder was dasselbe ist, *Isvara*, heißt im Sanskrit ausdrücklich Argha nāta d. h. „der Herr der Argha“. Daher der Name „Argonauten“, und aus diesem Namen wieder die ganze Fabel vom Argonautenzuge.

gewählt worden wäre, welcher den Triumph des Römerthums nicht in der Form einer kriegerischen Eroberung über ein einzelnes Volk, sondern in der seiner culturgeschichtlichen und welthistorischen GröÙe zur Anschauung gebracht hätte. Namentlich aber scheint das vierte und fünfte Hauptbild in Rücksicht ihrer Motive theils unter sich zu enge aneinander gerückt, theils fehlt ihnen auch eine tiefere culturhistorische Bedeutung, da namentlich die Kreuzzüge bekanntlich so gut wie resultatlos blieben, wenigstens für die Culturentwicklung, theils endlich sind dadurch zwei Thatfachen, die gerade für die Entwicklung und Ausbreitung der Cultur von immenser Wichtigkeit und unberechenbarer Tragweite waren, aus der Reihe der Hauptdarstellungen gestrichen: die Reformation Luthers und die Eroberung Amerikas. Wir wissen nicht, ob eins dieser beiden Motive zum Vorwurf für das letzte Hauptbild bestimmt ist. Sollte dies aber sein, so würde wieder die ganze moderne Culturentwicklung ohne eine ihrer würdige Darstellung bleiben. Diese aber ist wesentlich industrieller Natur, und es ist bereits von anderer Seite nicht ohne Grund darauf hingewiesen worden, daß als das passendste Thema für das letzte Bild die symbolisch-historische Darstellung der in der Londoner Weltindustrie-Ausstellung zur Thatfache gewordenen commerciellen Völkereinheit bezeichnet werden könnte. Wir haben jedoch guten Grund zu glauben, daß dieser Vorwurf nicht gewählt werden wird, auch scheint dies schon aus der Wahl der für die Zwischenbilder und Arabeskenpilaster bestimmten Motive, die unten näher angegeben werden sollen, hervorzugehen.

Der zweite, aus den Zwischenbildern bestehende Cyclus umfaßt sechzehn Bilder, von denen je vier wieder einen kleineren Cyclus bilden. Sie stellen, als Gesamtmyclus, einzelne symbolische Figuren dar, durch welche folgende Seiten der Entwicklung personificirt werden:

1. Die allgemeinen Categorien der Culturentwicklung. Die vier, diesen kleineren Cyclus bildenden Darstellungen befinden sich über den vier Thüren an den Ecken der langen Seitenwände: „Sage“ — „Geschichte“ — „Wissenschaft“ — „Poesie“.
2. Die völkertümlichen Symbole jeder Culturphase. Die vier hiezu gehörigen Bilder befinden sich zwischen den Hauptbildern und zwar in oberster Reihe: „Isis“ — „Venus“ — „Italien“ — „Deutschland“.
3. Die persönlichen Hauptrepräsentanten der verschiedenen Culturphasen. Diese vier Bilder nehmen unter den vorher genannten ihren Platz ein und sind von diesen durch einen Zwischenfries getrennt: „Moses“ — „Solon“ — „Karl der Große“ — „Friedrich der Rothbart“.

4. Die vier Hauptkünste. Sie werden an den Fensterwänden ihre Stelle erhalten, so daß sie mit den den ersten Untercyclus bildenden Figuren in einem rechten Winkel zusammenstoßen: „Architectur“ — „Bildhauerei“ — „Malerei“ — „Musik“.

Ein Blick auf den beigegebenen Plan wird zeigen, welche dieser Darstellungen der einen, bereits ausgeführten Wand angehören, welche der andern, noch nicht vollendeten. Indem wir auch an diese Uebersicht einige Bemerkungen anknüpfen, machen wir wiederholt darauf aufmerksam, daß es sich vorläufig nur um die Beziehung der einzelnen Darstellungen unter sich und zur Grundidee der gesammten Wandmalereien handelt, nicht um die Composition und künstlerische Ausführung derselben.

Auch hier ist die allgemeine Idee des ganzen, aus den sechszehn Bildern bestehenden Cyclus, sowie die viertheilige Gliederung desselben eine durchaus glückliche zu nennen; und nicht nur eine glückliche, sondern eine tiefdurchdachte. Dies beweist unter Anderem die überall festgehaltene Absicht des Künstlers, innerhalb dieser vierfachen Viergliederung noch eine fernere Zweitheilung der Gesamtidee durch die ganze Wand zu führen, an der nicht nur die Bilder dieses Cyclus, sondern auch die der andern, selbst die Hauptbilder nicht ausgenommen, theilnehmen. Diese Zweitheilung scheidet nämlich sämtliche Gemälde der ganzen Wand der Länge nach in zwei gleiche Hälften, wovon die obere die mythologische Seite der allgemeinen Culturentwicklung, die untere die historische Seite derselben umfaßt. So schwebt das mythische Element gewissermaassen über dem historischen in einer höheren Region. Ein Blick auf die drei Hauptbilder zeigt, mit welcher Entschiedenheit Kaulbach an dieser durchlaufenden Theilung festgehalten hat, denn während in der unteren Hälfte derselben die menschlichen Schicksale der Geschichte sich gestalten, treten in der oberen Hälfte die himmlischen Mächte, je nach der Vorstellung jeder Culturphase, in die Erscheinung. Die Bilder der andern Cyclen — mit alleiniger Ausnahme der beiden auf jeder Seite der Wand befindlichen Schlufsbilder, „Sage“ und „Geschichte“, welche aber als Schlufssteine eben diese Scheidung personificiren — werden nun durch diese Längentheilung ebenfalls in eine mythologische und eine historische Abtheilung geschieden, indem oben die Figuren der „Isis“ und „Venus“, unten die des Moses und Solon dargestellt sind. Ebenso nehmen auch, wie wir später sehen werden, die Compositionen der Arabeskenpilaster daran Theil, welche also, wie die Hauptbilder, durch die Theilungslinie selbst durchschnitten werden. Die Zwischenfriese endlich bilden zwischen den oberen und unteren Figuren die Grenzscheide und machen so den Uebergang von dem mythologischen zu dem historischen Abschnitt. — Wenn wir nun in dieser Gliederung

derung überall eine strenge, tiefdurchdachte Consequenz erblicken, so leidet dagegen die Durchführung der Cyclen selbst, besonders im Uebergange zu den Compositionen der zweiten Wand, an einem fühlbaren Mangel an Folgerichtigkeit, so daß sogar eine allgemeine Bezeichnung der einzelnen Reihenfolgen schwierig ist. — Die Bilder des zweiten Cyclus sind folgende.

1. Die „Sage“ (a)*), eine der herrlichsten Figuren Kaulbachs, beginnt den ganzen großartigen Reigen der Wandgemälde, indem sich an sie unmittelbar die „Zerstörung des babylonischen Thurms“ anschließt. Ein durchaus naturgemäßer und geistreicher Gedanke. Denn was war angemessener als den Anfang aller culturgeschichtlichen Darstellungen mit der Sage, als Repräsentantin der dunkeln Mythenzeit, einzuleiten.

2. Die „Geschichte“ (b) ist die jüngere Schwester der „Sage“ und bildet als Figur folgerichtig den Pendant der ersteren am Schlusse der ersten Wand. Bis hieher ist Alles voller Consequenz, denn das zweite und besonders das dritte Hauptbild: „Die Zerstörung Jerusalems“ steht, rücksichtlich seines objectiven Inhalts, bereits mitten im tageshellen Bereich der Geschichte. Hier ist nichts mehr sagenhaft und dunkel, während in dem zweiten Hauptbilde: „Homer und die Griechen“, noch manche Anklänge an die Mythenzeit sich vorfinden, wie, außer Homer selbst und dessen poetischen Schöpfungen, der Thetis mit ihren Nymphen und dem ganzen Olymp, die Sybille u. a. m. beweist.

3. und 4. „Wissenschaft“ und „Poesie“. Diese treten nun schon, als die Pendants zur „Sage“ und „Geschichte“, aus der logischen Kette eigentlich heraus und nehmen außerdem eine umgekehrte Stellung in der Reihe ein; denn wenn sich die Sage zur Geschichte wie die Poesie zur Wissenschaft verhält, weil die Sage ebenso die Poesie der Geschichte, wie die Geschichte die in Wissenschaft verwandelte Sage genannt werden kann, so hätte die Reihenfolge sein müssen: 1. Sage — 2. Geschichte — 3. Poesie — 4. Wissenschaft. Indessen ist auch gegen diese Ordnung einzuwenden, daß der Fortschritt von 2 zu 3 ein ganz anderer ist als der von 1 zu 2 oder von 3 zu 4. Mit einem Wort, wir werden durch den Sprung von der Geschichte zur Poesie auf ein dem zuerst betretenen Gebiete ganz fremdes Feld der Vorstellungen gebracht. Wenn man aber einmal diese vier Figuren als Pendants zu einander wählen wollte, so wäre es vielleicht am zweckmäßigsten gewesen, den Anfang der einen Wand, wie jetzt, mit der Sage zu machen und am Schluß derselben die Poesie anzubringen, während Wissenschaft und Geschichte in derselben Weise die Bilder der zweiten Wand eingeschlossen hätten. Man würde dadurch den Vortheil erzielt haben,

*) Die Buchstaben beziehen sich auf die Bezeichnung im Plane.

daß die Betrachtung jeder einzelnen Wand dem Beschauer die Ueberzeugung hätte gewähren können, es sei die Absicht des künstlerischen Entwurfs gewesen, die Sage als Poesie, die Geschichte aber als Wissenschaft zu definieren oder wenigstens die in beiden Paaren liegenden verwandtschaftlichen Beziehungen anzudeuten.

Was nun den zweiten Untercyclus betrifft, so findet in den vier Figuren desselben eine ähnliche Inconsequenz statt. Denn

5. die „Isis“ (*c*) — abermals eine herrlich empfundene Figur Kaulbachs — und
6. die „Venus Urania“ (*d*) repräsentiren nicht schlechthin Aegypten und Griechenland als bloße Länder oder Staaten, worauf die entsprechenden Figuren der gegenüberliegenden Wand,
7. „Italien“ und

8. „Deutschland“ hinzuweisen scheinen. Sondern die „Isis“ ist hier vielmehr das mythologisch-religiöse Symbol der altägyptischen Cultur, welche wesentlich mystisch-theokratischer Naturdienst war; ebenso enthält die „Venus Urania“, als Göttin der Schönheit, eine ganz entschiedene symbolische Andeutung des künstlerisch-religiösen Princip, welches den Grundcharakter des hellenischen Lebens ausmachte. Diesen stofflich erfüllten Idealsymbolen gegenüber erscheinen nun „Italien“ und „Deutschland“ als bloße Abstracta, die über die culturhistorische Bedeutung der betreffenden Nationen und Staaten keinen Aufschluß geben können. Zwar muß abgewartet werden, in welcher Form die unerschöpfliche Phantasie Kaulbach's die abstract gegebene Aufgabe dieser beiden Figuren lösen werde, aber es kann, wie geistvoll und gedankenreich auch die Compositionen sich gestalten mögen, die symbolische Bedeutung hier immer nur in attributiver Weise sich darstellen. Wir meinen, daß der Künstler nichts anders wird erreichen und darstellen können, als zwei weibliche Figuren, in deren Haltung, Physiognomie und Ausdruck sich vielleicht die nationale Characteristik der beiden Länder erkennen lassen werde, während das eigentliche culturgeschichtliche Element derselben in hinzugefügten allegorischen Attributen seine Stelle finden dürfte. Bei der „Isis“ und „Venus“ aber sind es nicht die Attribute, sondern die ganzen Figuren selbst, als individuelle Gestalten, welche die symbolische Characteristik der culturhistorischen Bedeutung der von ihnen repräsentirten Völker und Länder zur Anschauung bringen. Denn sie sind wirkliche Gestalten, wenn diese Wirklichkeit für uns auch nur eine poetische ist, während wir durch die Namen „Italien“ und „Deutschland“ an keine irgendwie bereits in der Vorstellung gestaltete Idee erinnert werden. Eine andere, nicht minder wichtige Frage ist die, ob — selbst die ideelle Berechtigung dieser Figuren zugegeben — diese beiden Länder, insbesondere Italien, mehr als

andere auf eine vorzugsweise Stellung in der culturgeschichtlichen Entwicklung Anspruch haben. Die Beantwortung dieser Frage gehört jedoch nicht mehr in den Bereich dieser Schrift, die sich nur mit der speciellen Characteristik der ersten Wand zu beschäftigen hat, und mag daher einer späteren Fortsetzung derselben vorbehalten bleiben.

Der folgende Untercyclus, welcher die persönlichen Repräsentanten der culturgeschichtlichen Entwicklung umfaßt, ist seiner Natur nach, was die allgemeine Idee desselben betrifft, weniger zu einem Heraustreten aus der consequenten Reihenfolge geeignet, da es sich in ihm um Figuren handelt, die dem Bereich der Thatsachen angehören und deren symbolische Bedeutung folglich nur in ihren symbolischen Beziehungen auf die allgemeine Idee der Culturentwicklung liegt, während die Figuren des vorigen Untercyclus selbst, als solche, symbolische Bedeutung hatten. Es kann daher hier nur die Frage sein, ob die Wahl der Figuren:

9. „Moses“ (e), als Repräsentant der monotheistischen Theokratie des Judenthums,
10. „Solon“ (f), als Repräsentant der hellenischen Culturphase,
11. „Karl der Große“, als Repräsentant der mittelalterlich-germanischen Culturentwicklung,
12. „Friedrich der Rothbart“, als Repräsentant des specifischen Germanismus,

für die geeignetste zu einer wahrhaften und umfassenden Vertretung der culturhistorischen Entwicklung überhaupt zu betrachten sei. Was „Moses“ und „Karl den Großen“ betrifft, so konnte in dieser Rücksicht allerdings keine bessere und glücklichere Wahl getroffen werden. Sie haben beide eine ungeheure Bedeutung und einen unberechenbaren Einfluß auf die Culturgeschichte gehabt. Sie sind die Gründer großer, mächtiger Culturreiche, die sie zugleich durch ihre unvergleichlichen Gesetzgebungen und Staatsverfassungen befestigten und zu weiterer Entwicklung vorbereiteten. Sie sind zugleich Krieges- und Friedensfürsten im höchsten Sinne des Worts und Hohepriester einer neuen und triumphirenden Religionsphase, der Erstere als Vertreter des Mosaismus, gegenüber dem barbarischen Heidenthum Altasiens, der Zweite als Vertreter des Christenthums und der germanischen Gesittung, gegenüber dem nicht minder barbarischen Heidenthum des slavischen und celtischen Heidenthums Alt-europa's. Karl der Große hat noch außerdem für die damalige Lage Europa's die große Bedeutung, daß er die culturhistorische und politische Entwicklung Italiens, Frankreichs und Deutschlands in sich wie in einen Brennpunkt concentrirte; eine Stellung, wodurch auch in der localen Gliederung der Wandgemälde sein Platz unter „Italien“ erklärbar wird, obschon es immer auffällig bleiben wird, daß er, wie aus den anderen Positionen angedeutet zu werden scheint, zu „Italien“ in ähnlichem Ver-

hältniß stehen soll, wie Friedrich der Rothbart zu „Deutschland“. Die Wahl des letztern halten wir deshalb und aus andern Gründen für weniger geeignet. Theils nämlich kommt auch hier wieder jener Einwurf in Betracht, daß der Schritt von Karl dem Großen zu Friedrich dem Rothbart, im Vergleich mit dem ungeheuren Sprunge von Moses und Solon zu Karl dem Großen, als ein zu kleiner erscheint, theils dürfte auch nach der andern Seite Friedrich der Rothbart — abgesehen von seinem verhältnißmäßig geringeren Einfluß auf die allgemein-menschliche Cultur-entwicklung — als letztgeschichtlicher persönlicher Repräsentant in dieser Reihe wiederum für die moderne Culturgeschichte eine zu große Lücke offen lassen. Wollte man einmal den letzten Repräsentanten ebenso wie den vorletzten aus der Reihe der deutschen Fürsten wählen, so wäre sicherlich Karl der Fünfte, der wenigstens an der Pforte der modernen Zeit steht, oder Friedrich der Zweite mehr am Orte gewesen. Was endlich den zweiten Repräsentanten „Solon“ betrifft, so ist gegen diesen als persönlichen Vertreter der culturgeschichtlichen Bedeutung Athens und demzufolge auch von ganz Hellas nichts einzuwenden; obschon andererseits vielleicht darauf aufmerksam zu machen war, daß, weil das Hellenenthum bereits im Hauptbilde zur Darstellung gekommen ist, das Römerthum dagegen in seiner culturgeschichtlichen Stellung keine Stelle erhalten hat, es vielleicht dem Ideengange der Bilder entsprechender gewesen wäre, an die Stelle „Solons“ etwa Augustus zu setzen. Die Reihe Moses — Augustus — Karl der Große — Karl der Fünfte giebt wenigstens unseres Erachtens, da sie ohnehin die zeitlichen Zwischenräume etwas gleichartiger macht, eine klarere Anschauung von den Hauptphasen der culturgeschichtlichen Entwicklung als die Reihe: „Moses“ — „Solon“ — „Karl der Große“ — „Friedrich Rothbart.“

Es bleiben nun noch die vier Figuren des vierten Untercyclus zu erwähnen:

13. „Architectur“,
14. „Bildhauerei“,
15. „Malerei“,
16. „Musik“.

Diese vier Darstellungen, welche eine der Hauptsphären der allgemein-menschlichen Entwicklung, die Kunst, in symbolischer Gliederung zur Anschauung bringen, während die anderen dieser gleichberechtigten Sphären, Religion, Wissenschaft und Industrie entweder, wie die letztere, gar nicht, oder, wie die zwei ersteren, ohne Gliederung als einfache Symbole zur Darstellung gelangen, lassen sich gleichwohl durch die Bestimmung des Museums als Kunsttempels überhaupt rechtfertigen, vorzüglich deshalb, weil sie aus den Hauptwänden und also auch aus dem eigentlichen Ideencyclus der Wandmalereien Kaulbach's heraustreten

auf die anstossenden und jene verbindenden Fensterwände. Es liefse sich in Betreff der Wahl dieser Figuren vielleicht nur erinnern, daß eine wesentliche, und jene vier besonderen Künste in sich schließende Kunst-sphäre, die der dramatischen Kunst, welche alle übrigen Künste in sich vereinigt, dabei ganz übergangen ist; ein Einwurf, der durch die Entgegnung, das Museum sei nicht der Platz für die symbolische Vertretung dieser Kunst, nicht widerlegt wird, da aus derselben Consequenz dann auch die „Musik“ hätte fortbleiben müssen. In der That wäre es vielleicht am passendsten gewesen, an die Stelle der letztern die gänzlich vergessene Industrie oder wenn man will Kunstindustrie zu setzen, die doch durch das Museum in der Kunstkammer und in den Antiquitätencabinetten eine ziemlich umfang- und einflußreiche Vertretung gefunden hat.

Der dritte Hauptcyclus wird, wie erwähnt, aus den Darstellungen der Pilasterarabesken sowie durch die kurzen Zwischenfriese gebildet. Dieser, sowie

Der vierte Cyclus, welcher den großen Fries umfaßt, läßt eine Beurtheilung der speciellen Gliederung um so weniger zu, als der erstere in seiner Gesamtcomposition noch nicht vollendet ist, der letztere dagegen, als ein durchaus einheitliches Ganzes ohne bestimmte, weder historische noch symbolische Gliederung, eine Reihe nur zeitlich hinter einander geordneter geistvoller Ideen versinnbildlicht, die einen ironisch-humoristischen Commentar zu den unter ihm im ernstesten Cothurnschritt daherwallenden Darstellungen bilden. Wenn wir bei dieser wunder-vollen, von welthistorischem Witz und cosmopolitischer Satyre übersprudelnden Composition einen Wunsch hätten, so wäre es der, daß dieser „Commentar“, seiner ideellen Bestimmung entsprechend, nicht über sondern unter den Bildern hinliefe, wodurch er dem Auge des Beschauers, das ihn in seiner Höhe nur mit größter Mühe betrachten kann, näher gerückt worden wäre; obgleich andererseits zuzugeben ist, daß er, als zur oberen, mythologischen Abtheilung der Wand gehörig, durchaus an seiner Stelle ist.

Lassen wir jetzt die Gesamttidee und deren ideelle Gliederung auf sich beruhen, um noch einen Blick auf die räumlichen Maafsverhältnisse der einzelnen Bilder zu werfen. Denn die locale Disposition derselben dürfte aus der vorstehenden Betrachtung über ihre ideelle Gliederung mit hinlänglicher Klarheit zur Anschauung gekommen sein und geht ohnehin aus dem beigefügten Plane — soweit sie wenigstens die eine Hauptwand betrifft — deutlich hervor.

Rücksichtlich der Größenverhältnisse aber ist vorerst zu bemerken, daß die Unterschiede in dieser Beziehung keineswegs willkürlich oder gleichgültig sind; es liegt vielmehr in der Natur der Sache, daß die

Hauptbilder nicht nur durch die verhältnißmäßig größere Wichtigkeit ihres ideellen Inhalts, sondern auch durch ihre dem entsprechenden Dimensionen erst zu Hauptbildern werden, ja daß diese Dimensionen ebenfalls ihre tiefe symbolisch-künstlerische Bedeutung haben, indem sie die innerliche Größe des Motivs zugleich in der äußerlichen Größe des Rahmens versinnbildlichen. Wenn wir die Zwischenbilder, insbesondere aber die Arabeskenpilaster und den Fries, rücksichtlich ihrer Behandlungsart und im Gegensatz zu den großen historisch-dramatischen Materien der Hauptbilder, unter dem Gesichtspunkt einer mehr *genremäßigen Form* betrachten, so muß zwischen den letzteren und den ersteren auch in Rücksicht der Dimensionen ein ähnliches Verhältniß stattfinden wie zwischen dem Historienbilde und dem Genrebilde überhaupt. Wenn aber durch die colossale oder doch naturgleiche Größe der Figuren eines Historienbildes, abgesehen von dem hierin liegenden Anspruch auf größere Aufmerksamkeit, eine symbolische Gleichartigkeit mit der ideellen Größe des Motivs begründet wird, so wird auch umgekehrt bei dem Genrebilde durch die Kleinheit der Figuren, wiederum abgesehen von der hier nothwendig geringeren Prätension der Aufmerksamkeit, eine symbolische Harmonie mit der ideellen Kleinheit und verhältnißmäßigen Nebensachlichkeit des Vorwurfs angedeutet. Denn gerade in der Kleinheit des Bildes liegt wesentlich auch das Moment des Gefälligen, Sinnigen, Humoristischen, Arabeskenartigen angedeutet, das die charakteristische Form des Genres ausmacht. Wer hat je von colossalen Genrebildern gehört, oder sollten dergleichen wirklich existiren, so würden sie den Eindruck des Genrehaften sicherlich gänzlich verfehlen. Umgekehrt verfehlen auch kleine Historienbilder ihren Eindruck oder bringen doch nur die Wirkung von Skizzen hervor. Im engsten Zusammenhang mit diesen ideellen und materiellen Unterschieden der Maafsverhältnisse kommt noch die Verschiedenheit in der technischen Behandlung beider Arten in Betracht. Denn die Technik bildet hier die wahre Vermittelung zwischen der ideellen Größe des Stoffes und der materiellen Ausdehnung des Bildes. Die Historie fordert, dem ideellen Charakter des Motivs gemäß, eine großartige, in breiten Strichen und kühnen Pinselführungen sich bewegende Manier der Ausführung, das Genre dagegen eine zartere, sorgfältig detaillirte Technik. Und wenn auch weder der technische Charakter des Historienbildes bis zum Extrem der Rohheit noch der des Genres bis zum Extrem der Penibilität und Glätte fortgehen darf, so sind doch diese, immerhin im beiderseitigen Charakter begründeten Mängel eher zu ertragen, als wenn der Künstler ein Historienbild in der zarten Manier des Genres oder ein Genrebild in der freien und kühnen Manier der Historienmalerei ausführen wollte. Dieses Verhältniß zwischen dem Historien- und dem Genrebilde kann in formeller Beziehung durchaus als Norm für das ähn-

liche Verhältniß der hier in Betracht kommenden Elemente des historischen und symbolischen Stils dienen.

