Liebhaber-Ausgaben

Künstler-Monographien

In Verbindung mit Anderen herausgegeben

von

H. Knackfuß

LXXXIV

Wilhelm von Kaulbach

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1906

Wilhelm von Kaulbach

Von

Fritz von Ostini

Mit 143 Abbildungen nach Gemälden und Zeichnungen

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1906

Von diesem Werke ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 12 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—12) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlagshandlung.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

Abb. 1. Wilhelm von Kaulbach. Nach Photographie.

Wilhelm von Kaulbach.

In dem Auf und Ab des künstlerischen Ruhmes hat wohl selten ein Meister der neueren Zeit so wechselreiche Wertschätzung erfahren wie Wilhelm von Kaulbach. Als er auf der Höhe des Schaffens stand, hallte die Welt wider von seinem Namen, und Kaulbachs Einfluß auf seine Zeit und ihr künstlerisches Schaffen war groß; heute, dreißig Jahre nach des Malers Tode, steht sein Ruhm im Nadir und so ziemlich die ganze jüngere Schule der Kunsthistoriker spricht ihm den Titel eines großen Künstlers, ein Teil auch wohl die ganze Künstlerschaft ab. Das macht die Aufgabe, für diese Serie künstlerischer Monographien Kaulbachs Leben zu behandeln, nicht eben leicht und behaglich. Und doch hat es einen gewissen lockenden Reiz, sich mit dieser, nun so viel und heftig angefeindeten Persönlichkeit zu beschäftigen. Denn eine Persönlichkeit war er doch wohl, dieser Heinrich Heine des Griffels, den der Irrtum der Zeit und sein eigener in die Wüsten der Monumentalmaleri geführt hat, und der, wie Woltmann mit Recht schrieb, ein zweiter Hogarth hätte werden können! Wenn Richard Muther Kaulbach so ganz in Bausch und Bogen als einen „nicht ernst zu nehmenden Künstler“ verwirft, so muß man fast annehmen, daß gerade dieser Kunstforscher, der sonst die künstlerischen Individualitäten so feinsinnig aus ihrer Zeit und ihren Lebensschicksalen zu entwickeln sucht, sich Kaulbach gegenüber diese Mühe nicht genommen hat. Künstlerisch ernst zu nehmen ist auch der, welcher sich in den Mitteln und Zielen seiner Kunst so gewaltig geirrt hat, wie Wilhelm von Kaulbach, wenn er so viel gelernt, so heiß gerungen und so leidenschaftlich gestrebt hat, wie dieser. Ernst zu nehmen ist er, auch wenn eine Störung in der Harmonie seines künstlerischen Wesens zu beklagen ist, ein Mißklang, der sich bei Kaulbach so leicht erklärt aus dem tiefen Riß, den seine Persönlichkeit durch wahrhaft entsetzliche Jugendschicksale erlitt. Die Fähigkeiten, um deren willen einst die ganze Kulturwelt Wilhelm von Kaulbach bewundert hat, sind heute so selten geworden, ja so vollständig verloren gegangen, daß unsere Zeit wahrhaftig kein Recht hat, sie gering zu schätzen. Die heutige intimere, rein malerische Malerei ist an der Aufgabe, gewaltige Wandflächen dekorativ zu gestalten, fast immer gescheitert, vor diesen Aufgaben wurde ihr Vorzug eben auch zu ihrer Schwäche. Die heute verachtete akademische Kompositionskunst war jedenfalls eine ungeheuer schwierige Sache, selbst wenn sie ihrer ganzen Natur nach ein ästhetischer Irrtum gewesen sein sollte. Welch letzteres übrigens auch noch nicht erwiesen ist! So ungeheuer ist die Schwierigkeit malerischer Monumentalkompositionen ganz großen Stils, daß der größte „Komponist“ des Griffels, den alle Zeiten hervorbrachten, Michel Angelo, seinen Wunderwerken in der Sixtinischen Kapelle ihre Großartigkeit und malerische Schönheit eben auch nur durch die kühnsten Vergewaltigungen der Logik, der Perspektive, durch die freiesten Willkürlichkeiten im Wechsel der Proportionen und des Rhythmus und in der Ausgestaltung des Motives sichern konnte. Damit soll Kaulbach freilich nicht neben Buonarotti gestellt werden, mit dem ihn Enthusiasten seiner Zeit verglichen haben. Er war durchaus kein Gigant, kein Schöpfer in so großem Zuge. Aber er war ein

Mann von bedeutendem Formtalent, beispiellosem Fleiße und eisernem Willen, ein Mann, der die Riesenaufgabe, in welche ihn ein Kardinalirrtum seiner Kunstepoche hineindrängte, immerhin mit hochachtungswertem Gelingen bewältigte, so ferne sie seinem innersten Triebe liegen mochte. Nicht aus seiner seelischen Verfassung allein erklärt sich der zynische, stark negative Zug, der uns oft an Kaulbach stört, sondern wohl auch aus dem Zwiespalt zwischen der Persönlichkeit und den künstlerischen Aufgaben. Was man Kaulbach so gern als den Beweis einer ungeheuerlichen Frivolität ankreidet, seine tolle Freskenreihe an der Münchener Neuen Pinakothek, in welcher er sich über das Zeitalter Ludwigs I., dem er darin ein Denkmal setzen sollte, so grausam lustig macht, das be-

Abb. 2. Selbstbildnis Wilhelm von Kaulbachs. Um 1834.
(Zu Seite 28.)

deutet in Wahrheit einen Ausbruch des Unmutes, ja der Verzweiflung, dem eine tragische Größe nicht fehlt, der Verzweiflung über die schrecklich klare Erkenntnis, daß das vermeintliche Medizäerzeitalter in München im Grunde nicht viel mehr gewesen, als ein riesenhafter Mummenschanz, ein im Innersten verkehrter Versuch, die Leiche des Cinquecento zu galvanisieren. Es ist nicht freche Schnoddrigkeit, welche sich in jenen überlebensgroßen Karikaturen auslebt, es ist ein wilder Grimm, eine schreiende Empörung über einen Wahn, der eine solche Zahl von reichen Talenten nutzlos verbrauchte oder in falsche Bahnen drängte. Und wenn Moritz von Schwind es beklagt, daß König Ludwig I., der sich's Millionen kosten ließ, um die Kunst emporzubringen, und im Alter noch zwanzigtausend Taler bezahlte, um sich dafür verspotten zu lassen, so muß man zu Kaulbachs Entschuldigung auch die groteske Widersinnigkeit der Aufgabe betrachten, die

ihm mit jener Freskenreihe gestellt war. Einen glatten, ungegliederten Kasten, wie diesen Bau, in unserem farbefeindlichen Klima rein mit Malerei zu dekorieren, mit Malerei nach unmalbaren, gegebenen, modernen Motiven — in dieser Zumutung gipfelte wohl auch der ganze künstlerische Mißverstand der Zeit. Und dafür schrieb ihr Wilhelm von Kaulbach auch jenen blutig satirischen Epilog. Er ist fast weggewaschen von den Mauern dieser wunderlichsten und unorganischsten aller modernen Kunstsammlungen, wie die ganze Episode der „Neuen Monumentalkunst" nun auch beinahe weggewaschen ist aus dem lebendigen Gedächtnis der Menschen. Nur in der Kunstgeschichte wird sie

Abb. 3. Karton zu dem Freskobilde: Donau, Hofgartenarkaden, München.
(Zu Seite 40.)

ihr Dasein weiterführen. Damit sei nicht gesagt, daß Ludwig I. mit seinem Künstlerkreis vergeblich gestrebt hätte. Auch auf dem Gebiete der Kunst gilt das Gesetz von der Erhaltung der Kraft. Jene Episode hat eine Zeit der absoluten Öde und Armut abgelöst, und wenn der Kunstfrühling von damals uns auch heute beträchtlich armseliger erscheint, als er damals den Zeitgenossen erschien, er hat doch Kräfte freigemacht, die weiter wirken. Die Ideale der Corneliuszeit sind längst umgewertet worden, aber Ideale waren's doch. In der Periode dieser Irrungen und Wirrungen bedeutet Kaulbach nicht einen „Rückschlag", er markiert nur vielleicht den toten Punkt. Es gab auf der Bahn kein Weiterschreiten mehr, es gab nur die Möglichkeit, ganz neue Wege einzuschlagen. Und so ging es Kaulbach wie so manchem in der Geschichte der Menschheit und ihrer Kultur: er hat das neue Land nicht mehr betreten, sondern nur mit Sehnsucht

liegen sehen in der Ferne, als er auf der Höhe seines Lebens war. Er hatte sich — es ist hier immer nur an den Stil seiner Monumentalmalerei gedacht — so organisch aus Cornelius heraus entwickelt, daß er geradezu als typisches Beispiel für die Vererbung von Schulirrtümern gelten kann. Gleichzeitig strebte er mit aller Macht von Cornelius los. Derselbe Kaulbach, dem das Nichtmalenkönnen immer wieder und wieder vorgehalten wird, sah vielleicht früher als ein anderer die malerischen Schwächen des Cornelius ein, und er hat, gewiß mehr als man ahnt, sein ganzes Leben lang um die „Farbe" gerungen, hat Maler werden wollen in einem anderen Sinne. Er hat seinerzeit in Italien ziemlich kalt und verständnislos vor den Werken der Alten gestanden, aber begeistert und erglüht vor der lebendigen Natur, und er malte mit eisernem Fleiß und heiligem Eifer drauf los. Und als er seine Studien nach Hause gebracht hatte — da geriet Cornelius in helles Entsetzen über den krassen Realismus seines einstigen Schülers! Niemand war da, der Kaulbach die rechten Wege wies, neue Aufgaben, die auf dem Gebiete der Kartonkunst lagen, führten ihn wieder ab von der Richtung, die er nur dunkel als gut und heilbringend erkannt hatte, und er hat dann sein Leben lang aus jenen malerischen Irrtümern nicht mehr herausgefunden, hat seine Bilder nicht mehr gemalt, sondern koloriert. Immer noch besser allerdings als Cornelius, der sich um die Farbe nicht einmal Mühe gab, sondern sie verachtete, und dem es vollkommen gleichgültig war, mit was für Farbewerten die Schüler die Umrisse seiner Zeichnungen ausführten, ob sie einen Mantel grün oder blau oder rot anstrichen! Wir können uns heute kaum mehr vorstellen, daß ein hochbegabter, eifrig sich mühender Künstler wie Kaulbach trotz allen guten Willens nicht zum Malen kam. Wie arm und kalt und hart muß seine Zeit in diesen Dingen gewesen sein! Und wie vollständig mußte sie den Kontakt mit den großen Vorbildern aus vergangenen Kunstepochen verloren haben, um so blind an jenen unfehlbaren, hehren Wegweisern vorüberzugehen und sich in die graue Öde des

Abb. 4. Die Sachsenschlacht. Karton.
(Zu Seite 42.)

Abb. 5. Die Trauung Albrecht Dürers. Zeichnung für ein Transparent. 1828.
(Zu Seite 47.)

Nazarenertums zu verlieren! Eine Stunde befruchtender Erkenntnis vor den Herrlichkeiten eines Rubens und Rembrandt und Kaulbach war vielleicht der Bahnbrecher einer neuen deutschen Malerei! Aber jene Herrlichkeiten sah er eben nicht — der falsche und eiskalte Klassizismus seiner Zeit, den man sich immer wieder ins Gedächtnis zurückrufen muß, wenn man Kaulbach verstehen will, ließ ihn nicht los. In jenen Werken Kaulbachs, namentlich denen aus früherer Zeit, in welchen er sich frei auslebt, aus innerem Drange schaffend, ist keine Spur von dem kühlen, oft falschen Pathos, von der theatralischen Gebärde, die uns in seiner „offiziellen Kunst" verletzen. Und auch die Dissonanzen fehlen, die fast immer irgendwie die Harmonie der genannten späteren Monumentalwerke stören und sich zuletzt doch nur aus dem Grimm über den Zwang des Auftrages erklären lassen. In seinem tiefsten Wesen war Kaulbach, der seine Erfolge noch mit der Sprache der alten Zeit errang, erringen mußte, ein Mensch der neuen. Alles Starke und Eigene drängte nach modernen Gedanken und Wegen in diesem seltenen Feuergeist, dessen Bildungsdrang gerade so unbegrenzt und rastlos war, wie die Tätigkeit seiner Phantasie. In seinem ungebändigten Trieb ist er oft genug über die Grenzen geraten, nicht nur über die Grenzen des Malbaren, über die des bildlich Darstellbaren überhaupt. Die ganze Welt- und Natur- und Kulturgeschichte hat er malen wollen und seinen ganzen Grimm über die Verkehrtheiten aller Zeiten hat er mit hineinmalen wollen in seine

Abb. 6. Das Narrenhaus.
Nach der Bleistiftzeichnung im Handzeichnungen-Kabinett, Berlin. (Zu Seite 32 u. 58.)

Bilder. Dieses Sichniegenugtunkönnen spukt in allen seinen großen Kompositionen, aus ihm heraus kam er zu dem „Schema der zweiten Etage", über das so viel gespottet wurde. Er war Epiker in jedem Zuge, und das ist freilich ein Malheur für einen Maler. Alles hat er offenbar zyklisch empfunden, kein Stoff erschöpfte sich ihm in einer Darstellung. Die ungeheuren Wandflächen des Alten Museums, vor deren Ausmaß jeder Maler von heute schaudernd zurückschrecken würde, waren ihm eben recht, und er hätte für seine anderen Ideen noch mehr ähnliche Räume gebraucht, um sich auszuleben, für seine Totentänze und Sintflutbilder und anderes! Und er hat jene Flächen zu füllen gewußt, hat sie bedeutsam, ruhevoll und harmonisch gefüllt, kein Fleck darauf ist leer! Nicht bloß an Formen ist keiner leer, sondern auch nicht an geistigem Gehalt. Und er hatte noch einen solchen Überschuß an Gedanken, als er mit jener gigantischen Aufgabe fertig war, daß er noch in einem meterhohen Fries unter der Decke die ganze Entwicklungsgeschichte der menschlichen Kultur als „Dreingabe" hineinmalte, ein Werk von einem Reichtum der Erfindung, der schier ohne Beispiel ist!

Diese epischen Neigungen brachten an sich schon Zwiespalt in die künstlerische Erscheinung Wilhelm von Kaulbachs. Ein zweiter Widerspruch zwischen Wollen und Müssen lag, wie angedeutet, darin, daß ihm die Mode seiner Zeit wie die Laune seiner Auftraggeber Ausdrucksmittel aufdrängten, die ihm nicht lagen, einen Stil, der nicht der seinige war. Und ein weiterer Riß klaffte, wie ebenfalls oben schon angedeutet, in seinem Wesen durch traurige Jugendschicksale, die ihre Schatten weit hineinwerfen in sein späteres Leben, die nicht nur eine unheilbare Verbitterung in ihm entstehen ließen, sondern vielleicht auch einen starken Erwerbstrieb aus dem Wunsch heraus, den Seinigen einmal ein besseres Los zu sichern, als es ihm in der Jugend beschieden gewesen war, und selbst Lebensmittag und Lebensabend unter Umständen zu verleben, welche für die Leiden der Kindheit ein Äquivalent boten. Ohne diesen Trieb hätte vielleicht auch der reife Kaulbach

noch genug freie Schöpfungen zustande gebracht, die in der Linie jener ersten vielverheißenden Jugendwerke lagen, und der im Grund seiner Seele so stolze Künstler hätte weniger danach gefragt, was die Leute haben wollen.

Auf diese Jugendschicksale, wie auf alles andere, was Licht auf Wilhelm von Kaulbachs Charakter wirft, wird man hier näher eingehen müssen. Mich dünkt, sie geben die Erklärung für jenen eigentümlich malitiösen Zug, der bei ihm so oft auch durch die ernsthaftesten Dinge spukt, dessen er sich ganz bestimmt oft selber nicht mehr bewußt war. Wer in der Kinderzeit so wenig Gelegenheit hatte, sich an der Güte der Menschen und ihrer Einrichtungen zu erbauen, von dem darf es uns nicht wundernehmen, wenn er später kein milder Lober unserer Zustände, kein Idylliker mit rosenfarbener Seele wird. Die Psyche dieses Künstlers hat im Grunde nur vorahnend die Entwicklung durchgemacht, die wir in der Jetztzeit an einer ganzen großen Klasse im sozialpolitischen Kampfe spüren.

Es möge dem Verfasser gestattet sein, von Kaulbachs Kindheit und erster Entwicklung bis zur Epoche seines aufblühenden Ruhmes hier beträchtlich ausführlicher zu reden, als von den Werken der späteren Zeit, die alle Welt kennt und die aller Welt zugänglich noch unverändert vor den Augen unserer heutigen Generation stehen. Auch was das rein menschliche Interesse an diesem Künstlerleben angeht, bietet die Jugendzeit Kaulbachs viel mehr des Fesselnden, als das glatt und kampflos verlaufende zweite und letzte Drittel seines Daseins.

Über Kaulbachs Abstammung und Jugend finden wir reichlichen Aufschluß in Hans Müllers Kaulbachbiographie, die freilich ungefähr an dem gleichen Fehler leidet, wie Allgeyers Buch über Feuerbach, an einem allzu persönlichen Enthusiasmus, der auch gelegentlich geneigt ist, seinen Helden mit romantischen Zutaten zu umkleiden. Von

Abb. 7. W. v. Kaulbachs Eltern und Schwestern. Bleistiftzeichnung.
(Zu Seite 59 u. 70.)

Müllers Aufzeichnungen wird einiges Wichtige ergänzt und rektifiziert durch einen Vortrag des Dichters Karl Stieler, der ein intimer Freund des Kaulbachschen Hauses war und für den Bruckmannschen Verlag in München selbst eine Kaulbachbiographie geplant hatte. Jener Vortrag wurde im August 1875 in der Beilage der — damals Augsburger — Allgemeinen Zeitung abgedruckt und in ihm ist unübertrefflich alles gesagt, was über die frühen Keime zu Wilhelm von Kaulbachs späterer Wesensart zu sagen ist. Schade, daß dies Buch nicht geschrieben wurde! Wir würden darin über den Menschen Kaulbach, der so interessant und in seiner widerspruchsreichen Eigenart so schwer zu begreifen ist, beträchtlich mehr erfahren haben, als in dem wohlgemeinten, aber dem Wesentlichen gar nicht gewachsenen Müllerschen Buche, das überdies nur zur Hälfte fertig geworden ist. Übrigens ist dies letztere Werk meines Wissens auf Grund des von und für Stieler gesammelten Materials aufgebaut, wobei freilich noch unendlich vieles nicht verarbeitet wurde, was wichtig wäre. Die Kaulbachsche Familie hat der bayrischen Hof- und Staatsbibliothek vor einiger Zeit das „W. v. Kaulbach-Archiv" zum Geschenke gemacht, das ein unglaublich reiches Material über den Meister enthält, darunter zahllose Briefe von berühmten Männern seiner Zeit, die ihn verehrten und mit ihm in inniger Berührung standen. Es ist sehr lehrreich, alle diese Namen kennen zu lernen und diese Kenntnis wird jene in ihrem Urteil bescheidener machen, die allzu schlagfertig sind mit dem „nicht ernst zu nehmenden Künstler". Sie zeigt, daß nicht der Schaupöbel allein, nicht allein die Ewigunmündigen, die in der Kunst Was? und Wie? nie unterscheiden lernen, den damals so hochberühmten Meister schätzten, sondern daß er — mit Ausnahmen natürlich! —

Abb. 8. Zeichnung zu Schillers Verbrecher aus verlorener Ehre. Der Sonnenwirt bei Hannchen. Handzeichnungen-Kabinett, Berlin. (Zu Seite 66.)

Abb. 9. Zeichnung zu Schillers Verbrecher aus verlorener Ehre. Gerichtsverhandlung. Handzeichnungen-Kabinett, Berlin. (Zu Seite 66.)

wirklich von den Besten seiner Zeit gefeiert wurde. Der Anspruch, einen solchen Mann für alle Zeiten gelten zu lassen, auch wenn die Nachwelt das Urteil über seinen Ruhm ihm einschränken mußte, ist nichts weniger als banal. Er ist schlechthin logisch. Auch muß man nicht vergessen, was Kaulbachs Zeit war! Es war doch die Zeit seiner Vollkraft, die mit den fünfziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts abschloß. Über den späteren Kaulbach war freilich „seine Zeit" mit ihrer ganzen Kunstanschauung hinausgewachsen, und er selber — schickte seinen Sohn zu Piloty, damit er malen lerne, der beste Beweis dafür, wie sehr er selbst die Bedürfnisse der Zeit erkannt hat! —

Der Ursprung der Familie Kaulbach ist nicht sicher nachzuweisen, doch glaubt diese, jenen Ursprung aus der bayrischen Pfalz herleiten zu müssen. Nach einer Familiensage flohen die Brüder Kaulbach, ein Schreiner, ein Schulmeister und ein Glasmacher, vor preußischen Werbern aus der Pfalz nach dem Fürstentum Waldeck, und der Schreiner, der sich in Arolsen niederließ, wurde Ahnherr der Künstlerdynastie. Nach anderen Nachforschungen stammt die Familie von einem schwedischen Wachtmeister Kaulbach ab, der sich nach dem Dreißigjährigen Kriege in Diedorf bei Koblenz niederließ. Im Jahre 1768 sollen zwei Brüder aus diesem Stamme sich in Arolsen niedergelassen haben. Der eine, der Schreiner war, verheiratete sich mit der Tochter seines Meisters, und aus dieser Ehe wurde ihm 1775 Philipp Karl Friedrich Kaulbach, der Vater des berühmten Meisters, geboren. Das Geschäft des Johann Wilhelm Kaulbach blühte, aber die Kinderzahl — neun Söhne und sechs Töchter aus zwei Ehen! — war zu groß, als daß es zu großem Wohlstand hätte kommen können. Kaulbachs Vater, das vierte Kind in jener stattlichen Reihe, wollte Künstler werden und hatte hohe Meinung von seinem Talent, eine Meinung, die ihn auch sein Leben lang nicht verließ. Auch als er längst selbst Schiffbruch gelitten hatte, während sein Sohn den Ruhm besaß, den er sich einst geträumt,

fühlte er sich noch sehr als verkanntes Genie und hat die Geduld Wilhelm Kaulbachs durch seine Bereitwilligkeit, Ratschläge zu erteilen, oft wohl hart in Anspruch genommen. Von Proben seines Talents existiert freilich fast nichts mehr, als ein Christuskopf in Kupferstich, der wenig Kunstwert hat, dafür aber die etwas kühne Aufschrift: „Jesus Christus, unseres Herrn, leibhafftige Abbildung, F. Kaulbach sculps.“ Als Knabe wollte er, wie gesagt, Maler werden, aber die Seinigen widersetzten sich dem Plane und gaben ihn zu einem Goldarbeiter in die Lehre. Er hat sich aber so lange er lebte als „Maler“ betrachtet und so genannt und auch stets die künstlerische Seite seines Gewerbes hauptsächlich betrieben. Jedenfalls war er geschickt, vielseitig, rastlos tätig nach allen Seiten, rastlos freilich auch im gefährlichsten Sinne, denn seine Unrast ließ ihn nie auch nur zu einigermaßen gesicherter Existenz kommen. Er lernte Kupferstechen und Gravieren, malte und fertigte in seinen freien Stunden Landschaften und Bildnisse, „sogar in Öl“, machte kunstgewerbliche Gegenstände usw. Wie es ganz seiner sanguinischen Natur entsprach, trug er sich gleich so vielen anderen Künstlern — vielleicht bearbeitet einmal ein Fachmann die Psychologie dieser merkwürdigen Tatsache! — mit allerlei Erfinderplänen, beschäftigte sich mit physikalischen Instrumenten, gab Zeichenunterricht, schnitt Stempel und Formen für die Industrie — das Universalgenie, wie es im Buche steht! Und wie es selten oder nie noch zu Glück und Ruhm gekommen ist! Im Jahre 1802 ließ sich Kaulbach sen. als Goldschmied und Stempelschneider in Arolsen nieder und heiratete die Tochter eines wohlhabenden Landwirts aus der Umgebung, Therese Engelbrecht, ein sorgsam erzogenes Mädchen. Auf der bekannten wunderschönen Zeichnung, in der Kaulbach einst Eltern und Geschwister verewigt hat, ist gerade der vornehme und kluge Kopf der Mutter von ergreifendem Ausdruck. Tief eingegraben sind alle jene scharfen Linien, die der Physiognomiker als die Linien des Schmerzes kennt, und ein herber, fast harter Zug ist um den Mund. Aber auf der hohen und schönen Stirn wohnt Klarheit und Güte. Wer das Bild ansieht, dessen Blick zieht es immer wieder auf das Gesicht der Mutter Kaulbachs hin, und den zwingt es immer wieder zu dem Gedanken: Was muß diese Frau gelitten haben!

Armut war von Anfang an das Los der Ehe von Kaulbachs Eltern. Sie hatten zunächst noch nicht einmal einen eigenen Haushalt, sondern wohnten in einer Hinterstube im Hause des Vaters, und zwar lange Jahre durch. In dieser armseligen Stube wurde auch am 15. Oktober 1804 ihr Sohn geboren, der einst die Welt mit seinem Ruhme erfüllen sollte, Bernhard Wilhelm Eliodorus nannten sie ihn in der Taufe. Außer ihm erblickten noch sieben Geschwister das Licht der Welt, drei von diesen blieben am Leben, ein Knabe, Karl, der Bildhauer und später Zeichenlehrer wurde, und zwei Schwestern, Karoline (geb. 1806) und Josephine (geb. 1811). Seine ersten drei Lebensjahre verlebte Wilhelm im Hause des Großvaters väterlicher Seite. Dann trieb den Vater sein unsteter Sinn, der durch Mißerfolg und Fehlschlagen aller Pläne noch unsteter geworden war, hinaus auf die Suche nach einer dauernden Heimat, die er aus eigener Kraft nie zu gründen vermochte. Hoffnungslos zogen sie, wie Stieler erzählt, von einem Orte zum andern, ihr Glück versuchend. In Klingenburg, in Iserlohn hielten sie sich auf, ohne es zu Seßhaftigkeit und dauerndem Verdienst bringen zu können. Durch den Krieg waren die Erwerbsverhältnisse in ganz Deutschland unsicher, die Gelegenheiten selten geworden. Elend war überall. Es hatte seine tiefen Gründe, wenn Kaulbach später mit ganz besonders grimmigem Hohn seine Satire an dem Corsen ausließ, der damals Deutschland verwüstete. Und Kaulbachs Haß gegen das Welsche überhaupt, sein starkes, leidenschaftliches Nationalgefühl stammen auch wohl aus jenen Tagen. Seine frühesten Kindheitserinnerungen sind solche an die Schrecken der napoleonischen Kriege. Er sah selbst noch die Soldaten aus dem russischen Feldzuge heimkehren, heimkehren in Fetzen und als Krüppel, blaß und abgemagert, Bilder des Jammers, sah er sie durch die Straßen hinwanken. Der Vater führte ihn hinaus auf die Gasse, um ihm das traurige Schauspiel zu zeigen. Aber auch den jubelnden Aufschwung von 1813, das Erwachen des deutschen Volkes erlebte der Knabe. Er kauerte mit seinen Geschwistern unter der Tür und sah zu, wie die Freiwilligen vorüberzogen, dem verhaßten und gefürchteten Feinde entgegen, er sah,

wie Bruder und Schwester, Braut und Bräutigam, wie Kinder und Eltern einander scheidend in den Armen lagen. Er erlebte Napoleons Fall und fühlte dabei wohl zum ersten Male jenes Gefühl zorniger Freude, das ihm fast sechzig Jahre später den Griffel in die Hand drückte, seinen „deutschen Michel" und die Niederlage eines andern Napoleon, den Triumph der Nemesis, zu feiern.

Die Kaulbachsche Familie zog unterdessen unstet hin und her. Etwas längere Zeit hauste sie um 1815 herum in Barmen, wo der Vater von den verschiedenartigsten Beschäftigungen lebte, und 1816 endlich ließen sie sich in Mülheim a. d. Ruhr nieder. Kaulbachs Vater fand hier eine feste Anstellung bei einem Fabrikanten, dem er Formen für den Kattundruck schnitt. Auch für andere übte er diese Spezialität aus, und zunächst ging es ihm in Mülheim nicht schlecht. Auf ziemlich annehmbare Versprechungen hin war Kaulbach nach Mülheim übersiedelt und hatte seine Familie nachkommen lassen,

Abb. 10. Zeichnung zu Schillers Verbrecher aus verlorener Ehre. Die Rückkehr aus dem Kerker. Handzeichnungen-Kabinett, Berlin. (Zu Seite 66.)

aber bald hatte er mit dem Fabrikanten, der ihn in bezug auf sein Honorar drücken wollte, Differenzen und warf jenem im Zorn den Grabstichel vor die Füße. Seinem Künstlerstolz war Genüge geschehen, aber der Familienvater war wieder ohne festen Verdienst. Freilich hat er alles mögliche versucht, gab Zeichenunterricht, zog als fahrender Miniaturmaler umher, kleine Porträts auf Elfenbeinplättchen fertigend; auch Kupferstiche, namentlich fromme Bildchen entstanden, und er hausierte sie teils selbst mit dem Bilderkasten, teils mußte sie Wilhelm mit seiner Schwester Karoline von Dorf zu Dorf tragen, um Brot für die Familie zu erwerben. Es war ein elendes Leben. Im Hungerjahre 1817 entstand jene „Leibhafftige Abbildung Jesu Christi", und auch mit ihr gingen die Kinder von Hof zu Hof durchs Land. Einen Abzug des Bildchens, der noch in der Familie ist, hat Wilhelm Kaulbach bis an sein Lebensende bewahrt. Die rührende Gestalt der Mutter taucht aus dem Dunkel seines Kinderlebens als einzige Lichterscheinung auf. Sie hatte eine schöne Gabe zu erzählen und oft, wenn die Kinder ungeduldig nach Brot verlangten, rief die Mutter sie zusammen und erzählte ihnen Märchen und gab spannende Rätsel

auf, damit sie den Hunger vor dem Schlafengehen vergaßen. Auch Wilhelm Kaulbachs Erbschaft war:

„Vom Mütterchen die Frohnatur,
Die Lust am Fabulieren!“

Daß uns dies Goethesche Wort so oft aufstößt, wenn wir dem Leben schaffender Künstler nachgehen! Frohnatur hat Kaulbach nach außen freilich nicht allzuviel gezeigt, desto mehr aber im Kreise der Familie und der Freunde. Und der Lust am Fabulieren hat er fast zu viel besessen für einen Maler!

Abb. 11. Aus den Schiller-Illustrationen für Cotta. Die Räuber.
(Zu Seite 94.)

Wilhelm Kaulbach ging zu Mülheim in die Volksschule. Bei dem nomadischen Leben der Eltern war bis jetzt von einem geregelten Schulbesuch nicht die Rede gewesen. Hier in Mülheim brachte ihm ein Hofprediger de Grote auch Anfangsgründe fremder Sprachen bei, wie ganz allgemein und ungenau berichtet wird, im großen und ganzen war es mit dieser Schulbildung nicht weit her. Wenn seine spätere Leistung, wenn namentlich die gedankenreiche Riesenkomposition des Berliner Treppenhauses einen Autor von umfassendem Wissen, von mannigfaltigen und weitgreifenden Interessen verraten, einen Mann, der tief in den Geist der Geschichte eindrang, so ist dies nicht die Frucht gründlicher Schulbildung gewesen, sondern das Ergebnis eines beispiellosen Wissensdranges

und Lerneifers, der diesem Manne hohe Ehre macht. Gerade in den Elementen des Schulwissens hat es ihm zeitlebens ein wenig gefehlt und mit der Orthographie hat er, beispielsweise, immer auf gespanntem Fuße gestanden. Aber die Aufgaben, die ihm wurden, als er emporkam und als er auf der Höhe seines Ruhmes stand, zwangen ihn (obwohl der Zwang ja im Grunde bei ihm nicht nötig war!) immer wieder, Lücken seines Wissens auszufüllen und von einem kam er dann aufs andere. Wer seine Goethe-Illustrationen betrachtet, wird zugeben müssen, daß er Goethe gekannt hat trotz einem, der akademisch abgestempelt ist als hochgebildet, und Schiller und Shakespeare hat er nicht minder gelesen

Abb. 12. Aus den Schiller-Illustrationen für Cotta. Wilhelm Tell.
(Zu Seite 94.)

und verstanden. Und er kannte seinen Homer und seinen Herodot, seinen Cäsar und seinen Livius und die Gestalten jener großen Schöpfer waren lebendiger in seiner Phantasie, als in der so manches „humanistisch Absolvierten". Er kannte die Sprache fremder Völker, alter und neuer, nicht, aber er kannte ihre Geschichte. Sein Sohn Hermann denkt heute noch an die Stunden, da ihn der Vater über Cäsars Gallische Kriege und über einen sicheren Vercingetorix überhörte, über den der Alte beträchtlich genauer orientiert war, als der Sohn. In Kaulbachs Hause haben später übrigens merkwürdig viele Männer der Wissenschaft verkehrt und es herrschte dort eine Atmosphäre geistiger Kultur, wie sie nicht in allen Künstlerhäusern zu treffen ist. — Aber zurück zu Kaulbachs Kinderjahren!

Frohe Momente in dieser Epoche bot ihm die Zeit, wo er von den Eltern bei seinem Urgroßvater mütterlicherseits, einem reichen, stattlichen Bauern in Westfalen, in Verpflegung gegeben wurde. Hier vergaß er alle früh erfahrene Not, kam in innigfrohe Berührung mit der Natur und empfing Eindrücke, die er nie vergaß. Er zog mit den Knechten hinaus aufs Feld und zog auch dann mit ihnen, wenn sie an den Abenden heißer Sommertage die Pferde zu nächtlicher Weide hinaustrieben. Er lag träumend mit ihnen am Feuer unter einer alten Eiche und horchte auf ihre Erzählungen, an denen sich seine Phantasie berauschte. Manche Erinnerung an die alten Fabeln und Geschichten, die er damals vernahm, hat später Gestalt gefunden in seinen Werken. Seltsam genug erging es dem Knaben, wenn sich während jener Plauderstunden einmal die Pferde zu weit verlaufen hatten und die Knechte in der Nacht hinaus mußten, sie wieder aufzusuchen. Dann steckten sie den ihrer Obhut anvertrauten Jungen in einen Sack, den sie ihm um den Hals zubanden, damit das Bürschlein nicht ausrisse. So lag er auf dem Rücken, in die Sterne schauend, während das wilde Heer geheimnisvoller Gestalten über seine Seele dahinzog. Mehr als ein Jahr — es war das einzige glückliche in seiner Kindheit, ja in seiner Jugend! — verbrachte er in dieser Umgebung. In jene Zeit müssen übrigens auch seine ersten Kunstübungen gefallen sein, denn Müller berichtet von großem Schrecken, den der Knabe bei einer Tante mit einer Zeichnung angerichtet habe, die nichts geringeres vorstellt, als Amor und Psyche. Das mythologische Motiv wurde als durchaus unpassend befunden und die Strafe für solcherlei Allotria, die offenbaren Folgen tadelnswerter Lektüre, blieb nicht aus.

