



niederwerfend. Abgesehen davon, dass diese Allegorie, welche an bedeutsamer Stelle zum Volke sprechen soll, selbst für den Gebildeten schwer verständlich ist, abgesehen davon, dass der Maler sehr einseitig verfahren ist, indem er nur die zerstörende Seite des Krieges hervorgekehrt hat, entbehren auch Komposition wie Formgebung der Originalität. Die Kunst kann wieder an Cornelius anknüpfen; wenn sie aber über seinen Formenkreis nicht hinauskommt, sondern auch seine Schwächen und Uebertreibungen wieder auffrischt, ist ihre Arbeit für geschichtliche Weiterentwicklung vergeblich. Ein Gesamturtheil über die Schöpfungen Gesellschaps wird sich übrigens erst nach der Vollendung der ganzen Dekoration fällen lassen.

Es ist eine merkwürdige Fügung des Schicksals, dass sich gerade derjenige Schüler von Cornelius, der sich am weitesten von seinen Wegen entfernte und den der Meister als einen Abtrünnigen verdamnte, die grösste Volksthümlichkeit erworben hat, freilich eine Volksthümlichkeit, die ebenso schnell verschwunden ist als sie emporwuchs. Noch weit weniger als Cornelius wirkt Kaulbach in der Gegenwart nach, und selbst seine ehemals populärsten Werke sind so schnell der Vergessenheit anheimgefallen, dass die Kunstgeschichte ihre Erinnerung erhalten muss.

### 13. Wilhelm von Kaulbach.

Noch als Cornelius an der Düsseldorfer Akademie lehrte, that sich unter seinen dortigen Schülern Wilhelm *Kaulbach* aus Arolsen (geb. 15. Okt. 1806) trotz seiner Jugend durch Energie und Strebsamkeit hervor\*). Nachdem er von seinem Vater, der Goldschmied und Stempelschneider war, den ersten Zeichenunterricht erhalten, begab er sich 1821 nach Düsseldorf, wo ihn Cornelius bald an den monumentalen Arbeiten der Schule Theil nehmen liess. Er half an der Ausmalung der Bonner Aula, zeichnete selbstständig einen Karton mit den Manna sammelnden Israeliten in der Wüste, malte ein Altarbild für eine westfälische Kirche und führte in der Kapelle des Irrenhauses zu Düsseldorf Engelfiguren mit Festons aus. Doch in diesen Schöpfungen zeigte sich noch kein originaler Geist, was bei der grossen Jugend Kaulbachs auch nicht anders zu erwarten war. Seine Eigenart lag auf einem ganz anderen Gebiete, und nichts kann für dieselbe bezeichnender sein als die Thatsache, dass er zur Zeit, wo er ideale Figuren für ein Irrenhaus malte, nebenbei unter

\*) Vgl. A. Teichlein, Zur Charakteristik W. v. Kaulbachs (*Zeitschrift f. bildende Kunst* 1876 S. 257—264. — A. Woltmann, Aus vier Jahrhunderten niederländisch-deutscher Kunstgeschichte, Berlin 1878 S. 288—316. — Fr. Pecht, Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts. II. S. 54—109. (Nördlingen 1879.)



den Wahnsinnigen physiognomische Studien machte, welche er in so sicherer Erinnerung behielt, dass er ein Jahrzehnt später daraus seine Karrikatur »Das Narrenhaus« gestaltete. Denn anders kann man diese Zusammenstellung von fratzenhaften Idioten nicht nennen. Kaulbachs geistige Beweglichkeit wuchs bald über den Rahmen der Schule hinaus, und wenn er sich zeitweilig demselben noch unterordnete, so lag es nur daran, dass sein technisches Können dem Fluge seiner Ideen noch nicht gehorchte. Er folgte auch nicht sogleich dem Meister, als dieser nach München übersiedelte, sondern erst, als er im Jahre 1826 wegen Gewaltthätigkeit gegen einen Mitschüler von der Düsseldorfer Akademie verwiesen wurde, wusste er keine andere Zuflucht zu finden, als dort wo ein neues Kunstleben erwacht war. Was Cornelius an Lebensklugheit mangelte, besass er in hohem Grade, und er hat sich Zeit seines Lebens in München wohl gefühlt, weil er sich immer zu den gebietenden Mächten gut zu stellen wusste. Anfangs zu Cornelius, von welchem alles abhing. Dieser liess ihn an den Arbeiten in den Arkaden des Hofgartens theilnehmen, wo Kaulbach fünf allegorische Gestalten, die der Bavaria und der fünf Hauptflüsse Bayerns, ausführte. Kaulbach war so klug, sich ganz eng an Cornelius anzuschliessen, — »Exercitien in der Manier von Cornelius . . . schablonenhaft« nennt Woltmann mit Recht diese Fresken —, und der Meister liess sich durch diese Unterwürfigkeit so sehr bestechen, dass er im Jahre 1831 vor diesen Arbeiten die Zustimmung Overbecks, der ihn damals besuchte, durch die Frage herausforderte: »Nicht wahr, das ist Etwas, das Stand hält?« Auch an den grossen Deckenbildern im Odeon nahm Kaulbach noch unter Cornelius' Leitung Antheil. Sobald er aber merkte, dass man in München auch ohne Cornelius Aufträge bekommen konnte, zog er sich langsam von den Genossen zurück. Er malte nacheinander im Tanzsaale des Herzog-Max-Palais sechszehn Bilder aus dem Mythos von Amor und Psyche, in den Gemächern der Königin im neuen Königsbau Bilder nach Dichtungen von Klopstock und Goethe und entwarf Kompositionen zu Wieland, welche von anderer Hand ausgeführt wurden. Doch befriedigte ihn diese Thätigkeit keineswegs »Ich taue nicht für eure monumentale Kunst!« hatte er bisweilen zu seinen Genossen aus der Corneliuschule gesagt. Er wollte im Gange seiner Gedanken wie in der Formgebung von Cornelius unabhängig sein und strebte deshalb mit Eifer danach, seine Technik höher auszubilden und ein anderes Stoffgebiet zu finden. Seine Abneigung gegen den Meister wuchs mit der Zeit so sehr, dass er oft sagte: »Nichts habe ich von ihm gelernt, er konnte nichts lehren, weil er selber nichts gelernt hatte!« Zunächst stellte er sich zu der Schule in Gegensatz durch