Bei den *Kanlbach'schen Wandgemälden* bemerken wir nur von diesem allgemeinen Princip einige Abweichungen, die für die Auffassung der Compositionen im Ganzen von erheblicher Bedeutung sind. In Rücksicht der technischen Ausführung zerfallen dieselben nämlich in zwei streng von einander geschiedene Reihen, deren Unterschiede theils in der Verschiedenheit der Dimension theils aber auch, und zwar vorzugsweise, in dem Gegensatz des Colorits zu der Gleichartigkeit der Farbe liegen. Die sämtlichen Bilder des ersten und zweiten Hauptcyclus sind in colossalen Dimensionen und vielfarbig ausgeführt, die des dritten und vierten theils in Naturgröße, wie der Fries, theils unter Naturgröße, wie die Arabeskenpilaster; zugleich sind die beiden letzteren Grau in Grau gemalt. Aber auch mit der Naturgröße der Figuren des Frieses hat es nicht viel auf sich, denn abgesehen davon, daß er aus lauter kleinen Kindergestalten besteht, ist auch die Entfernung derselben bis zum Auge des Beschauers eine so große, daß selbst diese scheinbare Naturgröße als eine sehr unscheinbare sich darstellt. Man hat daher bei dem Entwurf der Motive mit richtigem Takt herausgefühlt, daß in der Darstellungsmanier der vier Cyclen ein wesentlicher Unterschied zu machen sei zwischen der symbolisch-historischen und der symbolisch-historischen Ausführung; so nemlich, daß in denjenigen Cyclen, wo das Historische vorwalte, größere Dimensionen und eine concretere Darstellung (vermittelt des Colorits) am Orte sei, während in denjenigen, deren Element wesentlich symbolischer Natur sei, kleinere Dimensionen und eine abstractere Darstellung angewendet werden müßten.

Dieses Gefühl ist durchaus wahr und im künstlerischen Charakter der Darstellungen selbst tief begründet; nur dürfte dabei auffallen, daß, während die ideelle Disposition der Motive in einen vierfachen Cyclus sich gliedert, die technische Durchführung auf einem nur zweitheiligen Princip beruht. Wir haben schon in der Einleitung unsere Gründe angegeben, aus denen wir gewünscht hätten, daß sämtliche Bilder Grau in Grau, d. h. in einer der Cartonzeichnung möglichst analogen Malerei, ausgeführt worden wären. Wäre dies geschehen, so hätte eine vierfache Abstufung in der dimensional Gliederung der vier Cyclen keine Schwierigkeiten gemacht, und es hätten beispielsweise die großen Zwischengemälde des zweiten Hauptcyclus in kleinerem Maßstabe ausgeführt werden können, während gegenwärtig die auf ihnen dargestellten Figuren sogar noch größer sind als die Vordergrundfiguren der sechs Hauptgemälde. Wir halten dies aber deshalb für einen Fehler, weil es keinem Zweifel unterliegen kann, daß in den Zwischenbildern das specifisch-symbolische Element viel mehr vorwaltet als in den großen Hauptgemälden, das sym-

bolische Element aber, dem Historischen gegenüber, gerade wie das genrehafte, auch in der Dimension zurücktreten muß.

Die Gröfsenverhältnisse der einzelnen Bilder sind folgende:

Erster Cyclus. Die Hauptbilder sind gleich hoch, nämlich 20 Fuß, aber in der Breite, wenn auch unwesentlich und unmerklich, verschieden; nemlich:

- I. Die „Zerstörung des babylonischen Thurms“ 20 Fuß hoch und 23 Fuß 8 Zoll breit,
- II. „Homer und die Griechen“ 20 Fuß hoch und 23 Fuß 9 Zoll breit,
- III. „Die Zerstörung Jerusalems“ 20 Fuß hoch und 24 Fuß 1 Zoll breit.

Zweiter Cyclus. Die Bilder des ersten Untercyclus:

- a. „Die Sage“ 8 Fuß 4 Zoll hoch und 10 Fuß 4 Zoll breit,
- b. „Die Geschichte“ eben so 8 Fuß 4 Zoll hoch und 10 Fuß 4 Zoll breit.

Die des zweiten und derfolgenden Untercyclen, wobei jedoch zu bemerken ist, daß die Darstellungen der vier Künste auf den Fensterseiten ihren Dimensionen nach noch nicht bestimmt werden können.

- | | | |
|------------|---|---|
| c. „Isis“ | } | 8 Fuß 3 Zoll hoch und 5 Fuß 6 Zoll breit. |
| d. „Venus“ | | |
| e. „Moses“ | | |
| f. „Solon“ | | |

Dritter Cyclus, und zwar

- | | | | |
|------|--|---|----------------------|
| g. } | Die Pilasterstreifen an der äußeren Seite | } | 20 Fuß hoch und |
| h. } | der Thüren | } | 1 Fuß breit |
| i. } | | | |
| k. } | | | |
| l. } | Die Pilasterstreifen, welche die Hauptbil- | } | 20 Fuß hoch u. |
| m. } | der von den Zwischenbildern trennen, | } | 2 Fuß breit |
| n. } | | | |
| o. } | | | |
| p. } | Die kurzen Friese zwischen den Bil- | } | 3 Fuß 6 Zoll hoch u. |
| q. } | dern des zweiten Hauptcyclus | } | 5 Fuß 6 Zoll breit. |

Vierter Cyclus: Der große Fries ist auf jeder Wand 3 Fuß 6 Zoll hoch und 120 Fuß lang.

Die ganze Höhe der Wand beträgt 28 Fuß, wovon 23 Fuß 6 Zoll auf die Bilder, inclusive den Fries, das Uebrige auf die Einrahmungen und den Piedestalstreifen unter denselben kommen.

Der beigegebene Plan, auf welchem übrigens die Gröfsenverhältnisse, der bessern Uebersicht halber, ebenfalls schon notirt sind, mißt etwa 12 Zoll in der Länge und 2½ Zoll in der Höhe, so daß er den

Längenmaafsstab der Bilder in $\frac{1}{136}$ der natürlichen Gröfse, den Flächenmaafsstab aber in $\frac{1}{3389}$ der natürlichen Gröfse darstellt. Man wird sich hieraus eine ungefähre Vorstellung von der imposanten Wirkung der vollendeten Wandfläche machen können, wenn sich diese Vorstellung *auch nur auf die Gröfse der Dimensionen gründet. Dennoch bleibt diese quantitative Wirkung weit hinter der Gewalt des künstlerischen Eindrucks zurück, der an Erhabenheit und einfacher Großartigkeit in der That nicht zu beschreiben ist und mit keiner bekannten Kunstschöpfung verglichen werden darf.* Wir fügen schliesslich noch hinzu, daß sämtliche Bilder, insbesondere die Hauptgemälde, mit prachtvoll vergoldeten, wiewohl in Rücksicht auf die Gröfse der Flächen, die sie einschließen, nur bescheidenen Rahmen umgeben sind.

Beschreibung der einzelnen Bilder.

Indem wir nunmehr zu diesem Punkte gekommen sind, für welchen die ganze vorstehende Auseinandersetzung nur als Vorbereitung behufs einer bessern Verständigung zu betrachten ist, befinden wir uns in Betreff der in der Beschreibung der einzelnen Bilder zu beobachtenden Reihenfolge in keiner geringen Verlegenheit. Die vier Hauptcyclen, in die sich die Gesamtidee der Kaulbach'schen Darstellungen gliedert, bilden nämlich nicht nur jeder für sich, sondern auch unter einander durch ihre analogen Theile eine festgeschlossene Doppelkette, die nur als solche zu begreifen ist. Bei der Beschreibung aber kann consequenter Weise nur die Frage sein, ob wir die Kette, welche die einzelnen Cyclen unter einander bilden, oder die, welche die analogen Partien eines Cyclus mit denen des andern bilden, als die Basis der descriptiven Entwicklung annehmen sollen. Um ein Beispiel zu wählen: wir könnten entweder mit dem ersten Hauptcyclus beginnen und die drei Hauptbilder desselben also zunächst hinter einander beschreiben, sodann den zweiten Cyclus, ferner den dritten und so fort folgen lassen. Dieser Anordnung steht aber der sehr mißliche Umstand entgegen, daß wir bei jedem neuen Cyclus stets wieder an den Anfang der ideellen Entwicklung zurückgehen müßten, was für den Leser wegen der nicht zu vermeidenden Wiederholungen sehr ermüdend wäre. Oder aber wir könnten, jede cyclische Gliederung fallend, einfach der localen Ordnung der Bilder folgen, wobei dann allerdings jene mißliche Rückkehr zum Anfang vermieden würde, zugleich aber auch die in den Bildern jedes Cyclus enthaltene gedankliche Parallelität der dargestellten Ideen nicht zur An-

schauung kommen könnte. Die sechs Pilasterstreifen z. B., welche die Rahmen der Hauptbilder ausmachen, und von denen jeder die Cultur-entwicklung eines bestimmten Volks des Alterthums repräsentirt, haben jeder von oben nach unten ganz gleichmäßige und den darin ausgedrückten symbolischen Ideen nach ganz analoge Abtheilungen, deren ideeller Parallelismus nur dadurch zu einem wirklichen Verständniß kommen kann, wenn die Pilaster nicht zwischen den Bildern der andern Cyclen vertheilt, sondern unmittelbar hinter einander in Form einer Vergleichung beschrieben werden. Der eine Weg ist so gut und so schlimm wie der andere, und da beide zugleich einzuschlagen eben nur der in die Höhe und Breite zugleich sich ausdehnenden Flächendarstellung des Künstlers gestattet ist, so ziehen wir es vor, einen Mittelweg einzuschlagen, auf den wir übrigens durch die technische Behandlung der Bilder selbst in natürlicher Weise hingewiesen werden. Fußend nämlich auf dem Unterschiede der historisch-symbolischen und der symbolisch-historischen Darstellungen, welche, wie oben erwähnt, auch durch die Unterschiede der Dimension und des Colorits als eine wirklich vorhandene Grenze sich erweisen, werden wir zuerst:

A. die historisch-symbolischen Gemälde der ersten beiden Cyclen, die wir also nunmehr als einen einfachen Cyclen betrachten, in der auf der Wandfläche selbst beobachteten Reihenfolge beschreiben, nämlich also: 1. die Sage, 2. die Zerstörung des babylonischen Thurms, 3. Isis, 4. Moses, 5. Homer und die Griechen, 6. Venus, 7. Solon, 8. die Zerstörung Jerusalems, 9. die Geschichte; sodann:

B. die symbolisch-historischen Gemälde der beiden letzten Cyclen, und zwar: 1. die Pilasterstreifen *i, k, l, m, n, o*, 2. die Zwischenfriese *p, q*, und 3. endlich den langen Fries über den Gemälden zu beschreiben versuchen.

A. Die historisch-symbolischen Gemälde der ersten beiden Cyclen.

1. Die Sage.

Alle geschichtliche Entwicklung der einzelnen Völker wie des ganzen Menschengeschlechts verliert sich rückwärts in ein Dunkel, das ebenso tief und unerforschlich ist, wie die Nacht, in welche sich die ferne Zukunft dieser Entwicklung hüllt. Und zuerst tritt uns aus der finstern Vergangenheit eine Gestalt entgegen, die, als Tochter dieser Nacht, uns alle Schauer einer geheimnißvollen Welt mit herüberzubringen scheint in die Tageshelle der Gegenwart: es ist die düstere, aber poetische Gestalt der Sage. Das Haupt mit dunkeln Epheu bekränzt, den Leib in ein leichtes Gewand gehüllt, sitzt sie gleich der einsamen

Prophetin aus einer untergegangenen Welt in sich gekehrt, ein lebendiges Räthsel, auf den Trümmern derselben; geheimnißvolle Gesänge, bald dämonisch wild, bald traurend lieblich, schweben auf ihren im Schmerz verzogenen Lippen statt der heiteren freien Erzählung ihrer jüngeren Schwester, der Geschichte; ihr Blick starrt versteinerten Ausdrucks, ohne festes Ziel, vor sich hin in die Zukunft, die sie nicht versteht und nicht kennen will, denn sie lebt nur rückwärts in der Erinnerung an die Titanenkämpfe der Riesengeschlechter, auf deren Grabe sie sitzt. Nur ihre beiden Raben, die gute und die böse Mähr, sind ihr nachgefolgt und fliegen von verschiedenen Seiten auf sie zu und flüstern ihr geheimnißvolle Worte in's Ohr, auf die sie mit leise vorgebeugtem Haupte lauscht. Zu ihren Füßen aber starren aus dem alten Hüncengrabe ein Riesenschädel, ein goldner Königsreif, der einst vielleicht die locken-umwallte Stirn dieses Schädels zierte, Trümmer von Waffen und Scherben aller Art hervor, in denen die düstere Normengestalt mit ihrem langen Stabe umherstört. So faßte Kaulbach die Gestalt der „Sage“, eine wahrhaft imposante Figur von mächtiger, tief ergreifender Wirkung und, in Beziehung auf die Idee, deren lebendige Vertreterin und concretes Symbol sie sein soll, von einer Strenge der Charakteristik, daß man bei ihrer Anschauung im Zweifel ist, ob man die Klarheit des Bewußtseins über die ideelle Tiefe und den gedanklichen Umfang des gegebenen Motivs mehr bewundern soll oder die lebendigmachende, schöpferische Kraft der künstlerischen Phantasie, welche dies rein ideelle Motiv mit dem ganzen Beiwerk der mit ihm verknüpften symbolischen Beziehungen in so entschiedener Charakterbestimmtheit zu Fleisch und Blut werden zu lassen und den abstracten Gedanken in eine so lebendige, individuell beseelte Gestalt zu incarniren vermochte.

Aber wenn irgend worin sich die echt künstlerische sowohl wie geistige Ursprünglichkeit des Kaulbach'schen Genius ausspricht, so ist es die innerliche Elasticität seines Anschauens und Schaffens, mit der er sich nach zwei scheinbar einander so entgegengesetzten Richtungen mit gleicher Kraft und gleicher Sicherheit bewegt, indem er einerseits in die tiefsten Tiefen der Gedankenwelt hinabsteigt und sich so zu sagen darin eine Heimath herrichtet, andererseits aber die aus der Tiefe heraufgebrachten Schätze von der die Ideen umgebenden abstracten Nebelhülle befreit, um sie als lebendige, individuell bestimmte Gestalten in die ihnen ursprünglich fremde Sphäre der anschaulichen Unmittelbarkeit und persönlichen Wirklichkeit zu verpflanzen. Schon die eine dieser beiden Fähigkeiten würde eine große Kraft des Geistes voraussetzen lassen, die erste eine große Tiefe des Denkens, die zweite einen großen Umfang künstlerischer Anschauung und Gestaltung; aber dadurch, daß sie in Kaulbach beide in gleicher Stärke und in so intensiver Höhe sich

entwickelten, wird diesem merkwürdigen Mann in der Kunstgeschichte exceptionell eine Stellung eingeräumt, wie sie bisher noch von keinem Künstler erreicht wurde. Man hat Kaulbach vorzugsweise den Raphael des neunzehnten Jahrhunderts genannt, und nicht mit Unrecht, obwohl aus ganz andern als den dabei gewöhnlich angeführten Gründen. Wie Raphaels Gröfse wesentlich in einer wunderbaren Harmonie der allgemeinen-menschlichen Empfindung mit der individuellen Beseelung seiner Gestalten beruht, so gründet sich auch Kaulbach's Gröfse auf einer un-nachahmlichen Harmonie zwischen dem innerlichen Gedanken und der concreten Anschaulichkeit des Gestaltens; aber es ist nicht zu vergessen, daß die Standpunkte beider Künstler ganz verschieden sind; bei Raphael ist es die Sphäre der seelischen Empfindung, bei Kaulbach die von jeder Subjectivität gereinigte Sphäre des Gedankens, in welcher jene Harmonie zur Wirkung gelangt. Sie sind ähnlich, aber wie Religion und Philosophie, die auch aus derselben Quelle entspringen und, wenn auch nach verschiedenen Seiten fließend, doch — „da die Welt rund ist“ — in ihrem letzten Ziel wieder zusammenfließen; aber eben diese Verschiedenheit der Richtungen macht sie als Künstler, die Form des Schaffens als schaffende Kräfte verschieden.

Doch wir werden bei den folgenden Bildern noch hinlänglich Gelegenheit haben, auf die Bedeutung und Stellung Kaulbach's hinzuweisen: kehren wir deshalb zu unserm Gegenstande zurück.

Die „Sage“ also beginnt den Reigen der symbolisch-historischen Darstellungen, sie bereitet uns zunächst auf die Bildung und Entwicklung einer neuen Zeit, die Zeit der jetzigen Erdgeschichte, vor. Denn was dahinter liegt, jenseits des großen Vorhangs, der zwischen der Urzeit der vorweltlichen Periode und ihrer Riesengeschlechter und der Jetztwelt liegt, davon klingt nur Vereinzeltes und Unglaubliches gleich geisterhaften Tönen aus dem Munde der Sage zu uns herüber. Dennoch aber liegt selbst in diesem Vereinzelten aus der Kindheitsgeschichte der Menschheit für den, der die Form von dem Inhalt des Sagenhaften zu trennen vermag, eine große Tiefe von Wahrheit, wie auch in den Mährchen, die den Kindern erzählt werden, unter der poetischen Hülle des Wunderbaren und Unglaublichen oft ein Kern einfacher Gedanken und tiefer Weisheit verborgen ist. Die Erzählungen, welche in der Erinnerung aller alten Völker und in überraschender Weise, selbst bei den von einander entferntesten, fast gleichlautend fortleben, wie die Mythen von der Schöpfung des ersten Menschenpaares, der großen Wasserfluth u. a. finden sich in dem Sagenkreise der alten Inder wie der Griechen, der Aegypter wie der Perser, ja selbst der amerikanischen Indianer wieder: wer dürfte danach zweifeln, daß diese, nach der Eigenthümlichkeit der verschiedenen Völker, allerdings verschieden ausgeschmückten, aber

in ihrem Kern gleichlautende Sagen einen thatsächlichen Keim und eine gemeinsame Grundidee haben. Wenn nun diese Sagen auf eine frühere Gemeinschaftlichkeit oder doch auf eine Schicksalsverwandtschaft der Urvölker unserer Erde schliessen lassen, so ist andererseits die Vernichtung dieser Gemeinschaft, die Zerschlagung des Menschengeschlechts in Rassen und ihre Trennung der erste Anfang der Geschichte oder vielmehr die erste Thatsache, aus welcher eine Völkergeschichte und eine Culturentwicklung möglich wurde. Denn die politische wie culturgeschichtliche, wie jede andere volkstümliche Entwicklung ist überhaupt nur in der Form der nationalen Entwicklung möglich, diese aber ist wie die Nationalität überhaupt ohne Scheidung und Entgegensetzung der Nationen nicht denkbar. Wir wollen es als gleichgültig auf sich beruhen lassen, ob die gesammten Völker der Erde von einem oder von mehreren Menschenpaaren herkommen; das aber ist außer Zweifel, daß das Menschengeschlecht zu einer Fortbildung überhaupt nicht ohne Trennung der Völker, ohne deren nationale, durch Sprache, Sitten, Religion u. s. w. bestimmt geschiedene Charaktereigenthümlichkeiten hätte gelangen können. Diese Scheidung selbst ist also das erste historisch bedeutsame Ereigniß in dem Leben des jetzigen Menschengeschlechts: es ist die Sage von dem Thurmbau zu Babel.

2. Die Zerstörung des babylonischen Thurms.

Die Erzählung, deren culturgeschichtliche Bedeutung für die Composition allein maafsgebend sein kann, gründet sich auf die im zehnten und elften Capitel des ersten Buchs Mose enthaltenen mythischen Angaben; und man hat Kaulbach in dieser Beziehung den Vorwurf gemacht, daß er von diesen Angaben willkürlich abgewichen und, wie man sich auszudrücken beliebt hat, „der Grundidee, nämlich der Unterbrechung des Thurmbaues durch Sprachverwirrung, willkürlich einen durch Nichts zu rechtfertigenden Einfall gesetzt“*) habe. Obschon nun dieser Einwurf, seine Wahrheit vorausgesetzt, an sich schon, im Verhältnis zu dem Gesamtzweck der Wandgemälde, ganz indifferent wäre, da Kaulbach schwerlich die culturgeschichtlichen Ansichten der Bibel zu veranschaulichen die Aufgabe, folglich das Recht hatte, die angegebenen Thatsachen in der That willkürlich zu behandeln, weil es ihm dabei nur auf die ganz allgemeine Grundidee, nicht aber auf den poetischen Wortlaut der biblischen Erzählung ankommen konnte, so ist auch in Wahrheit jener Einwurf zum großen Theil nicht einmal gerechtfertigt.

*) Siehe: „Kunst und Kunststyl. Mit einem Sendschreiben an W. von Kaulbach.“ von Adolph Helfferich. Berlin 1853.

tigt. Wir sind, um dies nachzuweisen, gezwungen, die betreffenden Punkte der Bibel hier zusammen zu stellen. Nach Beschreibung der Sündfluth und der Rettung Noahs geht der biblische Chronist auf das Geschlechtsregister Noahs und seiner Nachkommen über und sagt:

Cap. 10. v. 1: „Dies ist das Geschlecht der Kinder Noah: Sem, Ham, Japhet“ u. s. f.

— v. 8: „Nimrod aber fing an ein gewaltiger Herr zu sein auf Erden (v. 9) und war ein gewaltiger Jäger vor dem Herrn. — (v. 10) und der Anfang seines Reiches war Babel . . . im Lande Sinear“.