In scharfem, bösen Gegensatz zu diesem westfälischen Idyll stand die Lebensperiode, die der Junge nachher durchmachen sollte im großväterlichen Hause zu Arolsen, wohin man ihn wegen der wenig genügenden Schulverhältnisse in Mülheim brachte. Hier bekam Wilhelm nicht nur wenig Liebe zu fühlen, sondern man behandelte ihn mit bewußter Härte. Hinter dieser steckte freilich keine schlechte Absicht, ja die Absicht war vielleicht an sich direkt zu billigen. Schreinermeister Kaulbach, der sah, wohin die unstete Art und die künstlerischen Ambitionen seinen Sohn und dessen Familie gebracht hatten, hegte die Auffassung, daß nur eine straffe Erziehung dem Knaben eine gute Grundlage fürs Leben schenken und ihn vor dem Geschick seines Vaters bewahren könne. Er blickte aber auch mit dem Dünkel des engherzigen, seiner Gediegenheit bewußten Handwerkers auf alles höhere Bildungsstreben, wie er es beim Enkel entdeckte, überhaupt herab und richtete seine pädagogischen Maßnahmen danach ein. Wilhelm Kaulbach wurde nicht etwa als der Enkel des Hauses behandelt, er durfte nicht am Tisch des Meisters sitzen, sondern nur unter den Gesellen und Lehrbuben, und auch diese ließen ihn merken, daß sie das Kind des landfahrenden „Künstlers“ nicht für voll nahmen. Geringschätzung und moralische Mißhandlung aller Art war dessen Teil in einer Zeit, wo jeder Mensch ein tiefes, sehnendes Bedürfnis nach Liebe fühlt. Man verachtete ihn im Hause, weil man hörte, er solle erst die Schule besuchen und dann Künstler werden. Künstler und Vagabund war für die Leute so ziemlich ein Ding. Und vielleicht für die Vorstellung des Knaben auch, der zu Hause, wo der Vater seine Künstlerschaft oft genug betont hatte, ja das jammervollste Elend täglich vor Augen sah. Ihm selber schwellten sicher keine Künstlerträume, wie sie manch anderer in Knabentagen geträumt haben mag, das junge Herz. Aber ein starker Drang nach oben war in ihm und sein Talent offenbarte sich in einem dumpfen Hunger nach Schönheit und nach Licht, in einem Gefühl tiefer Mißstimmung und Gegensätzlichkeit zu seiner Umgebung, die eine fremde Sprache für ihn redete und in einer fremden Welt lebte. „Was das Trennende war,“ meint Stieler, „das wußte er nicht; er ahnte noch kaum die elementare Gewalt des Genies.“ In der prächtigen alten Buchenallee vor der Stadt lag ein breiter Stein, auf dem die Wanderer zu rasten pflegten. Das war sein Lieblingsplatz und dort saß er stundenlang und weinte, und wußte nicht, was aus seinem Leben noch werden sollte. Einen bestimmten Wunsch bezüglich eines Berufes hatte er noch nicht und da ihn von außen niemand anregte, geriet er wohl in einen gefährlichen passiven Zustand hinein. Wenn man ihn nach seinen Lebensplänen fragte, dann meinte er wohl, er möchte Jäger oder Landwirt werden, oder

Abb. 13. Die Hunnenschlacht. Nach dem Treppenhe

usgemälde im Berliner Museum. (Zu Seite 71 u. 120.)

sonst irgend etwas, was ihm ein Leben in freier Luft garantierte. Er spürte nichts klar, als den heißen Wunsch, aus der trostlosen Enge dieses Zustandes herauszukommen. Auch mit der Schule konnte er sich nicht recht befreunden, und der stille, stetige Fleiß, den sie beanspruchte, war nicht seine Sache. In ihm arbeitete die Phantasie. Alle Bücher, deren er habhaft werden konnte, las er mit Gier, Rittergeschichten, Räubergeschichten, Gespenstergeschichten. Sein Liebling war Walter Scott. Seinem Großvater war das träumerische Wesen des Enkels, der in allem, was er anstrebte, anderswo hinauswollte,

Abb. 14. W. v. Kaulbachs Braut, Josephine Sutner. Gouache.
(Zu Seite 69.)

ein Dorn im Auge, und er fühlte sich verpflichtet, gerade dieser Eigenart mit unnachsichtlicher Härte entgegen zu arbeiten. Beschäftigungen, welche direkt auf bewußtes künstlerisches Streben hindeuteten, pflegte Wilhelm übrigens nur gelegentlich, mit Zeichnen und Malen gab er sich nur wenig ab. Er hätte auch alles eher, als Förderung oder gar Anleitung gefunden. Mit dreizehn Jahren etwa kopierte er einmal ein kleines Pastellbild, einen Löwen, der von Amoretten gefesselt wird. Eine andere frühe Zeichnung war das Bildnis der Schwester, die mit ihm die „Leibhafftige Abbildung Jesu Christi" über Land getragen hatte. Einmal zeichnete er auch in aller Heimlichkeit das Konterfei der Frau Meisterin, um damit am Geburtstage den gestrengen Herrn Großvater zu über-

raschen. Es ward ihm übel gedankt. Der Alte riß die wohlgemeinte Zeichnung, die wohl anfängerhaft, aber wie Kaulbach später versicherte, ungemein ähnlich war, mitten entzwei, warf die Stücke dem Knaben vor die Füße und schrie ihn an: „Mit solchen unnützen Dingen vergeudest du deine Zeit!“ Der damals vierzehnjährige Knabe lief in namenlosem Jammer davon und weinte sich heimlich aus — draußen auf seinem Stein vor der Stadt. Kaulbach hat diese Stunde auch im späten Alter nicht vergessen können. Sein Leben ward damals immer unerträglicher. Jede kleine Kunstübung mußte er heimlich machen und selbst das Lesen ward ihm verleidet und trug ihm harte Strafen ein.

Eines schönen Tages schrieb der erboste Großvater an seinen Sohn nach Mülheim, er möge nur kommen und seinen Wilhelm wieder nach Hause holen. Das Beste sei, wenn man ihn gleich zum — Tambour mache, zu was anderm werde er doch sein Leben lang nicht brauchbar sein! Wir dürfen freilich wohl annehmen, daß das alles nicht bloß Ungerechtigkeit und übertriebene Strenge war und daß der unbändige, auch in der Schule nicht eifrige, phantastisch träumende Knabe dem ungelehrten Großvater, der für seine Erziehung nun einmal verantwortlich war, schwere pädagogische Rätsel aufgab. Wilhelm Kaulbach löste das unerquickliche Verhältnis selbst, indem er — er stand im sechzehnten Lebensjahre — heimlich mit einem Fuhrmann davonging. Sein Vater hat übrigens behauptet, er selbst habe damals den Knaben abgeholt. Auf der Rückreise sah er seinen Urgroßvater, den Landwirt Brenken in Klingenburg wieder. Der Greis war sechsundneunzig Jahre alt und ging noch mit dem Urenkel auf die Jagd.

Die nächste Zeit bis zum Jahre 1822 verbrachte er im elterlichen Hause, Jahre, die auch traurig und erlebnislos waren. Mit was er sich beschäftigte, darüber existieren keine genaueren Berichte. Er zeichnete jedenfalls fleißig unter der Leitung des Vaters, bei dem es feststand, daß der Sohn Künstler werden müsse. So ward die Kunst immer

Abb. 15. Amor und Psyche. Ölgemälde.
(Zu Seite 52.)

Abb. 16. Bildnis einer jungen Münchnerin. Aus dem Skizzenbuch.
(Zu Seite 69.)

mehr Mittelpunkt seines Lebens, und zwar, soviel steht fest, nicht so sehr durch eigenen Wunsch und Beruf, als durch das rastlose Drängen des Vaters, der einen unerschütterlichen Glauben an die künstlerische Mission seines Sohnes gehabt haben muß. Der Vater war fest entschlossen, ihn auf die Düsseldorfer Akademie zu bringen, und der Sohn, wenn auch offenbar ohne Enthusiasmus, dazu gern bereit. Die stete Not im Vaterhause muß ihm entsetzlich gewesen sein, es war ein Leben in grauer Öde und die trüben Erinnerungen daran hingen ihm ewig nach. Wie in diesem trostlosen Leben aber die Keime für manches Spätere lagen, darüber gibt eine Aufzeichnung Karl Schüllers Aufschluß, die auch Müller anführt. Schüller war Kaulbach ein wirklicher Freund und offenbar haben die beiden, während Kaulbach mit den Museumsfresken in Berlin weilte, viel und intim verkehrt. Schüllers Aufzeichnungen sind eine wichtige Quelle für unsere Kenntnis vom Leben des Meisters und das Kaulbach-Archiv bewahrt einen interessanten Briefwechsel zwischen den beiden, sowie eine Fülle von Aufsätzen, Gedichten und sonstigen Aufzeichnungen Schüllers über den Freund. Diesem nun hat Kaulbach im September 1854 eingehend erzählt, wie elend es ihm in der Kinderzeit erging:

„Wenn andere Buben, seine Schulkameraden, von ihrer Häuslichkeit sprachen, dann empfand er schmerzlich, wie schlecht es bei ihm darum bestellt sei, und da dachte er oft daran, daß der Mensch doch eine Heimat haben müsse, daß darin das hauptsächlichste Lebensglück bestünde. Überhaupt, so sagt er, erhielten sich aus seiner Kindheit einige

Augenblicke, die vom entschiedensten Einfluß auf sein ganzes Leben waren. So erinnerte er sich genau eines nachwirkenden Erlebnisses in Crefeld oder Duisburg. Die Örtlichkeit war ihm nicht mehr genau gegenwärtig. Er war eines Tages als kleiner Junge mit seinem Vater dahin gewandert, als es zu Hause gerade sehr schlecht ging. Der Vater hoffte dort durch Porträtmalen etwas zu verdienen, obwohl er ‚höchst schwache Dinge' und nur für ärmere Leute malte. Ermüdet und hungrig kam der Knabe in der Stadt an. Der Vater ließ ihm in einem Wirtshause etwas geben, nahm aber selbst nichts zu sich und ging fort, um zu sehen, ob sich eine Arbeit für ihn fände. Nach einiger Zeit kam er wieder, verstimmt, schweigsam. Er zahlte für den Knaben das kleine Frühstück, ohne selbst was zu verzehren. Die geringe Barschaft mochte draufgegangen sein. ‚Wir wollen weiter gehen', bemerkte er, ‚hier ist es auch nichts.' Sie gingen bei heißer Mittagssonne auf der staubigen Landstraße fort. An ihnen vorüber fuhren die reichen Kaufleute in ihren Equipagen, Reiter und Fußgänger stolzierten im Staat einher. Es war Sonntag. Schweigend zogen sie ihren Weg. Auf einmal bemerkte der Knabe, daß sein Vater heftig weinte. Er hatte das noch nie von ihm gesehen und fragte verwundert: ‚Vater, warum weinst du?' Und dieser sagte: ‚Mein Junge, ich weine, weil wir so unglücklich sind. Alle die Menschen dort sind so glücklich, nur wir nicht. Wüßten sie, wie mir zumute ist, sie würden mir vielleicht etwas zu verdienen geben.' Da — und Kaulbach erzählte dies mit leuchtenden Augen — so zeichnete Schüller auf — da beschloß der Knabe bei sich: Du willst glücklich werden! Und von dem Augenblick an hatte er keinen anderen Gedanken. ‚Und ich bin es geworden', setzte er hier in der Fülle dankbarster Empfindungen hinzu. ‚Ich habe eine Heimat. Was will ich mehr? Alles andere ist nichts dagegen! Ich habe eine treffliche Frau, liebe Kinder, Haus, Besitz! Was ist Ruhm, Nachruhm dagegen? Das ist vielleicht Traum. Ich bin glücklich!'"

Diese Reminiszenz dürfte wohl ungekürzt hier Platz finden. Sie bedeutet so was, wie einen Schlüssel zu Wilhelm Kaulbachs Wesen und wohl auch eine bedeutsame Entschuldigung und Erklärung für das, was Kaulbachs Vater später sich zuschulden kommen ließ, um sich und die Seinen dem Elend zu entreißen.

Der Entschluß, Maler zu werden, brach in dem Jungen, wie gesagt, zunächst nur langsam durch. Maler in glänzenden, oder nur in auskömmlichen Verhältnissen hatte er nie gesehen, und die trüben Lebensumstände der Eltern waren nicht danach angetan, ihn besonders zu ermutigen. Wenn etwas bestimmend auf ihn wirkte, so war es höchstens die merkwürdig sichere Zuversicht des Vaters, der in diesem einen Punkte auch eine starke Beharrlichkeit äußerte. Diese Tatsache wird illustriert durch einen Brief, den der Vater zwölf Jahre später, am 28. August 1834, an seinen Sohn schrieb, zu einer Zeit, als dieser durch seine Hunnenschlacht schon glänzenden Ruhm erworben hatte. In diesem Briefe heißt es: „Wie viele Eltern können sich eines solchen Glückes rühmen! Welcher Vater hat außer mir das Glück, bei seinem Sohn den Keim zu einem großen Künstler entdeckt und ihn sogar mit Gewalt dazu gezwungen zu haben. Und dieser Zwang ist so herrlich gediehen, mein furchtbares Wagstück ward so herrlich belohnt." Dieser Brief ist nicht recht vereinbar mit der etwas romanhaften Erzählung Hans Müllers, nach welcher der Junge den Vater wiederholt inständig gebeten hätte, ihn doch nach auswärts zu einem tüchtigen Meister in die Lehre zu geben. Der Vater aber habe stets geantwortet, daß ihm alle Mittel dazu fehlten. Schließlich lag Wilhelm wieder weinend dem Vater zu Füßen, und die ganze Familie stand unter Tränen dabei und unterstützte sein Flehen. Und der Vater schlug aufschluchzend die Hände vor das Gesicht und konnte nicht zum Entschluß kommen. Endlich brachte er mühsam hervor: „Gut, Junge, ich bringe dich nach Düsseldorf, aber was es mich kostet, weiß nur Gott allein." Das ist sehr rührend zu lesen, aber es ist wohl nicht wahr. Nicht nur jener authentische Brief spricht dagegen — der alte Kaulbach, der sich gern in der harmlosen Eitelkeit seines Vaterstolzes für die herben Leiden seines eigenen Lebens entschädigte, war vielleicht zu Selbsttäuschungen in diesem Punkte einigermaßen geneigt, so daß gewiß bezüglich des letzten „Zwanges" ein Irrtum nicht ganz ausgeschlossen wäre. Ausgeschlossen ist aber doch, daß Wilhelm und die Seinigen durch Bitten und Fußfallszenen den alten

Abb. 17. Die Zerstörung von Jerusalem. Nach dem Ö.

Igemälde in der Münchener Pinakothek. (Zu Seite 79, 120 u. A.)

Abb. 18. Aus „Reineke Fuchs". (Zu Seite 89—95.)

Kaulbach zu einem Entschluß überredeten, zu dessen Ausführungen ihm die Mittel fehlten. In einem Haushalte, wo die Not täglich mit zu Tische sitzt, gibt man sich keinen Illusionen in solchen Dingen hin und kennt jeden Groschen, der eingeht und ausgegeben werden kann. Diese tapferen, selbstlosen und duldenden Frauen wären die letzten gewesen, dem Vater Kaulbach eine neue Last auf die Schultern zu bürden, die er nicht selbst freudig auf sich nahm. Jene Müllersche Erzählung, die sich auf Mitteilungen von Familienmitgliedern stützen soll, ist auch dem Sohne Kaulbachs unbekannt gewesen. Sie liest sich wie eine spätere Konstruktion und paßt in jeden andern Künstlerroman besser, als in die Lebensgeschichte Wilhelm Kaulbachs. Beim ersten Anblick hat sie freilich etwas Bestechendes durch den dunklen Hinweis, „was es mich kostet, weiß nur Gott allein", den man wohl auf das verzweifelte Mittel beziehen könnte, zu dem Kaulbachs Vater sich überreden ließ, als es wieder galt, Geld zu schaffen. Denkbar ist es ja, daß eine ähnliche Äußerung schon damals fiel, aber sicher nicht auf das Flehen der Familie hin.

Als Wilhelm Kaulbach im achtzehnten Lebensjahre stand, wurde jedenfalls der Entschluß, ihn an die Düsseldorfer Akademie zu bringen, perfekt. Der Vater hatte ihm nichts mehr zu lehren. Immerhin muß der Jüngling schon über hübsches, wenn auch ungeordnetes Können verfügt haben. Er hat auch viel nach Vorlagen, besonders nach älteren Rambergschen Kupferstichen zu Wilhelm Tell gezeichnet, ein paar Miniaturen, u. a. ein Selbstbildnis gemalt, und so weiter. Was es für Proben vom Talent des

Abb. 19. Aus „Reineke Fuchs". (Zu Seite 89—95.)

jungen Mannes waren, die der Vater dem großen Cornelius vorlegte, als er sich erst einmal sondierend auf den Weg nach Düsseldorf gemacht hatte, steht nicht fest. Aber Cornelius nahm den jungen Kaulbach ohne Umstände als Schüler auf, „man solle ihn nur bringen". Dem talentvollen Jungen sollte nicht passieren, was Cornelius selbst durch Peter von Langer geschehen war: der hatte ihn wegen absoluter Unfähigkeit von der Akademie zurückweisen wollen!

Vater und Sohn wanderten also zusammen nach Düsseldorf und Cornelius kam dem letzteren, der in tiefer Beklommenheit vor der mächtigen Persönlichkeit des Meisters

Abb. 20. Aus „Reineke Fuchs". (Zu Seite 89—95.)

stand, herzlich und liebevoll entgegen. Der genaue Zeitpunkt von Kaulbachs Eintritt in die Düsseldorfer Akademie läßt sich ebensowenig feststellen, wie der seines Abganges, da damals dort keine Schülerlisten geführt wurden (!). Er fällt wohl in das Frühjahr 1822. Sein erster Lehrer, dem er dauernde Dankbarkeit und Verehrung zollte, und der auch später noch manches für ihn tat, war in der untersten, der sogenannten Elementarklasse Karl Josef Ignaz Mosler (geb. in Koblenz 1788). Kaulbach erwarb sich seine und der anderen Lehrer Zufriedenheit sehr bald. Es herrschte ein frisch wetteifernder Geist unter den Schülern der Akademie, der auch ihn ansteckte und aufrüttelte aus dem gleichgültigen Wesen, in das er zu Hause geraten war. Mit auffallender Klarheit kennzeichnet

Cornelius zwei Jahre später ihn nach dieser Richtung in einem Zeugnis, das er ihm wegen eines Stipendiumsgesuches ausstellt. Er sagt da: „Caulbach (sic!) wurde vor zwei Jahren in unsere Schule aufgenommen, seine Fähigkeiten erstreckten sich damals etwas über die eines Elementarschülers, als er aber die Bestrebungen und Leistungen anderer und deren Ernst und Eifer gewahrte, verwandelte sich sein ganzes Wesen, und zwar so, daß aus einem mutwilligen, kindischen Jüngling ein besonnenes ernstes, von einer höheren Sache ganz erfülltes Wesen hervorging."

Durch Cornelius' energische Empfehlung wurde dem also belobten Akademiker schon im März 1823 ein Stipendium von hundertfünfzig Talern durch das Ministerium zu-

Abb. 21. Aus „Reineke Fuchs". (Zu Seite 89—95.)

gestanden und noch im Spätherbst des nächsten Jahres wurde der Betrag um weitere fünfzig Taler vermehrt. Kaulbach, der anfangs sich aus eigenen Mitteln, die karg genug gewesen sein mögen, erhalten hat, verwendete dann einen guten Teil seiner Stipendien für die Seinen in Mülheim. Sie hatten es bald dringender nötig als je, denn es waren nicht allzu lange nach des Jünglings Einzug in Düsseldorf Ereignisse eingetreten, welche die bitterste Not ins Haus brachten. Bittere Not freilich war auch schon die Veranlassung zu diesen Ereignissen gewesen. Mit dem Verdienst des Vaters war es immer schlechter gegangen, die Mutter lag krank, es fehlte das Nötigste, und rücksichtslose Gläubiger ließen den Hausrat pfänden. In seiner Verzweiflung ließ sich Kaulbach von zwei niederträchtigen Gesellen, deren einer Rühl, der andere Aaron Levy hieß, erst verleiten, falsche Staatspapiere anzufertigen, und als ihn die Kerle festhielten, zwangen sie ihn durch die Drohung, ihn anzuzeigen, zum Weiterarbeiten. Die Fälschung wurde

Abb. 22. Aus „Reineke Fuchs". (Zu Seite 89—95.)

entdeckt, Kaulbach kam vor Gericht und sühnte sein Vergehen im Strafhause zu Werden a. d. Ruhr. Die Strafe, welche der damalige rückständige Rechtsbegriff einem Angeklagten zubilligen konnte, dem wohl an mildernden Umständen so viel wie alles zur Seite stand, was eine solche Verzweiflungstat nur irgend entschuldigt, war nach unsern heutigen Begriffen ungeheuerlich — so etwas wie zwanzig Jahre! Und einen großen Teil dieser Zeit mußte der Unglückliche wirklich verbüßen, trotzdem man sich von allen Seiten für ihn verwandte, trotzdem er selbst mehrfach um die Gnade des Königs einkam, und trotzdem später namentlich sein längst zu Ruhm und Ansehen gelangter Sohn alle erdenklichen Schritte für ihn tat. Erst im Herbst 1836 kehrte der schwergeprüfte Mann zu den Seinigen wieder. So grausam übrigens das Strafausmaß war, die Strafvollziehung scheint ziemlich milde gewesen zu sein. Der Gefangene wurde mit Dingen beschäftigt, die seinem Berufe entsprachen und soll auch für die Anstaltskirche ein großes Altarblatt, die „Kreuzigung Christi" ausgeführt haben. Auch wurde er von den Seinigen viel besucht und es ist rührend und grotesk zugleich, wenn wir hören, daß später im Volksglauben „die alte Kaulbachin auf der Straße zwischen Mülheim und Werden umging". Sie war so oft den Weg hin und wieder gewandert, daß sie auf ihm für die guten Leute auch als Geist noch weiter wandeln mußte. Zwei Dinge

W. Kaulbach

Abb. 23. Aus „Reineke Fuchs". (Zu Seite 89—95.)

haben dem Gefangenen in Werden jedenfalls sein hartes Los bedeutend gemildert. Die Liebe seiner Familie, die treu und warm auch über die Schwelle des Kerkers drang, und der aufsteigende Stern seines Sohnes!

Auf diesen hatte das Ereignis zunächst wohl mit niederschmetternder Wucht gewirkt. Aber es lähmte ihn nicht, es spornte ihn an. Nun mußte er erst recht durchdringen, um den Seinigen den Vater zu ersetzen, wie er sich vorgenommen und versprochen hatte. Als starke Mahnung mag das Gefühl mitgeholfen haben, daß er selbst vielleicht bis zu einem gewissen, wenn auch wohl in Wahrheit nicht ausschlaggebenden Grade die Tat des Vaters mit veranlaßt haben könnte. In seinen Eingaben für den Vater versicherte er immer wieder, daß die Kosten seiner Erziehung hauptsächlich Ursache von dessen Vergehen gewesen seien und sprach sich später noch einmal deutlich aus, daß sich der Vater für ihn geopfert haben müsse. Er hat sein Leben lang mit unerschütterlicher Treue an dem nicht immer bequemen alten Manne gehangen und für diesen ist das Glück und der Ruhm des Sohnes offenbar schlechthin Lebensinhalt geworden. Was man aus Briefen und Aufzeichnungen von dem Stolz des alten Kaulbach auf seinen Sohn erfährt, das ist oft tief ergreifend. Der Mann hat alles eigene Elend darüber vergessen können. Auf Wilhelm Kaulbach wirkte jenes Jugenderlebnis geradezu bestimmend. Er stachelte seinen Willen, Ruhm und Wohlstand durch die Kunst zu erreichen, zu einer Energie auf,

Abb. 24. Aus „Reineke Fuchs". Schlußvignette. (Zu Seite 89—95.)

die jeden Widerstand überwand. Aber es sprengte auch einen Riß durch sein ganzes Wesen, es mischte jenen Tropfen Galle in sein Blut, der wirksam blieb, auch wo das Blut für das Höchste und Schönste glühte, es gab seinem Charakter jene unauslöschliche Bitternis und Neigung zum Hohn über alle Welt, über andere und sich selbst, die ihm so viele Feinde gemacht hat. Die fürchterliche Ungerechtigkeit des Schicksals, die einen tätigen, zu jeder Arbeit bereiten und geschickten Mann, der rastlos für die Seinen wirkte, ins Zuchthaus trieb, die philiströse Kurzsichtigkeit menschlicher Justiz, die für solche hundertmal entschuldigte Delikte Strafen aussann, die für den blutigsten Mörder, für jedes Scheusal in Menschengestalt fast genügt hätten, ließ in Kaulbachs Seele einen Zorn aufflammen, der nie erlosch. Und wenn er den Mächtigen der Erde in seinen Totentanzentwürfen und anderen Werken so ohne Gnade mitspielte — was Wunder auch! Die Mächtigen der Erde hatten auch ihn und die Seinigen so lange auf Gnade warten lassen, wo Gnade nicht nur am Platze, wo Gnade Pflicht war. Wie zäh ihm dieser Groll anhing, auch noch in letzter Lebenszeit, davon weiß Karl Stieler zu erzählen. Er berichtet, wie Kaulbach oft mitten im heitersten Gespräch verstummte, wenn ein un-

Abb. 25. Vignette auf dem Einband zu „Reineke Fuchs".
(Zu Seite 89—95.)

vorsichtiger Ton jene Saite seines Wesens vibrieren machte: „Da ward es schwül und finster in seinem Angesicht. Er konnte sich betrüben bis zum Weinen — tigerhaft bäumte sein ganzes Wesen sich auf vor diesem eisernen Gitter. Nur mit wenigen hat er darüber gesprochen, aber sicherlich mit keinem, der nicht erschrocken wäre vor der wühlenden Kraft, womit sich dieser Kummer damals in sein Herz gebohrt." —

Abb. 26. Aus dem Skizzenbuch: Maler Monten, um 1840. (Zu Seite 128.)

Des jungen Kaulbach künstlerische Kraft drängte trotz, vielleicht auch wegen dieses trüben Ereignisses, damals stürmisch nach vorwärts. Auf der Akademie tat man alles, ihn den erlittenen Schlag nicht allzu hart empfinden zu lassen. Er fand tatkräftige Hilfe und die oben erwähnten Stipendien gaben ihm die Möglichkeit, auch den Seinigen Hilfe zuteil werden zu lassen. Neben dem Stipendium ward ihm ein kleiner Verdienst durch den Auftrag, welchen ihm das Kuratorium der Kunstschule erteilte, eine Madonna mit Engeln als Altarbild für eine Kirche im Westfälischen zu malen. Ein Karton, Das Manna-Sammeln in der Wüste, fand viel Beachtung als Probe von Kaulbachs Talent und seinen Fortschritten, die erstaunlich rasch gewesen sein müssen. Cornelius hielt viel auf ihn, was sich auch in der Folge erwies. Jenen Karton hat er dann auch als Beleg dem erwähnten Stipendiumsgesuche beigegeben. Es scheint, daß der junge Künstler sich auch in dieser Komposition einen Teil seiner jungen Leiden vom Herzen arbeitete. Wenigstens hat er seinem Freunde Förster, als dieser ihn nach der Quelle des, nicht eben nahe liegenden Motives fragte, Aufschlüsse nach dieser Richtung gegeben. Er erzählte, daß er schon in früher Kindheit reichlich Gelegenheit gehabt habe, sich in die Lage der hungrigen Kinder Israels zu versetzen, und wie er selbst damals noch oft den Wunsch hegen mußte, daß ihm das tägliche Brot vom Himmel fallen möge. Auch in seinen Knabenjahren sei er oft mit dem Schwesterlein hungernd über Land gegangen und froh gewesen, wenn er seinen Hunger mit einem Stücklein trockenen Brotes hinter dem Feldzaun stillen konnte. Es sei bei dieser Gelegenheit darauf hingewiesen, wie bei Kaulbach — schließlich ist es freilich bei jedem wahren Künstler so! — jedes Werk gut wurde, das aus einem persönlichen Erlebnis herauswuchs. Das hatte bei ihm stets seine Tiefe und seine Wahrheit und hätte er immer so aus dem Innern, aus dem heiligen „Muß" heraus schaffen dürfen, es würde heute keiner an der Ernsthaftigkeit seiner Kunst zweifeln.

Abb. 27. Aus dem Skizzenbuch, um 1844. (Zu Seite 128.)

„Der Verbrecher aus verlorener Ehre", das „Narrenhaus", die „Hunnenschlacht", die „Sachsenschlacht", die Totentanzblätter, die Sintflutkompositionen und eine Reihe von Zeichnungen beweisen dies. Schließlich auch der Peter Arbuez und andere Äußerungen seines Grimmes, die nur leider meist in bezug auf das Format künstlerische Irrtümer bedeuteten. Und umgekehrt läßt sich verfolgen, wie bei Kaulbach vor seinen Monumentalaufträgen mit der zunehmenden Unlust in geometrischer Progression die Kälte und Härte und Lieblosigkeit der Auffassung wuchs, bis alle diese Eigenschaften in den Pinakothekfresken ihren Gipfelpunkt erreichten. Kaulbach hat von jeher sein Gemüt nicht zu bändigen verstanden — auch das Ergebnis einer Jugend voll Unterdrückung und Seelennot. Was ihn fesselte und was nicht, was er selbst war und was ihm von außen durch den Auftrag kam, man kann es beinahe in jedem einzelnen Werke nachweisen. Es ist bezeichnend genug, daß das künstlerisch Beste, das Wärmste, wenn man so sagen darf,

an dem Riesenwerk seiner Museumsfresken der Kinderfries ist, den er als Dreingabe „auf eigene Faust“ malte, respektive entwarf!

Den deutlichsten Beweis für die erstaunlichen Fortschritte, die Kaulbach in der ersten Zeit seiner Akademikerschaft schon gemacht hat, liefert wohl sein 1824 schon gemaltes Selbstporträt, das heute noch den Festraum der Familie seines Sohnes ziert. Unsere Abbildung 2 gibt es wieder. Es ist der erste Versuch in Ölfarbe, an den sich Kaulbach heranwagte und nicht nur mit einer meisterlichen Schärfe und Reinheit gezeichnet, sondern auch für die damaligen Verhältnisse ganz brillant gemalt. Kaulbach, der keinerlei Anleitung zur Malerei hatte, hat das Werk ganz für sich allein in Heimlichkeit gearbeitet,

Abb. 28. Aus dem Skizzenbuch:
Studie zum Bildnis der Lola Montez, um 1840. (Zu Seite 110.)

Punkt für Punkt wie zu einem Mosaikbild auf die Leinwand setzend und dann vertreibend. Es wirkt dabei gar nicht gequält, aber fast unheimlich intensiv. Der ganze raphaelische Idealismus der Corneliusschule steckt darin, aber auch das ganze erlittene Weh des Jünglings und ein gut Teil der Bitternis, die er nimmer los wurde im Leben. In diesen Augen ist sie freilich durch einen Zug von Trauer um Mund und Augen gemildert. Als der junge Maler dies für die Seinigen gemalte Bild fertig hatte, trug er es zur Weihnachtszeit auf seinem höchsteigenen Rücken nach Mülheim und von da zum Vater nach Werden ins Strafhaus. Für den Unglücklichen, der dort büßte und der mit so zuversichtlicher Hoffnung der Entwicklung seines Sohnes harrte, mag das Porträt wohl eine Weihnachtsfreude höchster Art gewesen sein!

Sonst ist von größeren Arbeiten Kaulbachs aus dessen Akademikerzeit nicht viel erhalten. Ein paar durchgeführte Tuschzeichnungen stellten den König David vor der Bundeslade dar und eine Szene aus dem Cid, die Vermählung Don Rodrigos mit Ximene. Nach dem Selbstbildnis entstand das schon erwähnte Altarbild mit der Madonna und dem Knaben in lebensgroßen Figuren — jedenfalls eine gewaltig-kühne Leistung für einen Maler, der erst zwei Jahre auf der Schule war, doppelt kühn in einer Zeit, wo die Begriffe vom Malen noch sehr wenig verbreitet und recht dunkel

Abb. 29. Bildnis der Lola Montez. Ölgemälde.
(Zu Seite 110 u. 116.)

waren Wo das Bild hingekommen, ja ob es überhaupt ganz vollendet worden ist, läßt sich nicht mehr feststellen. Im Sommer 1824 fand Kaulbach Gelegenheit, sich in der Technik der Freskenmalerei zu versuchen, nicht in einem selbständigen Werke, aber als Helfer am Werke anderer. Es handelte sich um die Fresken für die Universitätsaula in Bonn, die ursprünglich dem Corneliusschüler Karl Herrmann übertragen worden waren und deren Ausführung dann in die Hände Goetzenbergers überging. Dieser wiederum übertrug in dem Bilde der Theologie eine Gruppe, das Christentum in Deutschland, an Ernst Förster und von Förster erbettelte sich Kaulbach das Recht, in der Gruppe eine Figur, die eines jugendlichen Freidenkers — auch die Wahl ist charakteristisch! — im

Abb. 30. Aus dem Skizzenbuch: Ausdrucksstudien, nach dem eigenen Gesicht, durch den Spiegel. (Zu Seite 128.)

Karton, wie im Bilde ausführen zu dürfen. Während des Aufenthaltes in der Universitätsstadt Bonn machte Kaulbach übrigens manche interessante Bekanntschaft. So kam er mit Guido Görres, mit Clemens Brentano und mit Ernst von Lasaulx zusammen, mit denen er auch später wieder in Beziehung trat. Seine intimsten Genossen in jener Zeit waren Ernst Förster und noch mehr Adam Eberle, mit dem ihn eine wirklich innige Freundschaft verband. Letzterer war der Sohn eines angesehenen Düsseldorfer Bürgers und Kaulbach genoß in dessen Hause oft herzliche Gastfreundschaft. Eberle, der früh in Rom gestorben ist, ergänzte und milderte durch sein sanftes und ruhiges Wesen in vieler Beziehung die Art des Freundes, er hielt ihn in Zweifeln und Kämpfen aufrecht. Auch Karl Herrmann, der später als Historienmaler sich einen guten Namen erwarb, gehörte zum engeren Freundeskreise Kaulbachs. Dieser schloß sich im übrigen dem lustigen Leben der jungen Akademiker fröhlich an, die sich gerne nach dem „Abendakt" — an diesem hielt Cornelius streng fest! — in Försters Hause versammelten. Hier wurde offene Tafel gehalten bei einer Schüssel dampfender Kartoffeln. Wenn bei besonderen Gelegenheiten die angehenden Künstler im Gasthause zusammen kamen und sangen und becherten, tat Kaulbach wohl auch mit, aber im ganzen war er stiller als die andern.