die schon erwähnte Zeichnung »Das Narrenhaus« und durch zwei Blätter zu Schillers Erzählung »Der Verbrecher aus verlorener Ehre.« In diesen Zeichnungen offenbarte sich zuerst die eine Seite seiner zwiespältigen Natur: der schneidige Sarkasmus und seine Grundlage, das reflektierende Element. Die andere Seite ist keine geistige, sondern nur eine technische. Er führte die schöne rhythmische Linie nicht nur in die Komposition, in die äusseren Umrisse derselben, sondern in die einzelnen Figuren ein, und mit dieser Neigung für schöne Konturen steht sein Hang zur sinnlichen Formenbildung, der sich bisweilen zum Frivolen und Obscönen steigerte, in enger Verbindung.

Diese beiden Seiten seines Kunstvermögens traten sofort in derjenigen Schöpfung zu Tage, die nicht bloss seine eigenartige Richtung begründete, sondern zugleich auch den Höhepunkt derselben erreichte, in der »Hunnenschlacht«. Die Anregung zu dieser Komposition hatte er von dem Architekten Klenze erhalten, also von einer Persönlichkeit, welche dem Cornelianischen Kreise so fern als möglich stand und deren kühl berechnender Kunstcharakter mit demjenigen Kaulbachs verwandt war. Klenze hatte ihm eine Sage erzählt, welche von Damascius, einem Schriftsteller des 6. Jahrhunderts nach Christo, berichtet wird und nach welcher die Erbitterung in der grossen Hunnenschlacht auf den catalaunischen Feldern so stark gewesen sein soll, dass sich zur Nachtzeit die Geister der Erschlagenen von der Wahlstatt erhoben und den Kampf in den Lüften fortsetzten. Mit diesem Stoffe wurde Kaulbach auf ein neues, von Cornelius vernachlässigtes Gebiet, auf das der realen Geschichte geführt. Er konnte sich von der ihm unsympathischen »Gedankenmalerei« abwenden und den Gegner auf einem anderen Felde schlagen, wobei er eines Beifall klatschenden Publikums gewiss war. Der Boden war für diese Art von Gechichtsmalerei, die auch etwas Gedankenhaftes in sich hatte, welches sich nachmals zum »Geschichtsphilosophischen« erweitern sollte, bereits genügend vorbereitet. Bei aller Bewunderung vor cornelianischer Hoheit und Gedankentiefe wollte man etwas leicht fassliches haben, und diesem Wunsche kam Kaulbach, dessen Formensprache dem grossen Publikum keinen Unterschied von der des Cornelius zu haben schien, mit dem 1834 ausgeführten Entwurfe der »Hunnenschlacht« entgegen. »Da die Streiter gefallen waren und nun die Leiber von einander abliessen, so erzählt Damascius, da setzten die Seelen den Kampf noch drei Tage und Nächte fort und fochten mit gleicher Wuth wie im Leben. Man sah und hörte die Schattenbilder auf einander losstürzen und mit den Waffen zusammentreffen.« Da die Hunnenschlacht das Schicksal Roms entschied, verlegte die Sage den Schauplatz von den catalaunischen



Feldern vor die Thore Roms. Mit bewunderungswürdiger Kunst hat Kaulbach die spärlichen Züge der Ueberlieferung zu einer Komposition von gewaltigem Schwunge ausgedehnt und mit besonderem Glück das dämonische Element hervorgehoben, ohne dabei, wie es bei Cornelius so oft geschah, die Grenzen der Schönheit zu überschreiten. Trotz des furchtbaren Kampfs, welcher in den Lüften tobt, stört nirgends ein herber, krasser Zug den Rhythmus der Linien. Zwischen den Kämpfern und den Erschlagenen auf dem Felde bilden die aus ihrer Mitte sich Erhebenden und Emporsteigenden eine harmonische Verbindung, »anfangs langsam, schattenhaft und willenlos, wie Woltmann treffend die allmähliche Belebung der Geister charakterisiert, bis dann in der Höhe Leidenschaft und Leben über sie kommen und nun die Schaaren in wilder Erbitterung gegen einander stürmen, die Könige in der Mitte.« Was Geschlossenheit der Komposition anbelangt, war hier alles übertroffen, was Cornelius bis dahin geschaffen hatte, und auch in Bezug auf dramatischen Ausdruck blieb Kaulbach nicht hinter dem Meister zurück. Wurde das Publikum ferner durch den Reiz des Vorganges gefesselt, so that Kaulbach noch ein Uebriges, um auf die Menge einzuwirken. Unter den Erschlagenen auf dem Schlachtfelde fehlt es nicht an Frauen, welche, aus dem Todeschlafe erwachend, trotz ihres Wehklagens es nicht vermeiden, üppige Reize zu enthüllen. Diese Spekulation auf die Sinnlichkeit war fortan die stete Begleiterin Kaulbachscher Kompositionen, soweit sie nicht in das Gebiet der Satire oder der Karrikatur fallen, und auch sonst blieb die »Hunnenschlacht« für seine späteren Schöpfungen typisch. Seine grossen historischen Kompositionen gliederte er stets in zwei Figurenreihen übereinander; aber niemals glückte es ihm wieder, zwischen dem oberen und unteren »Geschoss«, wie man diese beiden Reihen nannte, eine so einheitliche und wohlmotivirte Verbindung herzustellen wie in der »Hunnenschlacht«. Auch in der Detailausführung gab er hier sein Bestes. Die Zeichnung ist so korrekt und gediegen, wie damals nur irgend ein Corneliusschüler zeichnen konnte. Das Knochengerüst ist nicht zur Phrase geworden oder unter Fettpolstern verschwunden, wie es später der Fall war, und die schöne Linie ist nicht zum kalligraphischen Schnörkel herabgesunken.