Cap. 11. v. 1: „Es hatte aber alle Welt einerlei Zunge und Sprache; (v. 2) da sie nun zogen gegen Morgen, fanden sie ein eben Land, im Lande Sinear, und wohnten daselbst (v. 3) und sprachen unter einander: Wohlauf, lasset uns Ziegel streichen und brennen. Und nahmen Ziegel zu Stein und Thon zu Kalk. (v. 4) Und sprachen: Wohlauf lasset uns eine Stadt und Thurm bauen, dessen Spitze bis an den Himmel reiche, dafs wir uns einen Namen machen, denn wir werden vielleicht zerstreut in alle Länder. (v. 5) Da fuhr der Herr hernieder, dafs er sahe die Stadt und den Thurm, die die Menschenkinder bauten. (v. 6) Und der Herr sprach: Siehe, es ist einerlei Volk und einerlei Sprache unter ihnen allen, und haben das angefangen zu thun; sie werden nicht ablassen von Allem, was sie vorgenommen haben zu thun. (v. 7) Wohlان, lasset uns herniederfahren, und ihre Sprache daselbst verwirren, dafs keiner des andern Sprache wahrnehme. (v. 8) Also zerstreute sie der Herr von dannen in alle Länder, dafs sie mußten aufhören, die Stadt zu bauen. (v. 9) Daher heifst ihr Name Babel . . . u. s. f.“

Worin nun hat Kaulbach an dieser Erzählung eine Aenderung eintreten lassen? In einem einzigen Punkte, nämlich darin, dafs „der Herr der Heerschaaren nicht bloß erscheint, um die Sprache der Bauleute zu verwirren und dadurch die Fortsetzung des Werks unmöglich zu machen, sondern um den Thron des Tyrannen Nimrod zu zertrümmern und dadurch die geknechtete Menschheit von dem Joche zu befreien“. Wie, wenn nun aber gerade hierin sich die culturgeschichtliche Bedeutung des Bildes im höchsten Maafse abspiegelt, wenn nun gerade durch diesen „willkürlichen Einfall“ Kaulbach sich nicht als der bloß passive Darsteller einer an sich indifferenten Thatsache — denn was ist ein Thurmbau, wenn sich daran nicht tiefere Beziehungen knüpfen, anders? — sondern als der tief in den Gang der Weltgeschichte blickende und ihren geistigen Ideengehalt erfassende Künstler erwies? Und so ist es. Man darf nicht vergessen, dafs der Gott des alten Judenthums seinem

Wesen nach als ein autokratischer Gott, als ein theokratischer Despot erscheint, der jede selbststeigende Erhebung des Menschenthums zur höheren religiösen und geistigen Cultur als eine strafbare Opposition und als einen vermessenen Eingriff in seine Rechte betrachtete und züchtigte. Ist mit dieser Vorstellung von der Gottheit aber eine wahrhafte Idee von dem hohen Ziel der menschlichen Entwicklung vereinbar? Oder war es die Aufgabe Kaulbach's, in seinem babylonischen Thurmbau etwa nur eine zahme Illustration zum Alten Testament oder gar eine Vorstellung von der Bauthätigkeit der alten Völker zu geben, oder etwa ein Phantasiestück zu malen, wie wir sie auf den Gemälden der älteren niederländischen Maler dargestellt finden, die in dem „Thurmbau zu Babel“ eben nichts sahen als eine gute Gelegenheit, ein möglichst phantastisches Architekturstück zu liefern, an dem die tausend Menschlein wie auf einem kolossalen Ameisenhaufen umherkriechen? Man sieht, zu welchen lächerlichen Consequenzen jenes Pochen auf die „historische Thatsächlichkeit“ führt. Was aber den culturhistorischen Gedanken des babylonischen Thurmbaus betrifft, so hat Kaulbach seine ideelle Bedeutung zum ersten Male und in einer Tiefe und Lebendigkeit zur Darstellung gebracht, wie vor ihm Niemand. Nicht die chaotische Masse der hundert über einander gethürmten Stockwerke mit ihren zahllosen Thürmen und Fenstern und mit dem ebenso zahllosen Heere der winzigen Gestalten der bauenden Völker, sondern die *Theilung dieser Masse zur organischen Gliederung*, für welche der Bau selbst nur der Markstein einer neuen Culturepoche oder vielmehr der Anfang aller Culturentwicklung ist: das ist die wahrhafte Idee des babylonischen Thurmbaus. Der letztere nimmt daher für die geschichtliche Entwicklung der einzelnen Völker eine ganz analoge Stellung ein, wie die Vertreibung des ersten Menschenpaares aus dem Paradiese für die sittliche Entwicklung des individuellen Menschen; und wir müssen bei dieser Parallele noch einen Augenblick verweilen, weil wir aus ihr den richtigsten Aufschluß über die in der Kaulbach'schen Composition zur Darstellung gebrachte Idee erhalten werden.

Adam und Eva hatten, nach der einfachen und schönen Darstellung des mosaischen Chronisten, trotz des göttlichen Verbotes von dem „Baum der Erkenntniß“ gegessen, und wurden deshalb, d. h. nicht nur wegen des Ungehorsams — denn das göttliche Verbot war nicht ein bloßes Auf-die-Probe-Stellen, es hatte vielmehr, wie wir gleich sehen werden, seinen guten Grund — sondern wegen der dadurch gewonnenen „Erkenntniß des Guten und Bösen“ aus dem Paradiese gejagt. Hier zeigt sich nun wieder, ganz wie bei der Zerstörung des babylonischen Thurms, die Natur des mosaischen Gottes, als eines auf seine absolute Macht „eifrigen“ Despoten; besonders in den Worten, die er zu den

Engeln spricht: „Siehe, sie sind nun geworden wie Unser Einer und wissen, was gut und böse.“ Wenn die Menschen aber geworden wie Gott, d. h. wenn sie durch jene Erkenntniß sich das Thor zur höchsten Vernunft geöffnet hatten, so würde der christliche Gott sich darüber gefreut haben, der mosaische aber geräth in Zorn. Sie sollen unschuldig bleiben diese Menschen, die da wagen zu „erkennen“, was gut und was böse ist. — So war zwar die Folge dieses Ungehorsams die Vertreibung aus dem Paradiese, d. h. aus der mühe- und erkenntnißlosen Stellung des Menschen als vollkommensten Thiers, zugleich aber auch mit der Arbeit und der Sorge und der Sünde wurde ihnen die Bahn zur Tugend, das Streben zu allem Guten geöffnet, welche allein in dem Menschen das Bewußtsein des in ihm lebenden Funkens göttlicher Natur erwecken konnten.

Wie diese Erzählung von der Vertreibung des ersten Menschenpaares den Anfang des sittlichen Strebens im individuellen Menschen versinnbildlicht, so bringt die von der Zerstörung des babylonischen Thurmbaus, wie erwähnt, den Anfang der culturgeschichtlichen Entwicklung des Menschengeschlechts zur Anschauung; und dies war die rechtverstandene und bis in alle Details durchgeführte Aufgabe Kaulbach's; eine Aufgabe, von welcher durch eine bloße Darstellung des oben angeführten biblischen Stoffes keine Spur mehr übrig geblieben wäre. Denn die culturhistorische Idee des Bildes beruht nicht blos in der Sprach-„Verwirrung“, welche ohnehin durch die Bibel nicht als eine Wohlthat — denn das ist sie — sondern als eine Strafe dargestellt wird, nicht blos in der planlosen „Zerstreuung“ der Völker, sondern darin, daß jene Verwirrung und diese Zerstreuung als eine naturgemäße Scheidung, als eine in der Bestimmung der menschlichen Natur tief begründete organische Gliederung, mit einem Worte als ein Fortschritt und als eine wahrhafte Befreiung der Völker von der ihnen aufgedrungenen todten, fortschrittslosen Gemeinsamkeit sich herausstellt. Um diese Befreiung aber zur Anschauung zu bringen, mußte sich, in der Intention des Künstlers, der Zorn Gottes nicht gegen die Völker selbst, sondern gegen jenes Einheitsband richten, in welches sie, gerade wie Adam und Eva im Paradiese, eingeschlossen waren. In der letztern Erzählung hat der Chronist selbst eine Vertretung dieses Prinzips durch die Schlange — bekanntlich im Alterthum das Symbol der Weisheit und Ewigkeit — gegeben, in der Erzählung vom Thurmbau dagegen fehlte es; und daß Kaulbach in seinem, ebenso gedanklich wie anschaulich gerechtfertigten Despoten Nimrod (dessen Vorhandensein, als Figur, übrigens durch die Bibel selbst thatsächlich gerechtfertigt erscheint), dieses der menschlichen Entwicklung feindselige Prinzip sowie seine Vernichtung zur Darstellung brachte, giebt

einen neuen Beleg für die Tiefe seiner philosophischen Anschauung wie für die *Feinheit und Sicherheit* seines künstlerischen Instinkts. Als der Knechter der Völker allein verdiente jedoch vom Standpunkt der damaligen Zeit Nimrod den Zorn des Herrn der Heerschaaren noch nicht in diesem Maasse, sondern das Symbol dieser Knechtung, der Thurmbau, „dessen Spitze bis an den Himmel reichen sollte“, mußte zugleich als eine Opposition gegen Gott selbst erscheinen. So hat der Künstler die Knechtung der Menschheit und das Heidenthum gewissermaassen identificirt und umgekehrt die Befreiung der Völker vom Despotenjoche mit der religiösen Befreiung und dem reineren Glauben an Einen Gott in Beziehung gesetzt. Welche Idee konnte geistvoller und culturgeschichtlich tiefer sein, als diese?

Treten wir jetzt, nach Darlegung der allgemeinen Grundidee des Bildes, zur näheren Betrachtung seiner Composition, vor dasselbe.

Der „Thurmbau zu Babel“ veranschaulicht also die Raçentrennung und mit ihr die Scheidung der Völker nach ihrer Sprache, Religion, Gesittung; kurz den Anfang der culturgeschichtlichen Entwicklung überhaupt. An den Stufen des kolossalen Thurms, von welchem nur die unterste Etage sichtbar wird, sitzt der von Gott abgefallene Sklavenherrscher, mit finsternem Blick und trotziger Haltung auf die plötzliche Verheerung schauend, welche das Donnerwort des beleidigten Gottes auf sein vermessenes Werk herabrief. Die Götzenbilder zu den Seiten seines Königsstuhles sind von ihren Postamenten niedergestürzt und haben seine Söhne und Töchter erschlagen, deren blutende Körper auf den unteren Stufen des Thurmes liegen. Aber er selbst ist verblindet, er wagt, die Arme trotzig in die Seiten gestemmt, zu widerstehen, unbekümmert um die ihn rings umgebende Zerstörung, die er vielleicht nur einem unglücklichen Zufall, nicht aber der Hand des rächenden Gottes, den er nicht sieht, zuschreibt. Aber die arbeitenden Völker und selbst die zitternden Höflinge erkennen die Nähe des Herrn der Heerschaaren. Während die ersteren von dem ihnen aufgezwungenen Werke ablassen und sich zur Wanderung rüsten, verwandelt sich das Zittern der letztern in spottenden Hohn. Seht da Jenen, der auf der linken Seite des Thrones stehend, mit lautschallender Stimme, indem er, um sich durch das Donnerepolter des zusammenstürzenden Baues verständlich zu machen, seine Hände zu einem Sprachrohr formirt, ausruft: der Herr sei erschienen, um die Völker von dem Sklavenjoche zu befreien. Aber Niemand hört auf ihn, denn die Angst und Gottes Zorn haben ihre Sprache verwirrt, daß sie einander nicht verstehen. Seht hier einen Andern, der den Despoten selbst wegen seiner ohnmächtigen Wuth verhöhnt und sich dadurch für die frühere sklavische Furcht nach Sklavenart rächt. Dies ist die Gruppe des Mittelgrundes im

Bilde, von oben nach unten betrachtet. Oben aber erscheint die rächende Gottheit selbst, der aus den Wolken tretende Jehova, von zwei Engeln der Vergeltung begleitet, deren jeder mit einem Bündel zuckender Blitze, den Symbolen des rächenden Zorns, bewaffnet ist. Die himmlische Erscheinung schwebt so über der Spitze des Thurms, die von der Wolke bereits umhüllt ist. In dieser Auffassung der rächenden Gottheit ist der Künstler wiederum in taktvoller Weise von der israelitischen Grundanschauung des einheitlichen (nicht dreieinigen) Gottes etwas abgewichen, indem er das höchste Wesen selbst nicht aktiv, als persönlichen Rächer, darstellte, sondern diese That als nur aus seinem Willen, aus seiner bloßen in sich ruhenden Gegenwart fließend, aber ausgeführt durch seine untergebenen Werkzeuge, die rächenden Engel, zur Anschauung brachte. Aber diese Auffassung ist keineswegs in der vorwaltend protestantischen Tendenz des Künstlers zu suchen, sondern gründet sich auf die tiefere culturgeschichtliche Bedeutung des Bildes und aller seiner Beziehungsdetails; und es wäre ein Herausfallen aus dieser Tendenz gewesen, wenn Kaulbach die Gottheit hier bloß als den israelitischen Gott hätte darstellen wollen, statt einen tieferen Begriff desselben zu wählen.

Steigen wir nun nach den unteren Regionen des Bildes herab.

Im Hintergrunde zu den beiden Seiten des Thurms herrscht noch eine rührige Bauhätigkeit, die jedoch in einigen Punkten bereits durch das Herabstürzen der Balken und Steine unterbrochen wird. Aber während auf der linken Seite noch der unbarmherzige Frohnvogt die aus einem Menschenknochen, als Symbol der Völkerknechtung, gefertigte Geißel über den zitternden Sklaven schwingt, die, das Baumaterial auf hölzernen Brücken hinaufschleppend, unter den zusammenbrechenden Trümmern des Thurms zerschmettert niederstürzen, und überall, Schrecken und Angst auf den bleichen Gesichtern, Frauen und Männer der drohenden Vernichtung zu entrinnen versuchen, öffnet sich auf der rechten Seite eine freie Aussicht auf das Land, über welches hin sich bereits der lange Zug der fortziehenden Völker in unabsehbarer Linie hinter den Höhen verliert. Verfolgen wir diesen Zug rückwärts bis zum Vordergrund, so öffnet sich uns eine neue, mit der oben geschilderten nur in einem ursächlichen Zusammenhange stehende Scene: die Scheidung und Gruppierung der drei Hauptstämme der Menschenfamilie, nämlich der Japhetiten, Semiten und Hamiten, welche, nach verschiedenen Seiten gewendet, ihrer Bestimmung, eine dreifache neue Welt der Cultur und Gesittung zu gründen, entgegengehen.

Die mittelste der drei Gruppen wird durch die Hamiten gebildet. Ihr Mittelpunkt ist der hamitische Oberpriester. Er sitzt, das fratzenhafte, vielköpfige Götzenidol wie ein Wechselbalg in den Armen an

sich pressend, auf dem Rücken des wilden, zottigen Büffels, aus dessen häßlichem Kopfe die rothglühenden Augen mit thierischer Wildheit hervorglotzen. Er selbst, der Priester, starrt wie gedankenlos, als fürchte er ebenfalls die drohende Vernichtung, in dumpfem Brüten vor sich hin, während eine junge Dirne von üppigen Körperformen demüthig vor ihm sich beugt und den Saum seines Gewandes an die Lippen drückt. Hinter dem jungen Mädchen bemerken wir eine knöcherne Alte, die unter dem über das Haupt geworfenen Mantel mit dämonischem Ausdruck hervorgrinset, das lebendige Symbol abergläubischer Wildheit und zigeunerhafter Hexenwirthschaft. — Die ganze Gruppe veranschaulicht so auf energische Weise und in prägnantester Form den unheimlichen Obskurantismus des Heidenthums, dessen Hauptmomente, krasser Aberglaube und materielle Sinnlichkeit, zu einem allseitig lebendigen Ausdruck gelangen.

Die zweite Gruppe, auf der linken Seite des Vordergrundes, zeigt uns die Semiten in der ganzen Friedlichkeit und liebenswürdigen Zahmheit des patriarchalischen Familienstaats. Auch hier bildet der Priester den Mittelpunkt, aber er eilt nicht in egoistischer Furcht voraus, sondern steht zurück, indem er, eine erhabene und gottbeseelte Gestalt, mit zum Himmel erhobenem Blick segnend die Hände über seinem fortziehenden Volke ausbreitet. Nicht der wilde Büffel mit der unheimlichen Gluth seines Auges begleitet die freudig bewegte Gruppe, sondern zwei weiße, zahme Stiere ziehen den Karren, worauf der Hohepriester steht. Nicht die sinnliche Gestalt der hamitischen Dirne mit den lüsternen Augen naht sich ihm, sondern ein blühendes Weib, stolz auf ihre Mutterschaft, schreitet neben dem Karren daher; auf ihrem Haupte thront in einem Korbe ihr jüngstes Kind, während in sorgloser Heiterkeit die beiden älteren Kinder auf dem kräftigen Nacken der geduldigen Stiere sich an reifen Trauben ergötzen. Dort aber, wo die Gruppen der Hamiten und Semiten zusammenstoßen, flüchten zwei schon erwachsene Knaben vor dem Ausdruck rohen Hasses und drohender Wuth, der sich in dem Gesicht eines hamitischen Kriegers abspiegelt, unter den Schutz des segnenden Priestervaters. Ueberall, in jedem kleinsten Zuge der Composition dieser Gruppe, strahlt uns das Bild der friedlichen Ruhe und der patriarchalischen Gemüthlichkeit des *Nomadenvolkes*, gepaart mit der freudigen Sicherheit gläubiger Demuth des abrahamitischen Stammes, entgegen; zugleich aber auch das Gefühl der Freiheit, welches das höhere Culturbewußtsein mit sich bringt. Denn wenn selbst in der demüthigen Geberde, mit der das Hamitenmädchen das Kleid des Priesters küßt, sich die Furcht des Sklaven abspiegelt, also hier selbst in der Verehrung der Gottheit die Angst vor der Macht und dem Zorn des unbekanntem Herrschers vorwaltet, so

prägt sich in der Stellung des israelitischen Hohenpriesters zu seinem Volke und umgekehrt viel mehr die Liebe des Glaubens und der Glaube an die Liebe des himmlischen Vaters aus. Diese scharfe Grenze zwischen dem semitischen und hamitischen Volkscharakter findet auch in den Thieren einen symbolisch feingedachten und charakteristisch gestalteten Ausdruck. Der wilde Büffel ist einsam, wild, darum ein Bild des krasssten thierischen Egoismus, die Stiere der Juden sind von einem muntern Kälbchen, das dem einen derselben das Futter vom Maule abreißt, sowie auf der andern Seite von wolligen Repräsentanten des frommen Schaafstammes begleitet, in denen sich das patriarchalische Familiengefühl in liebenswürdiger Weise verkörpert, indem ein ängstliches Lämmchen sich besorgt unter den schützenden Leib der blöken den Mutter flüchtet.

In der dritten Gruppe führt uns der Künstler die Repräsentanten des Japhetitenstammes vor Augen, jenes Stammes, der sich in weiter Ferne -- diesen Ausdruck nicht bloß räumlich sondern auch zeitlich genommen -- verliert, um in der Zukunft die höhere Culturepoche der christlich-germanischen Welt vorzubereiten. Neben den Hamiten und Japhetiten aber kann dieses Princip aus zeitlichen Gründen noch nicht zum Ausdruck gelangen. Wir erblicken daher nur die jugendliche Kraft und die mit freier Anmuth in der Bewegung gepaarte Noblesse jenes Stammes, der in Europa ein neues Culturreich zu gründen bestimmt war, zur Darstellung gebracht. Auf dem mit dem Löwenfell geschmückten Rücken des weißen, voll edlen Feuer glühenden Rosses sitzt der jugendliche Anführer, nur mit einem Pantherfell und rothem Wollmantel halb bedeckt, und ein Bündel Speere in der Hand haltend, während sein jüngerer Begleiter, mit Bogen und Köcher bewehrt, ein nackter, herrlich gestalteter Knabe, die Mähne des dahinstürmenden Rosses ergreift, um nicht hinter dem Reiter zurückzubleiben. Hinter und neben ihnen folgen die Genossen. Hier aber hat der Künstler mit feinem Instinct jede Erinnerung an eine religiöse Vorstellung vermieden, weil eine solche, zeitlich genommen, außerhalb der erst der Zukunft vorbehaltenen Bestimmung, die christlich-germanische Culturwelt zu begründen, lag, und eine Andeutung des zeitlich gerechtfertigten indo-germanischen Naturcultus eben dieser Bestimmung, symbolisch betrachtet, widersprochen haben würde. So fällt der Hauptaccent der symbolischen Vertretung theils auf den geistigen Ausdruck freier Jugendkraft und kriegerischer Noblesse in den Gestalten, theils auf die Gegenüberstellung der thierischen Begleiter, hier des feurigen und edlen Rosses im Gegensatz zu den zahmen Stieren und Schafen, welche bei den Semiten das Streben nach materiellem Besitzthum und den bloß gemüthlichen Familienfrieden andeuten, sowie zu dem wilden Büffel,

welcher die religiöse Verdampfung und brutale Sinnlichkeit des Heidenthums symbolisirt.

Endlich müssen wir noch eine abgesonderte Gruppe erwähnen, welche mit der die Zerstörung des Thurmes darstellenden Episode des Ganzen nur in ideeller Verbindung steht: es ist die Steinigung des unschuldigen Baumeisters durch seine ihm untergebenen Arbeiter, welche mit wahrhaft teuflischer Wuth über ihm herfallen und den Fatalismus der Geschichte zu repräsentiren scheinen, welcher nicht nur an den Urhebern der Thaten, sondern auch an ihren Theilnehmern und Werkzeugen die rächende Nemesis spielt. Diese Gruppe befindet sich ganz vorn in der rechten Ecke des Bildes, nahe an dem Zuge der fortziehenden Japhetiten, die achtlos und ohne sie zu bemerken an ihr vorüberziehen.

Wenn die ideelle Composition des „babylonischen Thurmbaues“ tief im Grundgedanken und consequent in dessen Durchführung und Gliederung ist, so überrascht uns die künstlerische Gestaltung derselben durch ihre Lebendigkeit und individuelle Wahrheit, beide aber — und das ist das wahrhaft Größte in diesem herrlichen Bilde — durch die überall erreichte vollständige Harmonie der beiden Seiten des philosophischen Gedankens und der künstlerischen Gestaltung. Es weht ein gesunder Realismus durch die ganze Lineatur und das Gesamtcolorit; eine ihrer selbstbewußte Schöpfungsfreudigkeit drückt jeder Figur das leuchtende Siegel ruhiger Meisterschaft und sicherer Vollendung auf. Neben und außer dem tiefen symbolischen Sinn, ohne welchen auch nicht eine einzige Figur, nicht eine einzige Linie auf dem Bilde sich vorfindet, tritt doch dem Beschauer nirgends diese Symbolik in abstracter Form, sondern überall als seelenvolle Gestalt und fleischgewordener Gedanke entgegen. Wir würden in der That die Grenzen dieser Schrift weit überschreiten, wenn wir diese im Technischen wie im Aesthetischen gleich bedeutende Meisterschaft Kaulbach's in allen Einzelheiten des Bildes nachzuweisen unternehmen wollten. Wer das Bild gesehen, bedarf dessen ohnehin nicht; wer es aber nicht gesehen, dem würden wir durch einen solchen trockenen Nachweis immerhin nur eine sehr dürftige Vorstellung davon geben.