Mancher kleine Nebenverdienst wurde dem jungen Maler durch Empfehlungen zuteil. So bekam er zwei Unterrichtsstunden bei vornehmen Damen. Die eine davon war die Prinzessin Friedrich von Preußen. Er erzählte Stieler selbst in späteren Jahren, wie wunderlich es ihm damals erging, als er das fürstliche Haus zum erstenmal betrat. Er ging zunächst zur Prinzessin in seinem genialen Maleranzuge, einem etwas schäbigen Samtrock mit weit umgeschlagenem Kragen, den ihm die Schwester auch noch mit Spitzen geschmückt hatte. Die gestrenge Frau Oberhofmeisterin ließ ihn aber so nicht vor. Dann lieh ihm ein würdiger Freund einen bejahrten braunen Frack mit goldenen Knöpfen, eine riesenhafte Halsbinde und einen noch riesenhafteren grauen Zylinder und mit diesen Prachtgewändern angetan, versuchte er abermals sein Glück bei der hohen Dame. Aber seine bizarre Erscheinung erregte ein solches Gelächter, daß man ihm gern wieder die Erlaubnis gab, in seinem Malerröcklein zu kommen. Eine Episode, die jeder seiner Biographen dem Berichte Stielers entnimmt, möge hier Platz finden. Sie illustriert grotesk genug das mit Humor getragene Künstlerelend des jungen Kaulbach. Er sollte der ehemaligen Äbtissin eines während der französischen Revolution aufgehobenen Stiftes Unterricht geben, und zwar ganz speziell in der Perspektive, einem Ding, von dessen Theorie er selbst keine Ahnung hatte. Aber der Auftrag war nicht abzulehnen. So wußte er sich denn nicht anders zu helfen, als dadurch, daß er die mit gewaltigen Körperproportionen ausgestattete Dame bat, mit ihm am frühesten Morgen auf die Straße hinaus zu gehen, wo er ihr nach der Natur alles zeigen wollte, was er von Augenpunkt, perspektivischen Verkürzungen usw. empirisch wußte. So geschah es auch, und früh aufstehende Düsseldorfer sahen um 6 Uhr morgens hin und wieder in

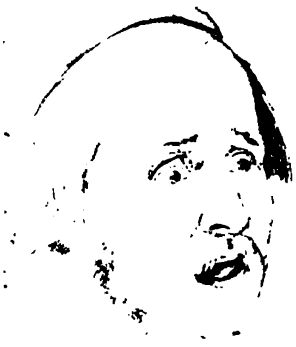

Abb. 31. Ausdrucksstudie. (Zu Seite 128.)

den Straßen der Stadt eine himmellange Dame und einen schmächtigen Jüngling stehen, welch letzterer ein Reißbrett auf dem Rücken trug. „Und darauf malte sie mit feierlicher Miene ihre langgezogenen Linien.“ Wilhelm Kaulbach war ihr Lehrer und ihre Staffelei. Raczynski erzählt auch von einer jungen Fürstin Salm, der Kaulbach Unterricht erteilt haben soll, und deutet an, daß sich aus dem Verhältnis von Schülerin und Lehrer eine tiefe und ideale Leidenschaft entwickelt habe. Wichtiger ist jedenfalls ein anderes Erlebnis für ihn gewesen. Kaulbach stand in freundschaftlichen Beziehungen zu einem Arzt im Irrenhause zu Düsseldorf, den er häufig besuchte. Außerdem aber kam er auch mit den übrigen Akademikern dorthin, welche den Auftrag erhalten hatten, die Hauskapelle mit Fresken

Abb. 32. Zeichnung zu Dantes Hölle (7. Gesang) für König Johann von Sachsen, 1848.
(Zu Seite 107.)

zu schmücken. Es war ihnen freigestellt, was sie malen wollten, und so malten sie denn die Himmelfahrt Mariä, alle zusammen und alle durcheinander, wie das nun in jener Monumentalmalerschule nun schon einmal zur unberechtigten Eigentümlichkeit geworden war. Welchen Anteil Kaulbach an diesem Kollektivkunstwerk hatte, wußte er selbst später nicht mehr anzugeben. Aber je geringer der künstlerische, desto größer war der psychologische Anteil, den er an den Besuchen im Irrenhause nahm. Denn nach geschehener Tagesarbeit versammelte der Arzt die jungen Maler um sich und führte sie von Zelle zu Zelle, flüsternd die Lebensgeschichte jedes einzelnen erzählend, der da wirren Blickes drohend auf die fremden Eindringlinge sah. Kaulbach konnte die Schreckgestalten in seiner Phantasie Tag und Nacht nicht mehr los werden und der Arzt, der meinte, es

könne den jungen Leuten nicht schaden, wenn sie aus diesem düsteren Hause eine ernste Lehre ins Leben mitnähmen, behielt wenigstens in bezug auf einen sicherlich recht. Denn Kaulbach gingen die hier erschauten Bilder so tief zu Herzen, daß er noch kurz vor seinem Ende erzählte: „Es waren die schrecklichsten Tage meiner schrecklichen Jugend. Erst in München wurde ich das Bild los, indem ich mich entschloß, es aufs Papier zu bringen." Auf so tiefe Eindrücke also hat sich das Werk gegründet, das die ganze damalige Welt in Aufregung versetzte, das Kaulbachsche Narrenhaus! — Abb. 6.

Des jungen Malers Aufenthalt in Düsseldorf wurde im vierten Jahre jäh unterbrochen, durch eine Sache, die ihn zunächst wie ein Blitz traf und durch die eine recht harmlose jugendliche Unüberlegtheit so schwer gesühnt wurde, daß unter Umständen seine ganze Existenz daran scheitern konnte. Das Schlimme ging aber freundlich aus, Kaulbach, dessen Schulsack schon hübsch gefüllt war, wurde dadurch auf eigene Füße gestellt. Des Schicksals rauhe Hand warf ihn ins Wasser — und siehe da: er konnte schwimmen! Ohne den Zwischenfall hätte er vielleicht noch manches unfruchtbare Jahr in Düsseldorf verbracht. Dieser Zwischenfall aber trug sich in folgender Weise zu, und zwar im Winter auf das Jahr 1826: Ein Mitschüler Kaulbachs hatte unvorsichtig den Platz eingenommen, den dieser belegt hatte, entweder für sich oder für seinen Bruder Karl, der seit kurzem auch die Kunstschule besuchte, und Kaulbach verlangte, schnell in Hitze geratend, daß jener den Platz freigebe. Der Mitschüler weigerte sich und Kaulbach hob ihn auf den Arm und trug ihn vor die Tür. Es handelte sich um einen zwerghaft kleinen Burschen, Jakob Lehnen, wodurch die Geschichte an sich schon nicht ganz hübsch erschien. Kaulbach hat ihn aber, jähzornig wie er war, auch noch weidlich durchgeprügelt, und das Ergebnis war, daß der Missetäter relegiert wurde. Die Angelegenheit hatte großes Aufsehen gemacht, und Professor Mosler, welcher zu der Zeit die Geschäfte der Direktion führte, mußte sich zu dem an sich barbarisch strengen Schritt entschließen. Auch nach der Relegation brachte sich Kaulbach noch einige Zeit selbständig in Düsseldorf fort. Dann aber, im Frühjahre 1826, erhielt er durch seinen Meister und Gönner Cornelius einen Ruf nach München, der über sein Geschick dauernd entscheiden sollte.

Cornelius hatte schon im September 1824 seine Entlassung als Direktor der rheinischen Akademie in Düsseldorf eingereicht, da ihm der Kronprinz von Bayern dringend die Leitung der Münchener Akademie angeboten hatte. Die Entlassung wurde Cornelius gewährt und er siedelte im nächsten Jahre nach München über. Zu seinem Nachfolger in Düsseldorf wurde im Februar 1826 Wilhelm Schadow ernannt. Cornelius, bestrebt, die hoffnungsvollsten unter seinen Schülern nach München zu ziehen, dessen Kunstleben durch den Kronprinzen Ludwig, der 1825 erst den Thron bestieg, so sehr im Aufblühen war, und wo es für die Monumentalkunst Aufträge in Hülle und Fülle gab, berief Wilhelm Kaulbach und mit ihm Adam Eberle und Hermann Anschütz nach München. Sie sollten al fresco Deckenbilder für den neuerbauten imposanten Konzertsaal des Odeon ausführen. Daß Kaulbach dem Rufe gern Folge leistete, kann man sich denken. Im Juni packte er seine Habseligkeiten zusammen, und, das Felleisen auf dem Rücken, wanderte er, den größten Teil seines Weges aus wohl begreiflichen Gründen zu Fuße zurücklegend und manche Nacht unter freiem Himmel verbringend, nach Stuttgart. Erst von hier aus fuhren sie im Postwagen nach München. Mit dieser Berufung war Kaulbachs Geschick definitiv gewendet, mit der Not, die seiner ersten Jugend Patin gewesen war, war es zu Ende, und gab es auch noch ein paar knappe Jahre und hin und wieder eine Sorge im Existenzkampf, zu dem, was er durchgemacht hatte, stand alles dies in keinem Verhältnisse mehr. Wenn er fürder dem Geschick noch etwas vorzuwerfen hatte, so war es das, daß es ihm nicht vergönnt war, auf den Bahnen zur Höhe des Ruhmes emporzusteigen, auf welchen sein wahres, tiefstes Talent sich entfalten konnte. Hier war er aber auch selbst sein Schicksal. Sein wilder Überdruß an dem bisherigen Leben in Enge und Armut brachte es mit sich, daß er den höchsten künstlerischen Fragen manchmal nicht mit so reinem Idealismus gegenüberstand, als wünschenswert gewesen wäre. Der Erwerb und die Karriere sprachen lauter mit, als der Gott in seinem Busen. Es lagen freilich auch schon künstlerische Irrtümer in der Luft. Nicht nur in München, aus dem

Abb. 33. Zeichnung aus der „Siegfriedsage", um 1849. (Zu Seite 105.)

der begeisterte König ein neues Athen schaffen wollte, an Talenten und an Kunstschätzen alles zusammenraffend, was zu haben war. Schließlich war, was die Kunst anging, ganz Deutschland fast ohne eine Spur von Tradition ins neue Jahrhundert herübergetreten, und der künstlich in die Zeit verpflanzte Klassizismus trieb im Norden überall seine wunderlichen Blüten. In München war es allerdings noch besser als anderswo, weil wirkliche Talente sich hier frei ausleben durften. Aber sie kamen durch die Natur ihrer Aufträge ganz von selbst auf jenen klassizistischen, mehr oder minder blutleeren Monumentalstil, von dem aus es keine rechte Weiterentwicklung gab. Die baulichen Schöpfungen Ludwigs I., so die Neubauten seiner Residenz, Feldherrnhalle, Siegestor, die ganze

Abb. 34. Zeichnung aus der „Siegfriedsage".
(Zu Seite 105.)

Ludwigstraße, die Pinakothek, die Propyläen und die Tempel des Königsplatzes, die Basilika usw., das alles bedeutete eine imposante Leistung. Aber alles war Reproduktion. Und alles wurde in beschleunigtem Tempo gebaut und ausgeschmückt. Die Plastik orientierte sich ganz von selbst nach der Antike, und eisige Marmorkunst, die toter als tot war, galt für klassisch, für herrlich schön! Für die Malerei fehlte jede Richtschnur, für das innere Wesen der Malerei aber auch jedes Verständnis. Sie war nur mehr Kartonkunst, nur mehr Zweckkunst für die Architektur, alles Intime, Menschliche, Persönliche fehlte. In ihrer Art hatte sie freilich ihre Größe, und jeder Heutige, wie oben angedeutet, dem die Aufgaben der Cornelius, Kaulbach, Schnorr usw. gestellt würden, käme nicht wenig in Verlegenheit. Allen Monumentalbildern der letzten Jahrzehnte fehlt es, im Gegensatze zu jenen Meistern der Fläche, entweder an Temperament,

oder an Würde, jedenfalls aber an Fülle, an Rhythmus und Schwung der Linien. Malen konnten die Maler der Corneliuszeit freilich nicht nach heutigen und auch nicht nach irgendwelchen anderen Begriffen. Kaulbach selbst hat sich in späteren Jahren, als ihm, wenigstens in Gestalt einer unbefriedigten Sehnsucht, längst andere Begriffe vom Malen aufgegangen waren, darüber lustig gemacht, wie auf einem Cornelius-schen Kolossalbild, z. B. seinem Letzten Gericht, zwei Schüler von verschiedenen Seiten mit dem Pinsel losgingen und weitermalten ohne eine Idee von farbiger Komposition.

Abb. 35. Aus dem Skizzenbuch. Totentanzentwurf: „1848", gezeichnet um 1850.
(Zu Seite 110.)

Wenn sie dann in der Mitte zusammentrafen und irgendein unerhörter Farbenmißklang zu befürchten stand, da gab es ein unfehlbares Rettungsmittel. Es wurde „changeant" (Schang-Schang) gemalt; eine Zwischenfigur bekam dann entweder ein gelbes Gewand mit violett schattierten Tiefen, oder ein rosiges mit grünen. Da schlug dann der neue Mißton den alten tot! Ja, gewiß, diese künstlerisch so hochstrebende Zeit war mit Irrtum schwer geschlagen! Und doch war sie schön und fruchtbar in ihrer Art, wie gesagt, und die Kräfte, die damals frei wurden, wirken noch heute fort! Die Hauptsache war doch, daß der steinige, arme Boden unserer damaligen Kultur überhaupt urbar gemacht wurde, daß überhaupt gebaut, gemalt und gemeißelt worden ist, nachdem drei Jahrzehnte lang

Abb. 36. Politische Satire. Federzeichnung. (Zu Seite 129.)

in der politischen Misere der Zeit alle Künste brach gelegen hatten. Von der Nazarenerschule lebt freilich nichts sichtbar mehr in der heutigen Kunst. Aber die Kunst an sich war ein Ding, das erst wieder gefunden werden mußte. An ihrer heiligen Flamme, die nun weiterbrannte, wurde eine Fackel nach der anderen angezündet, und so verschiedenartige Feuer da erglommen, sie leuchteten doch alle ihrem Kreis. Armselig und kleinlich jeder, der mit Hohn und Verachtung auf die Kulturarbeit einer ihm fremd gewordenen Epoche blickt, — selbst wenn sie irrte! Jedenfalls verkennt er das Wesen der Kunst im Tiefsten! Wo es sich um große Umwälzungen in der Kultur handelte, hat noch fast immer der Irrtum die Wahrheit eingeleitet, der kleinere Irrtum, der den größeren oder das absolute Nichts verdrängte — man denke nur an die Geschichte der Naturwissenschaften! Und so ist das klassizistische Intermezzo der König Ludwig-Periode auch eine hochbedeutsame Zwischenstufe gewesen, wenn uns heute auch ein kühler Schauer aus seinen Schöpfungen anweht. Ich möchte nicht ausdenken, was München heute wäre ohne diese Zeit und ihren Irrtum!

Unter den in ihrer Art gewiß großartigen Bauwerken, die Leo von Klenze für Ludwig I. schuf, ist das Odeon, wenigstens sein großer Konzertsaal, eins der gelungensten. Was Stimmung, Akustik und architektonische Form angeht, hat dieser Saal in Deutsch-

Abb. 37. Aus dem Skizzenbuch. Totentanzentwurf: Der Raucher, um 1850. (Zu Seite 110.)

land kaum seinesgleichen, sein feierlicher Ernst, seine großzügige Gliederung, seine Proportionen machen ihn so zu einem idealen Tempel der reinen Kunst. Während der ganze Saal in ruhigem Steinton gehalten ist, sollten die Decke drei Freskenbilder zieren, deren Herstellung den erwähnten drei jungen Künstlern übertragen wurde. Anschütz malte das Urteil des Midas, Eberle Apollo unter den Hirten, und Kaulbach erhielt eine halbkreisförmige Fläche über dem Musikpodium zugewiesen, um darin den Apollo unter den Musen darzustellen. Das Bild ist nicht schlecht ausgefallen, es wirkt ruhig und

Abb. 38. Bildnis des Malers Heinlein. Ölgemälde in der Münchener Pinakothek.
(Zu Seite 116.)

ist von klarer, fester Komposition. Die Farbe verdirbt wenigstens nichts. Im übrigen war es ziemlich gleichgültig, ob die farbigen Flächen auf der ungeheuer hohen Saaldecke ein wenig mehr oder ein wenig minder gut gemalt waren. Denn da man im Konzertsaale gewöhnlich nicht auf dem Rücken zu liegen pflegt, so bekommt sie recht selten jemand genauer zu sehen. Für Kaulbach bedeutete der Auftrag immerhin so etwas wie ein Glück. Er lernte davon, führte sich ein in den Künstlerkreis, den der schönheitsfrohe Bayernkönig um sich versammelte, und wurde bald von dem allgemeinen Kunstrausch gepackt, der damals in München die Geister rosig umflorte. Diese Atmosphäre wirkte

an dem Riesenwerk seiner Museumsfresken der Kinderfries ist, den er als Dreingabe „auf eigene Faust“ malte, respektive entwarf!

Den deutlichsten Beweis für die erstaunlichen Fortschritte, die Kaulbach in der ersten Zeit seiner Akademikerschaft schon gemacht hat, liefert wohl sein 1824 schon gemaltes Selbstporträt, das heute noch den Festraum der Familie seines Sohnes ziert. Unsere Abbildung 2 gibt es wieder. Es ist der erste Versuch in Ölfarbe, an den sich Kaulbach heranwagte und nicht nur mit einer meisterlichen Schärfe und Reinheit gezeichnet, sondern auch für die damaligen Verhältnisse ganz brillant gemalt. Kaulbach, der keinerlei Anleitung zur Malerei hatte, hat das Werk ganz für sich allein in Heimlichkeit gearbeitet,

Abb. 28. Aus dem Skizzenbuch:
Studie zum Bildnis der Lola Montez, um 1840. (Zu Seite 110.)

Punkt für Punkt wie zu einem Mosaikbild auf die Leinwand setzend und dann vertreibend. Es wirkt dabei gar nicht gequält, aber fast unheimlich intensiv. Der ganze raphaelische Idealismus der Corneliusschule steckt darin, aber auch das ganze erlittene Weh des Jünglings und ein gut Teil der Bitternis, die er nimmer los wurde im Leben. In diesen Augen ist sie freilich durch einen Zug von Trauer um Mund und Augen gemildert. Als der junge Maler dies für die Seinigen gemalte Bild fertig hatte, trug er es zur Weihnachtszeit auf seinem höchsteigenen Rücken nach Mülheim und von da zum Vater nach Werden ins Strafhaus. Für den Unglücklichen, der dort büßte und der mit so zuversichtlicher Hoffnung der Entwicklung seines Sohnes harrte, mag das Porträt wohl eine Weihnachtsfreude höchster Art gewesen sein!

Sonst ist von größeren Arbeiten Kaulbachs aus dessen Akademikerzeit nicht viel erhalten. Ein paar durchgeführte Tuschzeichnungen stellten den König David vor der Bundeslade dar und eine Szene aus dem Cid, die Vermählung Don Rodrigos mit Ximene. Nach dem Selbstbildnis entstand das schon erwähnte Altarbild mit der Madonna und dem Knaben in lebensgroßen Figuren — jedenfalls eine gewaltig-kühne Leistung für einen Maler, der erst zwei Jahre auf der Schule war, doppelt kühn in einer Zeit, wo die Begriffe vom Malen noch sehr wenig verbreitet und recht dunkel

Abb. 29. Bildnis der Lola Montez. Ölgemälde.
(Zu Seite 110 u. 116.)

waren Wo das Bild hingekommen, ja ob es überhaupt ganz vollendet worden ist, läßt sich nicht mehr feststellen. Im Sommer 1824 fand Kaulbach Gelegenheit, sich in der Technik der Freskenmalerei zu versuchen, nicht in einem selbständigen Werke, aber als Helfer am Werke anderer. Es handelte sich um die Fresken für die Universitätsaula in Bonn, die ursprünglich dem Corneliusschüler Karl Herrmann übertragen worden waren und deren Ausführung dann in die Hände Goetzenbergers überging. Dieser wiederum übertrug in dem Bilde der Theologie eine Gruppe, das Christentum in Deutschland, an Ernst Förster und von Förster erbettelte sich Kaulbach das Recht, in der Gruppe eine Figur, die eines jugendlichen Freidenkers — auch die Wahl ist charakteristisch! — im

Abb. 30. Aus dem Skizzenbuch: Ausdrucksstudien, nach dem eigenen Gesicht, durch den Spiegel. (Zu Seite 128.)

Karton, wie im Bilde ausführen zu dürfen. Während des Aufenthaltes in der Universitätsstadt Bonn machte Kaulbach übrigens manche interessante Bekanntschaft. So kam er mit Guido Görres, mit Clemens Brentano und mit Ernst von Lasaulx zusammen, mit denen er auch später wieder in Beziehung trat. Seine intimsten Genossen in jener Zeit waren Ernst Förster und noch mehr Adam Eberle, mit dem ihn eine wirklich innige Freundschaft verband. Letzterer war der Sohn eines angesehenen Düsseldorfer Bürgers und Kaulbach genoß in dessen Hause oft herzliche Gastfreundschaft. Eberle, der früh in Rom gestorben ist, ergänzte und milderte durch sein sanftes und ruhiges Wesen in vieler Beziehung die Art des Freundes, er hielt ihn in Zweifeln und Kämpfen aufrecht. Auch Karl Herrmann, der später als Historienmaler sich einen guten Namen erwarb, gehörte zum engeren Freundeskreise Kaulbachs. Dieser schloß sich im übrigen dem lustigen Leben der jungen Akademiker fröhlich an, die sich gerne nach dem „Abendakt" — an diesem hielt Cornelius streng fest! — in Försters Hause versammelten. Hier wurde offene Tafel gehalten bei einer Schüssel dampfender Kartoffeln. Wenn bei besonderen Gelegenheiten die angehenden Künstler im Gasthause zusammen kamen und sangen und becherten, tat Kaulbach wohl auch mit, aber im ganzen war er stiller als die andern.

Mancher kleine Nebenverdienst wurde dem jungen Maler durch Empfehlungen zuteil. So bekam er zwei Unterrichtsstunden bei vornehmen Damen. Die eine davon war die Prinzessin Friedrich von Preußen. Er erzählte Stieler selbst in späteren Jahren, wie wunderlich es ihm damals erging, als er das fürstliche Haus zum erstenmal betrat. Er ging zunächst zur Prinzessin in seinem genialen Maleranzuge, einem etwas schäbigen Samtrock mit weit umgeschlagenem Kragen, den ihm die Schwester auch noch mit Spitzen geschmückt hatte. Die gestrenge Frau Oberhofmeisterin ließ ihn aber so nicht vor. Dann lieh ihm ein würdiger Freund einen bejahrten braunen Frack mit goldenen Knöpfen, eine riesenhafte Halsbinde und einen noch riesenhafteren grauen Zylinder und mit diesen Prachtgewändern angetan, versuchte er abermals sein Glück bei der hohen Dame. Aber seine bizarre Erscheinung erregte ein solches Gelächter, daß man ihm gern wieder die Erlaubnis gab, in seinem Malerröcklein zu kommen. Eine Episode, die jeder seiner Biographen dem Berichte Stielers entnimmt, möge hier Platz finden. Sie illustriert grotesk genug das mit Humor getragene Künstlerelend des jungen Kaulbach. Er sollte der ehemaligen Äbtissin eines während der französischen Revolution aufgehobenen Stiftes Unterricht geben, und zwar ganz speziell in der Perspektive, einem Ding, von dessen Theorie er selbst keine Ahnung hatte. Aber der Auftrag war nicht abzulehnen. So wußte er sich denn nicht anders zu helfen, als dadurch, daß er die mit gewaltigen Körperproportionen ausgestattete Dame bat, mit ihm am frühesten Morgen auf die Straße hinaus zu gehen, wo er ihr nach der Natur alles zeigen wollte, was er von Augenpunkt, perspektivischen Verkürzungen usw. empirisch wußte. So geschah es auch, und früh aufstehende Düsseldorfer sahen um 6 Uhr morgens hin und wieder in

Abb. 31. Ausdrucksstudie. (Zu Seite 128.)

den Straßen der Stadt eine himmellange Dame und einen schmächtigen Jüngling stehen, welch letzterer ein Reißbrett auf dem Rücken trug. „Und darauf malte sie mit feierlicher Miene ihre langgezogenen Linien.“ Wilhelm Kaulbach war ihr Lehrer und ihre Staffelei. Raczynski erzählt auch von einer jungen Fürstin Salm, der Kaulbach Unterricht erteilt haben soll, und deutet an, daß sich aus dem Verhältnis von Schülerin und Lehrer eine tiefe und ideale Leidenschaft entwickelt habe. Wichtiger ist jedenfalls ein anderes Erlebnis für ihn gewesen. Kaulbach stand in freundschaftlichen Beziehungen zu einem Arzt im Irrenhause zu Düsseldorf, den er häufig besuchte. Außerdem aber kam er auch mit den übrigen Akademikern dorthin, welche den Auftrag erhalten hatten, die Hauskapelle mit Fresken

Abb. 32. Zeichnung zu Dantes Hölle (7. Gesang) für König Johann von Sachsen, 1848.
(Zu Seite 107.)

zu schmücken. Es war ihnen freigestellt, was sie malen wollten, und so malten sie denn die Himmelfahrt Mariä, alle zusammen und alle durcheinander, wie das nun in jener Monumentalmalerschule nun schon einmal zur unberechtigten Eigentümlichkeit geworden war. Welchen Anteil Kaulbach an diesem Kollektivkunstwerk hatte, wußte er selbst später nicht mehr anzugeben. Aber je geringer der künstlerische, desto größer war der psychologische Anteil, den er an den Besuchen im Irrenhause nahm. Denn nach geschehener Tagesarbeit versammelte der Arzt die jungen Maler um sich und führte sie von Zelle zu Zelle, flüsternd die Lebensgeschichte jedes einzelnen erzählend, der da wirren Blickes drohend auf die fremden Eindringlinge sah. Kaulbach konnte die Schreckgestalten in seiner Phantasie Tag und Nacht nicht mehr los werden und der Arzt, der meinte, es

könne den jungen Leuten nicht schaden, wenn sie aus diesem düsteren Hause eine ernste Lehre ins Leben mitnähmen, behielt wenigstens in bezug auf einen sicherlich recht. Denn Kaulbach gingen die hier erschauten Bilder so tief zu Herzen, daß er noch kurz vor seinem Ende erzählte: „Es waren die schrecklichsten Tage meiner schrecklichen Jugend. Erst in München wurde ich das Bild los, indem ich mich entschloß, es aufs Papier zu bringen.“ Auf so tiefe Eindrücke also hat sich das Werk gegründet, das die ganze damalige Welt in Aufregung versetzte, das Kaulbachsche Narrenhaus! — Abb. 6.

Des jungen Malers Aufenthalt in Düsseldorf wurde im vierten Jahre jäh unterbrochen, durch eine Sache, die ihn zunächst wie ein Blitz traf und durch die eine recht harmlose jugendliche Unüberlegtheit so schwer gesühnt wurde, daß unter Umständen seine ganze Existenz daran scheitern konnte. Das Schlimme ging aber freundlich aus, Kaulbach, dessen Schulsack schon hübsch gefüllt war, wurde dadurch auf eigene Füße gestellt. Des Schicksals rauhe Hand warf ihn ins Wasser — und siehe da: er konnte schwimmen! Ohne den Zwischenfall hätte er vielleicht noch manches unfruchtbare Jahr in Düsseldorf verbracht. Dieser Zwischenfall aber trug sich in folgender Weise zu, und zwar im Winter auf das Jahr 1826: Ein Mitschüler Kaulbachs hatte unvorsichtig den Platz eingenommen, den dieser belegt hatte, entweder für sich oder für seinen Bruder Karl, der seit kurzem auch die Kunstschule besuchte, und Kaulbach verlangte, schnell in Hitze geratend, daß jener den Platz freigebe. Der Mitschüler weigerte sich und Kaulbach hob ihn auf den Arm und trug ihn vor die Tür. Es handelte sich um einen zwerghaft kleinen Burschen, Jakob Lehnen, wodurch die Geschichte an sich schon nicht ganz hübsch erschien. Kaulbach hat ihn aber, jähzornig wie er war, auch noch weidlich durchgeprügelt, und das Ergebnis war, daß der Missetäter relegiert wurde. Die Angelegenheit hatte großes Aufsehen gemacht, und Professor Mosler, welcher zu der Zeit die Geschäfte der Direktion führte, mußte sich zu dem an sich barbarisch strengen Schritt entschließen. Auch nach der Relegation brachte sich Kaulbach noch einige Zeit selbständig in Düsseldorf fort. Dann aber, im Frühjahre 1826, erhielt er durch seinen Meister und Gönner Cornelius einen Ruf nach München, der über sein Geschick dauernd entscheiden sollte.

Cornelius hatte schon im September 1824 seine Entlassung als Direktor der rheinischen Akademie in Düsseldorf eingereicht, da ihm der Kronprinz von Bayern dringend die Leitung der Münchener Akademie angeboten hatte. Die Entlassung wurde Cornelius gewährt und er siedelte im nächsten Jahre nach München über. Zu seinem Nachfolger in Düsseldorf wurde im Februar 1826 Wilhelm Schadow ernannt. Cornelius, bestrebt, die hoffnungsvollsten unter seinen Schülern nach München zu ziehen, dessen Kunstleben durch den Kronprinzen Ludwig, der 1825 erst den Thron bestieg, so sehr im Aufblühen war, und wo es für die Monumentalkunst Aufträge in Hülle und Fülle gab, berief Wilhelm Kaulbach und mit ihm Adam Eberle und Hermann Anschütz nach München. Sie sollten al fresco Deckenbilder für den neuerbauten imposanten Konzertsaal des Odeon ausführen. Daß Kaulbach dem Rufe gern Folge leistete, kann man sich denken. Im Juni packte er seine Habseligkeiten zusammen, und, das Felleisen auf dem Rücken, wanderte er, den größten Teil seines Weges aus wohl begreiflichen Gründen zu Fuße zurücklegend und manche Nacht unter freiem Himmel verbringend, nach Stuttgart. Erst von hier aus fuhren sie im Postwagen nach München. Mit dieser Berufung war Kaulbachs Geschick definitiv gewendet, mit der Not, die seiner ersten Jugend Patin gewesen war, war es zu Ende, und gab es auch noch ein paar knappe Jahre und hin und wieder eine Sorge im Existenzkampf, zu dem, was er durchgemacht hatte, stand alles dies in keinem Verhältnisse mehr. Wenn er fürder dem Geschick noch etwas vorzuwerfen hatte, so war es das, daß es ihm nicht vergönnt war, auf den Bahnen zur Höhe des Ruhmes emporzusteigen, auf welchen sein wahres, tiefstes Talent sich entfalten konnte. Hier war er aber auch selbst sein Schicksal. Sein wilder Überdruß an dem bisherigen Leben in Enge und Armut brachte es mit sich, daß er den höchsten künstlerischen Fragen manchmal nicht mit so reinem Idealismus gegenüberstand, als wünschenswert gewesen wäre. Der Erwerb und die Karriere sprachen lauter mit, als der Gott in seinem Busen. Es lagen freilich auch schon künstlerische Irrtümer in der Luft. Nicht nur in München, aus dem

Abb. 33. Zeichnung aus der „Siegfriedsage", um 1849. (Zu Seite 105.)

der begeisterte König ein neues Athen schaffen wollte, an Talenten und an Kunstschätzen alles zusammenraffend, was zu haben war. Schließlich war, was die Kunst anging, ganz Deutschland fast ohne eine Spur von Tradition ins neue Jahrhundert herübergetreten, und der künstlich in die Zeit verpflanzte Klassizismus trieb im Norden überall seine wunderlichen Blüten. In München war es allerdings noch besser als anderswo, weil wirkliche Talente sich hier frei ausleben durften. Aber sie kamen durch die Natur ihrer Aufträge ganz von selbst auf jenen klassizistischen, mehr oder minder blutleeren Monumentalstil, von dem aus es keine rechte Weiterentwicklung gab. Die baulichen Schöpfungen Ludwigs I., so die Neubauten seiner Residenz, Feldherrnhalle, Siegestor, die ganze

Abb. 34. Zeichnung aus der „Siegfriedsage".
(Zu Seite 105.)

Ludwigstraße, die Pinakothek, die Propyläen und die Tempel des Königsplatzes, die Basilika usw., das alles bedeutete eine imposante Leistung. Aber alles war Reproduktion. Und alles wurde in beschleunigtem Tempo gebaut und ausgeschmückt. Die Plastik orientierte sich ganz von selbst nach der Antike, und eisige Marmorkunst, die toter als tot war, galt für klassisch, für herrlich schön! Für die Malerei fehlte jede Richtschnur, für das innere Wesen der Malerei aber auch jedes Verständnis. Sie war nur mehr Kartonkunst, nur mehr Zweckkunst für die Architektur, alles Intime, Menschliche, Persönliche fehlte. In ihrer Art hatte sie freilich ihre Größe, und jeder Heutige, wie oben angedeutet, dem die Aufgaben der Cornelius, Kaulbach, Schnorr usw. gestellt würden, käme nicht wenig in Verlegenheit. Allen Monumentalbildern der letzten Jahrzehnte fehlt es, im Gegensatze zu jenen Meistern der Fläche, entweder an Temperament,

oder an Würde, jedenfalls aber an Fülle, an Rhythmus und Schwung der Linien. Malen konnten die Maler der Corneliuszeit freilich nicht nach heutigen und auch nicht nach irgendwelchen anderen Begriffen. Kaulbach selbst hat sich in späteren Jahren, als ihm, wenigstens in Gestalt einer unbefriedigten Sehnsucht, längst andere Begriffe vom Malen aufgegangen waren, darüber lustig gemacht, wie auf einem Cornelius-schen Kolossalbild, z. B. seinem Letzten Gericht, zwei Schüler von verschiedenen Seiten mit dem Pinsel losgingen und weitermalten ohne eine Idee von farbiger Komposition.

Abb. 35. Aus dem Skizzenbuch. Totentanzentwurf: „1848", gezeichnet um 1850.
(Zu Seite 110.)

Wenn sie dann in der Mitte zusammentrafen und irgendein unerhörter Farbenmißklang zu befürchten stand, da gab es ein unfehlbares Rettungsmittel. Es wurde „changeant" (Schang-Schang) gemalt; eine Zwischenfigur bekam dann entweder ein gelbes Gewand mit violett schattierten Tiefen, oder ein rosiges mit grünen. Da schlug dann der neue Mißton den alten tot! Ja, gewiß, diese künstlerisch so hochstrebende Zeit war mit Irrtum schwer geschlagen! Und doch war sie schön und fruchtbar in ihrer Art, wie gesagt, und die Kräfte, die damals frei wurden, wirken noch heute fort! Die Hauptsache war doch, daß der steinige, arme Boden unserer damaligen Kultur überhaupt urbar gemacht wurde, daß überhaupt gebaut, gemalt und gemeißelt worden ist, nachdem drei Jahrzehnte lang

Abb. 36. Politische Satire. Federzeichnung. (Zu Seite 129.)

in der politischen Misere der Zeit alle Künste brach gelegen hatten. Von der Nazarenerschule lebt freilich nichts sichtbar mehr in der heutigen Kunst. Aber die Kunst an sich war ein Ding, das erst wieder gefunden werden mußte. An ihrer heiligen Flamme, die nun weiterbrannte, wurde eine Fackel nach der anderen angezündet, und so verschiedenartige Feuer da erglommen, sie leuchteten doch alle ihrem Kreis. Armselig und kleinlich jeder, der mit Hohn und Verachtung auf die Kulturarbeit einer ihm fremd gewordenen Epoche blickt, — selbst wenn sie irrte! Jedenfalls verkennt er das Wesen der Kunst im Tiefsten! Wo es sich um große Umwälzungen in der Kultur handelte, hat noch fast immer der Irrtum die Wahrheit eingeleitet, der kleinere Irrtum, der den größeren oder das absolute Nichts verdrängte — man denke nur an die Geschichte der Naturwissenschaften! Und so ist das klassizistische Intermezzo der König Ludwig-Periode auch eine hochbedeutsame Zwischenstufe gewesen, wenn uns heute auch ein kühler Schauer aus seinen Schöpfungen anweht. Ich möchte nicht ausdenken, was München heute wäre ohne diese Zeit und ihren Irrtum!