Kaulbach errang sich durch die »Hunnenschlacht« nicht nur einen berühmten Namen, sondern er befestigte auch seine äussere Stellung in München. In der »Zeitung für die elegante Welt« war ein Artikel erschienen, welcher eine scharfe Kritik an den »Privilegirten«, d. h. an den vom Könige mit monumentalen und dekorativen Arbeiten bedachten Malern übte und der in letzter Linie auch gegen Cornelius gerichtet war.



Nach Förster soll Kaulbach selbst der Verfasser dieses Artikels gewesen sein, nach anderen soll er ihn nur inspirirt haben. Genug, man hatte nach den schonungslosen Aeusserungen, welche der bitter-ironische Kaulbach über seine Kunstgenossen gethan, hinreichend Ursache, ihn dafür verantwortlich zu machen. Der König, der sich ebenfalls verletzt fühlte, soll in Folge dessen bereits den Beschluss gefasst haben, Kaulbach aus München auszuweisen, als der Erfolg der »Hunnenschlacht« ihn anderen Sinnes machte. Nach Pecht soll der König jedoch erst auf Cornelius' Fürbitte von der Ausweisung Abstand genommen haben. Jedenfalls dauerte die Ungnade nicht lange, da Kaulbach bald darauf ein kleines Jahrgehalt und ein Atelier erhielt, weil der König ihn an München fesseln wollte, da der Künstler einen Ruf nach Dresden erhalten hatte. Eine Bestellung zur Ausführung der »Hunnenschlacht«, auf welche Kaulbach rechnete, sollte ihm freilich von anderer Seite kommen. Der Berliner Kunstfreund Graf Raczynski gab ihm den Auftrag, eine vergrösserte Wiederholung für 3000 Thaler in Oel auszuführen. Während dieser Arbeit kam Kaulbach, der damals schon Schüler um sich versammelte, zu der Ueberzeugung, dass er mit den Mitteln seiner in der Corneliuschule erlernten Oeltechnik nicht ausreichte, und er suchte sich durch neue Studien weiter zu helfen. »Während wir in einem Seitengemache des grossen Ateliers, erzählt A. Teichlein, einer seiner damaligen Schüler, nach Gips, Modell und Gliedermann zeichneten, hatte sich der Meister der Hunnenschlacht im entgegengesetzten Zimmer eingeschlossen, um in aller Stille ein paar einer Privatsammlung entlehnte Köpfe zu kopiren und nach vertrauten Freunden emsig Kopfmodell zu malen.« Trotz solcher Anstrengungen wurde aus der farbigen Ausführung der Hunnenschlacht nichts. Als Graf Raczynski das Werk (1837) in einer braunen Oeluntermalung sah, nahm er es in dieser Gestalt mit sich nach Berlin, weil er der Ansicht war, das der Künstler seine Absicht genügend zum Ausdruck gebracht hatte. Es war eine neue Art der Kartonmalerei auf Leinwand.\*)

Gleichwohl gab Kaulbach seine Versuche, sich in der Oeltechnik zu vervollkommen, nicht auf. Graf Raczynski hatte noch eine zweite Wiederholung in Farben bestellt, und dazu entstand auch eine Oelskizze. Ferner beschäftigte ihn bereits eine neue Komposition, mit welcher er zuerst das Gebiet des »weltgeschichtlichen Epochenbildes« betrat — die »Zerstörung Jerusalems«. Da auf eine Fresko-Ausführung des in ihm sich

\*) Das Gemälde ist mit der Raczynskischen Sammlung in die Berliner Nationalgalerie gekommen. Vgl. L. v. Donop, Verzeichniss der Raczynskischen Kunstsammlungen, Berlin 1886, S. 67.