3. Die Isis.

Während die „Zerstörung des babylonischen Thurmes“ den Ausgangspunkt der gesamten Culturentwicklung durch die Scheidung der Völkerrassen darstellt, beginnen nun auf den andern Bildern aller Cyclen die bestimmten Gestalten der bereits getrennten Entwicklungsrichtungen zum Dasein zu erwachen. Hinübergeleitet durch die mythologisch-

religiösen Randglossen der das erste große Hauptbild einrahmenden Arabeskenpilaster, welche uns in die Anfänge der indischen und altpersischen Culturwelt einführen, gelangen wir zu der ägyptischen Culturphase, deren geheimnißvolles Symbol und Lebensprincip die Vorstellung der „Isis“ ist. In ein enganliegendes Gewand gehüllt, schwebt die Mutter alles Lebendigen aufwärts. Auf ihrem Haupte trägt sie die goldene Kugel des Weltalls, mit der Linken umfaßt sie den Nilschlüssel und die mystische Lotusblume — die Sinnbilder der männlichen und weiblichen Zeugungskraft der Natur —, während sie auf dem rechten Arme ihren Sohn Horus hält, welcher mit schalkhaftem Lächeln zu dem treuen Wächter Anubis niederblickt. Der Letztere schwebt neben der Göttin daher und schaut mit thränenvollem Auge, worin sich eine wehmüthige Sehnsucht ausdrückt, zu ihr auf; ein Ausdruck, der nur der Abglanz des geheimnißvollen Schmerzes ist, der sich in dem umflorten Auge und dem schöngeformten Gesicht der Göttin selbst abspiegelt. Unten endlich zu ihren Füßen erblicken wir in einem von zwei Krokodilen bewachten Halbkreise den vom Typhon besiegten Osiris, vom scheinbaren Todesschlaf umfangen.

Wieder erkennen wir in dieser charakteristisch-bestimmten und doch so ideal gehaltenen Gestalt jene wunderbare Kraft des Künstlers, ganz allgemeine Ideen in prägnantester Weise in eine lebendige Individualität zu verwandeln. Der welthistorische Schmerz, welcher über das alte Aegypten einen geheimnißvollen Schleier düsteren Trübsinns und melancholischer Abgeschlossenheit breitete, jene Mumienhaftigkeit seiner Cultur, die seinem lebendigen Staatsorganismus dasselbe Gepräge aufdrückte, welches noch jetzt die kolossalen Symbole seines auf die Verherrlichung des Todes gerichteten Sinnes, die ewigen Pyramiden, zur Schau tragen, spricht sich in lebendigster und nationalster Gestaltung in dem allerdings edel gehaltenen, aber nichts destoweniger scharf markirten Schmerzesausdruck der Göttin aus.

Unter ihr, nur durch einen kurzen Zwischenfries getrennt, erblicken wir den persönlichen Vertreter einer neuen Culturphase:

4. Moses.

Seine Bedeutung in dieser Reihe, d. h. seine Stellung zwischen den beiden großen Hauptbildern, die einerseits den Anfang der Culturentwicklung überhaupt, andererseits das Culminiren der antiken Culturphase im Gegensatz zu der Cultur des Mittelalters und der Neuzeit veranschaulichen, darf nicht unter dem einseitigen Gesichtspunkt gefaßt werden, als ob Kaulbach in ihm nur den großen Gesetzgeber habe darstellen wollen. Sondern Moses ist hier, wie schon früher angedeutet

wurde, als das persönliche Symbol der mosaischen Theokratie nach allen ihren Beziehungen, als theokratischer Religionsphase, als theokratischer Staatsverfassung, als theokratischer Sittlichkeitssphäre, zu begreifen. Denn er war zwar nicht selbst der Hohepriester des unter seiner Führung ausgewanderten Volks, nicht selbst der Kriegsanführer, nicht selbst der „Richter“ und praktischer Organisator seiner Staatseinrichtungen, aber er war von allem diesen die theoretische Einheit, die Grundquelle und das oberste Princip, das, zum Theil erst nach seinem Tode — da ihm selbst gar nicht das „gelobte Land“ zu betreten gestattet war — von Anderen, die er inspirirt, denen er den Willen Jehovas verkündigt hatte, zur praktischen Ausführung kam. Darum hat ihn Kaulbach auch ganz richtig nicht bloß als den Gesetzgeber gefaßt, welcher dem Volke die zehn heiligen Gebote bringt, sondern als den Vermittler zwischen Jehova und seinem Volke. Er sitzt da, in sinnender oder vielmehr extatischer Stellung, vom Widerschein Jehovas umstrahlt, und stützt sich auf die heiligen Tafeln. Das von langem Barte umwallte Haupt ist nach oben gerichtet, als horche er auf die geheiligten Offenbarungen des Herrn der Heerschaaren. Am Boden liegt der goldene Apis — das Symbol des nun überwundenen ägyptischen Heidenthums —, welcher auf seinen Befehl zerschlagen wird. Aber das ist für ihn nur eine Nebensache seines höheren Berufs, denn er wird durch diese Handlung, ob schon er selbst den Fuß auf das goldne Kalb gestellt hat, keinen Augenblick von seinen auf den Himmel gerichteten Gedanken abgezogen. Zugleich hat ihm der Künstler auch in nationaler Beziehung ein durchaus charakteristisches, wiewohl auch hier durchaus edel gehaltenes Gepräge gegeben, denn sein Gesichtsschnitt erinnert lebhaft an den israelitischen Typus. So haben wir auch hier eine durchaus concrete Individualität vor Augen, die aber in jedem einzelnen Zuge zugleich den ideellen Gedanken des Künstlers, welcher auf die Symbolisirung der culturhistorischen Bedeutung des Mosaismus gerichtet war, abspiegelt.

Durch das nun folgende zweite Hauptbild:

5. Homer und die Griechen,

oder, wie es auch häufig genannt wird, „die Blüthe Griechenlands“, werden wir in eine ganz andere culturgeschichtliche Welt eingeführt. Wir bemerken hiebei zuvörderst, daß der Ausdruck „Blüthe Griechenlands“ zu dem Mißverständnis Anlaß geben kann, als handle es sich in diesem Bilde nur um eine symbolische Darstellung der Blüthezeit Griechenlands — also um eine Veranschaulichung einer bestimmten Epoche der griechischen Geschichte. Dies ist nicht die Aufgabe des Bildes, sondern vielmehr die, das Hellenenthum selbst in seiner verschie-

denen Lebensgestaltung als die Blüthe der antiken Cultur überhaupt zur Anschauung zu bringen. Es ist dies ein wesentlicher Unterschied, wie wir sogleich sehen werden.

Zwar leuchtet ein, daß, wenn in dem Hellenenthum als solchem die antike Culturentwicklung überhaupt culminirte, dieses Culminiren sich zugleich als die Blüthezeit des hellenischen Volks selbst darstellen mußte; aber während — wenn nur das Letztere der Zweck des Bildes gewesen — das Bild eine in Zeit und Raum eng begrenzte historische Situation hätte enthalten müssen, gestattete das Erstere dem Künstler, die ganze hellenische Culturepoche zu einer symbolischen Composition zusammenzufassen.

Es ist auffällig und bemerkenswerth, daß unter den Motiven zu den sämtlichen sechs Hauptbildern — wovon wir jedoch das sechste ausnehmen, da es noch nicht bekannt ist — sich nur ein einziges befindet, welches einen wahrhaft positiven Gegenstand enthält: nämlich gerade das Motiv des jetzt zu beschreibenden Bildes: „Homer und die Griechen“. Denn sowohl die „Zerstörung des babylonischen Thurmes“ und „die Zerstörung Jerusalems“, wie auch „die Hunnenschlacht“ und „die Eroberung Jerusalems durch die Kreuzfahrer“ enthalten Motive, die in so fern wesentlich negativer Natur sind, als es sich in ihnen entweder um eine Vernichtung des bis dahin herrschenden Culturzustandes handelt oder aber zwar um den Sieg eines neuen Principes, das aber dadurch selbst wieder aus seiner ihm eigenthümlichen Sphäre heraus in ein fremdes Gebiet hinübergreift, um es sich zu unterwerfen und zu assimiliren. Das Resultat dieser Assimilation, sowie der sich selbst genügende positive Genuß der eignen Erhebung zu einem höheren Punkte der Entwicklung kommt nur in dem einen Bilde: „Homer und die Griechen“ zur Darstellung. Und das mit Recht. Denn unter allen großen Epochen der allgemeinen Culturgeschichte des Menschengeschlechts giebt es in der That nur zwei zur absoluten Weltherrschaft berechnete Ideen; die eine ist die Idee der idealen Schönheit, welche das heitere Hellenenthum realisirte, die andere die der göttlichen Wahrheit, welche in dem ersten Christenthum sich verwirklichte. Ob vielleicht die letztere in dem noch nicht componirten sechsten Hauptbilde zur Darstellung gewählt werde, müssen wir der Zukunft zu entscheiden überlassen.

Die Aufgabe, das Hellenenthum in seiner ganzen Hoheit und Größe nach allen Richtungen seines unendlich mannigfaltigen Lebens und Wirkens hier im Bilde darzustellen — also nicht nur seinen Göttercultus, sein Staatsleben, seinen Kriegsruhm, seine Kunst und Poesie, sondern auch seine Gelehrsamkeit, seine Philosophie und seine Beredsamkeit darin zur Anschauung zu bringen, ist, geschichtlich aufgefaßt, eine Unmög-

lichkeit. Es würde immer nur eine zu der überreichen geschichtlichen Entwicklung des griechischen Lebens in keinem Verhältniß stehende dürftige Episode gewählt werden müssen, welche, wie die „Schule von Athen“ von Raphael, trotz aller ausgezeichneten Charakteristik, doch nur eine Seite desselben umfassen würde. Wie aber die Pflanze ihr Leben nicht in dem Stamme, den Zweigen, den Blättern, sondern vorzugsweise in der Blüthe concentrirt, und diese Blüthe gewissermaßen als die Quintessenz ihrer gesammten Entwicklung erscheint, so durfte auch die „Blüthe Griechenlands“, als die höchste Spitze der antiken Cultur überhaupt, nicht ein einzelnes Blatt der hellenischen Geschichte oder einen besondern Zweig seiner culturhistorischen Entwicklung darstellen, sondern mußte die Quintessenz seines ganzen Daseins zur Anschauung bringen. Diese Aufgabe war aber eben deshalb auch nur auf dem Wege der Symbolik zu suchen, weil in dieser allein die Beschränkungen des Raumes und der Zeit, welche die geschichtliche Lösung unmöglich gemacht haben würden, aufgehoben werden können. Wenn es sich daher in diesem Bilde immerhin um ein historisches Dasein, ja um historische Personen handelt, so dürfen diese doch nicht bloß als solche, ebenso wenig freilich als bloß allegorische Formen aufgefaßt werden, sondern sie sind sowohl das Eine als das Andere.

Ein anderes wichtiges Moment ist der Gesichtspunkt, von welchem Kaulbach bei seiner Composition ausgegangen ist, und der abermals einen Beleg von dem feinen und tiefen Verständniß seiner Aufgabe giebt. Es ist nämlich der, daß das specifische Hellenenthum seiner ganzen Entwicklung nach als auf Homer basirt darzustellen, und demnach Alles auszuschließen war, was diesseits und jenseits dieses homerischen Hellenenthums in dem griechischen Leben hätte zur Geltung kommen können. Er schloß deshalb und wohl auch aus dem Bedürfniß einer bestimmten, nicht zu weiten Grenze Alles aus, was nicht auf den göttlichen Sänger zurückzuleiten war: nach der Seite der Vergangenheit also die ganze vorhomerische Zeit, insbesondere das Orpheische Zeitalter mit seinem düstern Cultus und seinen titanenhaften Gestalten; nach der Seite der Zukunft die ganze Sphäre der Reflexion, also namentlich die reflectirende Philosophie: Sokrates, Plato, Aristoteles, die Redekunst: Demosthenes, die Geschichtsschreibung: Thucydides, sowie das ganze spätere commercielle, gewerbliche und politische Leben. Diese Ausschließung ist als keine zufällige oder gar als ein Vergessen zu betrachten, sondern liegt tief im Princip der Composition begründet, deren Zweck auf die Verkörperung des poetischen oder, ganz allgemein gefaßt, künstlerischen Hellenenthums hinausging. Diese Tendenz des Bildes, deren Darlegung zum Verständniß der Composition nothwendig war, stimmt durchaus

mit dem eben berührten Gegensatz des Griechenthums und des Christenthums überein, in welchem das erstere als die Phase der Verwirklichung der idealen Schönheitsidee, das letztere als die Verwirklichung der göttlichen Wahrheit bezeichnet wurde. Wenn aber das Hellenenthum neben dem Christenthum als eine absolut berechnete Culturphase der allgemeinemenschlichen Entwicklung zu betrachten ist, so schöpft es diese Berechnung eben nur aus seiner idealen Bedeutung, also aus der Poesie seines Lebens und aus dem Leben seiner Poesie, aus der harmonischen Einheit von Kunst und Religion, von göttlichem und menschlichem Dasein. Darum ist auch der das Christenthum charakterisirende Zwiespalt zwischen dem Diesseits und Jenseits, zwischen der menschlichen und göttlichen Existenz, welcher durch den Gekreuzigten erst vermittelt und ausgefüllt wird, im Hellenenthum gar nicht vorhanden. Denn im Reiche der Schönheit fällt Sinnlichkeit und Geistigkeit ohne „Mittler“ unmittelbar zusammen, und die andern modernen Gegensätze zwischen dem „trivialen“ Alltagsleben einerseits und der Poesie, der Religion und Kunst andererseits — und bei den zwei letzteren Sphären wieder untereinander — verlieren im Hellenenthum ihre Kraft. Darum endlich ist es erklärlich, daß das Hellenenthum in dieser Auffassung, wonach wir es als „specifisches Hellenenthum“ bezeichneten, die Reflexion und alle mit dieser Form behafteten Entwicklungskreise, sowie deren Vertreter, ausschließt. Dieses „specifische Hellenenthum“ aber basirt einzig und allein auf Homer.

Darum ist Homer, wie in ideeller so auch in materieller Beziehung, das Centrum der ganzen Composition. Seine erhabene Sängergestalt steht hoch aufgerichtet an dem Schnabel des Nachens, in dem er, von der kumäischen Sibylle, der Repräsentantin uralter Volkssage, aus dem dunkeln Lande der vorhellenischen Vergangenheit herübergeleitet, an der Küste des heitern „Veilchenlandes“, Jonien, landet. Sie selber sitzt, trüben Blicks vor sich hinbrütend, im Nachen und läßt das Ruder ihrer Hand entgleiten. Und wie er landet, da umgiebt ihn das neue Geschlecht und horcht in staunender Ehrfurcht seinen herrlichen Gesängen, in denen die Morgenröthe des heiteren Griechenthums zu vollem Glanze erwachte. Zunächst vor ihm erblicken wir in sitzender Sellung den alten Hesiod, mit Recht als Greis dem in kräftigem Mannesalter stehenden Homer gegenüber dargestellt, denn Hesiod steht bereits auf der Grenze der vorhomerischen Zeit, er ist sein Vorläufer; seine Gesänge verherrlichen noch die alten Titanengestalten zugleich mit der Geburt der neuen Götter, aber in seiner Stimme liegt noch das ernste Pathos der alten Sagenzeit. Ihm zur Seite sitzen die Heroen des antiken Drama's, zunächst, bekränzt mit dem Lorbeer des Ruhmes, Aeschylos, gestützt auf die tragische Lyra, neben ihm der göttliche

Sophokles, und sodann der jüngste der drei großen Tragöden, Eurypides. Außer ihnen erblicken wir noch den geistreichen Kopf des witzigen Aristophanes und den Pindar's, des Lyrikers. Ganz im Vordergrund sitzt, sich an sie anschließend, Miltiades, welcher, die Schenkel übergeschlagen, mit der einen Hand die bekränzte Trinkschale hält, während die andere liebkosend auf den Kopf des an ihn geschmiegeten Knaben Cimon sich stützt; oder sollen wir in dieser Gruppe Perikles mit seinem übermüthigen Liebling Alcibiades oder Anakreon, den feurigen Sänger der Liebe und des Weins, vermuthen? In der That, wir sind darüber im Zweifel, doch hat dies nichts auf sich, da diese Figuren nicht als bloß historische Personen, sondern vorzugsweise als Repräsentanten der im Hellenenthum sich wirksam gestaltenden Kräfte zur Geltung kommen sollen. Es ist also gleichgültig, welche Personen man sich unter den beiden Figuren der Gruppe vorstellt, vorausgesetzt, daß sie die bezweckte Idee repräsentiren. Im Wesentlichen aber veranschaulicht diese Gruppe das edle Verhältniß der Liebe zwischen dem Manne und dem Jünglinge, welches in dem griechischen Leben von so großer Bedeutung ist; außerdem aber, die Figuren für sich genommen, die künftige staatsmännische und Feldherrngröße Griechenlands. Von diesem Gesichtspunkte aus würde allerdings sich die Wahl auf Perikles und Alcibiades richten müssen. — Höher hinauf naht sich der Demos, ein anderes eigenthümlich hellenisches Princip, welches die demokratische Staatsform versinnbildlicht, eine Gruppe von Jägern, Hirten, Fischern und Kriegern, welche herbeikommen, um Theil zu nehmen an den köstlichen Gaben, welche der göttliche Sänger Allen mit gleicher Freigebigkeit spendet. Selbst der drollige Faun hat seine Waldgründe und die Jagd auf die schüchternen Nymphen in den schattigen Triften des Felsthals verlassen, um mit gespitztem Ohr den fremden, aber lieblichen Lauten zu lauschen.

Die eben beschriebenen Figuren bilden den eigentlichen Kern der Composition, woraus nun die vier übrigen Gruppen entspringen, welche sich daran, der Idee wie der Gestaltung nach, in schönster Harmonie anschließen. Links in der Ecke des Bildes erblicken wir den Geschichtsschreiber Bakis (es hätte auch Herodot gewählt werden können). Er ist abermals ein Beweis, daß der Künstler Alles anschließen wollte, was über die homerische Zeit oder vielmehr über die Wirkungssphäre der durch Homer heraufgeführten Culturepoche hinausging. Links vom Beschauer und hinter dem Rücken der sitzenden Dichter erhebt sich Solon. Er beugt sich aufmerksam vor, um zu hören, was der Sänger verkündet, ebenso der berühmte Erbauer der Propyläen, als Repräsentant der bildenden Kunst, und endlich, höher hinauf, Phidias, welcher seine halbvollendete Statue des Achilles verläßt, um mit leise vorgeneigtem

Haupt, in staunendem Entzücken und demuthsvoller Anbetung, seinen geblendeten Blick nach oben zu richten. Wie, nach oben? fragt Ihr; also nicht nach dem göttlichen Sänger dort unten? Was schaut denn dort oben Herrliches sein entzücktes Auge? O Wunder! Die göttlichen Töne Homer's haben sich in die lebendigen Göttergestalten, die er sang, verwandelt, welche nun in langem, herrlichen Zuge auf der siebenfarbenen Brücke hineinziehen, sie, die neuen Götter, in den neugebauten Tempel, der säulenreich sich für sie aufbaut, ein ihrer würdiges Haus: vorauf die drei Anmuthsgöttinnen, denen Amor den Weg zeigt; ihnen folgend die neun göttlichen Töchter des Olympos, geführt vom Musageten Apollo; sodann der erhabene Vater der Götter, der donnernde Zeus, ihm zur Seite die stolze Here, seine Gemahlin; der Götterbote Merkur und Athens Beschützerin, die glauäugige Pallas Athene mit den übrigen Göttern: sie alle ziehen hinein auf dem Irisbogen in den heitern hellenischen Tempel, drinnen für immer zu wohnen.

Aber nicht nur die Götter des hohen Olymp sang Homer; auch die tief unten im Meere wohnenden kommen heran, gehorsam der Stimme des göttlichen Sängers, vor Allen Thetis, den Krug mit der Asche des geliebten Sohnes Achill an den Busen drückend, während ihr flehender Blick mit innigem Dankesausdruck zum Sänger emporschaut, der ja ihres Heldensohnes, des frühgefallenen, ruhmvolle Thaten verherrlichte; und mit ihr erhebt sich aus den schäumenden Wellen des Meeres hinter und neben dem Nachen der Sybille die ganze Schaar der Töchter des Nereus, des vielgestaltigen Meergreisß, die jugendlich schönen Nereiden, von den schönhalsigen Schwänen bedroht, aus deren Geschlecht Helena entsprang, die Tochter der Leda.

Außer diesen drei Hauptgruppen ist nur noch eine vierte zu erwähnen, welche eine mehr isolirte Stellung einnimmt; sie wird gebildet von den Kriegern, die den rauchenden Opferaltar umtanzen. Hier ist besonders Gelegenheit, den genialen Takt des Künstlers zu bewundern. Der Kriegertanz um den Altar, auf dem seit Iphigeniens Rettung nun nicht mehr menschliche Opfer geschlachtet werden, dient auf sinnreiche Weise dazu, auf dieser Seite eine Verbindung zwischen den menschlichen Gruppen und dem himmlischen Zuge der Olympischen Götter herzustellen. Denn er bildet eine Stütze für den Bogen der Iris, dessen Farbenspiel sich aus dem Opferdampf entwickelt, als Zeichen, daß die Götter erkenntlich für die ihnen geweihten Gaben und Ehren sind. Auch auf der andern Seite des Bildes entbehrt er eines sicheren Stützpunktes nicht, denn hier ruht er auf dem Dache des neugebauten Tempels, zu dem der Zug der Götter wallt. So wußte Kaulbach zugleich mit der Einheit der ideellen Composition die Abgeschlossenheit der materiellen

zu verbinden, indem dieser Irisbogen sowohl als ästhetische Linie wie als ideelles Symbol die Erde mit dem Himmel, die Menschen mit den Göttern, in eine innige Wechselbeziehung setzte.

Dieser in sich abgeschlossenen Versinnbildlichung des homerischen Hellenenthums hat aber Kaulbach noch ein Element hinzugefügt, welches, ihm fremd und in isolirter Stellung, aus der allgemeinen Harmonie classischer Schönheitswelt heraustritt: es ist das Orpheische Zeitalter, vertreten durch die einsame Gestalt des orpheischen Sängers, welcher inmitten der Dichter und Künstler halb abgewendet steht und düstern Blicks auf den göttlichen Sänger und auf die Bewunderung schaut, die ihm von den versammelten Hellenen zu Theil wird. Wenn wir also Eingangs sagten, Kaulbach habe die vorhomerische Zeit ausgeschlossen, so scheint diese Gestalt dem zu widersprechen. Allein gerade in dieser Isolirung des Repräsentanten der orpheischen Culturperiode, gegenüber der specifisch-hellenischen Culturepoche, von welcher sie überwunden und mit welcher sie daher in Opposition ist, liegt viel mehr als in der bloßen Fortlassung die Absicht einer Ausschließung. Fühlt sich doch dieser geheimnißvolle, finstere Mann selber ausgeschlossen und fremd inmitten der heitern Griechen! Er ahnt, daß die Zeit, da statt des majestätischen Zeus noch der gigantische Kronos die Welt regierte, die Zeit der Titanen und mit ihr die der Orpheiden und Eumolpiden vorüber ist und daß die dunkeln thrakischen Hymnen der Chresmologen und Sibyllinen dem heitern Schwunge des homerischen Epos und der muntern Stimme der Rhapsoden Platz machen müssen. Die Gestalten des Orpheus und der Sibylle sind die einzigen beiden oppositionellen Elemente der Composition, welche bestimmt sind, den Triumph des homerischen Hellenenthums über das alte Autochthonen- und Pelasgerthum zu veranschaulichen.