Unter den in ihrer Art gewiß großartigen Bauwerken, die Leo von Klenze für Ludwig I. schuf, ist das Odeon, wenigstens sein großer Konzertsaal, eins der gelungensten. Was Stimmung, Akustik und architektonische Form angeht, hat dieser Saal in Deutsch-

Abb. 37. Aus dem Skizzenbuch. Totentanzentwurf: Der Raucher, um 1850. (Zu Seite 110.)

land kaum seinesgleichen, sein feierlicher Ernst, seine großzügige Gliederung, seine Proportionen machen ihn so zu einem idealen Tempel der reinen Kunst. Während der ganze Saal in ruhigem Steinton gehalten ist, sollten die Decke drei Freskenbilder zieren, deren Herstellung den erwähnten drei jungen Künstlern übertragen wurde. Anschütz malte das Urteil des Midas, Eberle Apollo unter den Hirten, und Kaulbach erhielt eine halbkreisförmige Fläche über dem Musikpodium zugewiesen, um darin den Apollo unter den Musen darzustellen. Das Bild ist nicht schlecht ausgefallen, es wirkt ruhig und

Abb. 38. Bildnis des Malers Heinlein. Ölgemälde in der Münchener Pinakothek.
(Zu Seite 116.)

ist von klarer, fester Komposition. Die Farbe verdirbt wenigstens nichts. Im übrigen war es ziemlich gleichgültig, ob die farbigen Flächen auf der ungeheuer hohen Saaldecke ein wenig mehr oder ein wenig minder gut gemalt waren. Denn da man im Konzertsaale gewöhnlich nicht auf dem Rücken zu liegen pflegt, so bekommt sie recht selten jemand genauer zu sehen. Für Kaulbach bedeutete der Auftrag immerhin so etwas wie ein Glück. Er lernte davon, führte sich ein in den Künstlerkreis, den der schönheitsfrohe Bayernkönig um sich versammelte, und wurde bald von dem allgemeinen Kunstrausch gepackt, der damals in München die Geister rosig umflorte. Diese Atmosphäre wirkte

unglaublich befruchtend auf die Schaffenskraft der Künstler, und quantitativ ist es jedenfalls ungeheuer, wenn nicht beispiellos, was damals an der Isar in verhältnismäßig wenigen Jahren auf allen Kunstgebieten geschaffen worden ist. Bei dem schnellen Arbeiten gedieh freilich verhältnismäßig weniges zu voller Reife, und eins war jedenfalls die unmittelbare Folge davon: Der malerische Stil, der sich herausbildete, war zwar stark dekorativ und reich an Schwung, aber er wurde recht oft auch hohl und äußerlich. Die jungen Künstler, die da gleich die ungeheuersten Wandflächen mit geschichtlichen oder allegorischen Gestalten zu füllen bekamen, sahen auch in dem Füllen ihre vornehmste Aufgabe. Daß man einer Komposition erst durch die Farbe die richtige Bedeutung ver-

Abb. 39. Aus dem Skizzenbuch: Ausdrucksstudie, um 1850. (Zu Seite 128.)

leihen kann, daß die Farbe ein unendlich reiches Ausdrucksmittel ist, daß sie physikalischen und Schönheitsgesetzen unterliegt, wußten sie nicht. Und daß die ewige Natur in allen diesen Dingen eine untrügliche Lehrmeisterin ist, wußten sie auch nicht. Zwischen der Natur und den Malern jener Tage stand als gefährlichste Scheidewand — die klassische Kunst. Die mißverstandene, nota bene!

Für Kaulbach, der sich übrigens bei dem Arbeiten auf dem hohen Gerüst, wo er meist auf dem Rücken liegend malte, quälende und langandauernde rheumatische Leiden zugezogen hatte, brachte der erste Auftrag bald weitere Aufträge mit sich. Es handelte sich darum, die alten Bogengänge um den Hofgarten, die Maximilian I. zu Beginn des siebzehnten Jahrhunderts geschaffen und Peter Candid mit Wandbildern geschmückt hatte, neuerdings mit Gemälden zu zieren, nachdem von den alten Gemälden längst jede Spur verschwunden war. Der König wünschte, zunächst den der Residenz zunächstliegenden

Teil der Arkaden mit Bildern aus der bayrischen Geschichte, die Stirnseiten über den Türöffnungen mit allegorischen Gestalten geschmückt zu sehen. Die letztere Aufgabe fiel dem jungen Kaulbach zu, und man muß sagen, daß sein Anteil an der gemeinsamen Arbeit der weitaus besser gelungene ist. An den leeren geschichtlichen Bilderbogen, deren Art noch bis weit in die Piloty-Zeit hinein unter den Münchener Kunstjüngern spukte, konnten auf die Dauer nur recht naive Gemüter ihre Freude haben, und man darf billig bezweifeln, ob auch nur ein einziger bayrischer Untertan, der Intention des Auftraggebers entsprechend, durch den Anblick dieser historischen Unglücksfälle in seinem Patriotismus gekräftigt worden ist. Kaulbach erfaßte seine Aufgabe richtig, dekorativ im besten Sinne. Er komponierte seine Gestalten mit großem Geschick in die Zwickel über den

Abb. 40. Aus dem Skizzenbuch: Studie zum „Turmbau von Babel", um 1850. (Zu Seite 120.)

Bogen hinein, und seine Kartons für die Hofgartenarkaden darf man auch zu seinen besten, von jeder Unzulänglichkeit freien Werken zählen. Das ist große und reine Kunst, die mit festem Blick das Ganze packt und sich nicht in Nebendinge verliert. Man sieht schon, daß Kaulbach damals auch die Monumentalmalerei noch mit Begeisterung betrieb. In der Farbe waren die Sachen wohl nicht besser und nicht schlechter als das übrige, was an jene Wand gemalt wurde, aber sicher waren sie zu ihrem Vorteil einfacher. Von den Bildern Kaulbachs, der übrigens nur die vier Allegorien der bayrischen Flüsse eigenhändig auf die Wand brachte, haben wohl von den heute Lebenden nur ganz wenige noch die Originale in wohl erhaltenem Zustande gekannt. Was davon jetzt vorhanden und auch schon wieder stark verschmutzt und verwischt ist, ist spätere, nichts weniger als hervorragende Übermalung. Jedenfalls war die Wirkung der Originale, so weit unsere Generation sich noch an ihre Reste zu erinnern vermag, ruhiger und vornehmer. Von

Wilhelm Kaulbachs Hand stammt zunächst der Karton zur „Bavaria“ über dem Eingang zur Residenz. Unser heutiges Empfinden stört daran wohl am meisten der unwahre, aus der Tiefe des Gemütes geschöpfte Löwe. Der junge Maler hatte gewiß kaum eine Naturstudie zu der allegorischen Bestie machen können. Hiltensperger und Foltz haben die Figur gemalt, deren Anordnung sich übrigens wirksam in den Raum einfügt. Allegorien der Weisheit und des Reichtums in den Zwickeln über den Bogen, welche den großen Geschichtsbildern gegenüberstehen, sind ebenfalls nach Kaulbachschen Kartons von Foltz gemalt. Gesehen hat sie auf diesen stets im Schatten liegenden Wänden, bei deren Betrachtung man stets durch den Himmel geblendet wird, noch selten einer. Prächtig gelungen sind die vier Figuren von Rhein und Donau, Main und Isar über den Torbogen, die zur Durchfahrt führen. Sie sind edel und poetisch, ja ein Hauch echter Romantik durchweht sie, etwas von der Art Moritz Schwinds, mit dem Kaulbach in mancher seiner früheren Arbeiten mehr Ähnlichkeit hat, als die Welt auf den ersten Blick glauben will. Am schönsten wohl ist die Gestalt der Donau (Abb. 3), ein stolzes germanisches Weib, dessen träumerischer Blick daran erinnert, wie jeder Fußbreit der Donauufer in deutschen Landen vom Hauch der Sage und Geschichte umweht ist. Ein wenig konventioneller ist der alte Vater Rhein, aber ein stattlicher Herr ist er auch mit seinem wallenden Bart und dem rebengekränzten Silberhaar. Die Isar ist als ein frisches, temperamentvolles Gebirgskind dargestellt, der Main in junger Männergestalt, freundlich und behaglich, dem Wesen der schönen Frankenlande entsprechend.

Abb. 41. Bildnis der Fürstin von Hohenlohe. Ölgemälde.
(Zu Seite 116.)

Abb. 42. Bildnis des Hochstaplers Mr. Sterling.
(Zu Seite 116.)

Wilhelm Kaulbach war „lanciert". Sein Einkommen war freilich noch unendlich knapp nach unseren heutigen Begriffen — wie Müller berichtet, bekam er während der Ausführung der Freskenmalereien ganze 60 Gulden monatlichen Honorars — aber es gab doch wenigstens festen Verdienst, und er sah zuversichtlich in die Zukunft. Er nahm fröhlichen Anteil an dem regen, geselligen Leben der Künstlerschaft, das sich unter der Ägide des königlichen Mäcens in München entfaltete, er kam mit einer Menge der ersten Geister seiner Zeit in Beziehung oder wenigstens in Berührung. Und er hatte jedenfalls eine geachtete Stellung im Kreise der Berufsgenossen; nicht wenig mag dazu auch sein Humor beigetragen haben, ein Humor, der damals noch liebenswürdig harmlos war. Es lachten alle mit, wie erzählt wird, wenn er auf den leeren Wandflächen der Arkaden die Genossen lustig karikierte. Auf einer Wand stellte er die Professoren der Akademie dar als kriegerische Schar, kommandiert von Cornelius, der auf dem Hausmeister ritt, auf einer anderen Wand travestierte er Herrmanns „Gefangennahme Friedrichs des Schönen" ins Gewand der damaligen Zeit. Sein Freund Ernst Förster, mit Zylinderhut und Regenschirm, fungierte als Ludwig der Bayer und Adam Eberle als Friedrich. Es war noch fröhlicher, jugendfroher Übermut, der ihm damals die Hand führte, nicht gallige Satire, wie später, als er seine künstlerischen Zeitgenossen auf den Kolossalbildern der Neuen Pinakothek lächerlich machte. Auch viele Bildniszeichnungen scheint Kaulbach in jener Zeit gefertigt zu haben, und seine Geschicklichkeit auf diesem Gebiet erregte Aufsehen. Die Berliner Nationalgalerie besitzt ein Blatt mit

Abb. 43. Aus der Shakespeare-Galerie: Macbeth und die Hexen.
(Zu Seite 97.)

den Bildnissen von Schorn, Heinlein und Neureuther. Viele andere Pläne beschäftigten ihn; seine Phantasie war schon in jene rastlose Tätigkeit getreten, in der sie bis nach Vollendung der Berliner Bilder verharrte. Er wollte unter anderen vier Bilder aus der sächsischen Geschichte schaffen, von denen zunächst freilich nur eins fertig wurde, der in vieler Beziehung merkwürdige Karton zu einem „Kampf zwischen Sachsen und Franken aus dem Kriege Karls des Großen", die sogenannte Sachsenschlacht (Abb. 4). Die Entstehungszeit des Kartons, von dem ein 1840 vollendeter Stich von Julius Thaeter existiert, ist nicht bekannt. Die Arbeit ist die unverkennbare Vorläuferin der Hunnenschlacht, in manchem vielleicht noch realistischer als sie, aber auch noch wilder in der Komposition mit ihrem wirrverschlungenen Knäuel kämpfender Menschen und Rosse. Da ist noch nichts kühle Überlegung, alles Temperament! Eine prächtige, edle Gestalt ist der Jüngling im Vordergrunde, der eben mit der Schleuder ausholt zu mächtigem Wurf. Seltsam mutet die Erscheinung des Reiters im Mittelpunkt der Gruppe an, der die Kreuzesfahne verteidigt. Er hat einen absolut „modernen" Kopf und ist sicher Porträt. Wer Freund und Feind ist, läßt sich in dem tollen Handgemenge kaum unterscheiden. Jedenfalls war der Karton Kaulbachs, den Friedrich Bruckmann aus dem Nachlasse herausgab, noch knorriger und realistischer als Thaeters Stich, der zwar technisch glänzend gearbeitet ist, sich aber bezüglich der räumlichen Anordnung auffallende Freiheiten gestattet. Die Gruppe links mit dem sächsischen Fahnenträger ist nach der Photographie viel gedrängter als nach dem Kupferstich und das bäumende Roß mit dem schreienden Reiter ist ebenfalls viel kräftiger in die Gesamtgruppe mit eingeschlossen. Dies eine Beispiel ist lehrreich für die Erkenntnis der Tatsache, daß von zeichnerischen Kunstwerken jener Zeit, die noch keine heliographischen Verfahren kannte, eben nur Übersetzungen in den Stil des Stechers, keine richtigen Reproduktionen, den Weg zum Publikum fanden, daß dies den Stil des Schöpfers immer nur in mehr oder minder starker Verzerrung kennen lernte. Wie durfte der Stecher die Silhouette eines Gauls frei in die Luft stellen, wenn sie im Originale geschlossen mit der Masse der übrigen Gruppe zusammenfiel, wie durfte jener gar den ganzen Unterkörper einer wichtigen Figur,

wie der des Fahnenträgers aus eigener Phantasie dazuzeichnen, wenn er im Karton überhaupt nicht sichtbar war! Gibt man sich die Mühe zu solchen Vergleichen, so sieht man, wie schwer die Künstler damals unter dem Mangel an zuverlässigen Nachbildungsweisen gelitten haben. Und das gerade in einer Zeit, in welcher die Malerei vorzugsweise eine zeichnerische Richtung verfolgte, ihr Bestes in der Linie gab. Erst durch gute Reproduktionen wären Künstler wie Kaulbach zur richtigen Popularität, aber auch erst durch sie zu ihrem persönlichen Stil gekommen. Man braucht durchaus kein Greis im Silberhaar zu sein, sondern nur etwa zwanzig Jahre zurückzudenken, und man wird sich vergegenwärtigen können, welch ein himmelweiter Unterschied in der Zeichenkunst vor der Epoche der künstlerisch entwickelten Zinkätzung und der jetzigen Zeichenkunst ist. Eine individuelle Ausdrucksweise sich anzueignen im Schwarz-Weiß-Stil, eine Sache, die sehr viel Geist und Mühe kostet, daran hat man früher kaum gedacht, und das Bemühen der Maler tat sich genug in größtmöglicher Schärfe und Sauberkeit der Linien. Was wir heute „Strich" heißen, das galt für die Epigonen der Nazarener nicht als künstlerische Arbeit, sondern als Schlamperei. Hätten diese Künstler, wie die heutigen, die Möglichkeit gehabt, ihre flott und persönlich hingeschriebenen Zeichnungen in unbegrenzter Zahl im Lande zu verbreiten, sie hätten auch den Reiz und den Wert der zeichnerischen

Abb. 44. Aus der Shakespeare-Galerie: Macbeth sich zum letzten Kampfe rüstend.
(Zu Seite 97.)

Handschrift schätzen gelernt, und mit der Erkenntnis wäre auch die Geschicklichkeit gekommen. Statt dessen begnügten sie sich, den Inhalt recht klar und proper herauszuarbeiten, und ihr Formgefühl beschränkte sich auf den Umriß und eine konventionelle Schattierung. Der Kontur war die Hauptsache in der Kartonkunst und davon nahmen die Stecher, Holzschneider und Lithographen noch nach Belieben weg, schliffen ab, verwässerten, oder taten skrupellos Eigenes hinzu. Was hat Kaulbach an Ärger erlebt mit seinem Narrenhaus, von dem Stiche existieren, die mit dem ursprünglichen Entwurf fast nichts mehr gemein haben und die doch in alle Welt verbreitet wurden, um aller Welt einen ganz falschen Begriff vom Werke des Künstlers beizubringen.

Abb. 45. Aus der Shakespeare-Galerie: Lady Macbeth schlafwandelnd.
(Zu Seite 97.)

Und so ging es ihm noch mit manchem späteren Bilde, so ging es ihm sogar mit seinem Reineke Fuchs, dessen Reproduktionen gar nur eine dritte Verdünnung von seinen Originalen waren. Ein anderer hat die Bilder nach diesen auf Holz gezeichnet, ein anderer geschnitten! Was blieb bei aller Sorgfalt und Sauberkeit der Arbeit da übrig! Das einfache Hilfsmittel der Photographie, das unseren heutigen Xylographen die Arbeit so sehr erleichtert, kannte man noch nicht. Als Kaulbach durch Bruckmann die ersten photographischen Nachbildungen seiner Arbeiten erhielt, war er außer sich vor Freude! Da sah er zum ersten Male das wiedergegeben, was er gemacht hatte! Also auch in dieser wichtigen Beziehung litt dieser Künstler unter den Mängeln der Übergangsepoche, in der er groß wurde. Er war freilich nicht der einzige, der darunter litt. Wir wissen, daß Schwind in ständigem Ärger über die Holzschneider

lebte, so viele Mühe auch gerade auf die Wiedergabe seiner Linien gewendet wurde! Es war eben doch immer wieder eine fremde Hand dazwischen! —

Ein zweiter Karton Kaulbachs aus der geplanten Sachsen-Serie ist viel später erst — 1850? — vollendet worden. Er schildert in figurenreicher Darstellung die Bekehrung Wittekinds und seiner Sachsen durch Karl den Großen und leidet schon unter der bekannten Eigenart Kaulbachs als Historienmaler, allzu viele

Abb. 46. Studie zur „Lady Macbeth", 1853. (Zu Seite 97.)

geschichtliche Details gleichzeitig auf ein Bild bringen zu wollen. Eine „zweite Etage" im Hintergrunde zeigt Greuelszenen verschiedener Art, und die zornige Tendenz bezüglich des Systems, nach dem Kaiser Carolus das Christentum mit Mord und Brand verbreitete, läßt den Künstler an so mancher Stelle das ästhetische Maß verlieren. Dennoch enthält die Komposition einige wertvolle Gruppen, zum Beispiel die der vier Haimonskinder und der gefangenen Druiden, die Gruppe der verzweifelten Frauen links im Vordergrunde.

Ein fröhliches Intermezzo zwischen die scharfe Arbeit des Münchener Kunsttreibens hinein brachte 1828 das Dürer-Fest in Nürnberg. Es galt den dreihundertsten Todestag

Abb. 47. Aus der Kinderfibel (für Kaulbachs Kinder gezeichnet), 1852. (Zu Seite 104.)

Dürers zu feiern, und Cornelius, mit Begeisterung bei der Sache, vermittelte es, daß seine Schüler und jungen Freunde in Menge nach Nürnberg zogen, um, ohne Entlohnung natürlich, einen Zyklus von Darstellungen aus Meister Albrechts Leben für diese Feier zu malen. Es war ein Künstlerfest eigener Art und die Vorbereitung zur Feier verlief in ihrer Art mindestens so erhebend, wie die Feier selbst. Man mag die damalige Zeit um eine solche Möglichkeit beneiden! Heute würde ein solches Unternehmen mit hundert Eifersüchteleien und Streitigkeiten begonnen werden. Damals marschierte eine ganze Schar junger Maler, darunter auch Wilhelm Kaulbach mit seinen Freunden Eberle, Förster, mit Neureuther, Schorn, Ruben u. a. zu Fuß nach Nürnberg, und ihrem Zug wanderten die Nürnberger nicht minder

Abb. 48. Aus der Kinderfibel. (Zu Seite 104.)

Abb. 49. Titelblatt zu den Jugendgedichten von Kaulbachs Sohn Hermann, 1852.
(Zu Seite 105.)

fröhlich gestimmt entgegen. Nach einem Festtrunk zog man gemeinsam ein, die jungen Münchener wurden in den besten Familien einquartiert und eine ganze Reihe von Lustbarkeiten und Gelagen wurde ihnen geboten, nach des Tages Arbeit, die flott begann. In etwa zehn Tagen wurden sieben Transparentgemälde aus Dürers Leben fertiggestellt und Kaulbachs Opus war die „Vermählung Dürers mit Agnes Frey". Die Bilder fanden ungeheuren Beifall und mußten nach dem Feste noch vierzehn Tage unter großem Zudrang öffentlich ausgestellt werden. So kunsthungrig war das Volk damals. Kaulbachs Bild (siehe Abb. 5) war nicht gerade besonders bedeutend, und die Komposition ist mit einer, für diesen Künstler auffallend geringen Phantasie gemacht. Interessant ist sie aus anderem Grund, nämlich dadurch, daß sich

Abb. 50. Aus dem Skizzenbuch, 1852.
(Zu Seite 101.)

Kaulbach da einmal mit bewußter Absicht an den Stil alter Kunst anlehnt. Die Gestalten des jungen Ehepaares sind wohl ziemlich steif angeordnet, aber mit sehr kräftigem, sicherem Strich umrissen, wie es Kaulbach wohl Dürer selbst abgeguckt hat. Kämen diese

Abb. 51. Monatsbild aus Auerbachs Volkskalender: Februar. (Zu Seite 104.)

Abb. 52. Aus Auerbachs Volkskalender: Mai. (Zu Seite 104.)

Abb. 53. Aus Auerbachs Volkskalender: Dezember. (Zu Seite 104.)

beiden Gestalten besser zur Geltung und würden sie nicht durch die gleichgültige, unnoble Figur des segnenden Priesters erdrückt, dem Werke wäre ein ansehnlicher Wert nicht abzusprechen. Ein hübscher Zug von Kaulbach war es, daß er Dürers Eheweib, die nicht besonders liebenswürdig und nicht schön gewesen sein soll, dennoch eine ansprechende

Abb. 54. Titelblatt zu den Jugendgedichten von Kaulbachs Sohn Hermann, 1853. (Zu Seite 105.)

Erscheinung verlieh: Deutschlands größter Künstler dürfe keine böse Frau gehabt haben, meinte er. — Jedenfalls war die Nürnberger Dürer-Feier eines der lichtesten Erlebnisse in des Malers Jugend und es kann nur beklagt werden, daß ihn seine Begeisterung für den großen Meister der herben, strengen Form und der scharfen Wirklichkeitsbeobachtung nicht veranlaßte, diesen als Vorbild tiefer zu studieren. Aber die ganze Epoche hatte zwar Begeisterung für die großen deutschen Meister des fünfzehnten und sechzehnten

Abb. 55. Aus dem Skizzenbuche. Totentanzentwurf: Die Spielhölle, um 1855. (Zu Seite 110.)

Jahrhunderts, jedoch kein Verständnis für ihren Stil. Die Zuckerbäckergotik, die in München bald darauf Mode wurde und manch andere neuromantische Erscheinung tat das mit betrüblicher Deutlichkeit kund.

Nach dem „Wartburgfest" der Münchener Maler — als solches hatte der Meister Cornelius den denkwürdigen Nürnberger Ausflug bezeichnet —, traten in München an Kaulbach bald neue, lohnende Aufgaben heran, die für den noch so jungen Künstler einen bemerkenswerten Erfolg bedeuteten. Leo von Klenze erbaute damals in der Paläftereihe

Abb. 56. Aus dem Skizzenbuche. Totentanzentwurf: Die Schnürbrust, um 1855.
(Zu Seite 110.)

der Ludwigsstraße das Palais des Herzogs Max in Bayern, und bei der Ausschmückung der Innenräume wurde auch Kaulbach herangezogen. Er erhielt die Ausschmückung des Tanzsaales übertragen, und zwar wählte er als Gegenstand seiner Malereien das schöne Märchen des Apulejus von Amor und Psyche und ordnete die Darstellung in sechzehn Bildern friesartig unter der Decke an. Die Ausdrucksweise Kaulbachs in diesen Bildern, die meist nur je zwei Figuren enthalten, ist noch verhältnismäßig einfach, ja fast nüchtern. In seinen früheren dekorativen Arbeiten zeigte der Maler ganz im Gegensatze zu seinen späteren einen offenbaren Drang zu schlichter Klarheit und nicht die Neigung, seinen Raum bis ins letzte Eckchen mit Beziehungen zu füllen. In bezug auf

Vereinfachung des Stoffes in der epischen Erzählung sind die Bilder wohl bemerkenswert, im übrigen freilich weder sonderlich bedeutend, noch bekannt. Im Palais des Herzogs Max herrschte von jeher kein allzu lautes gesellschaftliches Leben, und die Bilder im Tanzsaal, von welchen auch nie Nachbildungen erschienen, wurden von nicht vielen gesehen. Auch sind sie selbst für den, der in den Saal gelangt, an ihrem hohen „Standort" unter der Decke schwer zu genießen. Ob die minder wertvollen Deckenbilder des Saales, Tänzerinnen und Putten, auch von Kaulbach herrühren, steht nicht fest. Diese Bilder aus dem Psychemythus wurden 1831 vollendet. Vier Jahre später fand Kaul-

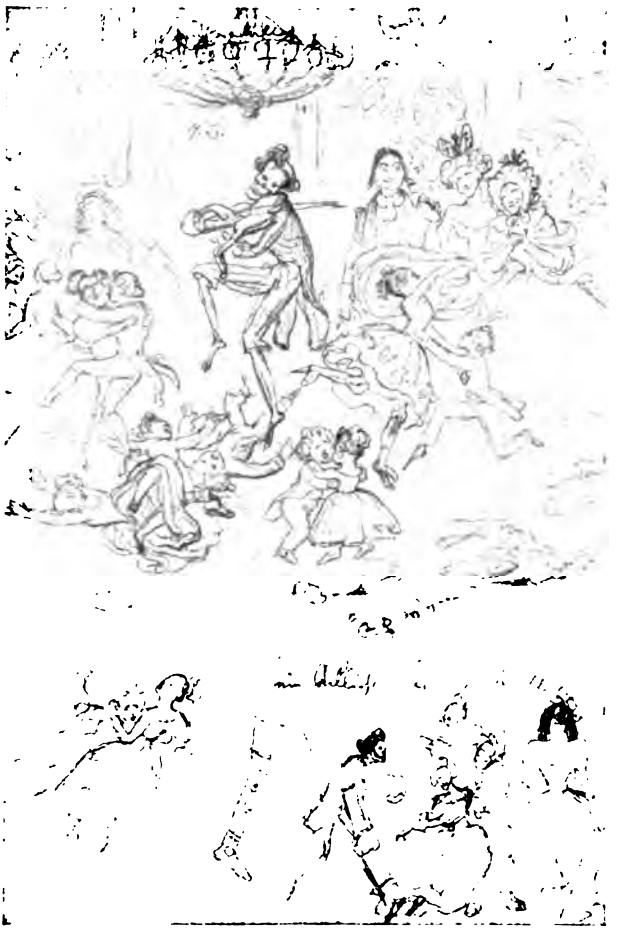

Abb. 57. Aus dem Skizzenbuche. Totentanzentwurf: Kinderball, um 1855.
(Zu Seite 110.)

bach noch einmal Gelegenheit, das Psychemärchen zyklisch in sechs Wandbildern des Musiksaales im Hause des ihm befreundeten Advokaten Dessauer an der Königinstraße zu behandeln. Diese Kompositionen sind schon bemerkenswerter, feiner und reicher, als die im herzoglichen Palaste. Auf dem ersten Bilde sieht man die eifersüchtige Göttin Venus, die ihren Sohn Amor zur Bestrafung ihrer Rivalin Psyche auffordert. Auf dem zweiten Bilde wird Psyche, inzwischen schon zur Gattin des ihr unsichtbaren Amor geworden, von den Schwestern zum Bruch ihres Versprechens aufgefordert. Dann sehen wir, wie Psyche den schlafenden Amor enthüllt, wie Amor zur Strafe die Flügel gestutzt werden, wie Psyche bei Venus um Gnade fleht, und zuletzt, wie Amor und Psyche im

Abb. 58. Apotheose Shakespeares. Federzeichnung.
(Zu Seite 97.)

Olymp vereinigt werden. Auch einige sehr ansprechende Bilder von Kindern der Dessauerschen Familie fügte Kaulbach bei. Neureuther, dieser jetzt erst mehr und mehr wieder nach Gebühr gewürdigte Künstler der Biedermaierzeit, in dem sich die ganze Grazie und Liebenswürdigkeit seiner Epoche ausspricht, schuf das Rankenwerk und die Umrahmungen der Bilder; von Rottmann sind etliche landschaftliche Sürporten, und Morgenstern und Heinlein haben Darstellungen des Frühlings und Herbstes dazu gegeben. Dies wertvolle und interessante Kunstdenkmal ist später pietätvoll wieder hergestellt worden und heute noch vortrefflich erhalten. Das Märchen von Amor und Psyche mit seiner heiteren Poesie und seinem feinen sinnlichen Reiz hat für Kaulbach jedenfalls besondere Anziehungskraft besessen. Unsere Abbildung 15 ist nach einem später geschaffenen Ölbild hergestellt, das die ganzen Vorzüge und Fehler des älteren Kaulbach zeigt: schöne, klare Linienführung, eine meisterhafte Komposition und Anordnung der Figuren im Raume, aber auch eine sinnlich-süßliche Glätte und eine gewisse seelische Leerheit. So standen bei Kaulbach gute und schlechte Eigenschaften gar oft gegeneinander.

Kaum waren die Arbeiten im Palais des Herzogs Max vollendet, als Kaulbach auch schon neue Aufträge erhielt. Der König hatte die alte Residenz im Süden wie im Norden durch Klenze ausbauen lassen, wobei, nebenbei gesagt, mit manchem wertvollen Alten ganz barbarisch umgegangen wurde. Auch äußerlich zählen diese Neubauten, namentlich der Königsbau mit seiner schwächlichen Verwässerung des Palazzo Pitti und anderer italienischer Renaissancepaläste, nicht zu Klenzes gelungensten Werken. Zur Ausschmückung der Wohnzimmer in diesem Königsbau wurden so ziemlich alle namhaften in München tätigen Künstler herangezogen: Ludwig Schwanthaler, Cornelius, Schnorr von Karolsfeld, Kaulbach, Neureuther, Schwind, Lindenschmit, Förster, Herrmann, Hiltensperger, Zimmermann und viele andere. Auch hier war der Wille vielfach besser als das Werk, das Allzuviel und Allzuschnell standen oft dem höheren Wert im Wege. Kaulbach hatte drei Zimmer der Königin mit Bildern zu deutschen Dichtern zu schmücken, den sogenannten Thronsaal der Königin, ihren Salon und ihr Schlafgemach. Für den erstgenannten Raum wurden Szenen aus Klopstocks Hermannschlacht gewählt, die Kaulbach in einer Art von Fries darstellte. Er setzte Szenen mit wenigen

Figuren in die rechteckigen Felder, die durch Pilaster mit plastischen Kinderkaryatiden voneinander getrennt wurden. Da ziehen Germanen in die Schlacht, Frauen und Kinder rufen ihnen ihr Lebewohl zu, Priester opfern den Göttern, der Kampf entbrennt, die Sieger kehren heim, die Barden feiern ihre Taten, Hermann der Cherusker stirbt. Ein bißchen kalt und „klassisch" ist diese Verbildlichung des Klopstockschen, im Grunde kerndeutschen Epos geraten. Besser lag dem Künstler das Motiv für den Salon der Königin, Darstellungen zu Gedichten Wielands, mit dem Kaulbach ja auch innerlich so manches gemein hatte. Vier Bilder sind dem Musarion entnommen, zwei den Grazien. Ernst Förster hat die Bilder nach der kuriosen Art von Arbeitsteilung, die damals üblich war, nach Kaulbachs Entwürfen ausgeführt, während die Wandbilder der beiden andern Säle auch in ihrer farbigen Ausführung von Kaulbach selbst herrühren. Das Schlafzimmer zieren sechsunddreißig Kompositionen zu Goethes Dichtungen. Im großen und ganzen kann uns heute diese Art der Goethe-Illustration nur wenig mehr zusagen und Kaulbach hat sie später selbst weit überholt in der Goethe-Galerie, die er für Bruckmann zeichnete. Wie auch an den Schiller- und Goethe-Illustrationen für Cotta, fehlt in diesen ersten Kaulbachschen Kompositionen zu den Werken unseres Ganzgroßen das Element persönlicher, menschlicher Wärme, das uns heute mehr als alles andere an dessen ewig lebendige Kunst fesselt. Wir Menschen von jetzt bewundern Goethe nicht mehr ausschließlich in der unnahbaren Würde seines Dichterfürstentums, wir lieben ihn auch als einen vertrauten Freund. Von dem ist in Kaulbachs Wandbildern und früheren Illustrationen noch nicht viel zu spüren. Seine Zeitgenossen dachten anders, und Moritz Schwind, dessen Idealismus und deutsches Gemüt von Kaulbachs Gegnern dessen Wesen so gerne gegenübergestellt wird, schrieb von dem Mittelbild, der Apotheose Goethes mit Eos: „Ich habe noch nie eine so erhabene Auffassung gesehen." Das Zeugnis eines Mannes, der wahrhaftig kein bedingungsloser Verehrer Kaulbachs war und ihn be-

Abb. 59. Kaiser Otto III. in der Gruft Karls des Großen zu Aachen.
Wandgemälde im Germanischen Museum zu Nürnberg, 1859 (Zu Seite 117.)

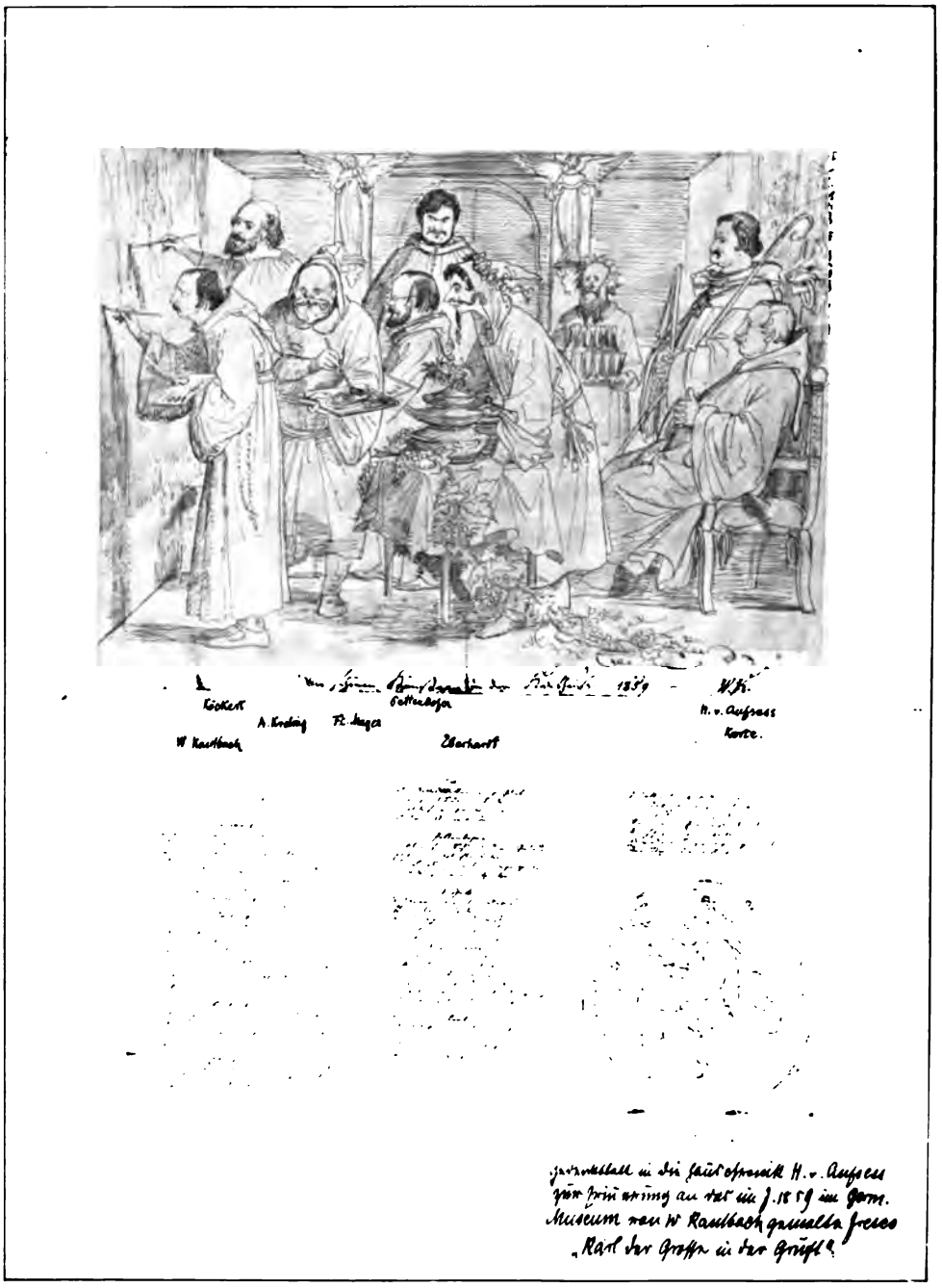

Abb. 60. Karikatur auf die Ausführung des Wandbildes im Germanischen Museum. Gedenkblatt für die Hauschronik des Herrn von Aufseß. 1859.