immer mächtiger entfaltenden Gedankens nicht zu rechnen war, sah er sich auf die Oelmalerei angewiesen. Durch unablässige Studien wurde jedoch seine Gesundheit erschüttert, und als ihm der Arzt im Jahre 1838 den Rath gab, zu seiner Kräftigung nach Italien zu gehen, verband er mit dieser Reise die Hoffnung, in Italien, in Rom die gewünschte Sicherheit in der Oelmalerei zu erlangen. Ueber seinen dortigen Aufenthalt berichtet uns der oben citirte Gewährsmann, welcher Kaulbach nach Italien begleitete. »Die Kunstschatze Italiens, sagt Teichlein, sind kaum jemals an einem Künstler spurloser vorüber gegangen als an ihm.« Nur selten gönnte er sich einen Spaziergang oder einen Besuch der Museen, von Studien nach alten Meistern oder nach der Antike ganz zu schweigen. Unablässig sass er in seinem Atelier und malte mit Bienenfleiss sechs Monate lang Studienköpfe und Kostümfiguren nach römischen Modellen. In der That eignete er sich auf diesem Wege eine malerische Technik an, welche in der Corneliuschule vereinzelt dasteht. Ein interessantes Beispiel dafür ist der »italienische Hirtenknabe« der Raczynskischen Galerie, der in seiner breiten, flotten Behandlung ungefähr auf der Stufe der damaligen französischen Leistungen steht. In dieser anziehenden, gemüthvollen Schöpfung liegt auch mehr individueller Reiz, als in seinen späteren Portraits, obwohl dieselben den Corneliuschülern so sehr imponirten, dass Förster von ihnen schrieb: »Bildnisse, wie er sie sprechend ähnlich gezeichnet, und mehr noch, wie er sie gemalt, hätte Cornelius nie zu Stande gebracht.« Da er Rom also nur als eine Uebungsstätte für koloristische Studien betrachtete, litt es ihn nicht länger in Italien, nachdem er die Gesundheit wiedergewonnen und auch in den Besitz eines ausreichenden Könnens gelangt zu sein glaubte. »Dass der Mann der Zeit, in welchem bereits die ganze Weltgeschichte gährte, es noch über sich vermocht hat, in Rom ein volles Halbjahr lediglich Studienköpfe zu malen, ist im Grunde viel erstaunlicher, als dass er bei aller nachmaligen Fülle seiner Produktion schon von der Hunnenschlacht abwärts im Wesentlichen nicht mehr fortschritt und dass selbst der Einfluss einer italienischen Reise keinerlei Umschwung seiner Kunstanschauung bewirkt hat.«

Während in der »Hunnenschlacht« die in der Luft schwebenden Figuren mit den unteren in einem logischen Zusammenhange stehen und die Komposition von realer und ideeller Einheit ist, gerathen auf der »Zerstörung Jerusalems« beide Elemente mit einander in Konflikt. Unten realistische Spuren von Kampf, Selbstmord, Zerstörung und Triumph der Sieger, vermischt mit Figuren, welche wie die abziehende Christenfamilie und der ewige Jude Ideen symbolisieren, oben übersinnliche Erscheinungen,



Propheten und Engel, deren Beziehungen zu den geschichtlichen Vorgängen nur durch eingehende Erläuterung verständlich sind, an welcher es Kaulbach auch nicht fehlen liess. Nach den gedruckten Erklärungen, die er ausgab, hat man seine ganze künstlerische Richtung »Programm-malerei« genannt, und darin erschöpft sich auch wirklich Kaulbachs Bedeutung. Die Naivetät des künstlerischen Schaffens ging Kaulbach vollständig ab. Nicht die Phantasie, sondern die Reflexion war das bewegende Moment seiner Schöpfungen, und da er nur nach der Verkörperung geistreicher Gedanken strebte, genügte ihm eine Formensprache von oberflächlicher Eleganz, deren beschränkte Phraseologie und Seelenlosigkeit man treffend als »Kalligraphie« bezeichnet hat. Gleichwohl hatte die »Zerstörung Jerusalems« bei dem grossen Publikum, für welches der beziehungsreiche Inhalt der Darstellung damals den Reiz der Neuheit hatte, einen noch bedeutenderen Erfolg als die »Hunnenschlacht«. Die Ausführung in Oel erwarb der König von Bayern für die Neue Pinakothek. Zugleich hatte Friedrich Wilhelm IV. eine Wiederholung bestellt. Da Kaulbach jedoch lieber ein anderes Thema behandeln wollte, dehnte der König seinen Auftrag dahin aus, dass er ihm die Ausmalung des Treppenhauses in dem im Bau begriffenen Neuen Museum übertrug. Die »Hunnenschlacht« und die »Zerstörung Jerusalems« sollten hier von neuem verewigt und zwar als entscheidende Momente in der kulturgeschichtlichen Entwicklung der Menschheit aufgefasst werden. Das sind sie nun aber keineswegs, da weder die Zerstörung Jerusalems auf den Gang der Weltgeschichte einen nennenswerten Einfluss geübt hat, noch die Hunnen, nachdem sie das Werk der Vernichtung vollbracht, eine bedeutende politische Rolle gespielt haben. Auf die vier anderen Kompositionen passt die Bezeichnung als »kulturgeschichtliches Epochenbild« ungleich besser. Mit dem »Falle des babylonischen Thurmes«, der Racen- und Sprachentrennung, kommt die Weltgeschichte überhaupt erst in Fluss. Die »Blüthe Griechenlands«, die freilich als künstlerische Erfindung am wenigsten befriedigt, weil der Komposition kein bestimmtes Ereigniss zu Grunde liegt, charakterisiert doch die antike Welt in ihrer höchsten Schöpferkraft. Die »Ankunft der Kreuzfahrer« vor Jerusalem sucht unter dem Vorwande eines historischen Ereignisses die treibenden Ideen des romantischen Mittelalters zu symbolisiren und entspricht damit vollkommen dem Programm. Doch bleibt auch hier die Ausführung hinter der Absicht zurück. Ein gleiches lässt sich von dem sechsten und letzten Bilde, dem »Zeitalter der Reformation«, sagen, welches Kaulbach nur nach schweren Kämpfen durchgesetzt hatte, da im Programm nur ganz allgemein eine Darstellung der »modernen Zeit« gefordert worden war. Kaulbach hat