Alle andern Gruppen und Gestalten aber, in denen sich Religion und Kunst, Wissenschaft und Leben des Hellenenthums abspiegeln und concentriren, finden in der Gestalt des Homer, zu der wir zurückkehren, ihren Schwer- und Mittelpunkt, weil sie aus seinem gottbegeisterten Munde Leben und plastisches Dasein empfangen. Er ist der Focus, worin sich die Idee des Hellenenthums sammelte und aus welchem die tausend Strahlen entspringen, welche das schöne griechische Leben in so wunderbaren und unzerstörbaren Farben für alle Zeiten und Völker erglänzen ließen.

Wie nun Homers Gesänge als die Quelle dieses schönen Lebens betrachtet werden müssen, so findet andererseits die Schönheitsidee selbst, als das Grundprincip des griechischen Lebens, in der

6. Venus Urania

ihren vollkommenen Ausdruck. Sie, als die heitere Göttin der Schönheit — nicht bloß als die der Liebe, welche nur eine Abzweigung und so zu sagen praktische Consequenz jenes Grundbegriffs ist — mußte hier, gegenüber der melancholischen, mit dem Weltschmerz des alten Aegyptens behafteten Isis, ihre concrete Gestaltung und symbolische Darstellung erhalten. Sie bildet daher ganz angemessen den Pendant zur Isis, weil sie das heitere, sinnlich und geistig schöne Griechenland ebenso repräsentirt, wie die mystische Mutter des Horus das düstere Aegypten. In ihrer Gestalt scheint Kaulbach Alles vereint zu haben, was er aus seiner tiefen und klaren Phantasie an idealer Gestaltungskraft zu schöpfen vermochte. Auch sie schwebt aufwärts wie die Isis, aber sie wirft den Schleier, welcher für die alten Aegypter noch die reine Schönheit umhüllte, mit hoch erhobenen Armen auseinander und läßt den bewundernden Blick die ganze Reinheit und keusche Strenge ihres göttlichen Körpers umfassen, welcher, ebenso fern von romantischer Liebesehnsucht wie von moderner Prüderie, nur die Idealität der classischen Form zur Anschauung bringt. Wie charakteristisch ist diese Gegenüberstellung der Isis und Venus, als symbolischer Repräsentanten des ägyptischen und hellenischen Lebens! Was dort noch in ahnungsvollem Dunkel sich verbarg: die Idee der classischen Schönheit, tritt hier in lichtvoller Klarheit und freudiger Ueberzeugung ins Bewußtsein: der Schleier der Isis ist gehoben, und Venus Urania zeigt uns das Ideal aller menschlichen Kunst, den menschlichen Körper, in classischer Nacktheit und göttlicher Reinheit. Daher läßt sie auch, keusch wie die unberührte Natur und so kalt wie sie, andererseits keine Empfindung von süßlicher Sentimentalität oder reizvoller Coketterie blicken; denn unter dem Schnee ihres jungfräulichen Leibes birgt sich nicht der wechselnde Puls des fühlenden Weibes, sondern die schöne Form allein ist es, die, stolz auf ihre unberührbare Reinheit und unnahbare Keuschheit, sich unbekümmert und ohne die auf innere Empfindung schließende Scham des Weibes preisgibt.

Wie der Gott der Liebe, der lose Schalk Amor, nicht selbst zu lieben im Stande ist, da er nur die Aufgabe hat, in Andern Liebe zu erwecken und darüber zu frohlocken, daß er's vermochte, so darf auch die Göttin der Schönheit in jenem rein weiblichen Sinne nicht selbst schön sein, sondern nur die Schönheit repräsentiren. Die in unserer Vorstellung so nahe liegende Verknüpfung der Schönheit mit der liebenden Empfindung verleitet uns oft, in der Göttin der Schönheit zugleich die Göttin der Liebe zu erblicken. Aber die feinfühlende griechische Mythe hat die Liebe als den Sohn der Schönheit dargestellt, also

die letztere als das Resultat der ersteren, außer ihr befindlich und von ihr getrennt, aufgefaßt. Dadurch aber wird die Schönheit von jedem ihren reinen Begriff verwischenden Nebenbegriff gereinigt und stellt sich als die einfache ideale Form dar. So ist auch Kaulbach's „Venus Urania“ kein bloß bewundernswürdig schönes Weib, nicht einmal bloß eine schöne Göttin, sondern die Göttin der Schönheit, die Personification und Vergöttlichung der schönen Form. Darum strahlt über ihrem Haupte der himmlische Stern, und aus ihrem wunderbaren Angesicht leuchtet der Abglanz göttlich-schöner Hoheit und Anmuth. Zu ihren Seiten, mit Rosen bekränzt und lächelnden Blicks, schweben aufwärts mit ihr die Kinder, welche sie mit dem ihre Natur ergänzenden harten Kriegsgotte, dem mächtigen Ares, zeugte, Eros und Anteros, in lebendiger, heiterer Anmuthsbewegung.

Denselben feingefühlten Gegensatz, obwohl nicht in so markirter Symbolik, wie zwischen der „Isis“ und „Venus Urania“, legte auch der Künstler in die unter den Göttinnen ihren Platz einnehmenden persönlichen Repräsentanten der beiden Culturphasen des Mosaismus und des Hellenenthums, Moses und

7. Solon.

Doch dürfen wir in diesem Fortschritt nicht bloß die verschiedene Stellung ihrer gesetzgeberischen Thätigkeit in Betracht ziehen. Denn gerade hierin dürfte abermals ein Beweis für unsere allgemeine Auffassung der Grundidee der Wandgemälde und ihrer Gliederung gefunden werden, daß in keinem Bilde bloß eine Seite einer bestimmten Culturphase zur Anschauung kommen solle. Es wäre im Gegentheile bedenklich, von Moses zu Solon, wenn sie bloß als Gesetzgeber betrachtet würden, einen Fortschritt im Sinne der allgemein-menschlichen Cultur nachweisen zu wollen. Wie human und gerecht auch immer die Solonische Gesetzgebung sein möchte, so war sie doch eine wesentlich Athenische, im Gegensatz zu der strengen Lykurgischen Satzung der Spartaner. Die mosaische dagegen war zwar auch speciell auf das Judenthum, wiewohl keineswegs auf einen einzelnen Stamm, berechnet, dabei aber auch wieder, vermöge der ihr zu Grunde liegenden Idee von der Einheit des höchsten, unsichtbaren Gottes, eine in culturgeschichtlicher Rücksicht viel allgemein-menschlichere als die solonische. Sind doch die zehn Gebote, welche den Grundstamm der ganzen mosaisch-theokratischen Gesetzgebung bilden, unverändert in das Christenthum übergegangen: dieser Umstand allein beweist schon die allgemeinere Bedeutung der mosaischen Gesetzgebung.

Wir müssen also, soll anders ein Fortschritt in dem Uebergange von Moses zu Solon bemerkbar sein, von dem bloßen legislatorischen

Gesichtspunkt abstrahiren und uns auf den, überall von uns eingenommenen, culturhistorischen stellen. Von diesem aber ist ein solcher Fortschritt unverkennbar. Denn Solon concentrirt in sich wesentlich die humane Seite des praktischen Hellenenthums, der gegenüber die mosaische Organisation noch mit mannigfachen Barbarismen behaftet war, welche auf das eben aus barbarischer Slaverei befreite Judenvolk berechnet und für seinen verwilderten Charakter nothwendig waren. Kaulbach's „Solon“, ebenfalls, wie Moses, in sitzender Stellung, ist eine edel und großgedachte Figur, bei deren Composition der Künstler allerdings nicht den Vortheil scharfen Nationalgepräges und individueller Bestimmtheit hatte, wie bei der Figur des Moses. Denn der hellenische Typus ist als solcher eben der allgemein-menschliche, ideale, und gerade hierin beruht seine große Bedeutung. Die Allgemeinheit des Ideals läßt sich aber, ihrer Natur nach, in keiner besondern Form so zur Anschauung bringen, daß sie zugleich eine eigenthümliche Individualität veranschaulicht. Wir erblicken einen Greis mit kahlem Scheitel, den ein griechisches Band umgiebt; er hat den Stilus, mit dem er seine Bemerkungen niederschreibt, wie in Nachdenken versunken, dem Munde genähert: so schaut er sinnend zu den auf seinem Schooße ruhenden Gesetzestafeln seines Vorgängers Drako nieder, deren mit Blut geschriebene und durch Strang und Beil commentirte Paragraphen er zur Ehre der Humanität durchzustreichen und mit andern menschlicheren Bestimmungen zu vertauschen entschlossen ist. Die Hoffnung der auf Erlösung vom drakonischen Blutgesetze wartenden Menschheit wird durch einen lieblichen Knaben veranschaulicht, der, mit Bändern und Blumen geziert, sich in fröhlicher Lebendigkeit ihm naht und erwartungsvoll zu ihm aufblickt. Dies ist die Auffassung Kaulbach's von der culturhistorischen Bedeutung Solons.

Es beginnt nun ein ganz neuer Reigen der Entwicklung. Wohlweislich vermeidet der Künstler, um den harmonischen Eindruck der hellenischen Blüthe des Alterthums nicht zu trüben, jede Andeutung auf das Niedersinken der schönen Welt in die Dämmerung einer selbstverschuldeten Entwürdigung des hellenischen Volks, sondern führt uns plötzlich diesen Fall des Alterthums in einer andern Culturphase vor Augen, deren Darstellung

8. die Zerstörung Jerusalems

zum Gegenstande hat, welche das dritte große Hauptbild uns zur Anschauung bringt.

Kaulbach hat sich hier die Aufgabe gestellt: den Untergang der mosaischen Culturphase, als theokratischen Lebensprincips,

zugleich mit der welterobernden Waffengewalt des damals in seiner höchsten Machtblüthe entfalteten Römerthums und endlich zugleich mit dem aus dem Kampfe beider Gegensätze sich entwickelnden Keime der neuen Weltreligion und allgemeinemenschlichen Gesittung des Christenthums darzustellen. — Diese Aufgabe forderte aber nothwendig eine Verbindung jener gewaltigen, thatsächlich so ganz verschiedenen, ideell jedoch so innig verknüpften Entwicklungssphären. Eine solche culturhistorische Wechselbeziehung konnte jedoch nur vermittelt einer symbolischen Gliederung erreicht werden. Denn diese trilogische Einheit der Composition, in welcher Judenthum und Römerthum — jenes als das negative, besiegte, dies als das positive, siegende Element — nur die Factoren bilden, als deren Product das jugendlich aufblühende Christenthum erscheint, ist ihrer Natur nach eine rein ideelle und darum nur symbolisch zu gestaltende. Sie ist historisch — in jenem oft berührten Wortsinn des „Innerlich-Geschichtlichen“ —, aber allerdings nicht „thatsächlich“, d. h. die Chronik der Geschichte meldet uns kein einzelnes Factum, in dem sich diese geschichtliche That des Weltgeistes in allen ihren Einzelheiten und gedanklichen Beziehungen offenbart hätte. Kaulbach also hatte, um diese „That des Weltgeistes“ darzustellen, das Recht und die Pflicht, statt der mangelnden factischen Einheit von in Zeit und Raum verbundenen Thatsachen eine symbolische Einheit der dieselbe bildenden Elemente zu substituiren.

Die Zerstörung Jerusalems nun bot sich für die Darstellung jener trilogischen Einheit am passendsten dar. Schon an die bloße Idee dieser Thatsache knüpfen sich eine Menge Beziehungen, welche für die beabsichtigte Darstellung des in jener Epoche sich vollendenden welt-historischen Umschwungs der antiken Zeit von höchster Wichtigkeit waren, nämlich nicht nur der Untergang des Mosaismus, als theokratischen selbstständigen Staatsverbandes, sondern auch die weltherrschende Stellung des kriegerischen Römerthums, ferner die durch den Sieg des letztern über das Judenthum und durch die Zerstreuung der Juden über den ganzen Erdkreis vermittelte Verpflanzung des bis dahin nur als geduldete Sekte vegetirenden Christenthums nach Italien und dem ganzen Süden Europas, woran sich dann zunächst seine Entwicklung zur Selbstständigkeit und zu der aus dieser entspringenden Opposition gegen das antike Heidenthum überhaupt anknüpfte.

Alle diese, als Thatsachen der Zeit wie dem Raume nach allerdings auseinanderfallenden Entwicklungsmomente bilden doch, als That des Weltgeistes betrachtet, nur eine Reihe von Beziehungen einer und derselben historischen Idee, sie sind gleichsam die nach drei verschiedenen Hauptrichtungen gewendeten Ausstrahlungen desselben gedank-

lichen Mittelpunkts, und waren deshalb vom Künstler, welcher eben die Aufgabe hatte, die Thaten des Weltgeistes, nicht aber einzelne That-sachen der chronikalischen Geschichtserzählung, zur Anschauung zu bringen, in einen und denselben Compositionsrahmen zusammenzufassen.

Sehen wir nun zu, wie Kaulbach diese Aufgabe gelöst hat.

Wir wollen auch bei diesem Bilde, wie früher bei seinem Pendant: die „Zerstörung des babylonischen Thurms“, unsern Blick zunächst in der Richtung von oben nach unten fortgehen lassen, um sodann den Mittelgrund und Vordergrund in ihrer Breitengliederung zu betrachten. In der Höhe tritt uns auch hier eine himmlische Erscheinung, das göttliche Strafgericht versinnbildlichend, entgegen: es sind die vier Propheten des alten Bundes, Jesaias, Jeremias, Ezechiel und Daniel. Sie, deren ernste Mahnungsworte die Juden im Uebermuth ihrer Gottlosigkeit vergaßen und überhörten, thronen jetzt als unerbittliche Richter in einem halbkreisförmigen Wolkensitze, von welchem sich die Schaar der Racheengel herabschwingt, um auf das gottvergessende und darum gottverlassene Volk Tod und Verderben zu schleudern. Wenn man zwischen diesen beiden großen Zerstörungsbildern einen raschen Blick auf das Mittelbild wirft, das uns die selige Ruhe des hellenischen Schönheitsreiches vor Augen führt, so ist der Contrast frappant. Denn auch hier erblicken wir oben eine himmlische Erscheinung, aber es ist keine rächende Blitze des Zorns schleudernde Gottheit, sondern der versöhnungsvolle, heitere Zug der olympischen Götter, welche zu den Menschen herabsteigen, Friede und Seligkeit zu geben, und den ewigen Zwiespalt des Jenseits und Diesseits in der Harmonie des künstlerischen Lebens aufzulösen. Die erhabene Ferne und Hoheit der Propheten wird auch durch die blasse Abdämpfung des Colorits markirt, das in den der Erde näher liegenden Regionen immer kräftiger und realer wird, so daß die unteren Engel bereits in dem Widerschein der Flammengluth der brennenden Stadt schimmern, welche den ganzen Mittelgrund einnimmt. Hier ist Alles Kampf, Gluth und Vernichtung. An der Spitze seiner siegreichen, von Kampfeswuth trunkenen Legionen, gefolgt von den mit Beilbündeln bewaffneten Lictoren, den Symbolen der nach dem Kampfe folgenden richterlichen Bestrafung, dringt der römische Feldherr in den Tempel, über dessen säulengetragenes Dach die wilden Feuerzungen hinauslecken. Die römischen Adler dringen unaufhaltsam vorwärts, Alles vor sich niederwerfend, über umgestürzte Säulen und Hügel von Mauertrümmern. Und der Feldherr stutzt vor diesem, selbst ihm, dem an Kampf und Tod gewöhnten Römer, entsetzlichen Bilde grauenvoller Verheerung; er zieht den Zügel des schäumenden Kriegssrosses an und hebt unwillkürlich die Linke, als wolle er sagen: „genug des Kampfes und der Zerstörung!“ Aber der

B.
von die chel
auch in
brüg.

verzweifelte Widerstand der ihren Untergang vor Augen sehenden Juden macht diese Regung menschlichen Gefühls unwirksam. Wir erkennen in dieser Bewegung eine feine Anspielung auf den gütigen Kaiser der Römer, der jeden Tag für einen verlorenen betrachtete, an dem er nicht einem Menschen eine Wohlthat erzeigt, an Titus, unter dessen Regierung Jerusalem zerstört wurde.

Bereits ist der Hochaltar des Tempels von einer römischen Cohorte in Besitz genommen, und der römische Adler ist jetzt an der Stelle der heiligen Bundeslade aufgepflanzt. Dies ist das Zeichen des Sieges der Römer und der Verzweiflung der Juden. Die römische Tuba ertönt, von einer ganzen Reihe von Tubicinisten geblasen, die auf dem zertrümmerten heiligen Stein aufgestellt sind, während die noch übrig gebliebene kleine Schaar der Vertheidiger in panischem Schrecken entflieht, nur besorgt, ihre Rücken und Häupter mit den schützenden Schilden zu decken. Weiterhin, gegenüber dem römischen Feldherrn und seinen Legionen, haben sich die letzten Ueberbleibsel des jüdischen Heeres gesammelt, auf dem treppenförmigen Aufgange zur Säulenhalle zusammengedrängt. Ingrimmig schleudern zwei vornehme Krieger drohende und racheschwangere Blitze auf die Sieger, umgeben von zahlreichen Gruppen von Verwundeten und Sterbenden, während Andere die geballten Fäuste in rasender Verblendung und ohnmächtiger Wuth zum Himmel heben, als wollten sie ihn für ihre Gottlosigkeit und deren gerechte Züchtigung verantwortlich machen. Und nicht Krieger allein sind es, die hier verzweifeln zum Himmel blicken, oder rüchelnd am Boden umhergestreut den letzten Seufzer aushauchen. Die Ernte des unerbittlichen Mähers Tod hat auch das wehrlose Volk erfaßt, Mütter mit ihren Kindern, Greise und angstvolle Mädchen gruppieren sich um das zusammengeschmolzene Häuflein ihrer Vertheidiger. Weiter nach dem Vordergrund zu schleppt ein römischer Krieger zu Pferde eine israelitische Jungfrau als Beute fort, die händeringend und vergeblich um Hülfe ruft, während ein Anderer, zu den barbarischen Hülfsstruppen der Römer gehörend — denn er ist in Thierfelle gekleidet —, einer zusammengekauerten Gruppe von Weibern sich naht, und sie mit lüsterne[n] Blicken betrachtet. Weiter links erblicken wir die von Hunger und Angst gepeinigten Frauen, darunter eine mit dem bleichen Kinde auf dem Schooße, welches sie mit wahnsinniger Gier betrachtet, und das Messer über ihm erhebt, als überlege sie, ob es nicht vortheilhaft sei, das ohnehin dem Tode geweihte Wesen zu schlachten, um wenigstens mit seinem Blute den wüthenden Hunger zu stillen. Der Künstler scheint es absichtlich in Ungewißheit zu lassen, ob es jenes Motiv der Rettung oder dieses des Hungers sei, das die Mutter zum Kindermorde treibt. Aber daß es nicht bloß das Erstere ist, geht mit unwi-

2 von
einer Frau
schickliche

derleglicher Gewisheit aus der sitzenden Stellung und der ganzen Haltung der Frauengestalt hervor, die eher auf ein Schlachten als auf ein bloßes Morden hindeutet. Dies ganze vielfache Bild der Verzweiflung und des Todes hebt sich nun in grauvoller Bestimmtheit von dem dunkelglühenden Hintergrunde des brennenden Tempels ab, durch dessen Flammen hindurch sich hin und wieder eine furchtbare Perspective auf andere noch gräßlichere Scenen eröffnet.

Dies ist die Composition des Mittelgrundes. Im Vordergrund aber erblicken wir diese welthistorische Katastrophe in ihren tieferen Resultaten. Die Mitte wird durch die wahrhaft erhabene Gruppe des sich den Tod gebenden Hohenpriesters gebildet, den Kaulbach jenem in der linken Hauptgruppe des „Babylonischen Thurms“ dargestellten, vielleicht nicht ohne Absicht, ähnlich gestaltet hat. Aber wie verschieden ist ihre Stellung, wie entgegengesetzt ihr Ausdruck! Dort breitet er segnend und in freudiger Zuversicht zu Jehova aufblickend die Hände über seinem fortziehenden Volke aus, hier steht er verzweifeln an dem Ende dieser geschichtlichen Laufbahn. Zwar blickt auch er zu Jehova auf, aber mit einem Auge, in dem sich nur der tiefste Schmerz und die Angst der Verzweiflung malt. Aufrecht steht er da, den linken Fuß auf die am Boden liegende, mit dem rothen Gewande verhüllte königliche Leiche stützend: eine edle Mannesgestalt. Von dem blendend weißen, hohenpriesterlichen Kleide, worauf das mit den zwölf Edelsteinen der zwölf Stämme Israels gezierte Brustschild erglänzt, umflossen, wendet sich sein schöner Kopf mit dem tiefbewegten Ausdruck geistigen Leidens rückwärts empor, indem die erhobene Rechte den blitzenden Dolch mit kräftigem Stofse in die breite Brust senkt. Er kann und darf nicht den Untergang seines Volks, die Vernichtung des heiligen Tempels überleben, er muß sich rein erhalten von der Berührung der Heiden, denn er ist der Hohepriester des Herrn. Diese That des letzten freien Juden ist ein tiefer tragischer Akt, eine symbolische Anerkennung der Vernichtung des theokratischen Judenthums durch dieses selber, und darum von dem Künstler in erhabenster Form und imposantester Größe zur Darstellung gebracht. Nicht nur die Haltung der ganzen Figur, sondern namentlich die edeln Linien des so zu sagen classisch-orientalischen Profils, worin sich das ideale Judenthum in der Selbstvernichtung des „letzten Juden“ widerspiegelt, deuten energisch auf diese tragische Auffassung hin, in welcher weder etwas Lyrisches, noch speciell Elegisches gefunden werden kann. Es ist eben keine elegische, sondern eine tragische Stimmung, welche dieser welthistorische Akt, als die Besiegelung des Unterganges des theokratischen Judenthums, als Culturphase, in dem Beschauer hervorruft und hervorrufen soll, denn es handelt sich keineswegs darin um ein persönliches Leiden, um individuelle Verzweif-

lung, sondern um das Leiden, um die Verzweiflung einer ganzen großen Nation. Darum neigt sich zwar das Haupt, aber nicht der Blick des sich den Tod gebenden Eleasar dem Angstschrei seiner Kinder zu, welche von seiner schlaff herabhängenden Linken umfaßt werden, und von denen das eine in heftigem Weinen sich an den Vater schmiegt, während das andere, von dem Feinde getroffen, sterbend niedersinkt. Es ist in diesen beiden Bewegungen der Hand und des Hauptes nur das unwillkürliche Gefühl des individuellen Menschen, des Vaters, ausgedrückt, das aber auf den tragischen Akt seiner welthistorischen That keinen Einfluß auszuüben vermag, denn in der tragischen That verschwindet das Recht des individuellen Menschen, um dem Gesetze des allgemeinen Berufs Platz zu machen. Dieser in einer und derselben Person ausbrechende Conflict des individuellen Menschen mit dem allgemeinen ist überhaupt immer der Brennpunkt tragischer Katastrophen, deren Reflex wir bei der Kaulbach'schen Composition noch in der zweiten Hauptfigur dieser Gruppe wiedererkennen, nämlich in der Gattin des Hohenpriesters, welche nicht als Weib ihren Mann von dem beschlossenen Selbstopfer zurückzuhalten versucht, sondern an seinem Geschick Theil nehmend, ihn anfleht, auch ihr den Tod zu geben. Auch in dieser Auffassung, daß sie nämlich nicht selbst, wie der Mann, sich zu tödten versucht, sondern von ihm den Tod begehrt, um sein Schicksal zu theilen, spricht sich wieder der feine künstlerische Instinct Kaulbach's in hohem Maaße aus.