(Zu der nebenstehenden Zeichnung.)

Kaulbach.

Das Donnerwetter schlage schier
Auf euch ihr Farbenfexe,
Die Zeichnung ist des Kunstwerk's Zier
Und nicht die Farbenklexe.
Man hätt', der Ton und Haltung einst erfand,
Der Kunst zum Heil' soll'n stein'gen
Fiesole und den Rembrand
Die mag der Teufel ein'gen.

Kreling.

Wozu denn dieser Aufwand hier
Gar Fackeln anzuzünden,
Bequem ließ sich Coleur Manier
Im Muschel-Kasten finden.
Wozu den hohen Pegasus
Zu solchen Possen reiten? —
Man schreib dazu zum Ueberfluß
„Soll Fackelschein bedeuten."

Köckert.

Wer nicht liebt, Wein, Weib und Gesang,
Halt! — Luther hat eins noch vergessen,
Ein Duft, der aus Eberhards Küche drang
Ein süßer, der meldet das — — — — -

Eberhardt.

Die alleinige Ursach von all euer Gezänk
und Gestreit ist en hungrige Mage, der keinen
Appetit hat zur Arbeit.

F. C.

Um Gottes Willen! welche Qual
Hab' ich mit Saul und Kinde! –
Sagt doch, wo ich ein Lineal
Und eine Amme finde.

Pettenkofer.

Laßt mich in Ruh mit euerm Grund,
Es sind nur schlechte Witze,
Bin Blasbalg nur beim Orgelspiel
Und Meister von der Spritze.

Aufseß.

's ist brav, mit welchem Ungestüm
Ihr haut hie Oelgötzen (?)
's ist alles gut, auch das Kostüm,
Fürwahr ich lern' euch schätzen.
Nur eines macht mich bange schon,
Dran denk' ich mit Herzbeben,
Im Namen Deutschlands Nation!
Laßt nicht das Bild verkleben! —
Beim heil'gen Pilatus schwör' ich euch,
Und zu bekräftigen dien' dies,
Die Hekatomben-Flaschen knallen gleich,
Wenn ihr jetzt sprecht das Finis.

Korte.

Und so saß mit feuchtem Blicke
Er viele Tage da,
Nach dem Bilde hin das dicke,
Heitre Antlitz sah. —

Röckl.

Gestatten Sie, Hochedles Fräulein, daß ich hier auch als Kartheuser mich Ihnen thu' empfehlen.
Mein Nam' ist Ihnen wohlbekannt
Durch Erz und schiefes Höckl,
Es wird aus Kurzweil gern genannt
Der Maximilianus Röckl.

Gedenkblatt in die Hauschronik H. v. Aufseß zur Erinnerung an das i. J. 1859 im Germ. Museum von W. Kaulbach gemalte Fresco „Karl der Große in der Gruft".

wunderte oder tadelte, je nach Gebühr, bedeutet viel für die Beurteilung eines so schwer einzuschätzenden Künstlers! Vier Bilder in diesem Goethe-Saale entstammen dem Faust: das erste stellt den Spaziergang und die Szene mit dem Pudel dar, das zweite die Beschwörung des Mephistopheles im Studierzimmer, das dritte Faust und Gretchen und das letzte abermals Faust und Gretchen im Garten beim ersten Kuß. Den Faust hat Kaulbach anscheinend ganz besonders geliebt. Bruckmann reproduziert im Nachlaß einen sehr merkwürdigen Karton, der Faust ernst, groß und ganz einfach in seiner Studierstube zeigt, vollkommen abweichend von jeder Tradition. Der dunkle, kluge Kopf ist von fesselndstem Ausdruck. Als Werk Kaulbachs würde dies schlichte Blatt kaum einer erkennen. In den Goethe-Wandbildern ist ferner geschildert aus Iphigenie die Szene, wo Orest und seine Schwester sich erkennnen, der Abschied von Thoas, dann aus Egmont eine Liebesszene, Klärchen und die Bürger, und Egmonts Traum. Der Laune Kaulbachs sagten dann noch zwei satirische Dichtungen Goethes so sehr zu, daß er ihnen hier ein Denkmal setzte, seltsamerweise der „Prolog zu den neuesten Offenbarungen Gottes" und „Satyros oder der vergötterte Waldteufel". Die Goethische Lyrik kommt an der Decke des Saales und in der Hohlkehle zu Worte. Da sind illustriert: Der Fischer, Die Braut von Korinth, Der Gott und die Bajadere, Wanderer und Pächterin, Der Müllerin Verrat, Der Müllerin Reue, Der getreue Eckart, Die Spinnerin, vier Bilder aus den Elegien, Der Schatzgräber, Das Hochzeitslied, Der König in Thule und Schäfers Klage. Die Blindekuh, Heidenröslein, Wer kauft Liebesgötter?, Amor als Landschafts-

Abb. 61. Satirische Federzeichnung, 1860. (Zu Seite 128.)

Rede davon, daß er nach den Skizzen von Cornelius in den Loggien der Alten Pinakothek (die nie jemand zu sehen bekommt), Fresken ausführen sollte, es war ferner die Rede davon, daß er im neuen Festsaalbau der Residenz beschäftigt werden und die Darstellungen aus der Odyssee erhalten sollte, die dann Schwanthaler mit Hiltensperger ausführte; auch bei der Ausmalung der Ludwigskirche sollte er zu tun haben. Es mag sein, daß Kaulbachs Wesen selbst Veranlassung war, daß aus diesen Plänen nichts wurde. Müller zitiert einen Brief des Kupferstechers Thaeter aus dem Jahre 1830, der Kaulbach arge Intrigen bei der Verteilung der Arbeiten in der Residenz nachsagt, und in einem erhaltenen Briefentwurfe für die Eltern in Mülheim ist viel und deutlich vom geschäftlichen Teil der Sache und von der Notwendigkeit, „ehe ein Akkord geschlossen wurde, hin und her zu laufen, zu wuchern und zu schachern" die Rede. Der Erwerbstrieb war offenbar mit der reichen Erwerbsgelegenheit in ihm erwacht und es mag bei

maler, Rettung, Der Becher, Edelknabe und Müllerin, Der Besuch Amors, Der neue Amadis, Die wandelnde Glocke. Auch diese gewaltige Serie von Bildern, welche Kaulbach als ebenso gründlichen Kenner wie bewundernden Verehrer Goethes erkennen läßt, ist der Öffentlichkeit vollständig entrückt. Die Zimmer des Königsbaues werden den Besuchern der Residenz, obwohl sie unbewohnt sind, nicht gezeigt. Aber auf andere Weise sind die Sachen in die Öffentlichkeit gekommen. Kaulbach hat diese Illustrationen für die Cottasche Goethe-Ausgabe, die allerdings jetzt auch gründlich vergessen ist, zum großen Teile direkt wieder benutzt.

Neben jenen Arbeiten für den Königsbau der Residenz waren auch noch andere Aufträge für Kaulbach in Aussicht genommen, doch kam es nicht dazu. Es war die

Abb. 62. Federzeichnung, um 1860. (Zu Seite 128.)

dem damals allgemein herrschenden Wettlauf um Aufträge auch bei Kaulbach nicht ohne Äußerungen des Konkurrenzneides abgegangen sein. Es traten eben jetzt die Ergebnisse seiner unglücklichen und unterdrückten Jugend zum ersten Male an den Tag, gerade weil er Luft bekam, weil er die Möglichkeit greifbar vor sich sah, die Träume von Besitz, Macht und Ruhm zu verwirklichen, die er einst in der Nacht des Elends geträumt hatte. Wie der jähe Abschluß seines Düsseldorfer Studiums war übrigens für den Künstler auch der einstweilige Abschluß seiner Arbeiten für den König ein Glück,

Abb. 63. Aus dem Skizzenbuche. Totentanzentwurf: Ludwig XVIII., um 1860.
(Zu Seite 110.)

wie es sich nun auch damit verhalten haben mag. Er hatte in den Residenzmalereien gewiß das Beste geleistet, was ihm im gegebenen Falle von der Hand ging, aber sicher nicht das Beste, was in ihm war, denn es handelte sich hier um einen Zwang von außen, ein Sichfügen in einen gegebenen Rahmen, ein Programm, um ein Kunstwerk, an dem allenfalls der Ehrgeiz beteiligt war, nicht das Herz. Und Kaulbach wäre allenfalls bei der Schnellmalerei für den König, wenn es ihm weiterhin Aufträge geregnet hätte, bald verflacht. Die Neigung dazu hatte er, der so überaus leicht produzierte, ja schon erwiesen. In der Freiheit aber entstanden bei ihm nun jene Zeichnungen realistischer Art, die, auf seinem ureigensten Boden gewachsen, uns recht deutlich sagen, wo

Kaulbachs großes Talent lag. Wenn es die Zeit richtig gewürdigt hätte, so wäre die deutsche Kunst vielleicht um Jahrzehnte früher auf den Weg zur Natur gekommen. Aber die Zeitgenossen sorgten dafür, daß der „Realismus“ auch bei Kaulbach nur ein Intermezzo blieb. Zunächst entstand das Narrenhaus (Abb. 6). Das Düsseldorfer Erlebnis, auf dem dies Werk, eins der merkwürdigsten der neueren Kunstgeschichte, ruht, wurde oben schon erzählt. Es erhebt sich mit der unheimlichen Intensität seines Eindrucks weit über das Illustrative und bedeutet wohl eine der stärksten psychologischen Taten, die je der Griffel eines Malers hervorgebracht. Jede Figur ist da bis ins

Abb. 64. Aus dem Skizzenbuche. Totentanzentwurf: Der Geizhals, um 1860.
(Zu Seite 110.)

kleinste „erlebt“ und wer die Gestalten des Narrenhauses mit einigem Verständnis ansieht, muß finden, daß hier nicht ein Maler mit kühler Objektivität vor seinem Stoff gestanden hat, sondern daß ein Werk da unter Schmerzen aus der leidenden Seele geboren wurde. Unter diesem Eindrucke standen auch die Besten seiner Zeitgenossen und die Arbeit Kaulbachs war ihnen tiefgründig genug, ausführliche, psychologische Erörterungen daran zu knüpfen, wobei freilich auch des Guten zuviel getan wurde. Jedenfalls war es Kaulbach mit dieser Zeichnung heiliger, war es ihm bitterer Ernst, mehr Ernst, als mit irgendeiner anderen Schöpfung, und er hat sich wirklich, wie er selbst erzählte, das Grausen eines unvergeßlichen Eindruckes damit von der Seele geschaffen.

Von den vielen Verkennungen, die er erfuhr, ist wohl die absonderlichste und ungerechteste die, welche ihm sein Biograph Friedrich Pecht in dem Sammelwerke „Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts" zuteil werden läßt. Pecht, der so viel wußte und gesehen hatte, verlor naturalistischen Darstellungen, der ungeschminkten Wahrheit in der Kunst, gegenüber ja immer die Urteilsfähigkeit, denn sein Verhältnis zur Kunst war das gefährlichste, das es gibt: das des fanatischen Dilettanten! Und so konnte es kommen, daß er vom Narrenhause Kaulbachs schrieb: „Unstreitig empört es unsere heutige Empfindung, diese Unglücklichen mit Hohn überschüttet, zum Gegenstand der Satire gemacht, zu komischer Darstellung benutzt zu sehen. Das Freche, Schonungslose, Grausame, was so oft in der Kaulbachschen Kunst zurückstößt, der Mangel jeder Pietät, Naivität oder auch nur Unbefangenheit, das bewußte, absichtliche Wesen, die eisige Kälte, sie treten hier schon mit wilder Genialität hervor." So viel Worte, so viel Irrtümer, soweit sich diese Sätze auf das Narrenhaus beziehen. Hohn, Satire, Komik? Ach nein! Grausen, Jammer, Mitleid, dumpfe Angst stecken in dem Bilde, vor dem es uns heute noch kalt überläuft bei dem Gedanken, wie hart und verständnislos die Welt vor siebzig Jahren noch die Leiden der Bedauernswertesten aller Unglücklichen ansah. Und kalt überläuft es uns auch vor den Schilderungen des Ausdrucks jener Leiden selbst, denen nur ein so beispiellos scharfer Beobachter, ein Physiognomiker von der intuitiven Treffsicherheit Kaulbachs in diesem Maße gerecht werden konnte. Die Gabe schlagender, physiognomischer Ausdrucksfähigkeit ist ihm oft genug verhängnisvoll geworden — hier war sie am Platze und er ist in ihrer Anordnung auch keinen Zollbreit über die Grenze des Künstlerischen gewichen. Dies Blatt steht ebenbürtig neben Sittenschilderungen der Goya, Callot und Hogarth, wenn auch die Technik des Deutschen in vielem ihre Härte und ihre Trockenheit hat. Und nie ist Kaulbach weniger grausam und frivol gewesen, denn damals, als sich diese Arbeit von seiner Seele losrang. Wie wenig Pecht übrigens gerade das Beste an Kaulbach zu würdigen verstand, zeigt eine andere, fast noch abstrusere Stelle seiner Studie über den Maler. Er spricht von dem bekannten schönen Familienbild (Abb. 7) und sagt: „Es existiert noch eine Zeichnung, in welcher er dieselbe (die Familie in Mülheim) darstellt, mit einer peinlichen Gewissenhaftigkeit das Individuelle so übertreibend, daß es überall wie bei Dürer ins Häßliche umschlägt und man einen förmlichen Abscheu vor diesen lauernden Köpfen bekommt." — Na — in Gesellschaft Dürers verkannt zu werden, konnte sich Wilhelm Kaulbach schon gefallen lassen!

Unsere Abbildung des Narrenhauses ist nach dem Karton gefertigt, der 1884 von der Königlichen Nationalgalerie in Berlin erworben ward. Dieser Karton bedeutet wahr-

Abb. 65. Die Münchener Neue Pinakothek mit den Wandgemälden W. v. Kaulbachs. (Zu Seite 113.)

Abb. 66. Wandgemälde an der Neuen Pinakothek in München: Der Kampf gegen den Zopf. (Zu Seite 114.)

scheinlich oder sicher die älteste ursprüngliche Fassung des Werkes, das alsbald einen wahren Triumphzug durch die deutschen Lande tat — allerdings auch wieder in Gestalt eines manches Wesentliche verändernden Stiches, dem dann erst recht andere, viel schlechtere Nachbildungen, zum Teil in Lithographie, folgten. Es gibt Nachbildungen, die fast nichts bieten, als harte, scharfe Umrisse, andere zeigen Tiefen und Dunkelheiten, von denen im Original nicht das geringste zu sehen ist. Die Gesichter sind bis zur Unkenntlichkeit verändert, und überall fehlt mindestens der seltsam durchgeistigte, unheimliche Ausdruck des Originals. Kein Wunder: die Reproduktionen wurden ja vielfach oder ausschließlich wieder nach einer Reproduktion gefertigt, nach dem Stiche des Kupferstechers Merz, den dieser unter Leitung Samuel Amslers, seines Lehrers an der Münchener Akademie, und unter persönlicher Mitwirkung und Aufsicht Kaulbachs gefertigt hat. Diese Mitwirkung Kaulbachs erstreckte sich sehr weit; er hat offenbar selbst einiges noch auf die Platte gezeichnet, die Komposition damit allerdings künstlerisch nicht verbessert. Im Original wirkt die ganze Mittelgruppe, von der strickenden Alten bis zum Zuchtmeister rechts, ohne alle Nebendinge als geschlossenes Ganzes, eine wahre Symphonie von Wahnsinn. Für den Stich hat Kaulbach noch eine Umgebung genehmigt, eine hohe Mauer links, und rechts die Ecke eines Hauses mit vergittertem Fenster, und an

Abb. 67. Wandgemälde an der Neuen Pinakothek in München: Die künstlerischen Pläne König Ludwigs I. (Zu Seite 115.)

Abb. 68. Wandgemälde an der Neuen Pinakothek in München: Die deutschen Künstler in Italien.
(Zu Seite 115.)

der Mauer im Hintergrunde schleicht, losgelöst von der übrigen Gruppe, noch eine weibliche Gestalt hin. Auch ein Stückchen Aussicht auf einen Hügel ist wahrzunehmen, und der Boden zeigt Einzelheiten von Pflanzenwuchs. Hier war aber alles vom Übel, was den Blick von der Hauptsache ablenkte. Das Urbild bedurfte in seiner Art wirklich keiner Verbesserungen mehr, es ist in seiner Art schlechthin vollendet, gerade auch in der packenden Einheitlichkeit der Komposition. Übrigens verfälscht der Kupferstich mit seinen Härten und viel stärkeren Kontrasten auch die technische Eigenart der Kaulbachschen Zeichnung. Eine gute Lithographie hätte dieser viel eher gerecht werden können.

Guido Görres hat eine umfangreiche, viel zu umfangreiche Erläuterung zu dem Kaulbachschen Narrenhaus geschrieben, in der er vom Hundertsten ins Tausendste kommt und sehr viel Überflüssiges in den Kreis seiner Erörterungen mit hereinzieht. Das Büchlein ist freilich an sich ein höchst merkwürdiges, menschliches und kulturelles Dokument, das Beste aber daran ist doch das von Kaulbach gezeichnete Titelblatt mit den „Zwei Narren unter einem Hut". Die Familie bewahrt das, natürlich im Druck dann

Abb. 69. Wandgemälde an der Neuen Pinakothek in München: Porzellan- und Glasmalerei.
(Zu Seite 115.)

Abb. 58. Apotheose Shakespeares. Federzeichnung.
(Zu Seite 97.)

Olymp vereinigt werden. Auch einige sehr ansprechende Bilder von Kindern der Dessauerschen Familie fügte Kaulbach bei. Neureuther, dieser jetzt erst mehr und mehr wieder nach Gebühr gewürdigte Künstler der Biedermaierzeit, in dem sich die ganze Grazie und Liebenswürdigkeit seiner Epoche ausspricht, schuf das Rankenwerk und die Umrahmungen der Bilder; von Rottmann sind etliche landschaftliche Sürporten, und Morgenstern und Heinlein haben Darstellungen des Frühlings und Herbstes dazu gegeben. Dies wertvolle und interessante Kunstdenkmal ist später pietätvoll wieder hergestellt worden und heute noch vortrefflich erhalten. Das Märchen von Amor und Psyche mit seiner heiteren Poesie und seinem feinen sinnlichen Reiz hat für Kaulbach jedenfalls besondere Anziehungskraft besessen. Unsere Abbildung 15 ist nach einem später geschaffenen Ölbild hergestellt, das die ganzen Vorzüge und Fehler des älteren Kaulbach zeigt: schöne, klare Linienführung, eine meisterhafte Komposition und Anordnung der Figuren im Raume, aber auch eine sinnlich-süßliche Glätte und eine gewisse seelische Leerheit. So standen bei Kaulbach gute und schlechte Eigenschaften gar oft gegeneinander.

Kaum waren die Arbeiten im Palais des Herzogs Max vollendet, als Kaulbach auch schon neue Aufträge erhielt. Der König hatte die alte Residenz im Süden wie im Norden durch Klenze ausbauen lassen, wobei, nebenbei gesagt, mit manchem wertvollen Alten ganz barbarisch umgegangen wurde. Auch äußerlich zählen diese Neubauten, namentlich der Königsbau mit seiner schwächlichen Verwässerung des Palazzo Pitti und anderer italienischer Renaissancepaläste, nicht zu Klenzes gelungensten Werken. Zur Ausschmückung der Wohnzimmer in diesem Königsbau wurden so ziemlich alle namhaften in München tätigen Künstler herangezogen: Ludwig Schwanthaler, Cornelius, Schnorr von Karolsfeld, Kaulbach, Neureuther, Schwind, Lindenschmit, Förster, Herrmann, Hiltensperger, Zimmermann und viele andere. Auch hier war der Wille vielfach besser als das Werk, das Allzuviel und Allzuschnell standen oft dem höheren Wert im Wege. Kaulbach hatte drei Zimmer der Königin mit Bildern zu deutschen Dichtern zu schmücken, den sogenannten Thronsaal der Königin, ihren Salon und ihr Schlafgemach. Für den erstgenannten Raum wurden Szenen aus Klopstocks Hermannschlacht gewählt, die Kaulbach in einer Art von Fries darstellte. Er setzte Szenen mit wenigen

Figuren in die rechteckigen Felder, die durch Pilaster mit plastischen Kinderkaryatiden voneinander getrennt wurden. Da ziehen Germanen in die Schlacht, Frauen und Kinder rufen ihnen ihr Lebewohl zu, Priester opfern den Göttern, der Kampf entbrennt, die Sieger kehren heim, die Barden feiern ihre Taten, Hermann der Cherusker stirbt. Ein bißchen kalt und „klassisch" ist diese Verbildlichung des Klopstockschen, im Grunde kerndeutschen Epos geraten. Besser lag dem Künstler das Motiv für den Salon der Königin, Darstellungen zu Gedichten Wielands, mit dem Kaulbach ja auch innerlich so manches gemein hatte. Vier Bilder sind dem Musarion entnommen, zwei den Grazien. Ernst Förster hat die Bilder nach der kuriosen Art von Arbeitsteilung, die damals üblich war, nach Kaulbachs Entwürfen ausgeführt, während die Wandbilder der beiden andern Säle auch in ihrer farbigen Ausführung von Kaulbach selbst herrühren. Das Schlafzimmer zieren sechsunddreißig Kompositionen zu Goethes Dichtungen. Im großen und ganzen kann uns heute diese Art der Goethe-Illustration nur wenig mehr zusagen und Kaulbach hat sie später selbst weit überholt in der Goethe-Galerie, die er für Bruckmann zeichnete. Wie auch an den Schiller- und Goethe-Illustrationen für Cotta, fehlt in diesen ersten Kaulbachschen Kompositionen zu den Werken unseres Ganzgroßen das Element persönlicher, menschlicher Wärme, das uns heute mehr als alles andere an dessen ewig lebendige Kunst fesselt. Wir Menschen von jetzt bewundern Goethe nicht mehr ausschließlich in der unnahbaren Würde seines Dichterfürstentums, wir lieben ihn auch als einen vertrauten Freund. Von dem ist in Kaulbachs Wandbildern und früheren Illustrationen noch nicht viel zu spüren. Seine Zeitgenossen dachten anders, und Moritz Schwind, dessen Idealismus und deutsches Gemüt von Kaulbachs Gegnern dessen Wesen so gerne gegenübergestellt wird, schrieb von dem Mittelbild, der Apotheose Goethes mit Eos: „Ich habe noch nie eine so erhabene Auffassung gesehen." Das Zeugnis eines Mannes, der wahrhaftig kein bedingungsloser Verehrer Kaulbachs war und ihn be-

Abb. 59. Kaiser Otto III. in der Gruft Karls des Großen zu Aachen.
Wandgemälde im Germanischen Museum zu Nürnberg, 1859 (Zu Seite 117.)

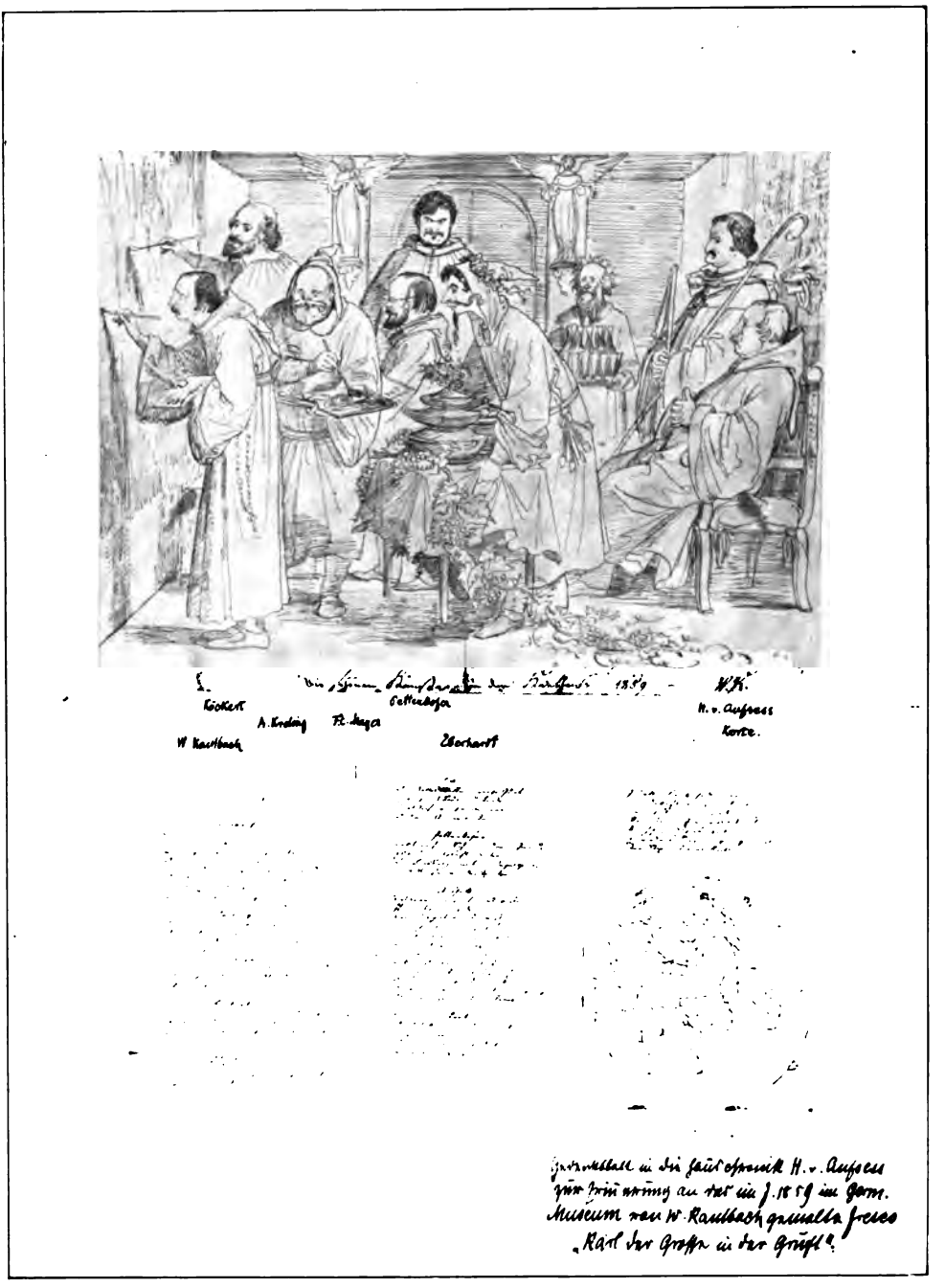

Abb. 60. Karikatur auf die Ausführung des Wandbildes im Germanischen Museum. Gedenkblatt für die Hauschronik des Herrn von Aufseß. 1859.

(Zu der nebenstehenden Zeichnung.)

Kaulbach.

Das Donnerwetter schlage schier
Auf euch ihr Farbenfexe,
Die Zeichnung ist des Kunstwerk's Zier
Und nicht die Farbenklexe.
Man hätt', der Ton und Haltung einst erfand,
Der Kunst zum Heil' soll'n stein'gen
Fiesole und den Rembrand
Die mag der Teufel ein'gen.

Kreling.

Wozu denn dieser Aufwand hier
Gar Fackeln anzuzünden,
Bequem ließ sich Coleur Manier
Im Muschel-Kasten finden.
Wozu den hohen Pegasus
Zu solchen Possen reiten? —
Man schreib dazu zum Ueberfluß
„Soll Fackelschein bedeuten."

Köckert.

Wer nicht liebt, Wein, Weib und Gesang,
Halt! — Luther hat eins noch vergessen,
Ein Duft, der aus Eberhards Küche drang
Ein süßer, der meldet das — — — — —

Eberhardt.

Die alleinige Ursach von all euer Gezänk
und Gestreit ist en hungrige Mage, der keinen
Appetit hat zur Arbeit.

F. C.

Um Gottes Willen! welche Qual
Hab' ich mit Saul und Kinde! —
Sagt doch, wo ich ein Lineal
Und eine Amme finde.

Pettenkofer.

Laßt mich in Ruh mit euerm Grund,
Es sind nur schlechte Witze,
Bin Blasbalg nur beim Orgelspiel
Und Meister von der Spritze.

Aufseß.

's ist brav, mit welchem Ungestüm
Ihr haut hie Oelgötzen (?)
's ist alles gut, auch das Kostüm,
Fürwahr ich lern' euch schätzen.
Nur eines macht mich bange schon,
Dran denk' ich mit Herzbeben,
Im Namen Deutschlands Nation!
Laßt nicht das Bild verkleben! —
Beim heil'gen Pilatus schwör' ich euch,
Und zu bekräftigen dien' dies,
Die Hekatomben-Flaschen knallen gleich,
Wenn ihr jetzt sprecht das Finis.

Korte.

Und so saß mit feuchtem Blicke
Er viele Tage da,
Nach dem Bilde hin das dicke,
Heitre Antlitz sah. —

Röckl.

Gestatten Sie, Hochedles Fräu-
lein, daß ich hier auch als Kartheu-
ser mich Ihnen thu' empfehlen.
Mein Nam' ist Ihnen wohlbekannt
Durch Erz und schiefes Höckl,
Es wird aus Kurzweil gern genannt
Der Maximilianus Röckl.

Gedenkblatt in die Hauschronik H. v. Aufseß zur Erinnerung an das i. J. 1859 im Germ. Museum von W. Kaulbach gemalte Fresco „Karl der Große in der Gruft".

wunderte oder tadelte, je nach Gebühr, bedeutet viel für die Beurteilung eines so schwer einzuschätzenden Künstlers! Vier Bilder in diesem Goethe-Saale entstammen dem Faust: das erste stellt den Spaziergang und die Szene mit dem Pudel dar, das zweite die Beschwörung des Mephistopheles im Studierzimmer, das dritte Faust und Gretchen und das letzte abermals Faust und Gretchen im Garten beim ersten Kuß. Den Faust hat Kaulbach anscheinend ganz besonders geliebt. Bruckmann reproduziert im Nachlaß einen sehr merkwürdigen Karton, der Faust ernst, groß und ganz einfach in seiner Studierstube zeigt, vollkommen abweichend von jeder Tradition. Der dunkle, kluge Kopf ist von fesselndstem Ausdruck. Als Werk Kaulbachs würde dies schlichte Blatt kaum einer erkennen. In den Goethe-Wandbildern ist ferner geschildert aus Iphigenie die Szene, wo Orest und seine Schwester sich erkennnen, der Abschied von Thoas, dann aus Egmont eine Liebesszene, Klärchen und die Bürger, und Egmonts Traum. Der Laune Kaulbachs sagten dann noch zwei satirische Dichtungen Goethes so sehr zu, daß er ihnen hier ein Denkmal setzte, seltsamerweise der „Prolog zu den neuesten Offenbarungen Gottes" und „Satyros oder der vergötterte Waldteufel". Die Goethische Lyrik kommt an der Decke des Saales und in der Hohlkehle zu Worte. Da sind illustriert: Der Fischer, Die Braut von Korinth, Der Gott und die Bajadere, Wanderer und Pächterin, Der Müllerin Verrat, Der Müllerin Reue, Der getreue Eckart, Die Spinnerin, vier Bilder aus den Elegien, Der Schatzgräber, Das Hochzeitslied, Der König in Thule und Schäfers Klage. Die Blindekuh, Heidenröslein, Wer kauft Liebesgötter?, Amor als Landschafts-

Kaulbachs großes Talent lag. Wenn es die Zeit richtig gewürdigt hätte, so wäre die deutsche Kunst vielleicht um Jahrzehnte früher auf den Weg zur Natur gekommen. Aber die Zeitgenossen sorgten dafür, daß der „Realismus“ auch bei Kaulbach nur ein Intermezzo blieb. Zunächst entstand das Narrenhaus (Abb. 6). Das Düsseldorfer Erlebnis, auf dem dies Werk, eins der merkwürdigsten der neueren Kunstgeschichte, ruht, wurde oben schon erzählt. Es erhebt sich mit der unheimlichen Intensität seines Eindrucks weit über das Illustrative und bedeutet wohl eine der stärksten psychologischen Taten, die je der Griffel eines Malers hervorgebracht. Jede Figur ist da bis ins

Abb. 64. Aus dem Skizzenbuche. Totentanzentwurf: Der Geizhals, um 1860.
(Zu Seite 110.)

kleinste „erlebt“ und wer die Gestalten des Narrenhauses mit einigem Verständnis ansieht, muß finden, daß hier nicht ein Maler mit kühler Objektivität vor seinem Stoff gestanden hat, sondern daß ein Werk da unter Schmerzen aus der leidenden Seele geboren wurde. Unter diesem Eindrucke standen auch die Besten seiner Zeitgenossen und die Arbeit Kaulbachs war ihnen tiefgründig genug, ausführliche, psychologische Erörterungen daran zu knüpfen, wobei freilich auch des Guten zuviel getan wurde. Jedenfalls war es Kaulbach mit dieser Zeichnung heiliger, war es ihm bitterer Ernst, mehr Ernst, als mit irgendeiner anderen Schöpfung, und er hat sich wirklich, wie er selbst erzählte, das Grausen eines unvergeßlichen Eindruckes damit von der Seele geschaffen.

Von den vielen Verkennungen, die er erfuhr, ist wohl die absonderlichste und ungerechteste die, welche ihm sein Biograph Friedrich Pecht in dem Sammelwerke „Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts“ zuteil werden läßt. Pecht, der so viel wußte und gesehen hatte, verlor naturalistischen Darstellungen, der ungeschminkten Wahrheit in der Kunst, gegenüber ja immer die Urteilsfähigkeit, denn sein Verhältnis zur Kunst war das gefährlichste, das es gibt: das des fanatischen Dilettanten! Und so konnte es kommen, daß er vom Narrenhause Kaulbachs schrieb: „Unstreitig empört es unsere heutige Empfindung, diese Unglücklichen mit Hohn überschüttet, zum Gegenstand der Satire gemacht, zu komischer Darstellung benutzt zu sehen. Das Freche, Schonungslose, Grausame, was so oft in der Kaulbachschen Kunst zurückstößt, der Mangel jeder Pietät, Naivität oder auch nur Unbefangenheit, das bewußte, absichtliche Wesen, die eisige Kälte, sie treten hier schon mit wilder Genialität hervor.“ So viel Worte, so viel Irrtümer, soweit sich diese Sätze auf das Narrenhaus beziehen. Hohn, Satire, Komik? Ach nein! Grausen, Jammer, Mitleid, dumpfe Angst stecken in dem Bilde, vor dem es uns heute noch kalt überläuft bei dem Gedanken, wie hart und verständnislos die Welt vor siebzig Jahren noch die Leiden der Bedauernswertesten aller Unglücklichen ansah. Und kalt überläuft es uns auch vor den Schilderungen des Ausdrucks jener Leiden selbst, denen nur ein so beispiellos scharfer Beobachter, ein Physiognomiker von der intuitiven Treffsicherheit Kaulbachs in diesem Maße gerecht werden konnte. Die Gabe schlagender, physiognomischer Ausdrucksfähigkeit ist ihm oft genug verhängnisvoll geworden — hier war sie am Platze und er ist in ihrer Anordnung auch keinen Zollbreit über die Grenze des Künstlerischen gewichen. Dies Blatt steht ebenbürtig neben Sittenschilderungen der Goya, Callot und Hogarth, wenn auch die Technik des Deutschen in vielem ihre Härte und ihre Trockenheit hat. Und nie ist Kaulbach weniger grausam und frivol gewesen, denn damals, als sich diese Arbeit von seiner Seele losrang. Wie wenig Pecht übrigens gerade das Beste an Kaulbach zu würdigen verstand, zeigt eine andere, fast noch abstrusere Stelle seiner Studie über den Maler. Er spricht von dem bekannten schönen Familienbild (Abb. 7) und sagt: „Es existiert noch eine Zeichnung, in welcher er dieselbe (die Familie in Mülheim) darstellt, mit einer peinlichen Gewissenhaftigkeit das Individuelle so übertreibend, daß es überall wie bei Dürer ins Häßliche umschlägt und man einen förmlichen Abscheu vor diesen lauernden Köpfen bekommt.“ — Na — in Gesellschaft Dürers verkannt zu werden, konnte sich Wilhelm Kaulbach schon gefallen lassen!