auch hier das Richtige gefühlt, da die Reformation und der mit ihr verbündete Humanismus die Faktoren sind, welche die neue Zeit heraufführen halfen. Für uns, die wir gesehen haben, dass in dem aus der Reformation erwachsenen Protestantismus die Wurzeln jener Kraft liegen, welche uns das deutsche Reich geschaffen hat, ist es schwer verständlich, dass Kaulbachs Absicht auf Hindernisse stiess. Indessen muss man sich erinnern, dass damals in Preussen katholisirende Tendenzen in den maassgebenden Kreisen vorherrschend waren, dass in diesen Kreisen Cornelius über alles gehalten wurde. Die Hauptschuld an der Verzögerung, welche die Ausführung des Reformationsbildes betraf, wird dem damaligen ultramontan gesinnten Generaldirektor der königlichen Museen von Olfers beigemessen. Wenn dies thatsächlich der Fall war, so hat Herr von Olfers dadurch für das Bild gegen seinen Willen Propaganda gemacht. Im grossen Publikum erhob sich für dasselbe eine leidenschaftliche Parteinahme, welche dem künstlerischen Werthe der Komposition keineswegs entsprach. Was man Cornelius an Gunst und Beifall entzogen hatte, wurde Kaulbach in überreichem Maass zu Theil, vielleicht nur, weil er etwas zu Stande brachte, während Cornelius grollend in Abgeschlossenheit sass, und weil er leichtfassliche Ideen in einer für jene Zeit glänzenden Technik veranschaulichte. Für uns ist es unbegreiflich, wie diese schwache und planlose Nachahmung der »Schule von Athen« ein so grosses Maass von Begeisterung und Erbitterung hervorrufen konnte. Die schroffste Behandlung wurde Kaulbach durch Cornelius zu Theil, als er, zur Vollendung jenes Gemäldes in Berlin eingetroffen, nach seiner Gewohnheit einen Besuch bei dem Meister machte. »Ich will von Ihrem Reformationsbild nichts wissen! rief ihm Cornelius entgegen, ich bin Katholik!« Mit diesem Worte ist die Kluft zwischen Kaulbach und Cornelius am besten charakterisiert. Der Gegensatz zwischen beiden lag nicht etwa in einer verschiedenartigen Formenbehandlung und Ausdrucksweise begründet, sondern nur in dem weltgeschichtlichen Widerspruch des Protestantismus gegen den Katholizismus, also nur in dem Inhalt und der Tendenz ihrer Darstellungen. Mit Rücksicht auf sein Verhältnis zu Cornelius hat Niemand Kaulbachs Stellung in der Kunstgeschichte besser präcisirt als Teichlein. »Ein wie glänzendes Phänomen unser Meister am modernen Kunsthimmel auch gewesen sei, sagt derselbe, so ist doch jedenfalls auch er eine isolirte Erscheinung geblieben, welche im kunstgeschichtlichen Zusammenhang nicht etwa eine neue Stufe der allgemeinen Bewegung, sondern nur den Niedergang der bisherigen, den Auflösungsprozess der Cornelius'schen Schule bedeutet, und bezeichnender als sein fünfundzwanzigjähriges Direktorat der Mün-



chener Akademie ist für seine kunstgeschichtliche Stellung in dieser Hinsicht der Umstand, dass er nachmals seinen eigenen Sohn der Piloty-Schule überliess. Wie immer man über Kaulbach urtheilen möge, wird man doch nicht bestreiten können, dass er seine Herkunft wenigstens insofern nicht verleugnet hat, als er immerhin auf dem Boden der monumentalen Ideenmalerei, also im Grunde doch auf Cornelius'schem Boden stehen geblieben ist.«

Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Cornelius' Abneigung gegen Kaulbach gerade durch die Wahrnehmung bestärkt worden ist, dass Kaulbach auf seinen Bahnen, ohne jedoch seine religiösen Grundanschauungen zu theilen, mit stetig wachsendem Erfolge vorwärts schritt, während Cornelius selbst immer mehr in den Hintergrund trat. Nach der Darstellung Försters ist die Spannung zwischen Kaulbach und Cornelius nicht auf Rivalität, sondern auf die Fresken zurückzuführen, mit welchen Kaulbach die Oberwände der Neuen Pinakothek an drei Seiten dekoriert hatte, wozu ihn König Ludwig bald nach dem Berliner Auftrage bestimmt hatte. Förster stellt die Sache so dar, dass Kaulbach, da die Aufgabe gestellt worden war, das von König Ludwig hervorgerufene Kunstleben in einer Bilderfolge zu schildern, »die Begründer der neuen deutschen Kunst nicht nur lächerlich, sondern sogar verächtlich gemacht, indem er diesen Männern . . . die niedrigsten Motive von Eigennutz und Gier nach äusseren Ehrenzeichen untergeschoben.« Diese Absicht lässt sich Kaulbach jedoch schlechterdings nicht nachweisen. Viel natürlicher ist die Erklärung, welche Reber\*) für das Misslingen dieser Fresken giebt, zu deren Ausführung Kaulbach von dem ungeduldigen Könige »unausweichlich gedrängt« worden war. »Mit der äussersten Unlust, schreibt Reber, ging der Meister an die Arbeit, welche durch die modernen Erscheinungen mit Porträts und im Beinkleiderkostüm seiner Formfreude nicht entgegenkam und nach persönlichen Erfahrungen selbst inhaltlich nicht sympathisch war. Im Verlauf der Arbeit immer weniger angeregt durch die Aufgabe, immer mehr abgestossen durch die mangelnde Gelegenheit der Formenschönheit den Tribut zu zollen und bei weiterer Vertiefung in den Gegenstand immer mehr des ränkevollen und eifersüchtigen Getriebes bewusst, welches an dem Spinnengewebe des letztvergangenen Künstlerlebens die schwankenden Fäden zog, fand er keinen anderen Gehalt, als die Würze für die ihm ganz undankbare Aufgabe aus seiner reichen Schatzkammer von Spott und Ironie zu holen und damit die gewollte Verherrlichung der neuen