Diese herrliche Mittelgruppe bildet nun, in ideeller wie in künstlerischer Beziehung, den eigentlichen Mittelpunkt der culturhistorischen Gliederung der Vordergrundcomposition, und spiegelt sich in den damit in Verbindung stehenden Gruppen nur als Abglanz des Hauptakts wieder; so in der Gruppe der drei Jünglinge und des Greises, von denen sich erstere theils schon den Tod gegeben haben, theils in wildem Schmerz sich das Haar raufen, während der letztere mechanisch nach einem Schwerte greift, und in dumpfem Brüten vor sich hinstarrt, als sei selbst sein Entschluß, sich das Leben zu nehmen, nur ein Kleines gegenüber dem großen gewaltigen Schmerze, der in ihm durch den Gedanken an den Untergang der ganzen Nation hervorgerufen wird.

Wenden wir jetzt den Blick zu den beiden Seitengruppen der Vordergrundcomposition, welche, wie in der „Zerstörung des babylonischen Thurms“, nach verschiedenen Richtungen gewendet, zugleich eine analoge Beziehung enthalten. Sie drücken die historischen Resultate der in der Mittelgruppe enthaltenen geschichtlichen Katastrophe aus, die eine die Zerstreuung der Juden über die ganze civilisirte Welt, angedeutet durch die Figur des Ewigen Juden, die andere die ebenfalls durch die ganze civilisirte Welt sich verbreitende Macht des aufkeimen-

den Christenthums, personificirt durch die fortziehende Christengemeinde.

Ahasver, die lebendige Personification des seit der Zerstörung Jerusalems über den ganzen Erdboden zerstreuten „ewig wandernden“ Judenthums und das Symbol des auf dem letztern ruhenden Fluches des Propheten, führt uns die ganze Furchtbarkeit dieser Bestimmung lebhaft vor die Augen. Gepeinigt von den Furien der Verzweiflung und des Seelenschmerzes, deren schlangenströmige Geißeln ihn zu schneller und immer schnellerer Flucht antreiben, während er die Brust mit den eigenen Händen zerfleischt, als wolle er der entsetzlichen Angst da drinnen einen Ausweg bahnen, stürzt er vorwärts auf die in der Nacht der Zukunft sich verlierende Bahn seines rastlosen Wanderns. — Auch auf der andern Seite beginnt eine Wanderung, aber es ist nicht die wilde Jagd wahnsinniger Verzweiflung, sondern die friedliche Pilgerschaft gottbeseligter Herzensfreudigkeit; und nicht in eine dunkle Zukunft hinein, sondern geleitet vom dem leuchtenden Stern des erhabenen Berufs, die Welt zu erlösen vom Joche der Sündhaftigkeit und sinnlichen Barbarei, nicht gejagt von den Furien der Verzweiflung und Reue, sondern geführt von dem Engel heiligen Friedens. Vorauf geht ein Knabe, Psalmen singend, ihm folgt das christliche Elternpaar mit ihren Kindern, auf Eseln reitend; vor Allem tritt die jugendliche Mutter, mit den beiden jüngsten Kindern im Arm, uns in lieblichster Weise entgegen, eine reizende Erinnerung an die heilige Familie. Sie, sowie der den Esel führende Knabe halten Palmen in den Händen, als Symbol des mit Gott auf den Trümmern des alten geschlossenen neuen Friedensbundes. Hinter der jugendlich schönen Mutter, in deren Physiognomie sich bereits der Typus des europäisch-christlichen Madonnenideals abspiegelt, sitzt ein schon älterer Knabe, welcher einen mit goldenen Früchten beschwerten Oelzweig in der Hand hält. Darüber aber schweben schützend drei leuchtende Engelgestalten, die den heiligen Kelch mit dem blutigen Kreuze, von göttlicher Glorie umstrahlt, emporhalten. — Diese herrliche Gruppe, welche, weil sie unserer heutigen Welt der Vorstellungen am nächsten liegt und allerdings mit der ganzen Kraft dichterisch-religiöser Phantasie empfunden und ausgeführt ist, einen vorzugsweise tiefen Eindruck auf die Beschauer des Bildes zu machen pflegt, würde, ihrer Natur nach, ganz außerhalb der Gesamtcomposition des Bildes und nur in einer symbolischen Beziehungseinheit mit ihr stehen, wenn sich der Künstler auf die oben geschilderten Figuren beschränkt hätte. Allein die überall nicht nur in die Tiefe des ideellen Stoffs, sondern auch in den Breitenumfang seiner materiellen Gestaltung eingehende Schöpferkraft Kaulbach's fühlte die Lücke, welche dadurch namentlich zwischen der geschilderten Gruppe mit der daranstofsenden Mittelgruppe des Vor-

dergrundes entstanden wäre, und er wußte sie in der einfachsten und zugleich zweckentsprechendsten Weise durch eine Gruppe knieender Kindergestalten auszufüllen, welche, obschon offenbar zu der im Mittelgrunde dargestellten Zerstörungsscene gehörend, sich doch durch ihre Haltung und Handlung mit der Christengruppe und dadurch diese selbst mit der Mittelcomposition in Beziehung setzen. Es sind drei jüdische Kinder, welche dem ihnen drohenden Tode zu entrinnen suchen und, nirgends einen Rettungshafen findend, sich der abziehenden Christengemeinde nähern und, Hilfe flehend, die Arme zu ihr emporstrecken. In dieser Handlung liegt zugleich der tiefere symbolische Sinn ausgedrückt, daß das dem Untergange geweihte Judenthum nur innerhalb der allgemein-menschlichen Religion der christlichen Erlösung Rettung und Schutz zu finden vermag. Allein jetzt ist die Zeit noch nicht gekommen. Die junge Christengemeinde ist selbst noch eine *Ecclesia militans*; sie muß, ehe sie Andern Schutz und Hilfe gewähren kann, durch ein langes Märtyrerthum und Todesdrangsale mancherlei Art hindurch erst zur eigenen Selbstständigkeit sich hinaufkämpfen: darum winkt wohl der Christenknabe mit dem Oelzweige ihnen Trost und Hoffnung zu, aber die Mutter der jungen Gemeinde, die jugendliche Kirche, ist nur um ihre eigenen Kinder besorgt, die sie in die schützenden Arme schließt. Wehe Euch, Ihr armen unschuldigen Judenkinder, an denen so das strenge Wort Eures rächenden Gottes wahr wird: „die Sünden der Eltern sollen heimgesucht werden an den Kindern bis ins dritte und vierte Glied!“ Ihr seid Eurem Schicksal verfallen.

Daß diese Auffassung der ganzen ebenbeschriebenen Vordergrundgruppe keine bloß individuelle, außerhalb der Intention des Künstlers liegende, oder etwa gleichsam durch Zufall hineinzulegende sei, scheint uns, abgesehen von der innern Nothwendigkeit der dadurch repräsentirten Idee, auch aus dem strengen Parallelismus der ganzen Vordergrundcomposition, namentlich der beiden Eckgruppen mit den entsprechenden des „Babylonischen Thurmbaues“ hervorzugehen. Wo in dem letztern die ihrer Bestimmung entgegengehenden Semiten ihre Stelle fanden, sehen wir in der „Zerstörung Jerusalems“ den „ewigen Juden“, als Symbol der Beendigung jener Bestimmung und der daraus folgenden Vernichtung des theokratischen Principis, das sich seinen Untergang bereitet; wo aber dort die Japhetiten, die der Zukunft vorbehaltenen Vertreter des germanisch-christlichen Principis, ihre Wanderung antreten, da erblicken wir hier den Anfang dieser zukünftigen Bestimmung in der fortziehenden Christengemeinde. Selbst das Fatum, welches auf dem ersten Bilde durch die Steinigung des Baumeisters symbolisirt wurde, erscheint hier in der Gruppe der vergeblich bittenden Judenkinder, nur daß deren Stelle nicht jenseits, sondern diesseits der Eckgruppe gelegt

ist, um die Verbindung zwischen der letztern und der Hauptcomposition herzustellen, welche auf dem ersten Bilde durch andere Mittel erreicht wurde.

Das ist also, wenn wir auf die Gesamtcomposition zurückschauen, die culturhistorische Idee, welche wir in Kaulbach's großartiger Composition: „die Zerstörung Jerusalems“, erkennen, und deren Darstellung den Reigen der größeren symbolisch-historischen Compositionen dieser Wand abschließt. Denn

9. die Geschichte,

welche, als Pendant zur „Sage“, über der die Wandfläche endenden zweiten Hauptthür des obern Stockwerks des Treppenhauses dargestellt ist, reiht sich, wie wir bereits früher bemerkten, nicht in den Hauptcyclus der symbolisch-historischen Compositionen ein, sondern steht nur mit den andern Bildern über den Thüren, zunächst also zu der eben genannten Darstellung der „Sage“, in Beziehung. Aber es ist hier nicht die düstere Prophetin, die Cassandra einer verschwundenen Titanenwelt, die, träumerisch vor sich hinstarrend, die Gegenwart verachtet: nein, eine heitere Gestalt voll unendlicher Klarheit und würdevoller Hoheit erscheint vor uns, ein mild-ernstes Weib, das, auf einem Säulencapital sitzend, mit schwungvoll gebeugter Haltung auf den Blättern des großen, von dem geflügelten Genius der Zeit gehaltenen Buches der Weltgeschichte die Thaten der Gegenwart verzeichnet. Der Genius ist als Knabe dargestellt, vielleicht weil er selbst die jüngste Gegenwart, das Kind der Vergangenheit, versinnbildlichen soll. Darum drückt ihm auch das Gewicht der geschichtlichen Thaten der vor ihm verschwundenen Zeiten, während er seitwärts auf die am Boden zerstreut liegenden Blätter der Zukunft niederblickt, welche, noch leer, auf den Griffel der schreibenden „Geschichte“ warten. Wir deuteten schon früher an, daß die vier Bilder dieses Cyclus am besten so geordnet worden wären, daß durch ihre locale Gegenüberstellung selbst die „Sage“ als die Poesie der Geschichte, die „Geschichte“ aber als die Wissenschaft der Sage gedeutet werden könnte; und wir glauben in einem Umstande den Beleg zu finden, daß Kaulbach wenigstens die letztere Auffassung bereits vorgeschwebt habe. Denn die „Geschichte“ schreibt ihre Chronik bei der brennenden Ampel; es ist also nicht die Arbeit des zerstreuten Tageslichts, sondern der Fleiß des Studiums, welcher allein aus dem sagenhaften, oder besser chronikalischen Stoff — was fast auf Eines herauskommt — den historischen Ideengehalt zu schöpfen im Stande ist, mit einem Worte, die Geschichte ist — im Gegensatz zu der poetischen Unbestimmtheit der Sage — wesentlich Wissenschaft.

So haben wir denn den Ideengang der Hauptcompositionen dieser Wand vollendet, und es bleiben uns nur noch die arabeskenartigen Compositionen übrig, welche, Grau in Grau gemalt, die in glühendem Farbensglanz prangenden Haupt- und Zwischenbilder zugleich trennen und verbinden. Es sind dies

B. die symbolisch-historischen Darstellungen des dritten und vierten Cyclus,

bei deren Betrachtung wir wieder zu dem Anfang der Wand zurückkehren müssen.

1. Die Arabeskenpilaster.

Wir haben bereits bei Gelegenheit der allgemeinen Betrachtung über die Gliederung der gesammten Compositionen der Wandgemälde bemerkt, daß diese Pilasterstreifen local die Bedeutung hatten, die Hauptbilder zu trennen, ideell aber zugleich den gedanklichen Uebergang zwischen den Motiven der Hauptbilder zu bilden. Ehe wir in ihre Beschreibung eingehen, müssen wir den Leser ersuchen, die sechs auf dem Plan mit den Buchstaben *i, k, l, m, n, o* bezeichneten Streifen dicht aneinander gerückt und durch acht parallele Querlinien durchschnitten sich vorzustellen, so daß dadurch sechs mal acht Felder entstehen. Denn jeder Pilasterstreifen ist einem bestimmten, in der alten Geschichte auftretenden Culturvolke gewidmet, nämlich der erste (*i*) den Indern, der zweite (*k*) den Persern, der dritte (*l*) den Aegyptern, der vierte (*m*) den Griechen, der fünfte (*n*) den Juden, der sechste (*o*) den Römern. Jeder dieser Streifen enthält ferner acht den darin dargestellten Ideen nach bestimmt getrennte Abschnitte, welche den ganz ähnlich geordneten aller übrigen genau entsprechen, indem sie dieselben Grundideen in der betreffenden nationalen Gestaltung darstellen; nämlich der oberste, in der Gestalt eines Vierecks, die älteste Gottesvorstellung jedes der sechs Völker, der nächstfolgende das oberste Naturprincip oder die Vorstellung von der wirklichen Schöpfungskraft der Welt, der dritte, in der Form eines Medaillons, den obersten positiven Gott, der vierte die Grundvorstellung von der Erdschöpfung. Diese vier Abschnitte sind also, wie überhaupt die obere Hälfte der Compositionen der ganzen Wand, den theogonischen und kosmogonischen Vorstellungen der Völker gewidmet, während die untere Hälfte der Wand der Menschengeschichte gewidmet ist. Die folgenden vier Abschnitte der Pilasterstreifen umfassen daher die ältesten mythologischen und geschichtlichen Ideen der Völker; nämlich die fünfte, in der Form eines zugleich die Mitte des ganzen Streifen bildenden Architekturstücks, die ältesten

heiligen Bücher jedes Volks, der sechste die ältesten Gesetzgeber, der siebente, wieder entsprechend der dritten, in der Form eines Medaillons, die ältesten Staatenbegründer, und der unterste die ältesten Religionsgründer, Philosophen oder Propheten jedes Volks.

Nach dieser allgemeinen Uebersicht der von Kaulbach zur Darstellung gewählten Ideen gehen wir zur Betrachtung der einzelnen Querreihen über.

1. Die oberste, den theogonischen Grundvorstellungen gewidmete Reihe, welche die Darstellung der ersten Gottesidee der verschiedenen Völker enthält, beginnt in dem ersten Pilaster mit dem indischen Gott Wischnu, bei den Persern finden wir den Mitras, bei den Aegyptern den Kneph, bei den Griechen Uranos, bei den Juden den körperlosen Logos (Geist Gottes), der über den Wassern schwebt, und bei den Römern den Saturnus. Es wäre hiebei Manches zu bemerken, unter Anderem, daß nicht „Wischnu“, sondern das neutrale Brahm es war, aus dem sich in der Grundvorstellung der alten Inder die Trinität der positiven Götter „Brahma“, „Wischnu“ und „Çiva“ gestaltete, sowie daß bei den Persern nicht „Mitras“, sondern die „unerschaffene Zeit“, *Zernana akerana*, welche bei Kaulbach in zweiter Reihe als wirkliches Naturprincip folgt, das Erste war, aus dem sich die entgegengesetzten Gottheiten, der gute Ormuzd und der böse Ahriman, entwickelten, als deren Mittler Mitras dann später erst auftritt. Indessen wollen wir auf diese, vielleicht vom rein wissenschaftlichen Standpunkte als Inconsequenzen zu betrachtenden Punkte nicht zu großes Gewicht legen. Die Hauptsache ist und bleibt die Parallelität der theogonischen Grundvorstellungen der sechs nationalen Repräsentanten der antiken Culturentwicklung. Wischnu hat überdies, als der sich wandelnde, fleischwerdende Gott, mehr Allgemeinheit als seine Gefährten, der zornige Gott der Zerstörung, Çiva, und der gute Geist der Brahmanen, Brahma. Er ist der Welterlöser und Weltbeglucker, der die zehnmal verderbte Welt in seinen Avataren oder Incarnirungen vom drohenden Untergange errettet. Ihm entspricht bei den Aegyptern „Kneph“, der göttliche Urgeist, mit der die Ewigkeit symbolisirenden Schlange, welche wir auch bei Wischnu finden; bei beiden aber nicht nur als Symbol der Ewigkeit, sondern zugleich als das der Urweisheit und Urgüte. Wir haben bereits bei der Einleitung zur Beschreibung des „Babylonischen Thurms“ darauf aufmerksam gemacht, wie dies Symbol der göttlichen Weisheit, Güte und Ewigkeit durch die mosaische, und in Folge dessen auch durch die christliche Vorstellung von der Vertreibung des ersten Menschenpaares aus dem Paradiese sich plötzlich in sein symbolisches Gegenbild der sündhaften Verführung verwandelte; eine Verwandlung, die sich nur aus der specifisch jüdischen

Vorstellung von der theokratischen Natur Gottes erklären läßt. Als so die Welschlange erst im alten Bunde als Symbol des Bösen eingebürgert war, lag es nahe, daß die Himmelskönigin des neuen Bundes der bösen Welschlange den Kopf zertreten mußte. — Bei den Griechen finden wir an dieser Stelle den Vater der Welten, der zugleich Urahn des Göttergeschlechts ist, den „Uranos“, welcher, nach Rom verpflanzt, „Saturnus“ genannt wird. Zwischen den beiden letztern aber stehen noch die Juden, die in ihrem „über den Wassern schwebenden Geist Gottes“ jedenfalls die unmaterielle Form für den Urgrund aller Dinge zur Vorstellung gebracht haben. Kaulbach hat diese Erscheinung daher mit Recht fast körperlos als einen von Wolken umgebenen und fast verhüllten Kopf dargestellt.

2. Die zweite Reihe, welche erwähnenswerthen das Princip der Welschöpfung in der Vorstellung der weiblichen Naturkraft darstellt, zeigt uns bei den Indern die „Lakschmi“, als indische Venus, bei den Persern die schon genannte „Zeruana Akerana“, die anfangslose Zeit, als den gebährenden Urschoofs aller Dinge, bei den Aegyptern die Weltmutter „Neith“, mit dem Nilschlüssel in der einen und dem Wasser in der andern Hand, umgeben von heiligen Schlangen und Ibisvögeln, als Repräsentanten der positiven Naturkräfte. Die Griechen zeigen uns an der entsprechenden Stelle die ephesische „Artemis“, die Uernährerin und Erdmutter mit ihren zwölf Brüsten und den heiligen Hirschen; die Juden dagegen, denen eine Figuration des weiblichen Naturprincips fehlt, müssen sich mit einem symbolischen Complex von Naturkräften begnügen, einer Art Offenbarungsthier, dessen einzelne Theile aus Gliedern der heiligen Thiere, Löwenkopf mit Stierhörnern und Adlerflügeln auf dem Rumpfe eines Engels zusammengesetzt sind. Darunter erblicken wir den Stein Jacobs, als Uraltar und Gotteshaus, worauf aus den Arabeskenblumen heiliges Oel träufelt. Bei den Römern endlich finden wir die „Juno“ der Sabiner, die Mutter der Erde, aus der die Krieger entsprangen, daher mit dem Speere bewaffnet und von Mars und Minerva begleitet; unter ihr das Feuer der Vesta.

3. In der dritten Reihe, welche — um die Mitte der obern, theogonischen und kosmogonischen, Abtheilung zu markiren — in Form eines Medaillons gestaltet ist, werden uns die obersten positiven Gottheiten der betreffenden Völker vorgeführt: bei den Indern der viergesichtige „Brahma“, der oberste der indischen Trinität, bei den Persern der „Ormuzd“, als der dem bösen Princip „Ahriman“, welchem nur eine zeitliche Herrschaft über die Erde eingeräumt ist, obergeordnete gute Geist, bei den Aegyptern der widderhörnige „Ammon“, bei den Griechen der dodonäische „Zeus“, der Vater der Götter,

welcher, ins Römische übersetzt, als „Jupiter Capitolinus“ erscheint. Die dazwischen liegenden Juden haben auch hier wieder die reinste Vorstellung, indem ihr oberster oder vielmehr einziger Gott gestaltloser Geist, der Urlogos ist, welcher sich in den drei Consonanten des hebräischen Wortes „Jehova“, d. h. „der da war, ist und sein wird“, versinnbildlicht.

4. In der vierten Reihe haben wir die Grundvorstellung von der Schöpfungs- und Gestaltungsgeschichte der Erde vor uns, welche die obere Abtheilung der Pilaster abschließt. Die Inder zeigen die von dem Weltelephanten getragene „Erdkugel“, die Perser den „Urstier“, welcher von der bösen Schlange Ahriman getödtet wird, worauf aus seinem Blute der Weinstock, aus seinem Schweife aber das Getreide aufsprößt. Es liegt darin die richtige Vorstellung, daß das Princip der Zerstörung, die Verwesung, welche bei den Persern durch Ahriman, bei den Indern durch Çiva repräsentirt wurde, ein wesentliches Element der Fruchtbarkeit sei, daß mit andern Worten die Erde — bei den Persern und Aegyptern als Stier Apis, bei den Indern als heilige Kuh, aus deren Euter der Ganges entspringt*), vorgestellt — nur durch die Zerstörung des von ihr Erzeugten, durch Unwandlung, Verstümmelung ihrer Oberfläche wieder fruchtbar werden könne. In dem Pilaster der Aegypter finden wir jedoch nicht den Apis, sondern den „Skarabäus“, welcher, mit den Vorderfüßen die Erdscheibe emporhaltend, mehr die Form als die Fruchtbarkeit der Erde repräsentirt. Er ist von allegorischen Thieren umgeben, welche die einzelnen Naturkräfte repräsentiren, sowie von der mit den Arabesken verflochtenen Sonnen- und Lotusblumen, aus denen Licht und Wasser, die Elemente der Befruchtung des Niltals, auf ihn herabströmen. Bei den Griechen folgt „Atlas“, welcher dem Herkules die Erdkugel auf die Schultern hebt, der zwei kleine Genien, die aus den Arabeskenblumen hervorklettern, in heiterer Ironie noch Sonne und Mond hinzufügen. Die Juden zeigen uns „Adam und Eva“ mit der den Apfel darreichenden Schlange, weil bei ihnen der durch den Apfel repräsentirte Erdengenuß sogleich als sündhafte Lust vorgestellt wird. Die Römer endlich zeigen uns den „Erdkreis“, den *orbis terrarum* als specifischen *orbis romanus*, da sie als Weltherrscher den Erdkreis mit ihren Reichsgrenzen identificirten, darunter erblicken wir Tellus und die heiligen Hühner, als Symbol der irdischen Fruchtbarkeit.