Unsere Abbildung des Narrenhauses ist nach dem Karton gefertigt, der 1884 von der Königlichen Nationalgalerie in Berlin erworben ward. Dieser Karton bedeutet wahr-

Abb. 65. Die Münchener Neue Pinakothek mit den Wandgemälden W. v. Kaulbachs. (Zu Seite 113.)

Abb. 66. Wandgemälde an der Neuen Pinakothek in München: Der Kampf gegen den Zopf. (Zu Seite 114.)

scheinlich oder sicher die älteste ursprüngliche Fassung des Werkes, das alsbald einen wahren Triumphzug durch die deutschen Lande tat — allerdings auch wieder in Gestalt eines manches Wesentliche verändernden Stiches, dem dann erst recht andere, viel schlechtere Nachbildungen, zum Teil in Lithographie, folgten. Es gibt Nachbildungen, die fast nichts bieten, als harte, scharfe Umrisse, andere zeigen Tiefen und Dunkelheiten, von denen im Original nicht das geringste zu sehen ist. Die Gesichter sind bis zur Unkenntlichkeit verändert, und überall fehlt mindestens der seltsam durchgeistigte, unheimliche Ausdruck des Originals. Kein Wunder: die Reproduktionen wurden ja vielfach oder ausschließlich wieder nach einer Reproduktion gefertigt, nach dem Stiche des Kupferstechers Merz, den dieser unter Leitung Samuel Amslers, seines Lehrers an der Münchener Akademie, und unter persönlicher Mitwirkung und Aufsicht Kaulbachs gefertigt hat. Diese Mitwirkung Kaulbachs erstreckte sich sehr weit; er hat offenbar selbst einiges noch auf die Platte gezeichnet, die Komposition damit allerdings künstlerisch nicht verbessert. Im Original wirkt die ganze Mittelgruppe, von der strickenden Alten bis zum Zuchtmeister rechts, ohne alle Nebendinge als geschlossenes Ganzes, eine wahre Symphonie von Wahnsinn. Für den Stich hat Kaulbach noch eine Umgebung genehmigt, eine hohe Mauer links, und rechts die Ecke eines Hauses mit vergittertem Fenster, und an

Abb. 67. Wandgemälde an der Neuen Pinakothek in München: Die künstlerischen Pläne König Ludwigs I. (Zu Seite 115.)

Abb. 68. Wandgemälde an der Neuen Pinakothek in München: Die deutschen Künstler in Italien.
(Zu Seite 115.)

der Mauer im Hintergrunde schleicht, losgelöst von der übrigen Gruppe, noch eine weibliche Gestalt hin. Auch ein Stückchen Aussicht auf einen Hügel ist wahrzunehmen, und der Boden zeigt Einzelheiten von Pflanzenwuchs. Hier war aber alles vom Übel, was den Blick von der Hauptsache ablenkte. Das Urbild bedurfte in seiner Art wirklich keiner Verbesserungen mehr, es ist in seiner Art schlechthin vollendet, gerade auch in der packenden Einheitlichkeit der Komposition. Übrigens verfälscht der Kupferstich mit seinen Härten und viel stärkeren Kontrasten auch die technische Eigenart der Kaulbachschen Zeichnung. Eine gute Lithographie hätte dieser viel eher gerecht werden können.

Guido Görres hat eine umfangreiche, viel zu umfangreiche Erläuterung zu dem Kaulbachschen Narrenhaus geschrieben, in der er vom Hundertsten ins Tausendste kommt und sehr viel Überflüssiges in den Kreis seiner Erörterungen mit hereinzieht. Das Büchlein ist freilich an sich ein höchst merkwürdiges, menschliches und kulturelles Dokument, das Beste aber daran ist doch das von Kaulbach gezeichnete Titelblatt mit den „Zwei Narren unter einem Hut". Die Familie bewahrt das, natürlich im Druck dann

Abb. 69. Wandgemälde an der Neuen Pinakothek in München: Porzellan- und Glasmalerei.
(Zu Seite 115.)

wieder beträchtlich verballhornte Original heute noch unter Glas und Rahmen. Immerhin sind in Görres' Schrift wertvolle Hinweise auf die richtige Deutung der Kaulbachschen Figuren enthalten. Die Figuren erklären sich freilich in der Hauptsache von selbst: Links unten der spintisierende kleinstädtische Kannegießer, der sich für einen großen Philosophen hält, der „große Feldherr", der sich einen hölzernen Kindersäbel um die Schulter gebunden hat und „Schlachten denkt" mit finsteren Plänen — eine Gestalt, wie sie in der Zeit nach den napoleonischen Kriegen gewiß in manchem Exemplar die Irrenhäuser bewohnte. Darunter mit besonders einfältigem Gesicht ein Mensch, dem man den

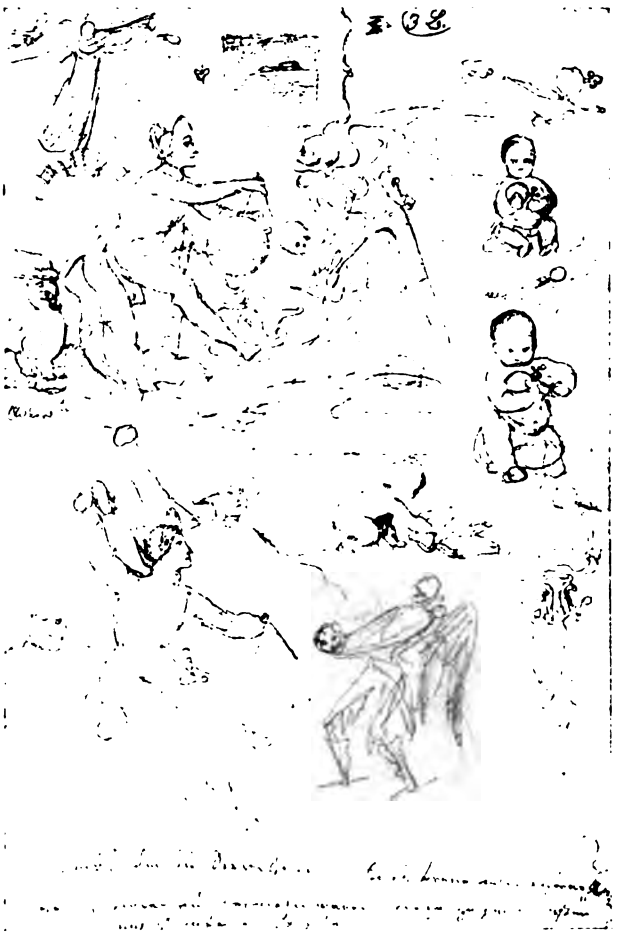

Abb. 70. Aus dem Skizzenbuche. Totentanzentwurf: Napoleon I., 1860.
S. a. Abb. 108 u. 109. (Zu Seite 109.)

Schneidergesellen von weitem ankennt und der sich für einen Kaiser oder König hält mit seiner Papierkrone und einem dürren Ast als Zepter. Drei typische Vertreter des Größenwahnes. Daneben irgendein unglücklicher Projektenmacher, der irr über seinen Plänen und Berechnungen brütet. Rechts hinter ihm ein abstoßender Gesell, durch Ausschweifungen körperlich und geistig zugrunde gerichtet, im Gesicht und auf dem Kopf, den er mit höchst bezeichnender Gebärde kratzt, mit widrigem Ausschlag bedeckt. Was er mit dem Pflanzenbündel in seiner Hand will, läßt sich verschieden deuten. Vor ihm eine verzweifelte Mutter, die ein Holzscheit, eingebunden in ein Linnen, in Schlaf zu singen sucht. Sie hat entweder ihr Kind getötet, oder ist einfach über den Verlust ihres

Lieblings um den Verstand gekommen. Links im Hintergrunde in dünkelhafter Würde ein älterer Mensch, dessen Züge stupiden geistigen Hochmut deuten, etwa ein vor lauter Besserwissen verrückt gewordener Kritiker. Ihn umhalsen zwei Weiber, die eine in ekelhafter Mannestollheit, die andere mehr in melancholischer Sehnsucht, vielleicht das Opfer unglücklicher Liebe. Dahinter ein böses altes Weib, Kupplerin, oder Ehrabschneiderin oder sonst was Liebliches. Zwei Vertreter des religiösen Wahnsinns, ein trauernder Schwärmer und ein eitler, selbstbewußter Prophet, stehen im Hintergrund der Gruppe. Zwei Gestalten lassen sich schwer deuten ohne Kommentar — ob sie überhaupt einer genauen Deutung brauchen, ist eine andere Frage: der Jüngling mit verhülltem Haupte und dem Briefe im Vordergrund und das im Profil gesehene Mädchen neben dem Apostel mit dem Kreuze. Görres meint, mit diesem Unbekannten unter den Irren habe Kaulbach sich selbst gemeint. Der Brief trägt auch merkwürdigerweise den Namen des Kupferstechers Merz als Aufschrift. Die Gestalt kann aber auch ganz allgemein einen

Abb. 71. Aus dem Skizzenbuche. Totentanzentwurf: Das Ende Robert Blums, um 1860. (Zu Seite 110.)

Gemütskranken darstellen, der über traurigen Nachrichten irrsinnig geworden ist. Plausibler und interessanter ist Görres' Deutung jener weiblichen Figur: Kaulbach habe in ihr eine Anspielung auf seine Schwester Josephine gegeben, die stark zu religiöser Selbstquälerei geneigt war und so weit kam, daß sie sich scheute, zu beten, weil sie Gott dadurch als eine Unwürdige zu beleidigen fürchtete. Die einsam wandelnde Alte im Hintergrunde (auf dem Stich) soll Kaulbach Schilling gegenüber gerade als die Figur bezeichnet haben, die ihm damals im Düsseldorfer Irrenhause den furchtbarsten und peinlichsten Eindruck gemacht habe. Im Bilde macht diese Gestalt solchen Eindruck wohl auf niemanden. Kaulbach aber meint: „Das Unheimliche ihres Alleinseins, sowie das Zweideutige ihrer Figur deutet auf etwas gespenstisch Mysteriöses. Wie das dunkle Schicksal, wie das personifizierte Unheil, einer Parze gleich, die soeben dahinwandelnd sinnt, wem sie den Lebensfaden abschneiden will, beschleunigt sie rücksichtslos, ohne sich umzuschauen, ihre Schritte und ist unbekümmert um die unglückliche Umgebung, taub gegen alle Klagen und Bitten." Eins bewiesen diese Erklärungen Kaulbachs sicher: daß dies Werk die Frucht eines tiefgehenden Überlegens und Empfindens ist, daß alles darin seine

Abb. 72. Die Sage. Wandgemälde im Neuen Museum zu Berlin. (Zu Seite 122.)

Beziehungen und seine Symbolik hat, und der Maler mit ihm gab, was er nur irgend zu geben hatte. Eine geistreich erfundene Figur ist der als Gegensatz zu all der wimmernden, lallenden, schreienden Menschennot in behaglicher Stumpfheit hingestellte Irrenwärter oder Beschließer im Hintergrund. Gemütlich sein Pfeifchen schmauchend sieht der schmerbäuchige Herr auf die unglückliche Gesellschaft, die ihn längst nicht mehr aufregt. Und aus der Tasche guckt ihm die Knute, bereit, Widerspenstige zu beruhigen! Auch ein Instrument der Psychiatrie, wie man sie damals noch verstand und wie sie ja auch in dem infamen Wort Narrenhaus gekennzeichnet ist! Der gute Görres hätte statt des stumpfsinnigen Wärters lieber ein paar barmherzige Schwestern im Bilde gesehen (!), ein anderer einen liebevoll um die Kranken besorgten Arzt. Aber Kaulbach hat wohl gewußt, welche Figur ihm den stärksten künstlerischen Gegensatz bot!

Der technischen Ausführung nach steht Kaulbachs Narrenhaus, wie durch den tiefen Gehalt, unter seinen Werken in erster Reihe. Die Figuren sind von einer Sicherheit

Abb. 73. Der Turmbau zu Babel. Wandgemä

de im Neuen Museum zu Berlin. (Zu Seite 120.)

und Reinheit der Zeichnung, die nur wenig Späteres mehr erreicht, nichts übertrifft. Und dabei ist die beispiellos starke Wirkung dieses Werkes mit einem unbegreiflich geringen Aufwand künstlerischer Mittel erreicht, mit einem harten und reinlichen Zeichenmaterial, das keine Genialtuerei, kein Vertuschen von Unzulänglichem unter kühnen Strichen und Fahrern gestattete, sondern die peinlich gewissenhafte und korrekte Wieder-

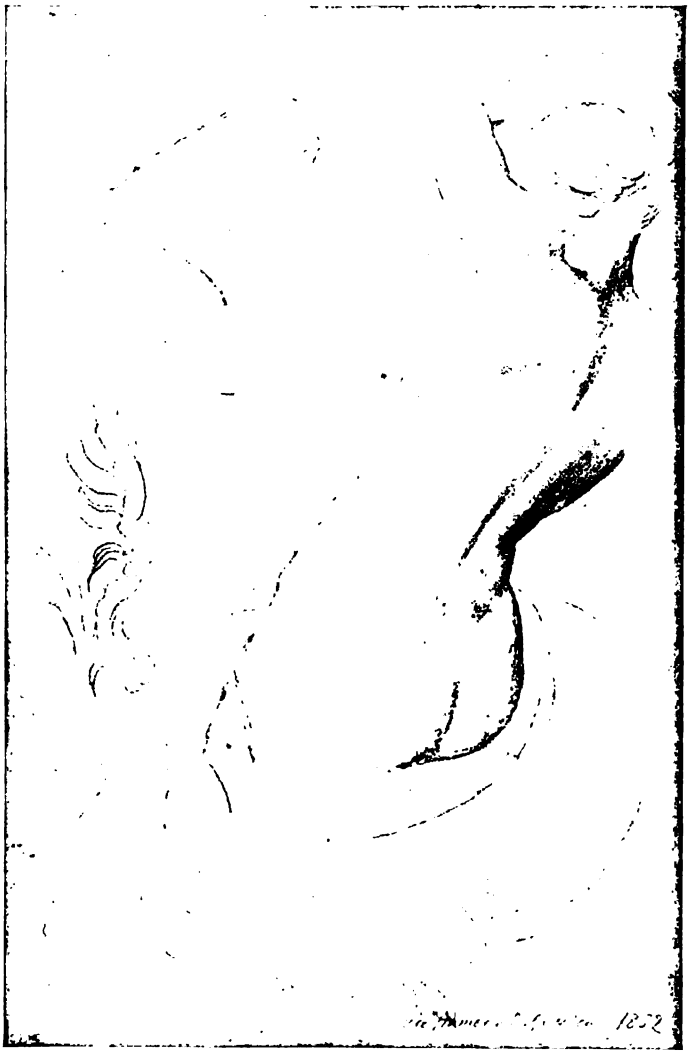

Abb. 74. Studie zu „Homer und die Griechen". (Zu Seite 120.)

gabe der absoluten Form verlangte. — Auf dem Kunstmarkt bedeutete das Erscheinen dieses Blattes, das in Paris ebensogut verkauft wurde, wie überall in deutschen Landen, ein Ereignis, und eine Unzahl von Bestellungen und Wünschen der verschiedensten Verleger war die Folge. Der Name Hogarth kam von mehr als einem Munde und der Besitzer eines großen und weitbekannten Verlags-Institutes bestellte schließlich direkt bei Kaulbach eine ganze Serie von Lebensschilderungen aus dem Narrenhause im Stile von Hogarths „Heirat nach der Mode". Kaulbach scheint auf diese Wünsche zunächst auch eingegangen zu sein, und die Honorargebote waren für jene Zeit nicht schlecht —

sechshundert Gulden für das Blatt. Die Unterhandlungen haben sich, wie es scheint, aber irgendwie zerschlagen, denn von jenen Zeichnungen existiert nichts. Schade darum! Denn war es auch an sich nicht eben ein besonders geistvoller Einfall, die Idee, welche der Künstler schon im ersten Blatte so bedeutsam erschöpft hatte, in einer Serie vollends totzuhetzen, so hätte ein solcher Auftrag leicht dazu führen können, daß Kaulbach in der Folge ganz auf dem ihm zusagenden Gebiete der illustrativen Sittenschilderung blieb, statt sich in der „Großen Historie" auszugeben, die ihm im Grunde nicht lag. Hat er doch, wie Woltmann berichtet, während der Arbeiten in der Residenz seinen Genossen wiederholt zugerufen: „Ich tauge nicht für Eure monumentale Kunst!" Übrigens hat sich um den erwähnten Auftrag eine ganze Legende gesponnen, und es wurde — wie es scheint, später auch von Kaulbach selbst — erzählt, es sei diesem zugemutet worden, er solle für den Verleger gleich „fünfundzwanzig solcher Narrenhäuser" fertigen, er habe es aber abgelehnt mit dem Bemerken, er würde selbst darüber verrückt werden. Sein Biograph Müller zerstört nach der vorhandenen Korrespondenz über diesen Fall die Legende, stellte aber fest, daß Kaulbach sich wohl mit den Plänen zu Hogarthschen Serien aus dem Leben trug und vor allem die Pläne zu zwei etwas lehrhaften Bilderreihen „aus dem Leben eines Guten und eines Bösen" ziemlich weit entwickelt hatte. Für unsere literarisch und künstlerisch blasierte Zeit sind diese Pläne freilich etwas trivial, daß Kaulbach aus ihnen aber sicherlich etwas Tüchtiges gemacht hätte, beweisen die Blätter zum „Verbrecher aus verlorener Ehre", der Schillerschen Novelle, deren Inhalt Kaulbach aus manchen Gründen stark beschäftigte. Das Schicksal des Vaters trat ihm stark vor Augen, wenn er an die Gestalt des Sonnenwirtes dachte; er hatte längst die bittere Anklage an die himmlischen Mächte verstehen gelernt, die Goethe in die unsterblichen Worte faßt:

Ihr führt ins Leben uns hinein,
Ihr laßt den Armen schuldig werden,
Dann überlaßt ihr ihn der Pein,
Denn alle Schuld rächt sich auf Erden!

Von den Zeichnungen zum Verbrecher aus verlorener Ehre sind drei ausgeführt, drei weitere nur im Entwurf vorhanden. Kaulbach betont in seinen Zeichnungen das Motiv der Entschuldigung, das im Titel der Schillerschen Novelle liegt, stärker, als den Verbrecher und der Objektivität, mit der der Dichter zu erzählen sich bemüht, dem „Ausspruch des Lesers nicht vorgreifend", steht bei Kaulbach eine offene und warmherzige Parteinahme für den Unglücklichen gegenüber. Unsre Abbildungen 8, 9 und 10 geben die drei ausgeführten Zeichnungen wieder, eine Szene, wie der liebeslüsterne, häßliche Sonnenwirt seinem Hannchen die erwilderten Geschenke in den Schoß wirft, die Gerichtsverhandlung und die Rückkehr aus dem Gefängnisse. Die erstere Szene knüpft so wenig direkt an eine Episode der Erzählung an, wie die zweite. Den lauschenden Jäger in der Kammer der Dirne hat Kaulbach dazu erfunden und die ganze Komposition ist ein wenig theatralisch geraten. Auch die Gerichtsverhandlung, bei deren Entwurf Hogarths Art ganz sicher vorbildlich war, ist unabhängig vom Wortlaut der Novelle. Aber sie ist glänzend komponiert, reich an prächtig charakterisierten Gestalten und auch zeichnerisch von hoher Vollendung. Kaulbach hat den Sonnenwirt merkwürdig jung, fast knabenhaft aufgefaßt und ihm eine um Gnade bittende alte Mutter beigegeben, die bei Schiller nicht vorkommt. Der junge Verbrecher selbst fleht mit aufgehobenen Händen um ein barmherziges Urteil. Und mit den beiden bittet auch der Künstler um eine menschliche Auffassung dieser Verbrecherlaufbahn. Im übrigen ist die Gerichtsszene ein Bild für sich, genau so wirksam, wenn der Beschauer auch die Quelle der Handlung nicht kennt. C. Gonzenbach hat nach dieser Komposition auch 1847 für den Sächsischen Kunstverein einen schönen großen Stich gefertigt und C. Heinzmann eine Lithographie. Das dritte Blatt aber steht künstlerisch seinem innern Gehalt nach am höchsten von den dreien, man darf es dem Familienporträt und dem Narrenhaus als allerpersönlichste Leistung von Kaulbachs Talent ebenbürtig schätzen. Sein Realismus geht für jene Epoche

Abb. 75. Homer und die Griechen. Wandgemä

de im Neuen Museum zu Berlin. (Zu Seite 120.)

Abb. 76. Die Geschichte. Wandgemälde im Neuen Museum zu Berlin. (Zu Seite 122.)

merkwürdig weit und der Grundgedanke der Novelle ist in der einfachen Komposition wahrhaft erschütternd klargelegt. Wie die Welt den aus dem Strafhause Zurückkehrenden mit unsinniger Erbarmungslosigkeit behandelt und den, der da einmal seine Ehre verloren, förmlich zwingt Verbrecher zu werden, wie der weichgewordene Sträfling sich von einem kleinen Jungen für ein Gröschlein ein freundliches Gesicht erkaufen will und mit Abscheu zurückgestoßen wird, das ist meisterlich gegeben. In diesem Bilde klingt wahrhaftig keine Note von Zynismus, sondern nur bitteres Mitleid und ein wohlbegründeter Zorn. Diese drei Zeichnungen sind in den Jahren 1831—1835 entstanden. Die unvollendeten Blätter hat die Berliner Nationalgalerie erworben. Das eine stellt den Sonnenwirt im Kerker dar, der für ihn erst zur hohen Schule des wahren Verbrechens wird. In der Mitte der gebrandmarkte Sonnenwirt, um ihn im Kreis die verworfenen Kerle, neben denen er immer noch als ein harmloser armer Teufel erscheint. Auf der andern Zeichnung sehen wir ihn inmitten der Räuberbande an der Tafel zwischen den zwei Dirnen und auf der dritten ist er gezeichnet, wie er in das Städtlein einreitet,

wo er sich schließlich dem Richter zu erkennen gibt. Warum die Sachen nicht ausgeführt wurden, steht nicht fest. Müller meint, Kaulbach habe sich wahrscheinlich von Cornelius abschrecken lassen, dem „diese Art von derbem Realismus“ freilich nicht zugesagt haben mag. Der Kunst hat dann Meister Cornelius einen schlimmen Gefallen getan, denn Kaulbach war auf dem besten Wege und hätte man ihn von diesem nicht abgelenkt, er wäre auch für andere ein Wegbahner geworden. Ein heißes Bedürfnis nach Naturwahrheit auf all das kühle temperamentlose Nazarenertum war sicher vorhanden und Wilhelm Kaulbach selbst hat besser als irgendeiner erkannt, wie sehr der herrschende falsche Begriff von großem Stil und Altmeistertum der Entwicklung der deutschen Kunst hemmend im Wege lag. Es ist ein Herzenserguß erhalten, den er einmal auf ein Stück Papier niederschrieb, er der sonst nicht eben ein Meister stilistischen Ausdrucks war und diese Zeilen sagen deutlich genug, was Kaulbach empfand und für das Notwendige ansah. Sie lauten:

„Die Kunst, die Ihr ausübt, besteht nur in Stilübungen, nur in Raisonnements, ohne alle Empfindung. Gehet zur lebendigen Natur und fragt da um Rat und laßt die alten Meister ruhen. Sie schufen ihre Meisterwerke in glücklicheren Zeiten und in sonnigeren Verhältnissen, unter dem Schutz besserer Götter und zur Freude feiner, gebildeter Nebenmenschen. Doch das alles ruht! Du Affengeschlecht von heute, in deinem trüben neblichten Zustande, kannst nichts davon wieder erwecken noch beleben. Nein! Wie wenige von Euch begreifen und verstehen die spärlichen Reste untergegangener Herrlichkeit, — darum laßt sie ruhen, gehet hin zum Quell der ewig neuschaffenden Natur, da trinkt mit vollen Zügen Verjüngung!“

Durch alle die genannten Zeichnungen, die um das Jahr 1830 herum entstanden sind und durch zahlreiche andere, weniger bekannte, geht ein einheitlicher persönlicher Stil, ein starker und feiner Naturalismus und oft eine Liebenswürdigkeit der Lebensanschauung, welche neben dem Schönsten bestehen konnte, was die Zeit brachte. Und dabei, auch im kleinen Format ein merkwürdiger Zug ins Große, ein Wesen, dem alles Kleinlich-Illustrative abgeht! Nach dieser Richtung sind besonders zwei Zeichnungen von 1830 interessant, deren eine das Münchener Kupferstichkabinett sein eigen nennt, während die andre im Besitz der Familie verblieb. Die erste schildert anscheinend eine Szene vom Münchener Oktoberfest, sogar wohl eine unmittelbar erschaute, denn sie ist vom Oktober datiert. Wir sehen allerlei Volk an einer Münchener Bierschenke. Zwei hübsche Bürgermädchen eilen zum Bierholen heran. Vor der Schenke sitzt ein derber Oberländler, der ein drittes bierholendes Mädchen auf seinen Schoß gezogen hat. Eine häßliche Alte reicht ihren Krug zum Fenster der Schenke hinein und ihrer Miene ist unverkennbar zu entnehmen, daß sie eine dringende Aufforderung an den Schenkkellner richtet, nämlich die — gut einzuschenken. Als aufmerksamer Zeuge beobachtet dies Stückchen echten Alt-Münchener Volkslebens ein kleiner Junge in vielzugroßem Soldatenmantel, der natürlich auch mit einem Maßkrug zum Bierholen hergeschickt worden ist. Das zweite der erwähnten Blätter ist unter dem Namen „Mädchen am Brunnen“ bekannt. Es sind wieder Münchenerinnen, die er uns vorführt, nach ihrer Tracht zu urteilen. Eine junge Blondine ist eben daran, zu pumpen und ein flotter Bursch hilft ihr dabei mit der einen Hand, mit der andern reicht er ihre eine Rose. Die Gefährtin der Blonden, die den Eimer hält, sieht zornig darein und ein paar Ältere im Hintergrunde klatschen schon über das, was hier sich „anzubandeln“ scheint. Als weniger beteiligte Zuschauerin steht eine Halbwüchsige daneben, die sich den Zopf mit dem Kamme feststeckt und im Hintergrunde naht ein lieblich dumm dreinsehendes Bürgermädel und eine Frau mit mehreren Rangen. Rechts im Vordergrunde aber ist eine Gruppe von fünf Kindern mit einem Spiel beschäftigt, das nur die harmloseste Kinderunschuld für nett und vergnüglich halten kann — sie spielen auch „Brunnen“, und zwar um die Wette! Das Grüpplein könnte aus einem Teniers stammen und so kräftig manche altjüngferliche Seele davor ihr „shocking“ rufen mag, es ist absolut rein und liebenswürdig, ohne faunischen Zug und mit jenem klugen, liebenden Verständnis für das Kind gesehen, das sich Kaulbach immer bewahrt hat — auch dann noch, als er bereits in alle andern

Abb. 77. Die Kreuzfahrer. Wandgemälde

z im Neuen Museum zu Berlin. (Zu Seite 120.)

Abb. 78. Das Zeitalter der Reformation. Wand

Gemälde im Neuen Museum zu Berlin. (Zu Seite 120.)

Abb. 78. Das Zeitalter der Reformation. Wandg

gemälde im Neuen Museum zu Berlin. (Zu Seite 120.)

Abb. 79. Moses. Wandgemälde im Neuen Museum zu Berlin. (Zu Seite 123.)

Dinge eine Dosis kaustischer Satire zu mischen liebte. Die schönen Münchener Bürgermädchen hat er übrigens mit Vorliebe gezeichnet (Abb. 16) und eines davon — das feine Gesichtchen ist viel in allen den erwähnten Zeichnungen mit verwendet — war auch damals schon seine Braut. Josephine Sutner hieß sie; er hat später ein glückliches Eheleben mit ihr geführt bis zu seinem Ende und es ist noch nicht lange her, daß sie gestorben ist, eine ungewöhnlich schöne alte Frau, die sehr vornehm aussah. Wilhelm Kaulbach war ein zärtlicher und, da er gleich zärtlich wiedergeliebt wurde, auch ein glücklicher Bräutigam und das Glück seines Liebesfrühlings hat seinen Abglanz auch in seine künstlerischen Arbeiten jener Tage geworfen. Vielleicht sind sie darum so frei von Mißton und Ironie. Das Glück einer jungen Liebe bannte die bösen Geister der Vergangenheit, die erst später wieder lebendig wurden, als der Erfolg und Wohlstand des gereiften Mannes diesen das ganze Elend seiner Kindheit und die Ungerechtigkeiten des Lebens erst recht voll ermessen ließen. Der glückliche Bräutigam hat auch, im Jahre 1831 etwa, das Köpfchen seiner Liebsten in einem anziehenden Profilbildnis in Wasserfarben festgehalten (Abb. 14). Auf das Bildchen ist so viel Sorgfalt verwendet, daß es fast ein wenig ängstlich erscheint. Aber es ist jedenfalls auch von peinlichster Treue und eher etwas überrealistisch, als geschmeichelt. Das Ganze wirkt mit den Eigentümlichkeiten von Gewand und Haartracht auch in Farbe und Auffassung als eine typische Illustration zur Biedermaierzeit, unter deren Gesichtswinkel man überhaupt Kaulbachs ganze damalige Kunst und persönliche Erscheinung ansehen muß, will man sie richtig verstehen. Seine Neigung für das Pathos, Lehrhaftigkeit und die schöne Gebärde

Cornelius hin, sondern gegen dessen Rat entstanden. Dieser Antagonismus des Meisters hatte seinen Grund in der eigentlichen Idee des Bildes, welche ja nicht als Hauptsache die reelle Schlacht selbst verherrlichen wollte, sondern besser ausgedrückt ist in dem ursprünglichen Titel des Bildes, „Die Geisterschlacht". Es war Kaulbachs Freund und Gönner, Leo v. Klenze, der jenen auf den Stoff aufmerksam machte, wie er ihn in einer Notiz des Chateaubriand gefunden. Und diese wiederum scheint auf eine Schrift des Neuplatonikers Damascius zurückzugehen, dessen Werk der Patriarch Photius im Auszuge überliefert hat, wobei dieser gewiß gerade bei der betreffenden Stelle seiner Phantasie

Abb. 82. Die Baukunst. Wandgemälde im Neuen Museum zu Berlin. (Zu Seite 123.)

die Zügel hat schießen lassen. Denn auch die Hunnenschlacht bei Rom selbst, aus der sich der gespenstische Geisterkampf entwickelt haben soll, hat nie stattgefunden. Photius erzählt nämlich, bei einem Kampf der Römer unter Valentinian III. gegen die Hunnen unter König Etzel, einem Kampf, der vor den Toren Roms stattgefunden habe, sei es so blutig zugegangen, daß auf beiden Seiten außer den Feldherren fast niemand mehr übrig blieb. Und da hätten die Geister der Gefallenen drei Tage und Nächte lang in den Lüften den Kampf fortgesetzt. In Wahrheit geht die Sage wohl auf die berühmte Hunnenschlacht auf den katalaunischen Gefilden zurück, die im Jahre 451 stattfand und dann von der Volksüberlieferung mit phantastischen Zügen ausgestattet und in die Nähe Roms verlegt wurde. Es liegt eine gewaltige Größe in dem Gedanken jener Geisterschlacht und man kann begreifen, daß er einen Künstler anregen mußte, der jung war

und dessen Busen von Tatendrang und Ideen schwoll. Hier war ihm die Gelegenheit gegeben, seine Kompositionskunst an großen Gestaltenmassen zu erproben, hier gab ihm eine Idee die Möglichkeit der denkbar freiesten rhythmischen Bewegung, nicht einmal die Gesetze der Schwerkraft banden ihn, denn es handelte sich um Geister, die durch die Lüfte tobten. Für ein Werk großen Stils konnte Kaulbach kaum ein günstigeres Motiv finden. Es füllte ihm den Raum bis in die letzte Ecke des Rahmens und dabei erscheint gerade der Raum der Hunnenschlacht mit der im Hintergrunde liegenden Stadt so gewaltig, wie der keiner andern von Kaulbachs großen Kompositionen. Die Idee, zum Zwecke solcher Wirkung von Fülle und Größe eine zweite Schicht überirdischer Figuren über den auf der Erde sich bewegenden Gruppen aufzubauen, die Kaulbach später zum Überdruß tothetzte, gab sich hier noch zwanglos, ja notwendig und sie bot ein prachtvolles Kompositionsmittel. Wie Staub- oder Nebelbildungen, die ein Tornado emporwirbelt, reißt es die Scharen kämpfender Geister von der Erde nach oben in riesenhaftem Schwunge und was die Bewältigung der Massen, die Schönheit der Bewegung im einzelnen und im ganzen angeht, so ist seit Rubens kaum je ein großzügigeres Werk bei uns geschaffen worden. Wilhelm Kaulbach gab aber auch sein Bestes, seine ganze Kraft, uneingeengt von Auftraggebern und Rücksichten irgendwelcher Art. Glückliche persönliche Verhältnisse erleichterten ihm sein Schaffen. Er hatte seine Braut heimgeführt und die Sonne eines Liebesfrühlings leuchtete seinem Werk. Es ging knapp zu in dem jungen Haushalt und zunächst hatte Kaulbach noch nicht einmal ein Atelier, sondern arbeitete in seiner Wohnung an der Lerchenstraße (jetzigen Schwanthalerstraße). Aber er konnte doch frei und ungestört schaffen. Als Modell für fast alle Akte auf dem figurenreichen Bilde diente ihm sein Bruder Karl, der ihm bald nach München nachgereist war und nun als Bildhauer dort lebte. Er ist später als Zeichenlehrer in Würzburg gestorben. In jener Wohnung nun entstand im Jahre 1834 der kleinere Karton der Hunnenschlacht, eine Bleistiftzeichnung mit nur zwölf Zoll großen Figuren, für den engen Raum immerhin schon ein recht umfangreiches Werk. Kaulbach sollte dann fürs erste an eine farbige Ausführung des Ent-

Abb. 88. Aus dem Kinderfries im Treppenhause des Neuen Museums zu Berlin, Anfang des Frieses. (Zu Seite 124.)