\*) Geschichte der neueren deutschen Kunst. II. S. 73.



deutschen Kunstentwicklung ins Gegenteil zu verkehren«. Es ist leicht verständlich, dass sich eine so unruhige Natur wie Kaulbach mit Hilfe der Ironie von einer ihm unbequem gewordenen Aufgabe zu befreien suchte. Es ist aber auch bezeichnend für seinen geringen künstlerischen Ernst, dass er eine so satirisch-genrehafte Behandlung im monumentalen Stile für zulässig hielt. Die strengsten Richter über seine Verirrungen sind die Zeit und das Münchener Klima gewesen, welche seine Schildeereien so gründlich vernichtet haben, dass heute nur noch schwache Umrisse und unzusammenhängende Farbenflecke zu erkennen sind. Es hat übrigens den Anschein, als ob auch die von Kaulbach im Neuen Museum zu Berlin in Stereochromie oder »Wasserglasmalerei« ausgeführten Gemälde der Zeit nicht allzulange Stand halten werden, da sie bereits mit immer stärker werdenden Rissen über und über bedeckt sind und deshalb die Gefahr des Herabfallens einzelner Teile nicht ausgeschlossen ist.

Auch Kaulbachs ganze Art war auf den Karton und die Illustration hingewiesen, und er hat nach dieser Richtung hin seine Kunst weit besser ausgebeutet als Cornelius. Während er mit der Ausführung der »Zerstörung von Jerusalem« in Oel beschäftigt war, entstand eine Reihe von Illustrationen zu Goethes »Reineke Fuchs«, welche 1846 in Stichen und erst in den späteren Ausgaben in Holzschnittreproduktion erschienen. Dass zwei so heterogene Aufgaben zu gleicher Zeit einen Künstler beschäftigen konnten, ist für Kaulbachs geistige Richtung bezeichnend und mehr noch der Umstand, dass die satirischen Illustrationen, in welchen er politische und soziale Gebrechen seiner Zeit unter der Thiermaske persiflirte, künstlerisch wertvoller sind als die gleichzeitig und später entstandenen idealen Schöpfungen des Meisters. Die Zeichnungen zum »Reineke Fuchs« sind übrigens auch von denjenigen gepriesen worden, welche schon frühzeitig die theatralische Hohlheit und Unwahrheit des Kaulbachschen Pathos durchschaut haben. Indessen lässt sich heute nicht mehr verkennen, dass selbst diese Werthschätzung übertrieben gewesen ist; bis auf den heutigen Tag ist sie ohne weitere Prüfung nachgebetet worden. Nur Woltmann hat die Schwächen auch dieses Kaulbachschen Werkes richtig erkannt, indem er darauf hinwies, dass Kaulbach den »naiven und volksthümlichen Charakter der Dichtung nicht beachtet« hat und dass »ein Zug des Absichtlichen« nicht vermieden worden ist. Auch die Zeichnung hat bereits das Gepräge jener charakterlosen, weichen Eleganz, welche für alle Schöpfungen Kaulbachs typisch ist, und selbst das seiner Zeit gerühmte Naturstudium kann sich neben den Leistungen der modernen Thiermaler, die doch ganz anders in die thierische



Individualität eindringen, nicht mehr behaupten. Endlich fehlt, was ebenfalls bereits von Woltmann nachgewiesen worden ist, den Kaulbachschen Zeichnungen die Eigenschaft der Originalität. Sie sind nicht bloss in der ganzen Idee, sondern auch in einzelnen Motiven eine Nachahmung der »Scènes de la vie privée et publique des animaux« von dem französischen Karrikaturisten Grandville. Nichtsdestoweniger überragen diese Illustrationen bei weitem Kaulbachs spätere Schöpfungen ähnlicher Art, und ihre Popularität ist verdienter als die der Goethe- oder Schillergalerie.