— Mit den nun folgenden vier Reihen treten wir aus der in der vorigen, oberen Abtheilung der Pilaster dargestellten Darstellung der Schö-

*) Man vergleiche die Wurzel von „Ganga“, nämlich Ga mit Gô (Kuh) und dem Griechischen γᾶ oder γῆ (Erde), welches sich noch in γαλακ(τος), d. h. „Kuhmilch“ wiederfindet.

pfungsgeschichte der Welt, der Götter und der Erde heraus in einen neuen Cyclus, welcher die indischen Urtypen der geschaffenen Menschenwelt zum symbolischen Ausdruck bringt; und zwar bildet

5. die nun zunächst folgende erste Reihe dieser unteren Hälfte den localen und künstlerischen Mittelpunkt der ganzen Arabeskencomposition jedes Pilasterstreifens, in der Form einer architektonisch gestalteten Tempelhalle, in welcher wir eine genienartige Figur mit den heiligen Schriften jedes der sechs Völker erblicken. Bei den Indern finden wir diese Figur mit den „Vedas“, bei den Persern mit dem „Zend-Avest“, bei den Aegyptern mit den „zweiundvierzig Büchern des Thot-Hermes“, des göttlichen Offenbarungsmannes und Vorstehers der memphitischen Priesterschaft, bei den Griechen mit der „Theogonie“, bei den Juden mit den „fünf Büchern Mosis“, bei den Römern mit den „sibyllinischen Büchern“ belastet. Die Wahl dieser „Bücher“ bedarf keines Commentars.

6. Die nächste Reihe zeigt uns die ersten Gesetzgeber der alten Völker, bei den Indern den „Manu“, bei den Persern den „Zerduscht“, bei den Aegyptern den „Thot-Hermes“ — diese zugleich als Verfasser der über ihnen befindlichen heiligen Schriften —; bei den Griechen treffen wir auf „Orpheus“ (Minos wäre vielleicht schon wegen der im Namen angedeuteten Verwandtschaft mit „Manu“ und „Menes“, sowie, um dies hinzuzufügen, mit dem altgermanischen „Mannus“ passender gewesen), als den Gründer der thrakischen Mysterien und Bezähmer der rohen Barbaren des alten Pelasgerthums durch die Kraft der Musik. Darum lauschen auch hier Menschen wie Thiere dem göttlichen Sänger, während unter ihm die Menaden auf Verderben sinnen. Die Juden sind durch „Samuel“ vertreten, der das heilige Salböl über Davids Geschlecht ausgießt, die Römer endlich durch den den Göttern opfernden „Numa“, den Liebbling der göttlichen Nymphe Egeria, welche ihn in der geheimnißvollen Grotte in ihre Mysterien der Weisheit einweihete.

7. Entsprechend der dritten Reihe der oberen Pilasterhälfte ist auch diese dritte der unteren in der Form eines Medaillons gestaltet, welches die ersten Herrscher und Reichebegründer der sechs Nationen enthält: den kriegslustigen „Parkschit“ der Inder, der den großen indischen Krieg beendete, umgeben mit einem arabeskenartig geordneten Kranz von Waffen, Trophäen und Thiergestalten; in dem zweiten Streifen den friedlichen „Dschemschit“, unter welchem das goldene Zeitalter der Perser blühte, und der daher statt der rauhen Waffen von Symbolen des Friedens und der Landeswohlthätigkeit umringt ist. Die Aegyptier sind durch „Menes“ vertreten, unter ihm das heilige Schiff mit dem Zeichen des Ammon, Sphinx u. s. f.; die Griechen durch

„Theseus“, begleitet von Amor und Psyche, in arabeskenartiger Mythik verschlungen sich haltend; die Juden durch „Salomo“, unter ihm zwei Cherubim, deren Flügel die Bundeslade tragen, während sie Oel auf die Lampen des siebenarmigen Leuchters gießen; die Römer endlich durch „Romulus“, den ersten Städteerbauer, unter ihm die Attribute der römischen Staatsverfassung mit dem doppelgesichtigen Janus, dem Symbol der Stärke im Kriege wie im Frieden.

8. Die unterste Reihe endlich enthält einen Weisen oder Propheten, als Repräsentanten der wissenschaftlichen und künstlerischen Cultur der Völker. Die Inder zeigen uns den „Buddha“, als Gründer einer großen religiös-philosophischen Secte, die Perser den „Hom“, den Vorläufer des Zerduscht, welcher zuerst der Welt ein Licht der Wahrheit anzündete, die Aegypter den „Sochis“, den Lehrer des „Pythagoras“, den wir selbst als Repräsentanten der Griechen finden (vielleicht wäre Thales richtiger gewesen), die Juden sind durch den weisen Propheten „Esra“ vertreten, die Römer endlich — durch Niemand. An der Stelle des fehlenden römischen Weisen erblicken wir die Verpflanzung der griechischen Kunst auf römisches Gebiet.

Wenn wir nun den überreichen und doch so einfach gegliederten Gesamtstoff der Arabeskenpilaster überschauen, so möchten wir zweifeln, ob der Künstler passendere Motive und diesen angemessenere Formen für die Compositionen dieser Streifen hätte wählen können, welche bestimmt sind, einerseits eine Einrahmung und Verknüpfung der in den großen Gemälden dargestellten Ideen, andererseits eine Abgrenzung und Scheidung ihrer Wandflächen zu bewirken. Sehr passend ist darum auch die ruhige Gleichartigkeit in der Technik (worunter wir nicht nur die Lineatur der Arabeskenmotive, abgesehen von den innerhalb ihrer symmetrischen Oekonomie dargestellten positiven Ideen, sondern auch die Malerei von Grau in Grau begreifen), weil der Rahmen eines Gemäldes vor Allem nicht durch auffällige Mannigfaltigkeit der Farbe, überhaupt nicht durch eigenes Colorit sich bemerkbar machen, sondern durch eine milde Toneinheit den Farbenglanz des von ihm eingeschlossenen Bildes zusammenhalten muß.

Was aber die gedanklichen Compositionscyclen der Pilaster betrifft, so müssen wir noch an ihre locale Vertheilung erinnern, die ein wesentliches Moment der in ihnen zur Darstellung gebrachten culturhistorischen Symbole bilden. Der erste, die Inder, und der zweite, die Perser repräsentirende Streifen schließen „die Zerstörung des babylonischen Thurmes“ ein, und geben so im Verein mit dem letzteren eine Vorstellung des großasiatischen Völkercomplexes, der wesentlich durch die drei Hauptnationen: Inder, Perser und Assyrer oder Meder gebildet wurde, denn Nimrod, der gewaltige Jäger, ist König der letzteren.

Auf der andern Seite bildet der persische Streifen die Abgrenzung zu den beiden Zwischenbildern „Isis“ und „Moses“, und führt uns so in ganz historisch begründetem Uebergange zu den beiden andern nicht großasiatischen Völkerrepräsentanten der antiken Welt, den Aegyptern und Juden. Jedoch nur andeutungsweise, denn der durch „Moses“ bewirkte Anklang wird, als nur auf Aegypten hinweisend, wieder fallen gelassen, um zunächst der europäisch-antiken Culturlüthe in dem zweiten Hauptbilde: „Homer und die Griechen“, eine Stelle einzuräumen, das demnach ganz consequent auf der linken Seite von dem Pilasterstreifen Aegyptens, auf der andern von seinem eignen, aber nicht hellenischen, sondern altgriechischen, eingerahmt wird. An den letztern stoßen nun die Zwischenbilder „Venus“ und „Solon“, was keiner Erklärung bedarf; diese sind von der andern Seite durch den Pilasterstreifen der Juden begrenzt, welcher seinerseits die eine Seite der „Zerstörung Jerusalems“ bildet, während von der andern Seite das in diesem dritten Hauptbilde als Sieger auftretende Römerthum durch den römischen Pilasterstreifen repräsentirt und begrenzt wird.

So gliedert sich Alles mit höchster Klarheit und lichtvollster Consequenz in dieser ideenvollen und bei aller Mannigfaltigkeit der Gedanken und Form doch so übersichtlich einfachen Composition, welche durch

2. die beiden Zwischenfriese

zu ihrem Endabschluß kommt. Sie stellen den obenberührten Uebergang einerseits von der asiatischen zur ägyptischen Cultur, andererseits den von der asiatischen zur hellenischen Cultur dar und bringen dadurch die Stellung der drei alten Erdtheile Asien, Afrika, Europa, in ihrer Verbindung als Hauptträger der antiken Welt überhaupt, zum symbolischen Ausdruck. Mit feinem Takte hat der Künstler jenen Uebergang nicht schlechthin als eine Verbindung, sondern als einen Fortschritt von der niederen zur höheren Culturstufe, oder vielmehr als einen Sieg der letzteren über die erstere dargestellt.

Der erste, in seiner Breite zwischen den Pilasterstreifen Persiens und Aegyptens, in seiner Höhe zwischen den Figuren der „Isis“ und des „Moses“ befindliche Zwischenfries (*p*) stellt nämlich den Sieg der altägyptischen Cultur über die Cultur des alten Indiens, bekanntlich der Stammutter Aegyptens, in dem „Zuge Rhamses des Großen nach Indien“ dar. Rhamses, welcher um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts vor Christi Geburt lebte, wird als der Nachfolger des Sesostris genannt, dem Aegypten seine erste staatliche Organisation verdankt. Er war ein großer Heerführer und dehnte seine Eroberungen nach allen Weltgegenden, nach Süden über Aethiopien, nach Nordosten

über Vorderasien aus; drang siegreich nach Babylon vor, das er unterwarf, eroberte Baktrien und endlich auch Indien; er ist daher als Begründer der ägyptischen Macht zu betrachten. Er ist dargestellt, wie er auf einem von indischen Königen in Fesseln begleiteten Siegeswagen seinen Triumphzug hält. Zugleich deutete der Künstler in der umgebenden Staffage die Keime einer andern sich entwickelnden Culturphase an. Vor ihm nämlich flieht sein Bruder Danaos mit den Danaiden zu Schiffe nach dem Peloponnes. Durch diese Andeutung leitet uns der Fries in leichtester Symbolik zu dem zweiten Hauptbilde, das die Culturentwicklung Griechenlands zum Gegenstande hat, hinüber, indem sie zugleich die culturhistorische Verbindung zwischen Hellas und Aegypten allegorisirt.

Der zweite Zwischenfries (*g*) befindet sich, als Pendant des erstgenannten, einerseits zwischen den Darstellungen „Venus“ und „Solon“, andererseits zwischen den Pilasterstreifen Griechenlands und Palästinas, welches letztere hier ganz allgemein als zur asiatischen Culturphase gehörig gelten kann. Er enthält den Triumph des Hellenismus über die asiatische Welt in dem „Zuge Alexander des Großen nach Asien“. Zwischen ihm und dem Zuge des Rhamses liegt ein Zwischenraum von fast zwölfhundert Jahren, welche der Weltgeist brauchte, um den Riesenschritt von der ägyptischen zur hellenischen Culturblüthe zu vollenden. Alexander, auf dem muthigen Bukephalos sitzend, zieht in die Thore des eroberten Babylon ein, empfangen von dem besiegten Darius, welcher dem jugendlichen Helden das von seinem Haupte gefallene Königsdiadem überreicht, indem er um Schonung und Gnade fleht für sich und die am Boden niedergeworfene Familie. Hinter dem Sieger schreitet sein unsterblicher Lehrer Aristoteles mit andern Begleitern, denen ein keuchender Diener folgt, beschwert mit dem berühmten Kasten, der die homerischen Gesänge, das Handexemplar Alexander des Großen, enthält. In dem Diener erkennen wir die geistvoll markirten Züge des großen Homeristen Fr. August Wolff, dessen Studien die dem armen Homer feindliche Tendenz verfolgten, ihn als einen bloß mythischen Sammelrahmen für die Schule der Rhapsoden zu stempeln.

Hiermit hätten wir die in sich verschlungenen und unendlich gegliederten Compositionen der ersten großen Wandfläche in ihrem Specialinhalt wie in ihrer harmonischen Verknüpfung dargelegt. Denn die schmalen Pilasterstreifen *g* und *h*, welche einerseits die „Sage“, andererseits die „Geschichte“, sowie die Thüren unter diesen von den anstossenden Wandflächen trennen, enthalten keine ideellen Darstellungen, sondern rein ornamentale Arabesken. Ebenso beziehen sich die beiden Candelaberpaare, welche auf dem Goldgrunde der Bildflächen der

„Sage“ und „Geschichte“ zu beiden Seiten der letztern angebracht sind, nicht mehr auf die der antiken Welt angehörenden Ideencyklen, und werden deshalb am Schluß kurz erwähnt werden. Es bleibt uns daher nur noch

3. der große Fries

zu erwähnen, welcher, außerhalb des dramatischen Ganges der bisher beschriebenen Bildercyklen stehend, einen besondern Cyclus humoristischer Randglossen zu dem ersten Inhalt der culturgeschichtlichen Illustrationen Kaulbach's darstellt. Die Verbindung von Kinder- und Thiergestalten mit einem mannigfaltig verschlungenen Arabeskenzug von Pflanzenformen scheint darauf hinzudeuten, daß der Künstler den Humor der Weltgeschichte auf den allgemeinen Gedanken gründe, daß die Menschen nur Schüler der Natur seien und ihre Werke und Thaten, wenn man ihren ersten Quellen nachspüre, sich aus der Nachahmung der Kinder der großen Mutter Natur entwickeln. Denn wo er irgend diese Beziehung der menschlichen Thätigkeit zur Naturthätigkeit zum Ausdruck zu bringen vermag, ergreift er mit Freuden die Gelegenheit, seine humoristische Ader in voller Munterkeit springen zu lassen.

Den Reigen beginnt ein kleiner Prometheus, der sich ernsthaft mit seinem Werke der Menschenformung beschäftigt. Ist er schon ein niedlicher kleiner Kerl, der trotz seiner Gravität uns ein Lächeln abnötigt, so werden die Menschlein, welche er gestaltet, vollends „Kinder von Kindern“ an Größe. In diesem reizenden Puppenspiel wird er von einer kleinen Minerva unterstützt, die ihm gute Lehren zu geben scheint und zugleich für das Leben der Neugeschaffenen sorgt, indem sie ihm die Psyche darreicht, während ruhig daneben, als ironisches Gegenbild der Naturschöpfung, ein ehrbarer Storch seine Flügel über zwei aus üppigen Blütenkronen entsprossene Eier breitet, denen sich ein Männlein und ein Weiblein in gegenseitiger stauender Begrüßung entwinden. Sie werden von einem spöttischen Affen — der als Symbol jener eben berührten Nachahmungstendenz im Menschenthum hier ganz an seiner Stelle ist — willkommen geheißt, indem er ihnen ein Gesicht schneidet. Nach dieser humoristischen Einleitung in den Humor der weltgeschichtlichen Entwicklung beginnt nun ein buntes Wechselspiel des antiken Völkerlebens, das, ungleich dem friedlichen, aber auch stets in sich zurückkehrenden Schöpfungswalten der Natur, aus dem Bruderzwist entspringt, repräsentirt durch die mit einander kämpfenden Kindergestalten des Romulus und Remus, die Zöglinge der Wölfin, welche sie noch eben erst säugte. Der eine der Brüder ist mit einem Thierkinnbacken bewaffnet, mit dem er auf den andern eindringt, der

mit der Keule und dem aus einer weinenden Schildkröte gebildeten Schilde sich vertheidigt. Nun beginnt ein wildes Spiel der Jagd und des Krieges: der wilde Jäger Nimrod jagt, zugleich, indem er auf dem Nacken eines seiner Spielgenossen reitet, als Despot dargestellt, den flüchtigen Hirsch, den wilden Eber und den grimmigen Panther. Bis dahin ist nur erst das vorculturgeschichtliche Zeitalter der Menschewelt, ohne besondere nationale Scheidung, geschildert. Nun aber treten wir in die besondern Culturkreise der verschiedenen Urvölker ein, zunächst in den des alten Aegyptens.

Wie am Anfange des Ganzen, so sprossen auch hier, aber in nationaler Gestaltung, zwei liebliche Kinderfiguren, Männlein und Weiblein, aus der sich erschließenden Blumenarabeske hervor: es sind Osiris und Isis, die, als Götterwickelkinder hervorschauend, sich bereits bei ihrer Geburt im fruchtbaren Liebeskusse vereinen. Ihnen nahen sich, in anbetender Verehrung, gekrönte Königsknaben, die sie als die neuen Götter anerkennen. Aber auch die Götter erliegen ihrem in dem einleitenden Bruderkampfe schon vorher angedeuteten Schicksale, das uns hier in tragikomischer Weise offenbart wird. Osiris ist, ein urweltlicher Abälard, von dem grausamen Bruder Typhon, der die Fackel der Rache schwingt, zu Boden geworfen worden, während die arme Isis-Heloise, von der grotesken Maske, die Typhon ihr vorhält, entsetzt, in einem verzweifelten Purzelbaum sich überschlägt. Das Land ist durch den Gluthauch des heißen Windes ausgedörret, des Nils Quellen sind versiegt und der unmächtige Osiris lehnt trostlos über der leeren Urne, zu der sich die letzten Bewohner des Flusses flüchten. Selbst Anubis, der treue Begleiter der Isis, flieht vor Schreck, indem er die lechzende Zunge heraushängen läßt. Aber aus dem ägyptischen düstern Naturcultus entwickelt sich der heitere griechische Mythos, in den wir durch einen Dreifuß, als Markscheide zwischen den beiden Völkern, mit opfernden Priesterkindern eingeführt werden. So empfangen uns an der Grenze des neuen Lebens wieder die Götter; aber dicht an das religiöse Gebiet schließt sich hier das künstlerische an. Daher tritt zunächst Apollo auf mit Marsyas, die Kunst im Kampfe mit der rohen Natur, die von ihr besiegt wird. Denn wie auch der Satyr sich auf seiner Rohrflöte abmühen mag, — der seines Sieges gewisse Apollo belächelt die thörichte Geringschätzung, mit der jener auf ihn herabblickt, und schnitzt um so eifriger an seiner Lyra. Wehe aber dann dem übermüthigen Naturdichter, der es wagte, mit dem Gotte der Kunst selbst zu wetteifern! Dir wird das zottige Fell, und leider nicht allegorisch, über die Ohren gezogen werden! Es liegt darin der feingefühlte Gedanke, daß die Griechen den rohen Naturcultus im religiösen Gebiete wie in jedem andern, durch die Kunst, durch die Verwirklichung

des Schönheitsideals, überwand und menschlicher gestalteten. Darum zieht sich durch das ganze folgende Arabeskenspiel des hellenischen Lebens überall die künstlerische Thätigkeit als Besiegerin der bloßen Naturkraft durch. Das Zeuxis-Kind steht vor seiner Tafel, auf die sein Pinsel Aehren zu malen unternommen, so täuschend ähnlich den natürlichen, daß die Natur selber sich täuscht, denn Vögel fliegen herbei, um die gemalten Körner zu picken. Doch das ist noch immer eher zu verzeihen, als jenes blos materielle Behagen, welches gewisse Kunstliebhaber an der die bloße Natur darstellenden Kunstvirtuosität finden und die täuschende Nachahmung des Natürlichen für die höchste Stufe der Kunst halten; ein Behagen, das Kaulbach mit derber Persiflage durch einen englischen Windhund ausgedrückt hat, der dem Maler die Farbe von der Palette leckt. Ob es auch schon im hellenischen Alterthum solche materielle Kunstmäceneate gegeben? Bei den Römern finden wir sie schon tüchtig von der classischen Satyre gegeißelt. Ob aber je ein Hieb derber war, als der, welchen hier Meister Kaulbach gegen den Materialismus der Kunstliebhaberei aller Zeiten und Völker führt, möchten wir bezweifeln. Dem Maler folgt der kleine Architekt, der sich von dem Naturbankünstler, Meister Biber, eine Vorlesung über den Urbaustil halten läßt. Aber der menschliche Baumeister kehrt sich nicht viel an den Urbaustil, er wendet bei seinem Tempel, dem er eben eine Thüre einfügt, Winkelmaafs und Richtscheidt an, Dinge, die der Wald- und Wasser-Architekt nicht kennt, da er als Grundform aller Bauten nur den Zirkel braucht, weil er sich selbst ewig in demselben Kreise bewegt. Ihnen folgt der Vater der griechischen Musik, Orpheus, ein prophetischer Seherknabe; aber wenn die Natur schon den sinnlicheren Künsten gegenüber ihre Ohnmacht fühlte, so erscheint sie dem menschlichen Gesange gegenüber vollends als ein — Esel, der als Tribut der Anerkennung nichts als einen dünnen Distelkranz zu überreichen weiß. Und auch hier fehlt der Kunstmäcene nicht; als ein seinem Ideal, dem Naturessel, würdiger Genosse lehnt er, in der Gestalt eines unbeholfenen, dickgemästeten Elephanten, der sich auf seine Musikliebhaberei etwas zu Gute weiß, mit nachlässig über den feisten Bauch zusammengeschlagenen Händen behaglich rückwärts und reicht mit dem Rüssel einen zierlichen Lorbeerzweig dem gotterfüllten Sänger hinüber. Verdienten nicht beide hinausgeworfen zu werden aus dem geheiligten Kunsttempel? Doch läßt sie gewähren, sie sind unschädlich, wenigstens der Esel. Beziehungsvoll schrieb der Künstler deshalb an den Rand des Cartons an dieser Stelle:

„Keine Furcht der Esel hat,
Wenn er zu dem Leuen geht,
Doch thut er's nicht aus arger List,
Sondern weil er ein Esel ist“ —

welche Worte wir hier scherzeshalber anführen, um zu zeigen, daß die von uns gegebene Auslegung wirklich die richtige sei. Die Natur ist der Kunst gegenüber nicht listig, sondern sie fühlt nur ihre Inferiorität nicht, aus „natürlichen“ Gründen. Dem göttlichen Sänger folgt noch ein höherer, geistig vertiefterer Lebenskreis des Hellenenthums: die Wissenschaft und Philosophie. Schon deutet der aus der Puppe hervorbrechende Schmetterling an die Befreiung der Psyche, an die Unsterblichkeitslehre, worüber Plato und Aristoteles, der philosophische Idealist mit dem Metaphysiker, in eifriger Disputation, zu beiden Seiten eines Himmelsglobus, begriffen sind. Der kleine Plato ist ganz Eifer und Enthusiasmus, während der seiner Höhe bewußte Aristoteles den etwas phantastischen kleinen Kerl reden läßt und über seine Begeisterung still vor sich hinlächelt. Die Kunst ist jetzt ebenfalls vollendete Technik, denn der Faun hört verdrießlich dem musicirenden Apollo zu; ja selbst die Industrie ist nicht vergessen, denn sie möchten wir in der kleinen Spinnerin erblicken, die freilich nicht minder wie alle andere Menschenkunst bei der Natur in die Schule gehen muß. Denn die Seidenraupe liefert ihrer noch ungelenten Hand den Faden, während ihr Blick aufmerksam das Thun zweier gewaltigen Kreuzspinnen prüft, die ein dichtes Gewebe zu fabriciren im Begriff sind. Diese geistvolle Doppeltenenz, den Ausgang aller Kunst von der Nachahmung der Natur, aber dann wieder den Triumph der ersteren über die letztere darzuthun, zieht sich als humoristisches zugleich und bedeutsam ernstes Moment dieses ironischen Weltepos gleich einem rothen Faden durch die ganze geistvolle und anmuthige Composition hin, die hier abermals einen ideellen Abschluß in der Kindergestalt der Pandora findet. Und hier haben wir zugleich einen unwiderleglichen Beweis für unsere Auffassung des großen, unter diesem Theil des Frieses befindlichen Bildes: „Homer und die Griechen“, nämlich daß es das specifische, auf Homer basirende Hellenenthum zur Anschauung zu bringen bestimmt sei, welches einerseits den früheren Orpheischen Naturcultus, andererseits die spätere Reflexionsepoche ausschloß. Denn die letztere findet ihren Ausgangspunkt in dem die homerischen Götter leugnenden Sokrates und ihre Ausbildung und Gliederung in seinem Schüler und Schülerschüler Plato und Aristoteles, sowie in der späteren Lehre der Stoiker und Epicuräer. Orpheus selbst haben wir bereits in dem Fries seine Rolle spielen sehen, ebenso nun Plato und Aristoteles: die beiden durch das Hauptbild absichtlich gelassenen Lücken werden also durch den darüber laufenden Commentar ausgefüllt. Und nicht nur diese Lücken, sondern auch die große Kluft zwischen dem sich seinem Untergange zuneigenden Griechenthum überhaupt und dem eine neue Culturepoche heraufführenden Römerthum, welches in dem dritten großen Hauptbilde bereits auf

der Höhe seiner Macht steht, weiß der Künstler durch den Fries in sinnvoller Weise zu überbrücken. Denn die Schlange der Reflexion trieb die bis dahin heiter und glücklich in ihrem Schönheitsparadiese lebenden Hellenen zum Baum der Erkenntniß, aber dadurch auch zugleich aus dem Paradiese: Pandora öffnet ihre geheimnißvolle Büchse, der nun die bösen Geister des entarteten Menschenthums, Verleumdung, Haß und Krieg, die bittern Früchte der Forschung und der nur durch den Zweifel zur Weisheit kommenden Wissenschaft, entsteigen. Auch die Gegenwart kann sich, meint der Künstler, hieran ein Beispiel nehmen, denn er läßt den deutschen Michel aus der Urne des Schicksals die Leiche des Reichsverwesers in der Gestalt eines langgezogenen, verzerrten Kopfes, den er an den Ohren gepackt hat, statt des deutschen Einigkeitskaisers herauszuziehen. Der Krieg aber, Geißel und Schwert schwingend, wendet sich schon der römischen Welt zu, deren Größe aus ihm entsprang, während das schöne Griechenthum in dem Bruderkriege Spartas und Athens sich selbst das Grab grub, das seine Freiheit und mit ihr seine Hoheit verschlang.