Abb. 84. Satirischer Puttenfries.

wurfes in Ölfarben gehen, die nicht größer als der Entwurf selbst war. Klenze wollte das Bild haben. Aber der Künstler selbst drängte nach einem größeren Formate. Er bot dem Könige die Ausführung des Bildes an — unentgeltlich sogar! Aber der König konnte sich nicht entschließen und Kaulbach war schwer enttäuscht. Sein ganzes Können wollte er hier offenbaren, sein reinster Wille war die Triebfeder bei dieser Arbeit gewesen. Der jubelnde Beifall, den der Karton bei seiner Ausstellung im Münchener Kunstverein erregte, der fast lärmende Ruhm, den der junge Maler mit einem Schlage errang, so daß viele von nun ab die stolzesten Hoffnungen für die deutsche Kunst an seinen Namen knüpften, alles dies konnte nicht ändern, daß Kaulbach, dem die Ausführung in großen Proportionen so sehr am Herzen lag, sich in ziemlich gedrücktem Geisteszustande befand und ganz daran dachte, von nun ab als Kupferstecher seine Kompositionen selbst vervielfältigen und das Malen aufgeben zu wollen. Ziemlich trübselig saß er so im Sommer des kommenden Jahres einmal mit seiner Frau zu Hause, als ihm der Graf Raczynski aus Berlin, als Kunstmäcen und Kunstschriftsteller damals auch in München schon wohl gekannt, gemeldet wurde. Dieser Besuch bedeutete für Kaulbach einen Wendepunkt des Schicksals zum Guten, denn Raczynski, ein vornehmer und ideal für das Schöne begeisterter Mann, bestellte sofort die Ausführung der Hunnenschlacht in großem Format und in Ölfarbe und war von nun ab Kaulbachs treuester Bewunderer, Mäcen und Freund. Vielleicht war Raczynski mehr Enthusiast,

Abb. 85. Puttenfries-Inschrift: Diese drei braven Männer, Repräsentanten der Berliner, Düsseldorfer und Münchener Realschule, schwören, den echten guten Styl in der Kunst vor dem Satan der Geschmacklosigkeit zu bewahren.

als Kenner, aber unter den Mäcenen sind es ja wohl gemeiniglich die Enthusiasten, die den meisten Nutzen stiften. Für Kaulbach war die Freundschaft dieses Mannes, der von der Kunst so vornehm dachte, in allem entgegenkam und — obwohl er reichlich dazu Gelegenheit bekam — bei der Ausführung des bestellten Werkes nicht die Geduld verlor, von unendlichem Wert. Was ein solcher mitfühlender, von Achtung vor Kunst und Künstler geleiteter und auf alles schulmeisterliche Dreinreden verzichtender Geist für einen aufstrebenden Künstler bedeuten mag, das kann man am besten an Raczynskis typischem

Abb. 86. Evangelist Matthäus. Zeichnung für eine Prachtbibel.
(Zu Seite 105.)

Widerspiel, dem Grafen Schack ermessen, der den Besten, welche für ihn arbeiteten, den Böcklin und Feuerbach, die Ursache von so viel Herzeleid und Demütigung gewesen ist und namentlich in materiellen Fragen oft genug Weitblick und Noblesse vermissen ließ. Raczynski verschaffte zunächst durch seine Verwendung bei König Ludwig seinem Schützling ein Atelier, das groß genug war für die gewaltige Leinwand zur Hunnenschlacht, die etwa 17 : 22 Fuß mißt. Kaulbach erhielt in dem Münchener Stadtteil, das „Lehel" — der Name ist heute verschwunden — nahe dem Südende des englischen Gartens einen großen, feuchten Parterreraum zugewiesen, den er zunächst auch noch mit dem Bildhauer Leeb teilen mußte. Es war eine Art Schuppen, der in einem Garten stand. Lange

Jahre hat der Maler hier gewohnt, bis man ihm später, als er Akademiedirektor wurde, ein eigenes Atelier im alten Akademiegebäude errichtete. Auch das ist, nebenbei gesagt, nun eingerissen, nur das Stück Mauer, auf das er einst den Peter Arbuez skizziert hatte, wurde herausgesägt und aufbewahrt — aber so schlecht, daß es längst unrettbar dem Untergange verfallen ist. In der, wie erwähnt, feuchten Werkstatt am Lehel, in der seine Gesundheit bedenklich litt, begann Wilhelm Kaulbach im Sommer 1835 seine Hunnenschlacht aufzuzeichnen und es dauerte über zwei Jahre bis Raczynski, dessen Ge-

Abb. 87. Christus. Zeichnung für eine Prachtbibel.
(Zu Seite 105.)

duld auf manche harte Probe gestellt wurde, in den ersehnten Besitz des Werkes kam. Kaulbach hatte zunächst im Sinne eines großen, durchgeführten Kartons eine Untermalung Braun in Braun hergestellt und das Werk war ihm einerseits in dieser Gestalt so lieb geworden, daß er es nicht mehr zu verändern Lust hatte, anderseits hatte er begründete Ursache, an seinem technischen Vermögen zu einer Ausführung in Farbe zu zweifeln. Eine Farbenskizze ward wohl vollendet, aber Kaulbach wußte, daß die Farbe seine Komposition nur schädigen würde; er äußerte selbst wiederholt, es sei ihm bei der Arbeit, als wenn „die Figuren ihre Hände erhöben, bittend, er möge sie nicht kolorieren". Das letztere Wort sagt genug; es sagt auch, daß Kaulbach recht hatte, wenn er sich dagegen

wehrte, sein bestes Werk in Farbe zu setzen. Für ihn gab es so wenig, wie für die andern ein Malen, ein koloristisches Problem, eine Vertiefung des Ausdrucks im Bild, durch die Schönheit, die physiologischen Werte und die Symbolik der Farbe. Es gab nur ein Kolorieren und dazu war die Hunnenschlacht zu gut. Der gräfliche Besteller, über das Bild, den Schwung der Komposition, den Reichtum an Gedanken und die Formenschönheit der einzelnen Figuren entzückt und dankbar für alles, gab sich auch mit der Untermalung zufrieden und im Herbst 1837 ging das Bild endlich nach Berlin.

Abb. 88. Johanna Kaulbach, Tochter des Künstlers. Ölgemälde.
(Zu Seite 116.)

Es hat auch maßgebendere Geister zur Bewunderung hingerissen, als den enthusiastischen Grafen, zum Beispiel Schwind, einen Mann, der, wie gesagt, sich gewiß nicht scheute, an Kaulbach zu tadeln, was zu tadeln war, Peter Cornelius, Rauch, Preller in Weimar und andere. Die ganze Kritik feierte das Werk, Ernst Förster voran, der meinte, seit Michelangelo sei eine derartige Komposition, eine derartige Beherrschung der menschlichen Gestalt in allen Arten von Bewegung nicht dagewesen. Poeten oder solche, die das vorstellen wollten, besangen die Hunnenschlacht und Franz Liszt machte den interessanten Versuch, den Gehalt des Werkes musikalisch in einer Orchesterphantasie auszudrücken. Er ging sogar später mit dem Plane um, alle sechs großen geschichtlichen Kompositionen

Abb. 89. Hermann und Maria Kaulbach, Kinder des Künstlers.
(Zu Seite 116.)

Kaulbachs im Berliner Treppenhause in dieser Weise zu „vertonen", eine merkwürdige, fast philisterhafte Idee. Für Raczynskis kunstgeschichtliches Werk, das auch einigen von W. v. Kaulbach gezeichneten Buchschmuck enthält: „Histoire de l'art moderne en Allemagne" (deutsch von F. H. von der Hagen), hat Thaeter die Hunnenschlacht gestochen. Der farbige Entwurf ging 1890 in den Besitz der Stuttgarter Gemäldegalerie über. Als Kuriosum sei nach Müller erwähnt, daß Franz Dingelstedt eine poetische Behandlung des Stoffes sich vorgenommen hatte, so daß die Darstellung dieses gewaltigen Gegenstandes „in poetischer, musikalischer und malerischer Form ein harmonisches, abgerundetes und sich gegenseitig ergänzendes Werk" bilden sollte.

Eins ist sicher, daß Kaulbachs Hunnenschlacht, deren künstlerische Vorzüge auch heute noch volle Geltung haben, an ihrer Zeit gemessen, ein Werk von grandioser Wucht war, eine Tat, die Bewunderung, Jubel und innere Wirkung in einem Maße hervorrief, wie kein anderes Gemälde der ganzen Epoche. Der Inhalt der Bilder bedarf, dank seiner kristallklaren Komposition, kaum eines Kommentars. Wir sehen im Vordergrunde nach Beendigung des Kampfes wenige Leichen von Erschlagenen, auch Frauen und Kinder darunter, auf der Erde liegen. Die meisten haben sich schon, von gespenstischer Kraft getrieben, erhoben, um den Kampf in den Lüften weiter zu führen. Rechts schweben in wildem Gedränge die Scharen der Hunnengeister heran, geführt von der „Gottesgeißel", links die Römer in vornehmerer, maßvollerer Bewegung. In der Mitte zwischen den beiden Heerführern hat der Kampf schon begonnen. Links unten schwebt eine Gruppe klagender römischer Frauen, von denen einige bemüht sind, die römischen Helden aus ihrem Todesschlafe aufzurütteln und zur Teilnahme an der Geisterschlacht anzufeuern. Ein unglaublicher Reichtum von Bewegungsmotiven wird uns bei eingehenderer Betrachtung offenbar und ebenso eine gewaltig umfangreiche Skala im mimischen Ausdruck der Gesichter,

die alle Abschattungen von wildester Wachheit bis zum starrsten Todesschlummer umfaßt, viele Gesichter auch in seltsam visionärem Ausdruck zeigt. Eine große, wahrhaft monumentale Einheitlichkeit ist in dem Ganzen, und sie steht in starkem Gegensatze zu den übrigen Kaulbachschen Riesenkompositionen, namentlich zu der nächsten, die gerade zehn Jahre nach der Hunnenschlacht fertig wurde, zu der Zerstörung Jerusalems (Abb. 17). Was dort leicht und organisch sich entwickelt, ist hier bewußt, übertrieben, gewaltsam. War dort die streitende Schar in den Lüften ein berechtigter, ja der wesentlichste Teil des Ganzen, so wird hier das Kaulbachsche „Obergeschoß" einfach zum Kompositionskniff, zu einem bequemen Mittel, die Figurenmassen in räumlichem Gleichgewicht zu halten. Statt des Reichtums der Gestaltung, die an der Hunnenschlacht Bewunderung verdient, finden wir hier eine Menge mit großer Gewandtheit zusammengezwängter Einzelmotive, in fünf Etagen bauen sich diese übereinander auf, zu dem epischen Nebeneinander kommt auch ein Übereinander aus allen Sphären, Symbolisches und Geschichtliches, Jüdisches und Christliches und Römisches mischt sich, eine wilde, bunte, grelle Theatralik belebt die Fläche des Bildes, die doch leer bleibt für unser Empfinden. Es ist als hätten zwei Menschen diese zwei Bilder geschaffen. Der Kaulbach der Hunnenschlacht war ein Künstler, der aus innerstem Berufe heraus sein Werk gestaltete, der Kaulbach der Zerstörung Jerusalems arbeitete und dachte als ein seiner Fertigkeiten bewußter und auf sie stolzer, sein Publikum geringschätzender Virtuos, der beinahe genau nach dem Rezept des Goethischen Theaterdirektors handelt:

Die Masse könnt ihr nur durch Masse zwingen,
Ein jeder sucht sich endlich selbst was aus.
Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen,
Und jeder geht zufrieden aus dem Haus.

Hier war für manchen etwas: Tragik und wüste Greuel, Religiosität, dramatisierte Geschichte, Größe, Zynismus, Lieblichkeit — jede Gruppe von vier oder fünf Personen wieder ein anderes Epigramm! Reichtum und Vornehmheit sind hier nicht mehr gepaart, wie in der Hunnenschlacht, sondern der Reichtum kann sich sogar nicht genug tun, auf-

Abb. 90. Rückseite eines Zehntalerscheines der Braunschweiger Bank. (Zu Seite 104.)

Abb. 91. Des Künstlers Sohn Hermann, von Zahnweh geplagt, 1861. (Zu Seite 128.)

zutrumpfen mit dem, was er hat und was er kann. Aber eins dürfen wir nicht vergessen vor diesem Bilde: daß es doch eben ein Reichtum war, der es in dieser Eigenart entstehen ließ! Eine Gedankenfülle ohnegleichen und eine Gestaltungskraft, die freilich nicht von gutem Geschmack gebändigt, aber auch den gigantischen Aufgaben gewachsen war, gehörte dazu, diese Arbeit zu bewältigen. Der ganze epische Zug der Kaulbachschen Kunst ist uns heute fremd, und auch in der Geschichtsmalerei wollen wir immer nur einen Moment dargestellt haben, nicht ein ganzes Heldengedicht mit Anmerkungen. Aber damals dachte die ganze Welt anders, und der Künstler irrte mit ihr. Damals war der größte Erfinder in der Kunst fast auch das größte Genie — und eins ist sicher: Das Extrem von heute, jeden Künstler höhnisch zu belächeln, weil er irgendwie neben dem Wert seiner künstlerischen Gestaltung auch noch einen Gedanken zur Geltung bringen will — dies Extrem ist gerade so verkehrt wie das andere!

Abb. 92. Federzeichnung, um 1860. (Zu Seite 129.)

Ihre größten Schwächen hat übrigens die Zerstörung von Jerusalem nicht im verfehlten Prinzip der Komposition, sondern in der Malerei. Wäre das Bild in der Farbe erträglich, so könnten wir jene Irrtümer um seiner formalen Vorzüge willen in den Kauf nehmen. Aber die fatale süßlich-sinnliche und doch harte und bunte Malerei, die nun auch am Aufbewahrungsorte des Bildes, in der Münchener Neuen Pinakothek, noch unglücklich kontrastiert mit der kraftvollen und koloristisch viel reiferen Art Pilotys, verleidet uns ganz das Werk,

das vielleicht mehr als irgendein anderes Schuld hat an dem übertrieben harten Urteil, welches so manche über Wilhelm Kaulbach fällen. Nicht bloß der seltsam starke Gegensatz, der sich zwischen diesem Bilde und den früheren Werken Kaulbachs auftut, ist uns heute merkwürdig. Es scheint mir an sich und für die Beurteilung von Kaulbachs fast abnormem Mangel an koloristischem Gefühl auch in physiologischer Beziehung höchst bedeutsam, daß ein deutscher Maler sein malerisch schwächstes Werk gerade nach seinen ersten Reisen in Italien schuf. Man muß wissen, daß Kaulbach mit heißem Bemühen in Rom ans Malen heranging und dort in ängstlicher Abgeschlossenheit und im Schweiße seines Angesichtes fleißig Studien malte, die gerade für die Zerstörung von Jerusalem bestimmt waren oder doch für sie verwendet wurden.

Abb. 93. Friedrich der Große. Studie aus dem Skizzenbuche, um 1860.
(Zu Seite 128.)

Von diesen Studienköpfen sollen manche sehr gut gewesen sein, aber einen nachhaltigen Gewinn hat der Maler Kaulbach aus seiner italienischen Reise sicher nicht gezogen. Er kam auch, wie oben erwähnt, den Alten wenig nahe, was nicht minder merkwürdig ist. Sie haben jedenfalls nicht befreiend und fördernd auf ihn gewirkt, sondern eher verwirrend und bedrückend; dies scheint aus Mitteilungen seiner Begleiter und Freunde hervorzugehen — authentische Dokumente über seine römischen Eindrücke haben wir nicht. Vielleicht erklärt sich jenes Phänomen damit, daß Kaulbach um zehn Jahre zu spät nach Rom kam, als ein Fertiger, nicht als ein Werdender. Vielleicht sah er sich da vor der Alternative, ganz neu anzufangen und aufzubauen, oder trotzig auf dem eingeschlagenen Wege zu beharren. Wollte er wirklich bei den Santi und Buonarotti in die Schule gehen, so war am Ende nicht allzuviel von dem zu gebrauchen,

Abb. 94. Goethe-Galerie: Lotte (Werthers Leiden). (Zu Seite 99.)

Abb. 95. Goethe-Galerie: Adelheid (Götz von Berlichingen). (Zu Seite 99.)

Abb. 96. Goethe-Galerie: Hermann und Dorothea.
(Zu Seite 100.)

was er aus sich selber schon errungen, und der Stolz des Schöpfers der Hunnenschlacht bäumte sich auf gegen diesen Gedanken. Da blieb er denn trotzig auf sich selber stehen und gedachte fürs erste auch aus sich selber malen zu lernen. Wenige Tage nach seiner Ankunft in Rom fing er an und malte nach den schönen Modellen, die ihn reizten, Studienkopf um Studienkopf, mit einer Geduld, die fast grotesk erscheint, wenn man bedenkt, daß er zu gleicher Zeit mit so geringer Teilnahme an den herrlichsten Malerwerken aller Zeiten vorüberging. Wie Teichlein berichtet, schien ihm, den sie schon den deutschen Michelangelo genannt hatten, der wirkliche Michelangelo fast antipathisch zu sein. Antipathisch? Oder spielte am Ende zwischen dem deutschen Maler und dem römischen Riesen etwas wie zwischen Faust und dem Erdgeiste?

Ach, die Erscheinung war so riesengroß,
Daß ich mich recht als Zwerg empfinden sollte! ...

Es ist immerhin die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß die scharfe Wendung im Wesen der Kaulbachschen Kunst mit einer Art grimmigen Katzenjammers zusammenhängt, den er in Rom vor den Werken der großen Meister der Renaissance bekommen, daß die eine Bitterkeit nun alle anderen zurückgedrängten Bitterkeiten seiner Seele wieder hervorrief, daß er von nun ab gerade das, was er bisher für die große Kunst gehalten, nicht mehr ernst

Abb. 97. Goethe-Galerie: Gretchen (Faust). (Zu Seite 100.)

nahm und sich und die Kunst und die andern immer wieder ironisierte. Daß er dazwischen, vom Schaffen hingerissen, noch so viel Bedeutendes zustande brachte, ließe sich mit jener Annahme wohl vereinigen. Und wenn man an die Pinakothekfresken denkt, so kann man sich vorstellen, daß der scharfe Verstand eines W. Kaulbach mit überlegenem Hohn auf die Nazarener sah, die sich angesichts der Werke von Raffael und Michelangelo anmaßten, auf deren Schultern zu steigen und von da aus eine neue deutsche Kunst zu gründen. Jedenfalls beginnt erst so recht von der italienischen Reise an die Neigung zu Spott und Hohn seine Schöpfungen zu durchsetzen. Im übrigen schrieb Kaulbach von seiner ersten kürzeren Italienreise, von Venedig aus 1835 begeistert über die Tizian und Veronese nach Hause. Erst in Rom vor der Übermacht der größten Eindrücke scheint seine Stimmung umgeschlagen zu sein, wenn anders jene Annahme überhaupt richtig ist. Die römische Reise erfolgte im Oktober 1838. Ein Jahr vorher hatte er einen Ruf als Akademiedirektor in Dresden ausgeschlagen und war dafür vom König von Bayern mit dem enormen Gehalt von — 800 Gulden zum Hofmaler ernannt worden. Sogar eine Uniform bekam er verliehen. Als dann Kaulbachs Gesundheitszustand, der durch den Aufenthalt in dem feuchten Atelier am Lehel stark geschädigt war, eine Überwinterung in wärmerem Klima wünschenswert machte, kam er beim König um Urlaub ein — als Hofmaler! — und er erhielt ihn auch auf ein halbes Jahr. Am 11. Oktober reiste er mit Weib und Kind, seinem Freunde Asher und vier Schülern von München ab. Unter den Arbeiten, die er im nächsten Jahr nach Hause brachte,

war das Bild eines Hirtenknaben, den Raczynski kaufte und der als eins seiner besten Ölgemälde gilt. In der Bruckmannschen Nachlaßpublikation ist auch das Bild eines schönen römischen Mädchens zu sehen, das aus dieser Zeit stammen dürfte.

Die Zerstörung von Jerusalem wurde bald nach der italienischen Reise begonnen, die Fertigstellung zog sich aber fast über ein volles Jahrzehnt hin. Ursprünglich erhielt Kaulbach den Auftrag und wohl auch die Idee zu diesem Bilde durch die Fürstin Angelina Radziwill, die im Sommer 1836 den Künstler in seinem Atelier besuchte. Die Großen dieser Welt gingen damals in dem Atelier im Lehel in Menge ein und aus.

Abb. 98. Goethe-Galerie: Leonore (Torquato Tasso). (Zu Seite 102.)

Die Dame hatte zuerst eine Zeichnung der Kassandra nach Schillers Gedicht bestellt, dann war sie auf den Gedanken gekommen, Kaulbach solle ihr die Zerstörung Jerusalems durch Titus malen. Jener ging mit voller Begeisterung auf die Idee ein und erbat sich nur längere Frist, da er noch viel an der Hunnenschlacht für den Grafen Raczynski zu arbeiten hatte. Als nach dreiviertel Jahren noch immer nichts von der „Zerstörung" zu sehen war, drängte die Fürstin ungeduldig, sie wollte wenigstens eine Kompositionsskizze zu sehen bekommen. Im Herbst 1838 erhielt sie die ersten Pausen von Detailzeichnungen von dem erkrankten Künstler geschickt. Aber als Kaulbach um eine Vorschußzahlung zu der auch für den Maler kostspieligen Arbeit bat, eine Sache, die nicht mehr als selbstverständlich war, scheiterten die ganzen Verhandlungen und der Auftrag wurde

annulliert — er hatte dem Gatten der Fürstin offenbar nicht gepaßt. Als Kaulbach 1839 von seiner Romfahrt zurückgekommen war, wehrte er sich freilich energisch gegen diese Behandlung, die ihm zunächst ja baren Schaden brachte, nachdem er schon viel Zeit und Mühe auf die Vorarbeiten verwendet hatte; aber ehe es zu einem Prozesse kam, trat König Ludwig I. dazwischen und kaufte, respektive bestellte das Bild für seine Neue Pinakothek. Der für die betreffende Zeit sehr respektable Preis sollte 35 000 Gulden betragen. So ward der Wankelmut der fürstlichen Bestellerin dem schnöde behandelten

Abb. 99. Goethe-Galerie: Lili (Lilis Park).
(Zu Seite 102.)

Maler zum Heile. Er erhielt durch den König einen Kontrakt, der ihm Zeit ließ und ihm durch Teilzahlungen die umfangreiche Arbeit materiell leicht werden ließ. Im Jahre 1842 begann Kaulbach mit dem Malen der Riesenleinwand — 19:22 Fuß, — 1847 vollendete er das Bild. In diesem steckt eine Unmenge historischen Materials, die Bücher der Propheten, Flavius Josephus und andere Quellen wurden fleißig ausgenutzt, wobei Kaulbach von seinen gelehrten Freunden, namentlich der Familie Görres, Anregungen aller Art erhielt. Nichtsdestoweniger bleibt es schier ein Phänomen, nur durch eine ganz ungewöhnliche Intelligenz zu erklären, daß Kaulbach diesen gewaltigen

geschichtlichen Stoff, wie auch den seiner übrigen historischen Monumentalkompositionen zu meistern vermochte. Wir wissen ja, daß er einst kaum die nötige Schulbildung erhalten hatte. Eine Deutung aller der auf dem Bilde befindlichen Gruppen können wir uns hier, wo es sich doch nur um Kaulbachs Kunst handelt, sparen. Es genügt, hervorzuheben, daß keine Gestalt in dieser ungeheueren Figurenzahl bedeutungslos und etwa nur aus dekorativen Gründen hereingebracht ist, daß jede irgendeinen geschichtlichen oder sinnbildlichen Wert repräsentiert. Vielleicht liegt eben darin der Fehler des Bildes, der Mangel an nachhaltigem Eindruck, der Grund seiner Kälte

Abb. 100. Goethe-Galerie: Heideröslein. (Zu Seite 103.)

und seiner Theatralik. Während die Hunnenschlacht mit dem Herzblut des Künstlers geschaffen war, erscheint das zweite Kolossalbild reine Verstandesarbeit — erscheint so, mehr als es wirklich eine solche ist. Denn Kaulbach mit seinem ungewöhnlichen Sinn für den Zug der Weltgeschichte war in seiner Weise doch von der Wucht dieses Stoffes gepackt, und namentlich die Vorhersagungen der Propheten, die sich auf den Fall von Zion beziehen, erschütterten ihn und ließen ihn in jenem Ereignis eine der ganz großen Katastrophen der Weltgeschichte erkennen. Nicht umsonst hat er dann das Bild auch in die Reihe der Kompositionen für das Berliner Treppenhaus aufgenommen, genau wie die Hunnenschlacht. Kaulbach hat später einmal dem Schriftsteller K. A. Dempwolff gegenüber eine bemerkenswerte Äußerung getan über jene sechs großen

Bilder, die schon jetzt hier wiedergegeben sei: „Der Geist Gottes in der Geschichte ist es, den ich malen wollte, einerlei, ob er zu uns aus den religiösen Anschauungen der Griechen oder der Juden spricht; die Allgegenwart des unsagbaren Etwas, das über den Wassern der Genesis schwebte, das aus den Bildwerken der Hellenen uns so deutlich redet, das die Hunnen Attilas aus ihren fernen asiatischen Steppen bis an die Küsten des Mittelländischen Meeres trieb, wie die Kreuzfahrer in die glühenden Wüsten Palästinas." So Kaulbach über seine Geschichtsbilder. Nach unserer heutigen und wohl auch richtigen Kunstauffassung hat er damit Dinge gewollt, die über die Grenzen der bildenden Kunst hinausstrebten, Dinge, welche diese vielleicht überhaupt nicht mit einheitlichen Mitteln erreichen kann. Aber daß er etwas Großes

Abb. 101. Tandaradei (zu dem Liede: „Unter der Linden" von Walter von der Vogelweide).
(Zu Seite 103.)

im Sinne hatte, das wenigstens muß man zugestehen und bei der Würdigung seines Werkes den alten Spruch nicht vergessen: „In magnis et voluisse sat est."

Noch während Wilhelm von Kaulbach an der Zerstörung von Jerusalem malte, entstand ein anderes Werk, welches, wenn auch nicht ganz frei von störenden Nebentönen, mit vollerem Klang von seinem Namen redet und seinen unvergänglichen Schöpfungen beizuzählen ist: Reineke Fuchs (Abb. 18—25). In einem 1841 unterschriebenen Vertrage übernahm es Kaulbach, Goethes Dichtung „Reineke Fuchs" für den Cottaschen Verlag zu illustrieren, und zwar in sechsunddreißig Hauptbildern und einer entsprechenden Anzahl von Vignetten. Im Sommer 1844 war die Arbeit vollendet, eine Arbeit, die Kaulbach ein für jene Zeit glänzendes Honorar, einen großartigen Erfolg brachte, und eine Arbeit —, die im Grunde ein breiteres Publikum nicht im Original kennen gelernt hat, wenigstens damals nicht. Denn Kaulbach zeichnete die Blätter nur als Vorlagen für die

Abb. 102. Federzeichnung zum „Schlachtfeld von Hastings“ von H. Heine, 1858. (Zu Seite 107.)

Kupferstecher (R. Rahn und A. Schleich) und so war das, was zunächst die Kunstfreunde im In- und Auslande begeisterte, doch nur Nachbildung, Übersetzung in eine andere Technik, ja die populärer gewordene, kleinere Holzschnittausgabe bot zuerst Reproduktionen aus dritter Hand, die von Julius Schnorr in Stuttgart auf Holz gezeichnet und dann von den Xylographen Allgaier und Siegle geschnitten wurden. Dieses Werk, das den Künstler und Menschen Wilhelm Kaulbach mit seinen Vorzügen und seinen Fehlern so deutlich widerspiegelt wie kein anderes, entstand, wie gesagt, neben der Arbeit an der Zerstörung von Jerusalem. Wenn der Maler abends müde nach Hause kam, dann zeichnete er bei trübem Lampenscheine an diesen Blättern, während ihm die Gattin vorlas. Seine ganze Liebe hing an der Aufgabe, was man leicht verstehen wird. Hier konnte sich seine Neigung zu scharfer Satire ungehemmt ausleben, hier war Gelegenheit geboten zu hundert lustigen Seitenhieben auf alles, was ihm in der Seele zuwider war, politische und kulturelle Mißstände konnte er treffen, alle Art Reaktion und Jesuitenwesen erhielt ihr Teil. Es sind nicht Illustrationen, die sich dem Text unterordnen, was er da schuf, es ist Kaulbach, Kaulbach in jedem Strich. Auch in der Goethischen Neuschöpfung des alten Stoffs ist jede Zeile Goethe und sein Geist, wenn auch der Dichter einen mehr gemütlichen Ton, mehr den volkstümlichen Ton der Tierfabel anschlug. Kaulbach wollte sich von vornherein nur an den Kern der Dichtung, nicht an den Wortlaut halten, „in die Lücken Neuerfundenes einschieben“. Er ließ seinen Witz und seine Virtuosität nach allen Richtungen spielen und suchte die Momente heraus, die ihm hierzu Angriffspunkte boten. Dabei ging er oft nicht wenig keck vor, wenn er Klerikerwesen und Schranzentum in jener Epoche schwärzester Reaktion, wie sie über Bayern lastete, mit pfeifenden Geißelhieben traf. Man hat wohl die Kaulbachschen Zeichnungen zu den Goethischen Dichtungen zu giftig, zu gallig gefunden. Aber man vergesse nicht, daß sie eben aggressiv sein wollten, daß alles daran satirisch gemeint war, und daß die Zeit das rechtfertigte. Ein Temperament, wie es der Kaulbach seiner zweiten Lebenshälfte immer deutlicher entwickelte, konnte an eine solche Aufgabe nur mit bitterböser Satire herangehen, und die Tierfabel war für ihn die denkbar glücklichste Maske, unter der er seine Hiebe austeilen konnte. Wenn Kaulbach heute lebte, so hätte ihn sein Talent wahrscheinlich unter

die Zeichner der großen Witzblätter geführt, und er hätte vielleicht nie zur Palette des Ölmalers gegriffen. Der Satiriker der vierziger Jahre hatte keine Preßfreiheit zu seinem Schutz, wenn er seine scharfen Attacken ritt, und da war es sein gutes Recht, wenn er die günstige Gelegenheit dieses Illustrationsauftrages für seine Zwecke ausnützte. Schwerer wiegt ein anderer Vorwurf, der ihm von verschiedenen Seiten gemacht wurde. Er hat, wie namentlich Alfred Woltmann in seiner Studie über Kaulbach nachweist, sich von dem trefflichen französischen Karikaturisten Grandville (Ignace Isidore Gérard, † 1847), der damals in Frankreich hochgeschätzt war, stark anregen lassen und aus dessen „Scènes de la vie privée et publique des animaux", das 1842 erschien, einiges wohl direkt verwendet. Aber doch nur wohl einiges, denn als Grandvilles Tierkarikaturen — es waren übrigens im Gegensatze zu Kaulbachs „Reineke" Menschenkörper mit Tierköpfen — erschienen, war schon ein erkleckicher Teil von Kaulbachs Werk vollendet, und so mag manche von den festgestellten Ähnlichkeiten einfach auf eine, oft genug schon festgestellte Konvergenz der Ausdrucksweise zweier gleichartiger Künstlertemperamente zurückzuführen sein, die sich an gleichartigen Aufgaben betätigen. Man muß sich doch wohl sagen, daß ein so beispiellos schöpferischer Geist, wie Kaulbach ihn besaß, nicht nötig hatte, zu entlehnen, und daß er anderseits gerade in dem fraglichen Werk einen so stark persönlichen Stil entwickelte, in jeder Einzelheit so ganz nur er selber war, daß man eine gelegentliche Reminiszenz hier nicht allzu kritisch ansehen soll. Müller erinnert daran, daß Kaulbach z. B. ein reizendes antikes Motiv, das er dem Brunnenrelief einer römischen Villa entnahm, nicht weniger als dreimal verwendet hat (Abb. 140) und den Grundsatz, daß es kein Unrecht sei, etwas Vorhandenes in dieser Art in seiner Umbildung wieder zu benutzen, direkt aussprach. Diesen wenigen Fällen von Anlehnung an den Gedanken eines andern muß man die unglaubliche Fülle eigener Gedanken gegenüberstellen, die sich in Kaulbachs Schöpfungen drängen, dann wird man richtig urteilen. Der Stil seines Reineke Fuchs und jede einzelne Episode, Gestalt und Physiognomie ist doch sein unbestrittenes Eigen. Viel mehr sein Eigen, als sonst wohl die Erfindung Eigentum des

Abb. 103. Die Ermordung Cäsars. Zeichnung zu Shakespeares „Julius Cäsar"
(Zu Seite 97.)

Illustrators ist. Kaulbach hat ja viel eher Kommentare und Randglossen zu Goethes Werk als illustrativen Schmuck schaffen, den satirischen, symbolischen Gehalt des Gedichtes auf seine Weise erklären wollen. Und so finden wir auf seinen Zeichnungen eine Fülle eigener Züge, selbsterfundene Situationen, zu welchen die Gesänge des Tierepos nicht mehr als den Rahmen gaben. Vor allem, wie erwähnt, geht's gegen die Auswüchse des Höflings- und Klerikerwesens; die freiheitliche und demokratische Gesinnung, die sich Kaulbach auch im Sonnenscheine der Fürstengunst erhalten hatte und der er später in Totentanzbildern und einzelnen Kartons noch viel kräftigeren Ausdruck lieh, kommt hier schon recht deutlich zur Geltung. Gleich im ersten Bilde, dem „Handkuß", wo über dem Thron

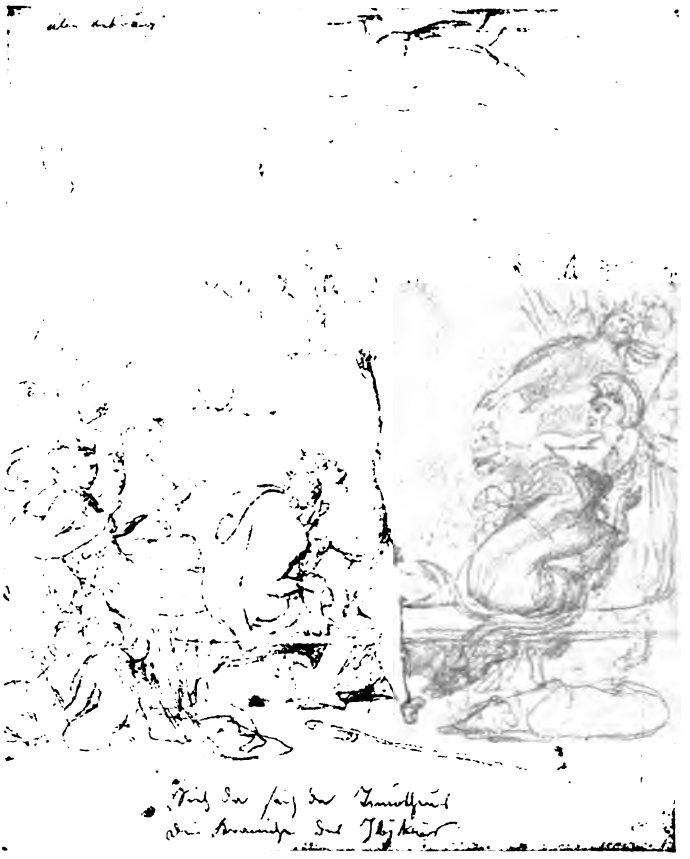

Abb. 104. Aus dem Skizzenbuche: Die Kraniche des Ibykus (zu Schillers Ballade, um 1860).
(Zu Seite 128.)

des König Nobel steht: „Gebt mir das Eure und laßt mir das Meine!" Und so weiter! Bei den verschiedenen fatalen Situationen, in welche die Vertreter des Klerus kommen, verweilt der Künstler mit ausgesprochen boshafter Vorliebe, und mit ebensolcher Vorliebe erfindet er Szenen aus dem Tierkönigreich, in welchem der Hofstaat mit Ochs und Esel, Bock und Schafen und allen anderen Vertretern der Dummheit und des Schranzentums so schlecht als möglich abschneidet. Darin geht er weit über das Gedicht hinaus, läßt aktuellste Fragen mit hereinspielen, wie in dem Bilde zum fünften Gesang, wo Braun, dem Bären, eine wohlbekannte Krone angeboten wird, und läßt seine Satire auf das Hofleben, Titel- und Ordenssucht, Korruption, Buhlerei und Würdelosigkeit gipfeln in der prachtvollen Orgie des Hofes von König Nobel, die er zum siebenten

Gesang erfunden hat (Abb. 22). Eine Menge des feinsten Witzes ist in den zierlichen Kopfleisten und Schlußvignetten verwendet — da kommt schon ganz der Kaulbach des Kinderfrieses zum Vorschein. Vom Effekt dieser witzsprühenden Satiren kann man sich nur eine Vorstellung machen, wenn man bedenkt, daß der „Reineke Fuchs" in vormärzlicher Zeit herauskam, als der Zündstoff, der im tollen Jahr zur Explosion kommen sollte, schon reichlich aufgesammelt war. Kaulbachs Verleger war in Sorgen und Nöten und lebte in Angst, es könne ihm unter dem reaktionären Ministerium Abel von der Zensur am Ende die in seinem Verlag erscheinende „Allgemeine Zeitung" verboten werden. Aber

Abb. 105. Märchen. Karton. (Zu Seite 105.)