Die Fresken der Pinakothek veranlassten in Gemeinschaft mit den Zeichnungen zum Reineke Fuchs Cornelius, seinen ehemaligen Schüler bei einem Tischgespräch zu Rom im Jahre 1855 den »Heine der Malerei« zu nennen. Wie sehr er mit dieser Bezeichnung Recht hatte, beweist sowohl die Thatsache, dass Kaulbach gelegentlich zu Kompositionen schmutzigsten Inhalts wie der berühmten »Wer kauft Liebesgötter?« hinabstieg, als seine unwiderstehliche Lust, die Wirkung idealer Schöpfungen durch witzige Arabesken abzuschwächen, also wie es Heine mit Vorliebe that, sich selbst zu ironisiren. Dies geschah auch bei den sechs grossen Wandgemälden im Berliner Museum, welche er mit einem grau in grau gemalten Arabeskenfrieze umgab, in dessen Ranken sich Kinder und Genien tummeln, welche die grossen Darstellungen glossiren. Durch ein solches Spiel wird die monumentale Würde der letzteren aufgehoben, und wenn auch die Kinderfiguren, welche berühmte Männer der Weltgeschichte versinnlichen, mit geistreichen Zügen ausgestattet sind, so sind sie an einem Orte, an welchem den Besuchern die Katastrophen und Epochen der Weltgeschichte vor Augen gebracht werden sollen, ein ungehöriges Beiwerk, ein leichtfertiges Spiel, um so mehr, als sich die kleinen Figuren in ihrer monotonen Färbung genauerer Besichtigung entziehen. Der monumentale Schmuck des Treppenhauses ist mit diesen Kinderfriesen und den grossen Hauptbildern nicht erschöpft. An den Fensterwänden sieht man die Personifikationen der Architektur, Skulptur, Malerei und graphischen Kunst als schwebende Frauengestalten. Anfang und Ende der Südwand bilden die Personifikationen der Sage und Geschichte, denen auf der gegenüberliegenden Wand Wissenschaft und Poesie entsprechen. In den Feldern, welche die Hauptdarstellungen trennen, erscheinen vier Gesetzgeber, Moses und Solon, Karl der Grosse und Friedrich der Grosse, und über ihnen Isis, die Hauptgöttin Aegyptens, und Venus Urania, das Symbol hellenischer Schönheit, Italia mit den Abzeichen des Papstthums und Germania mit Schwert und Buch den Sinnbildern von Kraft und Gesetz. Was unter den Hauptgemälden



die Hunnenschlacht, ist unter den Nebenbildern die Sage: eine Schöpfung von grossartiger Erfindung (um 1850 entstanden), in welcher der cornelianische Geist zum letzten Male zum Durchbruch kommt, um dann für immer aus Kaulbachs Thätigkeit zu verschwinden.

Gleichwohl ist dieser Bildercyklus, welchem Kaulbach zwanzig seiner besten Jahre (1847—1866) widmete, ein Denkmal der cornelianischen Richtung, wenn auch das Haupt dieser Richtung sich gegen Inhalt und Form der Gemälde gleich ablehnend verhielt, und wie zahlreich und triftig auch die Einwände sind, welche sich gegen das Werk erheben lassen, so muss man doch rückhaltslos die Energie bewundern, mit welcher Kaulbach, nur unterstützt durch die Maler Detmers, Echter und Muhr, die Riesenarbeit zu Ende führte. Selbst ein so scharfer Kritiker des Künstlers wie Fr. Pecht muss anerkennen, dass »das Ganze einen überaus imponirenden Eindruck macht und, wenn auch ohne allen koloristischen Reiz, es doch wenigstens nicht beleidigt, wie die haltungslosen cornelianischen Bilder.« Im Gegensatz zu dem starrsinnig an seinen Prinzipien festhaltenden Cornelius war Kaulbach ein Sohn seiner Zeit, welcher klug alle Strömungen benutzte, um nicht im Hintertreffen zu bleiben. Als der Kolorismus Pilotys immer mehr Anhänger fand, verschloss sich auch Kaulbach nicht seinen berechtigten Forderungen. Pecht macht darauf aufmerksam, dass bereits in der Komposition des Kartons zur »Reformation« die neuen koloristischen Bestrebungen in der Anordnung der Massen, in der grösseren Belebung und in der Anwendung des Helldunkels reflektiren und dass darin schon ein Gegensatz zur cornelianischen Schule liege. Cornelius empfand dies auch richtig heraus, indem er einst sagte, ein grösseres Gewirr als auf dem Reformationsbilde sei ihm noch nicht vorgekommen.

Aus der geistigen Beweglichkeit und leidenschaftlichen Antheilnahme, mit welcher Kaulbach alle Ereignisse seiner Zeit verfolgte, erklären sich die Schwächen seiner grossen Werke, welche nach der Vollendung der Treppenhausbilder entstanden, wenn auch zum Theil schon früher konzipirt worden sind. Daraus erklären sich aber auch ihre Erfolge bei dem Publikum. In der »Schlacht von Salamis«, welche Kaulbach nach seinem Karton für das Maximilianeum zu München in Oel ausführte, wollte er den napoleonischen und russischen Despotismus bekämpfen, und auch der braun in braun auf Leinwand ausgeführte »Nero« inmitten seines liederlichen Hofes, zu dessen Füßen die Christen hingemartert werden, soll eine Satire gegen die Hetärenwirthschaft des zweiten Kaiserreichs sein. In beiden Schöpfungen kehrt das alte Kompositionsprinzip, die Theilung in zwei Geschosse, wieder, in der ersten sogar ein