So leitet uns der Künstler durch seine luftigen Kindergestalten, in deren „kindischem Spiel ein tiefer Sinn liegt“, unmerklich zu der römischen Culturphase hinüber, die sich auf den Trümmern der griechischen Welt erhob, mit deren Fragmenten die weltherrschende Roma sich noch Jahrhunderte lang zu schmücken versuchte. Denn Rom hat keine eigene Kunst, keine eigene Wissenschaft; es kennt nur das stolze *Ceterum censeo*, welches wir in den welthistorischen Buchstaben *S. P. Q. R. (Senatus populusque Romanus)* auf römischen Standarten erblicken, welche als Grenzpfahl die schöne griechische von der harten römischen Welt trennt, und vor welcher zugleich, als dem Symbol der Weltbezwingung, die gefesselten Völker des Erdkreises händeringend auf den Knien liegen. Als erster Repräsentant der republicanischen Härte, die nicht nur gegen Andere, sondern gegen sich selbst unerbittlich ist, tritt der finstere Brutus auf. Mit kalt übereinander geschlagenen Armen, den festen Entschluß der Unerbittlichkeit auf der hohen Stirn, winkt er dem mit dem Beile heranschreitenden Licitor zu, das Urtheil an seinen um Erbarmen flehenden Söhnen zu vollstrecken. Er kennt keine Anwendung mitleidigen Vatergefühls, sondern blickt, stolz auf seine Römertugend, auf die gefesselt zu seinen Füßen ausgestreckten Sünder nieder, die ihre Hände gegen die Republik aufzuheben wagten. Dieser Scene reiht sich eine andere an, welche abermals einen Beitrag des altrepublicanischen Stoicismus liefert: Mucius Scävola streckt kaltblütig, um dem grimmigen Porsena, der die vertriebene Königsfamilie der jungen Republik wieder aufdringen wollte, eine Probe seiner Todesverachtung zu geben, seine Hand über die aus einem Arabeskenkelch emporlodernde Flamme, wäh-

rend die Leiche des Dieners, den des Mucius Dolch irrtümlich statt des Königs traf, am Boden liegt, und der König seine aristokratischen Hände in unwillkürlicher Furcht zurückzieht. Dieser eisenfeste Patriotismus war es, welcher die stolze Roma zur Weltherrscherin machte, und so sehen wir sie denn auch bald in der Person des die Victoria in der Hand haltenden Cäsar auf der von einem Seepferd und einem Einhorn (den Symbolen der See- und Landmacht) gezogenen Biga ihren Triumphzug über die besiegte Erde halten, welche auf einem an die Biga gefesselten Löwen sitzend hinter ihm daherzieht. Aber während über dem Haupte des stolzen Cäsarenknaben der Adler des donnernden Jupiter schwebt, lauschen bereits aus den Seitenarabesken germanische mit Eichenlaub bekränzte Gesichter auf den Augenblick, wo sie die stolze Roma zertrümmern und die gefesselte Erde befreien können. Und der Augenblick ist nahe. Denn der Erdkreis ist überwunden und das übermüthige Rom wendet das Schwert gegen sich selbst, die Cäsaren beginnen den Bürgerkrieg, repräsentirt durch zwei miteinander um den Thron kämpfende Knabengestalten; daneben steht die trauernde Roma mit gerungenen Händen auf dem Kelch einer Passionsblume, Roms Legionen erstarren vor dem Anblick des von der Dornenkrone umwundenen Kreuzes, das plötzlich zwischen ihnen und den staunenden Germanen, ein Symbol der neuen Zeit, erscheint: die Königin der Erde sinkt in den Staub und von ihrem aufgelösten Haare fällt die Krone nieder. So ist auch hier, wie bei den Griechen, der Bruderkampf Ursache des Untergangs. Das Kreuz bildet hier denselben Grenzstein, wie vorhin die römische Standarte, es ist die Standarte der neuen weltherrschenden Macht des christlich-germanischen Princip; und um diese tragische Lehre der Geschichte — hier am Schlusse der antiken Welt — noch einmal als Denkzeichen der neuen zu veranschaulichen, führt uns der Künstler die sich aus jenem Zwiespalt entwickelnden bösen Mächte selbst in der Gestalt der drei Schicksalsgöttinnen vor Augen: Ate, die in der einen Hand den Dolch, in der andern die Fackel hält, mit verbundenen Augen und vernageltem Kopf, ein Sinnbild der verblendeten Schuld und bethörten Wuth; Nemesis, auf das ewig rollende Rad des Fatums gelehnt, mit einem Zügel und einem Blüthenzweig, das Symbol der die Geschehisse lenkenden, die Weltordnung aufrechterhaltenden Vergeltung; Ananke endlich, die harte Nothwendigkeit, welche sich mit verhülltem Gesicht in den von dem Drachen des strafenden Fatums bewohnten Abgrund stürzt, während die selbstverscherzte frühere Größe und Schönheit der untergegangenen Welt sich als gleißender hohler Schein erweist, der gleich dem eiteln Hochmuth des schweißspreizenden Pfauen nur noch das mitleidige Lächeln der Verachtung sich erwerben kann.

So schließt die alte Welt und der diese Wand schmückende Fries. Wir fügen noch hinzu, daß die einzelnen Episoden desselben, welche vier Hauptabschnitte enthalten, nämlich: 1. der Anfang der Geschichte, 2. die ägyptische Weltepoche, 3. die griechische Culturentwicklung, 4. die römische Weltherrschaft (die letztere zugleich mit den Keimen der neuen christlich-germanischen Welt), sich auch in localer Rücksicht genau an die unter dem Fries zur Darstellung gekommenen Hauptdarstellungen anknüpfen, so daß 1. über der „Sage“, 2. über der „Zerstörung des babylonischen Thurms“, 3. über „Homer und die Griechen“, 4. über der „Zerstörung Jerusalems“, welche ja ebenfalls die Keime des zur Weltherrschaft berufenen Christenthums enthält, und der „Geschichte“ sich befindet.

Wir würden es für überflüssiges Beiwerk halten, wenn wir diesen Schilderungen noch ein Wort über die künstlerische Vollendung derselben hinzufügen wollten, obschon uns die Kaulbach'schen Arabesken allein einen fast unerschöpflichen Stoff der Betrachtung darbieten könnten. Wer wie er Meister in der ideellen Composition ist, kann diese Meisterschaft nur durch eine Ueberwindung der technischen Schwierigkeiten erreichen, wie sie der Bewältigung des Gedankens angemessen ist.

Als nachträgliche Bemerkung geben wir hier am Schlusse noch eine kurze Andeutung über die beiden Paare der

4. Arabeskencandelaber,

welche zu beiden Seiten der „Sage“ und „Geschichte“ auf dem gemusterten Goldgrunde ihrer Bildflächen sich darstellen. Sie stehen, wie schon erwähnt, außerhalb des diese Wand umfassenden Ideencyclus, indem sie sich auf die germanische Ideenwelt gründen, in deren Mitte des Künstlers Geburtsstätte sich befindet. Die beiden Candelaber der „Sage“ behandeln zwei unserer lieblichsten Märchen, die vom Dornröschen und vom Siegfried. Der Fuß des einen Candelabers wird von dem dicken, alten Koch gebildet, welcher gerade den Küchenjungen bei den Haaren packt und drohend mit dem Bratspieß zum Schläge ausholt, als er in den Zauberschlaf fällt. Die schreiende Alte sitzt dabei. Der Schaft hat die Gestalt eines dornigen Rosenstocks, welcher zwei Schalen übereinander trägt. Die untere, mit einem Hagebuttenkranz gezierte Schale ist mit den zappelnden Prinzen bedeckt, die, von den Dornen gespielt, in den wunderlichsten Stellungen in der Luft schweben, während auf der obersten, von Rosen umkränzten Schale die schlummernde Prinzess auf den weckenden Kuß des sich nabenden glücklichen Freiers wartet.

Am Fusse des zweiten Candelabers stellt sich uns der Nibelungenhort dar, neben welchem wir den mit wilden Eriken und Farren bekränzten König der Zwerge nebst seiner Gemahlin erblicken, in deren Schoofse einige Zwerglein sitzen, während andere mit Hülfe des alten Zwerges den Stamm des Schaftes zu erklettern versuchen. Denn sie wollen dem Drachen zu Hülfe kommen, welcher aber bereits auf der obersten Schale von Jung-Siegfried erschlagen wird.

Die beiden Candelaber der Geschichte gehören der neueren Zeit an, und zwar repräsentirt der eine den Frieden, der andere den Krieg. Unten an dem Fusse des ersteren bemerken wir die Charitas mit vier Kindergestalten, über denen, auf dem Fusse selbst, ein Friedensfest gefeiert wird, dargestellt durch zechende Kampfgenossen und tanzende Paare, denen ein an den Schaft sich lehrender Fiedler aufspielt. Der Schaft selbst wird von Emblemen der friedlichen Beschäftigungen, des Ackerbaues und der Gewerbtätigkeit, von Blumenguirlanden umschlungen, geziert. Die untere Schale zeigt uns die drei Meister der bildenden Künste, Schinkel mit dem Modell seines „Museums“, Rauch mit dem „Friedrichs-Denkmal“, Cornelius mit dem Grundriß des „Campo santo“. Auf der obersten, wie ein Rosenkelch gebildeten Schale, welche von drei Mädchengestalten gehalten wird, steht die verewigte Königin Luise, mit dem Hermelin bekleidet, das Diadem auf dem Haupte und die Friedenspalme in der Hand. Der Kriegscandelaber bildet ein genaues Pendant zu dem eben beschriebenen. An der Basis erblicken wir die Göttin des Krieges selbst, welche die Fackel der Verheerung schwingt und, den Fuß auf den feindlichen Adler gesetzt, die deutschen Völker zum heiligen Kampfe für Freiheit und Vaterland ruft. Auf dem Fusse befindet sich eine Gruppe von Waffenschmieden; auch sie machen sich ein Fest aus ihrem Geschäft, denn Meister und Gesell hämmern tüchtig darauf los, und einer schmückt sich vor dem blanken Schildspiegel schon mit dem eben vollendeten Helm. Statt der Embleme des Friedens zeigt der Schaft eine Guirlande von Waffen und Trophäen, und statt der Männer der friedlichen Künste erscheinen auf der unteren Schale die Städtefiguren von Culm, Leipzig und Bellealliance, die an Scharnhorst, Blücher und York erinnern. Die oberste Schale, in Form eines Schildes, wird von drei Kriegern getragen, und auf ihr erhebt sich der verewigte König Friedrich Wilhelm III., im Hermelin, dessen Rechte das Schwert der Freiheitskriege hoch geschwungen hält.

DIE
WANDGEMÄLDE WILHELM VON KAULBACH'S

IM
TREPPENHAUSE DES NEUEN MUSEUMS
ZU BERLIN.

MIT GENEHMIGUNG DER GENERALDIRECTION DER KÖNIGLICHEN MUSEEN

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER DUNCKER,

HOCHBUCHHÄNDLER SE. MAJESTÄT DES KÖNIGS VON PREUSSEN.

Die vorstehende Schrift, welche den Gedankeninhalt der großartigen Wandgemälde Wilhelm von Kaulbach's in ihrer Gesamtheit wie in ihren Einzelheiten dem Verständniß näher zu bringen versucht, ist dadurch zugleich auch ein nothwendiges und praktisches Hilfsmittel für das Verständniß der nach den Gemälden ausgeführten Stiche. Was die letzteren im Besondern betrifft, so wird es hinreichen, über die künstlerische Bedeutung derselben die kritischen Stimmen von zwei der renommirtesten deutschen Zeitungen darüber anzuführen:

„Wenn wir beim Erscheinen der ersten Lieferung dieses großartigen Kupferstichwerks auf die hohe künstlerische Bedeutung des Unternehmens aufmerksam machen, so veranlaßt uns dazu allerdings zunächst die eminente Bedeutung der Kaulbach'schen Compositionen selbst, welche, von seinen Schülern Echter und Muhr in stereochromischer Manier auf den langen Breitseiten des Treppenhauses im Königlichen Neuen Museum ausgeführt, an Tiefe der Gedanken und Genialität der Gestaltung zu den bedeutendsten Kunstschöpfungen der modernen Zeit gehören. Weiterhin aber muß anerkannt werden, daß die von den tüchtigsten Kupferstechern Berlins ausgeführten und von Alexander Duncker herausgegebenen Stiche nach den genannten Fresken in technischer Gediegenheit der Behandlung der Originale durchaus würdig sind . . . Von diesen stoff- und umfangreichen Darstellungen werden nun in dem obenverzeichneten Kupferstichwerk getreue Abbildungen gegeben werden . . .

Wir gestehen, daß wir diese eminenten und geistsprudelnden Schöpfungen am liebsten im einfachen, von des Meisters Hand entworfenen Carton betrachten. Der reine Gedanke — und Kaulbach's unermesslich reiche Productionskraft ist durchaus gedanklicher Natur — tritt in den Cartons (viel mehr als in den Gemälden) mit einer classischen Einfachheit und mit einer plastischen Ruhe auf, die dem glänzenden Farbenschimmer einigermaßen widerstrebt. Von diesem Gesichtspunkt aus wird in den Kupferstichen der in ihrer Kleinheit liegende Nachtheil wieder aufgehoben, da sie den Compositionen durch die Abwesenheit der Farbe die plastische Gediegenheit zurückgeben, die jene durch die malerische Ausführung theilweise einbüßen. Mit richtigem Takt und — wie es uns bedünken will — aus demselben eben angedeuteten Gefühl gegen die malerische Behandlung der Kaulbach'schen Compositionen, hat der Herausgeber die Stiche in der edelsten und einfachsten Technik zur Ausführung bringen lassen, nämlich in der reinen und ungemischten Linienmanier . . . Uebrigens ist die Technik als solche durchgehends meisterhaft, und die Stecher Jacoby, Hoffmann, Eichens, welche an der Herstellung der ersten Lieferung mitgewirkt, haben darin einen trefflichen Beleg für ihre große Gewandtheit, Gewissenhaftigkeit und besonders für ihr künstlerisches Gefühl in der charakteristischen Auffassung des Gedankeninhalts der Kaulbach'schen Compositionen geliefert . . . So können wir denn das Duncker'sche Werk mit guter Ueberzeugung allen denen, die sich für die großartigen Schöpfungen des großen Meisters in einer mehr als oberflächlichen Weise interessiren, auf's Angelegentlichste empfehlen“.

[Vossische Zeitung vom 6. Juli 1853.]

„Wir haben bereits früher, bei der Herausgabe des Prospectus zu diesem großartigen Unternehmen, auf dessen Wichtigkeit hingewiesen und unsern Lesern eine nähere Charakteristik desselben in Aussicht gestellt, sobald die erste Lieferung der Kupferstiche einen Anhaltspunkt für die Beurtheilung seiner künstlerischen Bedeutung geben würde. Diese erste Lieferung liegt nunmehr vor und entspricht allen Anforderungen künstlerischer Gediegenheit und eleganter Ausstattung, zu welchen der Prospectus berechtigt . . . Sei es Zufall oder richtiges Gefühl, in den bei Alexander Duncker erschienenen Kupferstichen ist jenes Princip der Einfachheit als das dem Kaulbach'schen Genius angemessenste aufgestellt und befolgt worden, und darum machen diese herrlichen Stiche trotz ihrer verhältnißmäßigen Verkleinerung fast einen großartigern Eindruck als die Gemälde selbst. Denn sie geben den Com-

positionen durch jene strenge und keusche Einfachheit der Linienmanier, welche wir an den alten Meistern bewundern, die classische Gediegenheit wieder, welche den prägnanten Charakter der Kaulbach'schen Cartons bilden. Denn die reine, ungeschmückte Linie hat eine viel idealere Bedeutung als der Glanz der Farbe oder, wenn von graphischen Künsten die Rede ist, als jenes der Malerei abgelauschte „In-Wirkung-Setzen“ vermittelt bildmäßiger Licht- und Schattencontraste u. s. f. Hierzu kommt, daß die reine Linie auch in einem andern, höheren Sinne reiner sein kann, als die ausgeführtere Technik, weil sich in ihr der eigentliche Charakter der ideellen Composition viel prägnanter manifestiren kann; um wie viel mehr bei Kaulbach's Compositionen als bei irgend welchen andern, da der classische Werth derselben vorzugsweise in der gedanklichen Macht des compositionellen Inhalts liegt, dieser aber sich namentlich in der abstracteren Lineatur der Composition concentrirt. — Die Stiche sind meisterhaft in jeder Beziehung und machen der Berliner Technik Ehre. Die erste Lieferung enthält drei Blätter, welche sich in gleicher Weise durch innere Gediegenheit, gewissenhafte Treue und technische Sorgfalt auszeichnen... So begrüßen wir denn den Anfang dieses großartigen Werkes mit anfrichtiger Freude und empfehlen es mit voller Ueberzeugung den Freunden des Kaulbach'schen Genius, der in ihm eine seiner würdige Darstellungsform gefunden hat, welche sein Verständniß nicht nur beim deutschen Publicum, sondern auch im Auslande gründlicher, als es bisher geschehen, anzubahnen geeignet ist.

[Neue Preussische Zeitung vom 16. und 17. Sept. 1853.]

Das vorbenannte Werk erscheint in 10 Lieferungen, welche zusammen 24 Blätter in Imperial-Folio enthalten werden. Von diesen werden 18 kleinere die einzelnen Figuren („Sage“ — „Geschichte“ — „Wissenschaft“ — „Poesie“ —; „Solon“ — „Moses“ — „Karl der Große“ — „Friedrich Rothbart“ —; „Isis“ — „Venus“ — „Italien“ — „Deutschland“ —; „Architektur“ — „Bildbauerei“ — „Malerei“ — „Musik“ —; den „Fries“) und 6 größere die Hauptbilder („die Zerstörung des babylonischen Thurms“ — „Homer und die Griechen“ — „die Zerstörung Jerusalems“ — „die Hunnenschlacht“ — „die Eroberung des heiligen Grabes durch die Kreuzfahrer“ — „die moderne Zeit“) enthalten. Jede Lieferung enthält entweder drei kleinere Blätter, oder ein großes und ein kleines Blatt.

Für die ersteren Lieferungen ist der Pränumerationspreis für Exemplare mit der Schrift 9½ Thlr., vor der Schrift 14 Thlr.; für die letzteren mit der Schrift 14¾ Thlr., vor der Schrift 22 Thlr.

So eben ist die **zweite Lieferung** erschienen. Dieselbe enthält: Den Fries, 3s, 4s Bruchstück, gestochen von Ed. Eichens. — Die Sage, gestochen von L. Jacoby. — Solon, gestochen von A. Hoffmann.

Die Ausführung der Stiche in dieser zweiten Lieferung entspricht den Anforderungen der strengsten Kunstrichter auf das Vollkommenste und dürfte die schönen Stiche der ersten Lieferung fast noch überragen.

An der Fortsetzung dieses großartigen Werkes wird mit unermüdlicher Sorgfalt und allem Fleiß gearbeitet. Eine der nächsten Lieferungen wird die herrliche Composition:

HOMER UND DIE GRIECHEN,

gewöhnlich „die Blüthe Griechenlands“ genannt, den geehrten Abnehmern bringen.

Fernere Subscriptionen werden sowohl bei dem Unterzeichneten, als in allen Buch- und Kunsthandlungen des In- und Auslandes gern entgegen genommen.

Die vierte Liste der geehrten Subscribenten wird demnächst durch die öffentlichen Blätter bekannt gemacht werden.

Berlin, den 15. März 1854.

ALEXANDER DUNCKER.

Læs mere om projektet på:

www.kb.dk/EOD

www.books2ebooks.eu

Om EOD-projektet

“eBooks on Demand” (EOD) – på dansk “eBøger on Demand” – er et europæisk samarbejdsprojektet, der blev indledt i 2006. Det omfatter 14 national- og universitetsbiblioteker fra hele Europa og finansieringen sker bl.a. via EU.

Projektet har gjort det muligt for brugere af Det Kongelige Bibliotek at bestille ældre bøger som eBøger på nettet via REX. På længere sigt vil brugere på denne måde få adgang til millioner af bøger på nettet fra europæiske biblioteker leveret i digital form som søgbare PDF-filer -såkaldte eBøger.