ähnliches Motiv, wie in der »Hunnenschlacht«, da hier über den für ihre Freiheit kämpfenden Hellenen die Schatten ihrer Heroen in den Wolken erscheinen. Es kehrten aber auch die alte Phraseologie, die nichtssagende Spielerei mit schönen, aber charakterlosen Formen und die Neigung zu sinnlichen Wirkungen wieder, welche letztere dadurch erzielt werden, dass Kaulbach die Reize der mit ihrem Schiffe untergehenden Frauen des Xerxes in seiner faunischen Art enthüllt. Pecht erzählt, dass er nur selten »Studien für die einzelnen Theile, Köpfe, Hände und Füße, nackte Körper u. s. w.« zeichnete, weshalb seine Formenbehandlung etwas Monotones, auswendig Gelerntes hatte. »Selbst wenn er ein Modell benutzte, so zeichnete er selten eine Studie danach, sondern brachte es der Zeitersparnis halber lieber gleich aufs Bild selbst und meist sehr oberflächlich.« Zu seinen Tendenzbildern, welche die Leidenschaften der Menge aufreizten und scharfe Angriffe aus dem entgegengesetzten Lager hervorriefen, gehört auch der 1870 entstandene »Peter Arbues«, welchen Kaulbach voll Entrüstung über die Heiligsprechung des blutdürstigen Ketzerrichters inmitten seiner barbarischen Thätigkeit darstellte. Wie jedes Tendenzbild hat auch dieses nur eine vorübergehende Wirkung auf eine kurze Zeit ausgeübt. Heute, nachdem der Zorn über jenes Ereignis verflogen und dieses selbst vergessen ist, vermag man sich den ungeheuren Erfolg jener Schöpfung kaum zu erklären. Für uns ist nur eine bis zur Fratzenhaftigkeit gesteigerte Karrikatur übrig geblieben, die bloss einen ästhetischen Widerwillen, aber keinen moralischen erregt.

Die Geschichte ist mit einer unheimlichen Schnelligkeit über Kaulbach hinweggegangen. Während er noch, als ihn am 7. April 1874 plötzlich die Cholera hinwegraffte, auf der Höhe seines Weltruhmes stand, gehört er heute zu den vergessenen Grössen. Das in seinem Atelier errichtete »Kaulbachmuseum« hat keinen Bestand gehabt, und die Versuche eines Kunsthändlers, durch eine Wanderausstellung seiner berühmtesten Werke, des »Nero«, der »Schlacht von Salamis«, des »heiligen deutschen Michels«, eines Erinnerungsblattes an den Krieg von 1870 und 1871, und der vier Todtentanzbilder, den verblassten Ruhm des Meisters aufzufrischen und die öffentlichen Kunstsammlungen zum Ankauf dieser meist so maasslos gefeierten Arbeiten zu bewegen, sind missglückt. Kaulbach muss sich damit begnügen, bei Lebzeiten eine Stellung erungen und behauptet zu haben, wie sie bisher nur den Künstlern der klassischen Epoche, einem Tizian, einem Rubens, einem van Dyck, beschieden gewesen war. Wenn er auch in den Mitteln, welche ihn zu diesem Ziele geführt, nicht wählerisch gewesen, wenn er auch krankhaft auf seinen Ruhm bedacht war und »das Nehmen im gemeinen Leben



dem Geben entschieden vorzog«, so stehen doch diesen Schattenseiten seines Charakters auch glänzende Eigenschaften gegenüber; seine stolze Unabhängigkeit gegen Höhergestellte und seine Aufrichtigkeit und Ueberzeugungstreue »im Kampf für die Freiheit und gegen jede Art von Despotismus.«

#### 14. Moritz von Schwind.

Während Kaulbach die praktischen Konsequenzen der cornelianischen Richtung auf dem Gebiete der historischen Monumentalmalerei und zum Theil auch auf dem der Illustration zog und die Grenze aufrichtete, jenseits welcher ein Fortschritt nicht mehr möglich war, pflückte Moritz von *Schwind* die reifsten Früchte in dem ebenfalls von Cornelius angelegten Garten der Romantik. Wenn M. v. Schwind auch kein eigentlicher Schüler des letzteren war, so hat er doch in der Zeit seines Werdens entscheidende Eindrücke von ihm erfahren und nannte sich stets seinen dankbaren Schüler. Auch Schwind war einer von jenen Meistern, welche sich zum Ausdruck ihrer Gedanken der einfachsten Darstellungsformen bedienten, aber trotz der Beschränkung ihrer äusseren Mittel auch im Kleinsten Strenge und Würde des Stils hochhielten. Aus Wien gebürtig, wo er am 21. Januar 1804 das Licht der Welt erblickte, brachte er zugleich neue Elemente, eine leichte, geistige Beweglichkeit, eine tiefe, musikalische Empfindung, einen unerschöpflichen Humor und eine frische Naivetät, die sich auch in hohem Alter nicht verlor, in die spröde, norddeutsche Kunst hinein und erwarb sich durch diese köstlichen Gaben eine Volksthümlichkeit, welche auf solideren Grundlagen erbaut und deshalb dauerhafter ist als diejenige Kaulbachs\*).

Schwinds künstlerischer Entwicklungsgang war im Wesentlichen der eines Autodidakten. Sein Talent brach sich von selbst zwischen den Schulstudien Bahn und wurde weniger durch künstlerische Vorbilder als durch musikalische und poetische Genüsse gefördert. Im Hause seiner Mutter verkehrten Bauernfeld, Lenau, Anastasius Grün, die Brüder von Spaun, Franz Schubert u. a. Letzterer war der Genius, der den mit romantischen Ideen erfüllten Kreis beherrschte. Der junge Moritz war selbst ein leidenschaftlicher Musikfreund und ein tüchtiger Geiger,

\*) Vgl. L. v. Führich, Moritz v. Schwind. Eine Lebensskizze, Leipzig 1871. — A. W. Müller, Moritz von Schwind, Eisenach 1871. — H. Holland, M. von Schwind, Stuttgart 1873. — F. Pecht, Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts, Nördlingen 1877. I. S. 195 bis 231. — O. Berggruen, Die Galerie Schack, Wien 1883. Mit Radirungen nach Schwindschen Gemälden und Zeichnungen. — Graf A. v. Schack, Meine Gemäldesammlung, Stuttgart 1881. S. 41—73.