Ludwig I. — und das macht seinem Verstande und seinem Herzen alle Ehre! — beruhigte bei einer Audienz den Künstler: „Publizieren Sie nur, ein Künstler muß seinen Humor haben!" So publizierten sie denn nach manchen Kämpfen, die zwischen Verleger und Künstler nicht ausblieben. Cotta hatte ja schließlich doch eine Goethe-Illustration haben wollen, und Kaulbach gab statt dessen messerscharfe, nach allen Richtungen treffende Satiren. Man kann es ihm wahrhaftig nicht verübeln, wenn ihm schwül dabei wurde. Und Kaulbach gab nicht nach, er wollte keine Einwendungen hören dagegen, daß er das Werk frei in seinem Sinne durchführte. Dafür gab er auch alles, was er hatte und konnte, zeichnete mit nicht ermüdendem Eifer und hielt sich schließlich eine ganze Menagerie

Abb. 106. Der König von Rom. Totentanzbild, sechziger Jahre. (Zu Seite 109.)

fremder und einheimischer Tiere, um die Helden seines Epos nach dem Leben studieren zu können. Im Jahre 1846 kam der Reineke Fuchs heraus und brachte einen glänzenden und allgemeinen Erfolg.

Es sei hier nach Möglichkeit der ganzen illustrativen Tätigkeit Kaulbachs, abgesehen von den schon erwähnten Jugendarbeiten, zusammenfassend gedacht, umfaßt sie doch u. a. auch sein auf lange Zeit populärstes Werk, die Goethe-Galerie. Schon ehe der Reineke Fuchs in Angriff genommen wurde, hatte Kaulbach für Cotta eine Reihe von Blättern für dessen Prachtausgaben von Schiller und Goethe gezeichnet (Abb. 11 u. 12) und noch mehr in Aussicht genommen, und die Pläne des Verlegers, wie des Künstlers, waren sehr umfangreich. Es handelte sich zunächst um Illustrationen zu Schillers Prosaschriften, dann um zwölf Zeichnungen zu Goethes Hermann und Dorothea und um eine große Zahl, sechzig bis siebzig, Bilder zu Goethes Gedichten usw. Kaulbach konnte dabei, was ihm eine große Erleichterung war, die Kompositionen vieler seiner Wandbilder in der Münchener Residenz benützen. Diese Illustrationen sind allerdings nicht sehr bedeutsam, sondern ziemlich konventionell, zumal ein schwerer Kartonstil gewählt wurde, während für die Illustration dieser Art wohl nur eine leichtere und gefälligere Darstellungsweise, eine zeichnerische und nicht bildmäßige Behandlung am Platze ist. Wenn diese Art Kunst überhaupt am Platze ist!? Unser heutiger Geschmack perhorresziert ja die illustrierten Klassiker grundsätzlich, und zwar mit Recht! Denn sagt der Zeichner dasselbe wie der Dichter, so ist er überflüssig, sagt er Eigenes, so drängt er sich störend zwischen den Geist des Dichters und die Aufmerksamkeit des Lesers! Von einer Natur wie Kaulbach ist es ganz selbstverständlich, daß sie sich solchen Aufgaben gegenüber nur in Freiheit ausleben konnte, und das andere, was sich treulich im engen Rahmen des Auf-

Abb. 107. Humboldt und der Tod. Totentanzbild, sechziger Jahre. (Zu Seite 109.)

trages hielt, ist denn auch jetzt fast vollständig vergessen, z. B. die ganze Reihe von Zeichnungen zu Goethes „Faust". Im „Nachlaß" publiziert, wie erwähnt, Bruckmann ein interessantes Bild des Faust im Studierzimmer, einen schönen, ernsten Faust, anders als wir uns den Helden Goethes gewöhnlich vorstellen, aber sehr anziehend und frei von Herkömmlichem — vielleicht ist das Blatt gerade darum nicht in den Zyklus der Cottaschen Publikation gekommen? Von Kaulbachs Hand stammen ferner zwölf große Zeichnungen zu Schiller und noch einige Blätter zu Goethe. Sein Bruder Karl führte eine Anzahl Zeichnungen nach Wilhelm Kaulbachs Entwürfen aus, andere Arbeiten wurden selbständig von Karl und verschiedenen anderen Künstlern vollendet, da Kaulbach allein diese Menge von Aufträgen nicht bewältigen konnte. Er muß trotz aller Helfer mit enormem Fleiße in diesem Jahre gearbeitet haben, wenn man die mühsame und umständliche, alles bis zum letzten Nebendinge durchführende Arbeitsweise der Illustratoren jener Zeit bedenkt. Und dazu hat er bestimmt nicht mit Lust an den Blättern gezeichnet, da ihm der Auftrag eine freie Entfaltung seiner reichen Phantasie, seiner eigenen Ideen nicht gestattete. Um so freudiger griff er dann den Reineke Fuchs auf, in dem er sein Persönlichstes, sein Innerstes geben konnte, und der ihm denn auch am vollkommensten gelang. Was die Shakespeare-, die Goethe-, die Schiller-Galerie betrifft, so ist es für uns auch jetzt noch schwer, einen sichern Standpunkt diesen Werken gegenüber zu finden. Der maßlosen Bewunderung, welche einst diese Bilder bei so vielen hervorrief und welche sich in den schwülstigsten und umfangreichsten Verhimmelungen Luft machte, stand auch hier wieder das schroff ablehnende Urteil der andern gegenüber, und Stimmen fehlten nicht, die erklärten, Kaulbach sei es durchaus nicht gelungen, in den Geist der Dichter

einzudringen, seine Goethischen Frauengestalten seien Kaulbach und nicht Goethe. Das gilt jedenfalls nur zum Teil. Und dann: unsere großen Dichter sieht doch jeder mit andern Augen, jeder mit seinen eigenen und der mit der stärksten Besonderheit, der sie am liebsten hat. So konnte Kaulbach freilich nur Kaulbachsche Gestalten zeichnen, und

Abb. 108. Napoleon und der Tod. Totentanzbild, sechziger Jahre. (Zu Seite 109.) (S. a. Abb. 70.)

er, dessen Ideale in der Formenwelt der Antike ruhten, mag uns gewiß in manchem kühl lassen, wo er die Farbenpracht und deutsche Wärme Goethischer Gestalten wiedergeben soll. Aber vieles ist auch von einem seltenen Formenadel in jenen Blättern, von fast monumentaler Plastik und Schönheit und Vornehmheit der Komposition! Wenn unsere Epoche in solchen Dingen anderes sucht, Stimmungsgehalt und allgemeine menschliche Sympathie — wer bürgt dafür, daß Kaulbach für seine Zeit nicht das Richtige traf?

Ich glaube, man kann annehmen, daß Goethe, dessen Kunstanschauung er näher stand als der unserigen, mit den meisten Blättern der Goethe-Galerie freudig einverstanden gewesen wäre — wahrscheinlich mehr als mit dem Reineke Fuchs, der fast allgemein künstlerisch höher eingeschätzt wird. Man darf wohl mit einer kühnen Variante sagen:

Was ihr den Geist der Dichter heißt,
Das ist im Grund der Herren eigner Geist,
Die in den Dichtern sich bespiegeln.

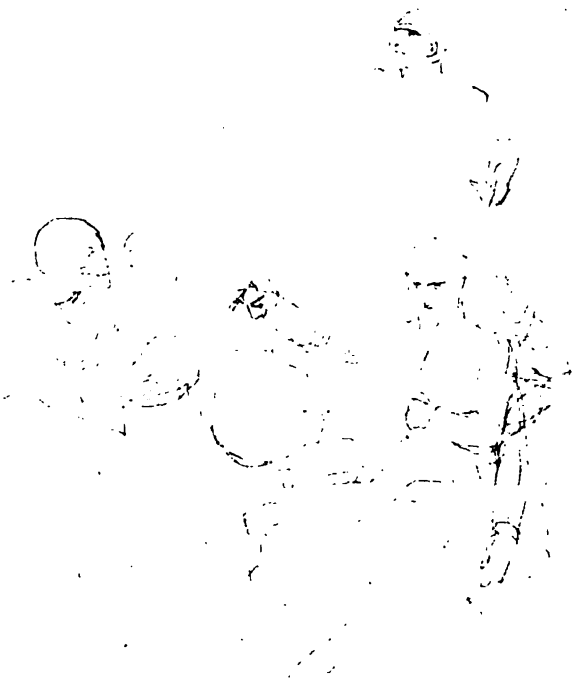

Abb. 109. Zu „Napoleon und der Tod". Aus dem Skizzenbuche, 1868.
(Zu Seite 109.)

Die Shakespeare-Galerie ist in den fünfziger Jahren fertig geworden. Sie umfaßt Zeichnungen zu Macbeth (Abb. 43—46), zum Sturm, zu Julius Cäsar und zu König Johann und ist wohl die schwächste von den drei „Galerien", wenn auch einzelne Figuren, wie die schlafwandelnde Lady Macbeth (Abb. 45), meisterhaft gezeichnet sind. Der grandiosen Wucht und Leidenschaft der Shakespearischen Gestalten war der objektive Verstandesmensch und Skeptiker Kaulbach sicher am wenigsten gewachsen. Diese Arbeit erscheint auch nicht als ein abgeschlossenes Ganze, was schon die Auswahl der Stücke erkennen läßt. Vielleicht hat der Künstler selbst gefühlt, daß ihm Shakespeare „nicht lag". Das letzte der Shakespeare-Bilder, der 1857 erschienene Karton zu Cäsars Tod (Abb. 103),

ist denn auch ohne einen Hauch Shakespearischen Geistes, eine formell vollendete akademische Komposition, die ebensogut aus der Schule J. L. Davids, aus dem Geiste des Empire stammen könnte. Moritz Carrière hat weitschweifige Erläuterungen zu Kaulbachs Shakespeare-Galerie in drei Folioheften geschrieben, die dem Künstler jedenfalls nicht zum Nutzen gedient haben. Kaulbach hatte das Schicksal, nein, das Unglück, kann man sagen, allzuoft von Bewunderern, die auf exponiertem Posten standen, mit solchem Überschwange gefeiert zu werden, daß eine Reaktion zum Gegenteil nicht ausbleiben konnte. Diese Begeisterung an sich muß man aber doch auch wieder würdigen, wenn man ihn verstehen will. Sie beweist uns ja auf jeden Fall, daß das, was er schuf, den Bedürfnissen seiner Zeit entgegenkam, aus einem Drang heraus entstand, den auch die andern brennend fühlten. Es war ein großer, allgemeiner Hunger nach Schönheit, nach reicher und mannigfaltiger Form, nach dramatischer Wirkung, nach hohen Gedanken und eine Epoche, die ihre Ideale in der Schlichtheit, der Innerlichkeit und herben, zurückhaltenden Kraft sucht, tut sich schwer, wenn sie Erscheinungen gerecht beurteilen soll, die aus jenem Hunger heraus geboren sind! Alles in der Kunst, was Richtung ist, was nach willkürlich festgesetzten und von einer Mehrheit vertretenen Normen geschaffen und nicht die natürliche Emanation einer Persönlichkeit ist, alles dies ist vergänglich und wird eine Zeit erleben, die es nicht mehr versteht, für leer und tot erklärt und kopfschüttelnd daran vorübergeht. Das wird dem jetzt allein seligmachenden Impressionismus einmal gerade so passieren, wie es der deutschen Kartonkunst und Monumentalmalerei im letzten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts geschehen ist, wie es schließlich vor ganz kurzer Zeit der doktrinäre Pleinairismus erlebt hat. Das Dogma, der Buchstabe tötet!

Die Kaulbachsche Goethe-Galerie war in den sechziger und siebziger Jahren ein Kulturrequisit, das, könnte man fast sagen, damals in keinem „besseren Hause" fehlte. Eine ähnliche Verbreitung hat wohl keine verwandte künstlerische Publikation vorher

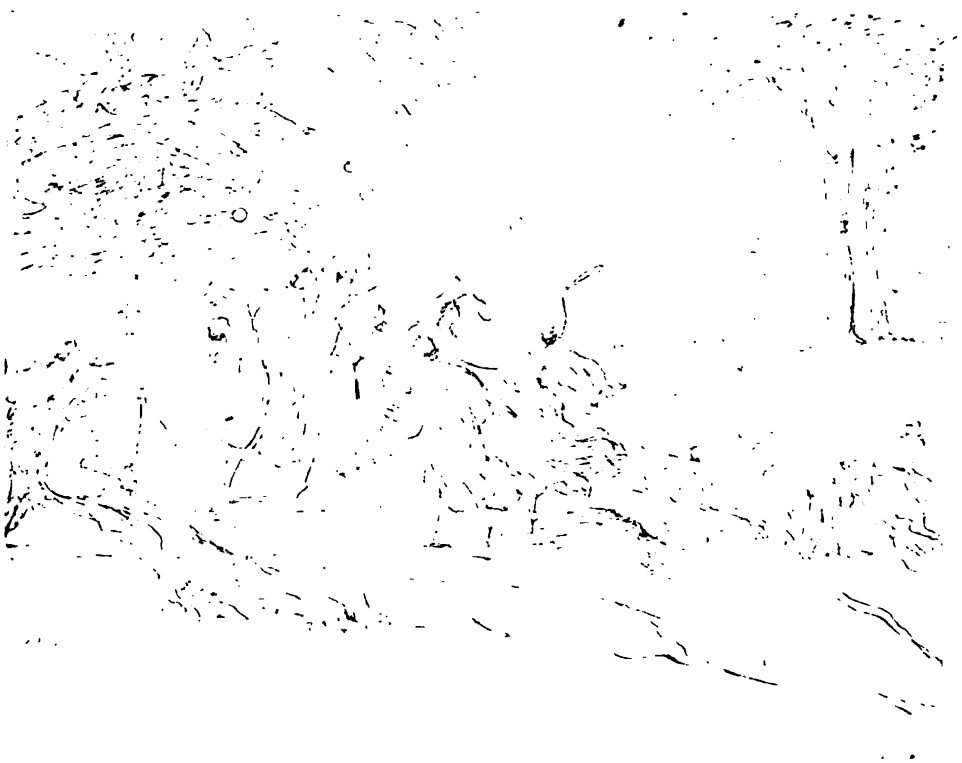

Abb. 110. Nausikaa. Aus den Entwürfen zur Odyssee, um 1860. (Zu Seite 107.)

Abb. 111. Odysseus wird schlafend nach Ithaka gebracht. Aus den Entwürfen zur Odyssee.
(Zu Seite 107.)

erlebt und erst jetzt wieder finden sie Kunstblätter, wie etliche Böcklin-Gravüren und Künstlerlithographien. Die große Plastik und Klarheit der Kaulbachschen Kompositionen, denen es vielleicht an Lebenswärme, aber sicher nicht an Anmut und dekorativer Wirkung gebrach, wurde unterstützt durch die neue Reproduktionstechnik, in der diese erschienen. Friedrich Bruckmann, der Besteller der Serie, gab die Bilder in photographischen Nachbildungen heraus zum hellen Entzücken für Kaulbach, der so viel Ärgerliches, ja so viel schweren Schaden durch die bisher üblichen „indirekten" Reproduktionsarten erlebt hatte. Nun kam wirklich das ins Volk, was er gezeichnet hatte! Der braune Ton der Photographien wirkte satter, malerischer als jeder Druck, die Härten und Willkürlichkeiten, die sich Stecher und Steinzeichner geleistet hatten, fielen fort. Kaulbach zeichnete die 21 Blätter der Galerie mit Kreide in den Jahren 1857—1864. Es sollte zunächst ein Zyklus: „Goethes Frauengestalten" sein und auf den meisten Bildern ist ja auch je eine der unvergänglichen Frauengestalten des Meisters in den Mittelpunkt gerückt. Andere Kompositionen, wie zum Beispiel das Bild zur „Zueignung", zum „Getreuen Eckart", „Goethe in Frankfurt und Weimar" konnten doch nur mit einiger Gewaltsamkeit den „Frauengestalten" eingereiht werden, jene nur dadurch, daß der Künstler die Kinder, welche der getreue Eckart warnt, in eine Schar junger Mädchen verwandelte. Die Blätter sind ungleich an Wert, wie sich bei einer solchen Arbeit eigentlich ganz von selbst versteht. Die „Zueignung", wenn auch die Gestalt von Goethes Muse von außerordentlicher Schönheit der Linie ist, erhebt sich als Ganzes nicht über das Konventionelle. Eine glänzende Komposition ist „Werthers Lotte" inmitten der Geschwister (Abb. 94) und dazu ist sie von einer so anmutigen Natürlichkeit, wie nur ganz wenige Bilder des Zyklus mehr. Die „Adelheid" aus Götz von Berlichingen (Abb. 95) ist vielleicht um eine Nuance zu demimondän geraten und der an Beziehungen überreichen Szene fehlt die geschlossene Einheit. „Iphigenie" ist eine edle, wenn auch kühle Komposition, eine der frühesten von allen, 1857 entstanden, gleichzeitig mit der schönen und imponierenden Gestalt der Dorothea unter den Auswanderern. Das ist eine der vornehmsten Leistungen Kaulbachs überhaupt und zeigt ein Können, das heute noch volle Bewunderung verdient. Vielleicht tiefer und reicher an Stimmungsgehalt ist das zweite

ist denn auch ohne einen Hauch Shakespearischen Geistes, eine formell vollendete akademische Komposition, die ebensogut aus der Schule J. L. Davids, aus dem Geiste des Empire stammen könnte. Moritz Carrière hat weitschweifige Erläuterungen zu Kaulbachs Shakespeare-Galerie in drei Foliohesten geschrieben, die dem Künstler jedenfalls nicht zum Nutzen gedient haben. Kaulbach hatte das Schicksal, nein, das Unglück, kann man sagen, allzuoft von Bewunderern, die auf exponiertem Posten standen, mit solchem Überschwange gefeiert zu werden, daß eine Reaktion zum Gegenteil nicht ausbleiben konnte. Diese Begeisterung an sich muß man aber doch auch wieder würdigen, wenn man ihn verstehen will. Sie beweist uns ja auf jeden Fall, daß das, was er schuf, den Bedürfnissen seiner Zeit entgegenkam, aus einem Drang heraus entstand, den auch die andern brennend fühlten. Es war ein großer, allgemeiner Hunger nach Schönheit, nach reicher und mannigfaltiger Form, nach dramatischer Wirkung, nach hohen Gedanken und eine Epoche, die ihre Ideale in der Schlichtheit, der Innerlichkeit und herben, zurückhaltenden Kraft sucht, tut sich schwer, wenn sie Erscheinungen gerecht beurteilen soll, die aus jenem Hunger heraus geboren sind! Alles in der Kunst, was Richtung ist, was nach willkürlich festgesetzten und von einer Mehrheit vertretenen Normen geschaffen und nicht die natürliche Emanation einer Persönlichkeit ist, alles dies ist vergänglich und wird eine Zeit erleben, die es nicht mehr versteht, für leer und tot erklärt und kopfschüttelnd daran vorübergeht. Das wird dem jetzt allein seligmachenden Impressionismus einmal gerade so passieren, wie es der deutschen Kartonkunst und Monumentalmalerei im letzten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts geschehen ist, wie es schließlich vor ganz kurzer Zeit der doktrinäre Pleinairismus erlebt hat. Das Dogma, der Buchstabe tötet!

Die Kaulbachsche Goethe-Galerie war in den sechziger und siebziger Jahren ein Kulturrequisit, das, könnte man fast sagen, damals in keinem „besseren Hause" fehlte. Eine ähnliche Verbreitung hat wohl keine verwandte künstlerische Publikation vorher

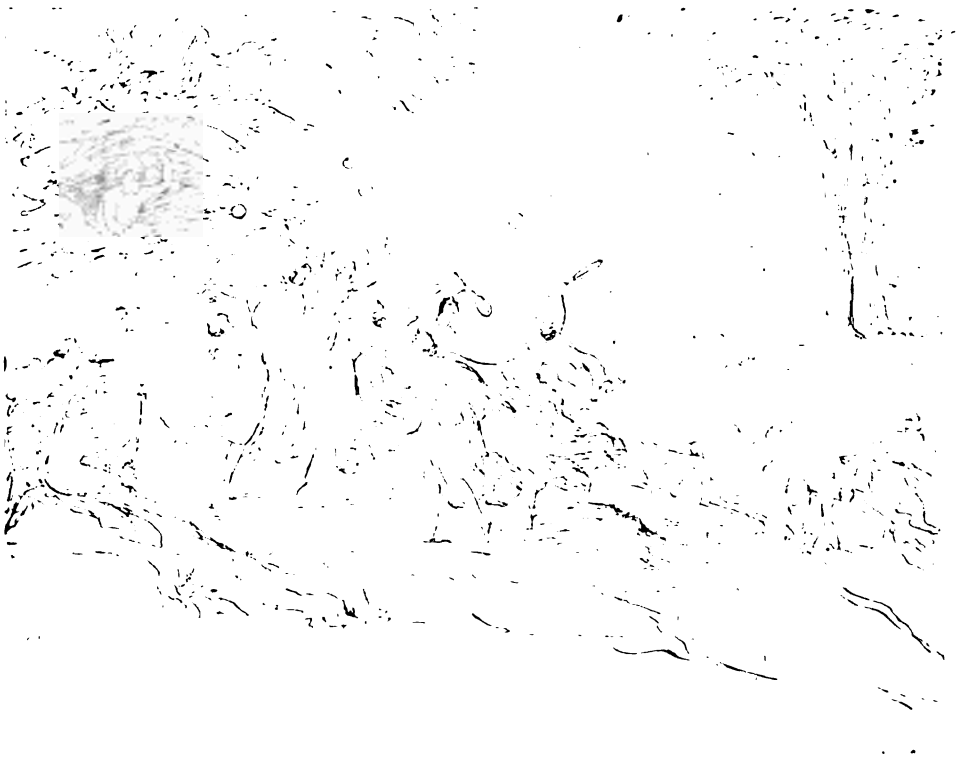

Abb. 110. Nausikaa. Aus den Entwürfen zur Odyssee, um 1860. (Zu Seite 107.)

Abb. 111. Odysseus wird schlafend nach Ithaka gebracht. Aus den Entwürfen zur Odyssee. (Zu Seite 107.)

erlebt und erst jetzt wieder finden sie Kunstblätter, wie etliche Böcklin-Gravüren und Künstlerlithographien. Die große Plastik und Klarheit der Kaulbachschen Kompositionen, denen es vielleicht an Lebenswärme, aber sicher nicht an Anmut und dekorativer Wirkung gebrach, wurde unterstützt durch die neue Reproduktionstechnik, in der diese erschienen. Friedrich Bruckmann, der Besteller der Serie, gab die Bilder in photographischen Nachbildungen heraus zum hellen Entzücken für Kaulbach, der so viel Ärgerliches, ja so viel schweren Schaden durch die bisher üblichen „indirekten" Reproduktionsarten erlebt hatte. Nun kam wirklich das ins Volk, was er gezeichnet hatte! Der braune Ton der Photographien wirkte satter, malerischer als jeder Druck, die Härten und Willkürlichkeiten, die sich Stecher und Steinzeichner geleistet hatten, fielen fort. Kaulbach zeichnete die 21 Blätter der Galerie mit Kreide in den Jahren 1857—1864. Es sollte zunächst ein Zyklus: „Goethes Frauengestalten" sein und auf den meisten Bildern ist ja auch je eine der unvergänglichen Frauengestalten des Meisters in den Mittelpunkt gerückt. Andere Kompositionen, wie zum Beispiel das Bild zur „Zueignung", zum „Getreuen Eckart", „Goethe in Frankfurt und Weimar" konnten doch nur mit einiger Gewaltsamkeit den „Frauengestalten" eingereiht werden, jene nur dadurch, daß der Künstler die Kinder, welche der getreue Eckart warnt, in eine Schar junger Mädchen verwandelte. Die Blätter sind ungleich an Wert, wie sich bei einer solchen Arbeit eigentlich ganz von selbst versteht. Die „Zueignung", wenn auch die Gestalt von Goethes Muse von außerordentlicher Schönheit der Linie ist, erhebt sich als Ganzes nicht über das Konventionelle. Eine glänzende Komposition ist „Werthers Lotte" inmitten der Geschwister (Abb. 94) und dazu ist sie von einer so anmutigen Natürlichkeit, wie nur ganz wenige Bilder des Zyklus mehr. Die „Adelheid" aus Götz von Berlichingen (Abb. 95) ist vielleicht um eine Nuance zu demimondän geraten und der an Beziehungen überreichen Szene fehlt die geschlossene Einheit. „Iphigenie" ist eine edle, wenn auch kühle Komposition, eine der frühesten von allen, 1857 entstanden, gleichzeitig mit der schönen und imponierenden Gestalt der Dorothea unter den Auswanderern. Das ist eine der vornehmsten Leistungen Kaulbachs überhaupt und zeigt ein Können, das heute noch volle Bewunderung verdient. Vielleicht tiefer und reicher an Stimmungsgehalt ist das zweite

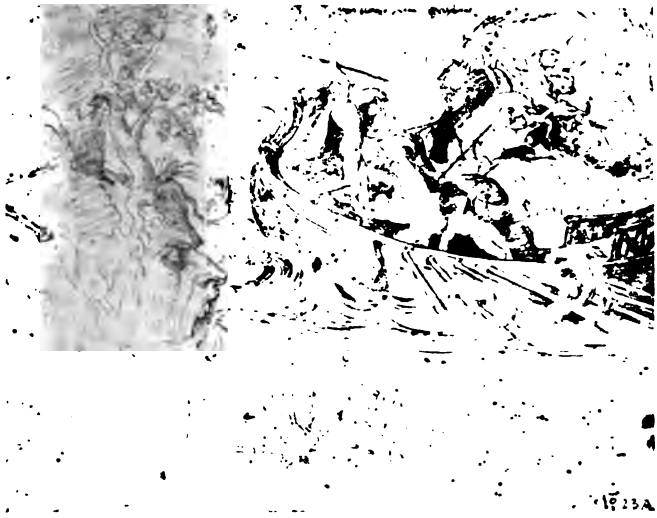

Abb. 112. Scylla und Charybdis. Aus den Entwürfen zur Odyssee. (Zu Seite 107.)

Blatt zu Hermann und Dorothea, welches die Szene wiedergibt, wo Hermann seine Geliebte abends den Weinbergweg hinuntergeleitet (Abb. 96). Gretchens Kirchgang wird man nicht gelten lassen können. Das ist kein „arm unwissend Kind", sondern ein vollerblühtes, stattlich geputztes und seiner Reize wohl bewußtes Weib, alles eher, als Goethes Gretchen. Viel besser wieder ist das verzweifelte Gretchen vor dem Madonnenbilde (Abb. 97) getroffen, wenn man vielleicht auch gern die Mägde am Brunnen und die mimische Beteiligung des Madonnenbildes missen möchte, welch letzteren nicht sehr

Abb. 113. Telemach bei Eumäos. Aus den Entwürfen zur Odyssee. (Zu Seite 107.)

Abb. 114. Odysseus sieht die Freier in seinem Hause. Aus den Entwürfen zur Odyssee. (Zu Seite 107.)

Abb. 115. Odysseus und Telemach. Aus den Entwürfen zur Odyssee. (Zu Seite 107.)

geschmackvollen Trick der Künstler auch beim „Peter Arbuez“ wieder verwendet hat. Kaulbach hat dabei wohl an die Stelle im „Dom“ gedacht: „Ihr Antlitz wenden Verklärte von dir ab.“ Daß das Helenabild etwas von klassischer Marmorkälte hat, trotz der inbrünstigen Umarmung des Paares, mag nicht wundernehmen: der Helena-Episode weiß auch jetzt nur ein recht kleiner Teil des Publikums das Verständnis jenes heißen Lebens abzugewinnen, das unter der Hülle des antikisierenden Gewandes flutet und damals sahen wohl noch wenige in der Gestalt der schönen Griechin mehr als ein kaltes Symbol. Ganz individuell hat Kaulbach die „Mädchen im Walde“ (Der getreue Eckart) aufgefaßt, wie oben schon erwähnt wurde und nicht minder die Leonore aus Tasso (Abb. 98). Hier schildert der Künstler nicht eine Szene des Dramas, sondern nur eine Szene, von der sich Leonore und Tasso im Drama (II. Akt, 1. Szene) gegenseitig erzählen und damit kommt eine Reihe trefflich charakterisierter, aber der Dichtung fremder Personen von Hofdamen mit auf das Blatt. Auch die beiden Leonoren sind von gelungener, scharf unterscheidender Charakteristik. Lilis Park (Abb. 99) gehört zu den bekanntesten und beliebtesten Blättern der Serie durch die Anmut des ganzen Entwurfes. Ein bißchen bedeutender freilich dürfte das Mädchen erscheinen, das in Goethes Leben eine so große Rolle gespielt hat und eine der liebenswürdigsten Erscheinungen in diesem Leben war. Daß der Künstler den symbolisch gedachten Tierpark des Gedichts realistisch nahm, war sein gutes Recht, wenn er die Szene überhaupt fassen wollte. Man hat ihm jenes vorgeworfen — sollte er die Courmacher des vielumworbenen Mägdleins in Menschengestalt aufspazieren lassen? Da war Kaulbachs Auffassung doch liebenswürdiger und diskreter. Über die Natur der Hauptperson, des „Ungeheuers“ und

Bären hat er uns ja nicht im Zweifel gelassen. „Klärchen“ in der Szene mit Brackenburg und dem Volk ist wieder mehr theatralisch, wenn auch dies nicht im bösen Sinne, aufgefaßt. Einfach und ergreifend ist „Ottilie“ aus den Wahlverwandtschaften mit der Leiche des Kindes im Kahn. „Mignon“ ist in einer, sonst wohl von den vielen Künstlern, die ihre Gestalt verewigt haben, nie beachteten Situation dargestellt: wie sie auf Nataliens Schloß den Kindern im Gewand eines Engels erscheint und das ergreifende Lied singt: „So laßt mich scheinen, bis ich werde ...“ „Friederike“ in Sesenheim zählt zu den weniger fesselnden Blättern, ein Hauch von Spießbürgerlichkeit liegt über dem Bilde. Um so stärker und großzügiger ist die Komposition zu „Alexis und Dora“, die Darstellung einer reinen, schönen Leidenschaft ohne einen Schimmer von Lüsternheit. Das „Heideröslein“, das in Abb. 100 wiedergegeben ist, darf wohl als das wenigst glückliche Blatt des ganzen Werkes gelten, denn es fehlt ihm ganz der Duft und die Innigkeit des Volksliedes, Eigenschaften, die hier eben absolut die ersten waren, wollte der Zeichner dem Dichter gerecht werden. Das gleiche ist an der, trotzdem sehr bekannt gewordenen Zeichnung zu dem herrlichen Liede von Walter von der Vogelweide „Tandaradei“ zu beklagen. Hier stört ein Zug schwülster, brünstigster Sinnlichkeit im Antlitz des Weibes, der als solcher kaum treffender wiedergegeben werden konnte, aber zu dem unbefangen sinnenfrohen Ton des Sängers so gar nicht stimmt (Abb. 101). Das vorletzte Blatt zeigt Goethe als Schlittschuhläufer in Frankfurt nach einer Episode, die in Wahrheit und Dichtung erzählt wird — Schlittschuhläufer ist Kaulbach nach dieser Zeichnung wohl nicht gewesen! — und das letzte Bild ist dem Auftreten Goethes als Orestes in Weimar gewidmet, aber zugleich wohl als eine Art Schlußapotheose aufzufassen, trotz der großen Zahl historischer Persönlichkeiten, welche die Statisterie bilden.

Gleich nach Beendigung der Goethe-Galerie kamen — für den gleichen Verlag! — die Arbeiten zur Schiller-Galerie daran, die Kaulbach aber nicht allein durchführte. Von ihm ist nur eine Szene aus dem Tell — Baumgarten beschwört vergeblich die Fischer, ihn über den See zu fahren —, dann Maria Stuarts Begegnung mit Elisabeth im Garten zu Fotheringay und die Vision der Jungfrau von Orleans — eine wenig gelungene Arbeit. Unter dem Namen Kaulbach-Galerie ist ferner ein Zyklus von 15, im Auftrage des Königs Ludwig II. von Bayern gefertigter Kartons bekannt, in dem

Abb. 116. Odysseus straft die Freier. Aus den Entwürfen zur Odyssee. (Zu Seite 107.)

einige sehr populär gewordene Werke Kaulbachs enthalten sind, wie Tandaradei und der Engel mit dem Kind, der unter dem Titel „Zur ewigen Heimat“ (Abb. 127) unzählige Male in allen Techniken der Kunst, auch als Relief usw. reproduziert worden ist. Acht von den Bildern sind Schillerschen Dramen entnommen, Tell, Don Carlos, Wallenstein, Maria Stuart, Braut von Messina, Jungfrau von Orleans, drei Zeichnungen schildern Momente aus den Musikdramen Richard Wagners, den Tod der Elisabeth im Tannhäuser, Lohengrins Abschied und Isolde an Tristans Leiche. Der Karton „Mutterliebe“, der gleichfalls zu dieser Serie von 15 Blättern gehörte, dürfte in der hauptsächlichen Anlage auch übereinstimmen mit einem Bilde „Caritas“, das um die gleiche Zeit (1867) entstand und von einem Mr. E. Robasco in Boston gekauft wurde. Es handelt sich um die halbentblößte Gestalt eines stattlichen jungen Weibes, an dessen Brust zwei Kinder trinken, während ein drittes sie auf den Mund küßt und ein viertes von rückwärts sich anschmiegt. Der Aufbau der Gruppe ist im Rhythmus seiner Linien wieder vorzüglich gelungen. Übrigens hat Kaulbach noch eine Darstellung aus dieser Galerie für einen Amerikaner in Ölfarben ausgeführt, oder ausführen lassen, den Abschied der Maria Stuart.

Man sieht, die Produktivität Kaulbachs als Illustrator und Zeichner war in diesen Jahren, obwohl damals noch eine Anzahl bedeutender Öl- und Freskobilder fertig wurden, ungeheuer und man muß bedenken, daß er alle diese Kartons in stattlichen Formaten mit großer Sorgfalt durchführte. Eine Menge kleinerer und größerer Zeichnungen für alle möglichen Zwecke entstand nebenbei und unter diesen ist sehr viel Feines und Ansprechendes, was Kaulbach von seiner besten Seite zeigt. Es sei nur an die scharmanten Monatsbilder in Auerbachs Volkskalender erinnert (Abb. 51, 52 u. 53), die sich in ihrer poetischen, harmlos kindlichen Art sehr wohl neben verwandten Sachen Moritz Schwinds sehen lassen können. In großer menschlicher Liebenswürdigkeit zeigt sich Kaulbach auch in den Blättern einer für sein eigenes Haus gezeichneten Kinderfibel

Abb. 117. Tempelaustreibung. Karton, um 1869.
(Zu Seite 112.)

Abb. 118. Peter Arbuez. Karton von 1869. (Zu Seite 111.)

(Abb. 47 u. 48) und in den Zeichnungen zu den Jugendgedichten seines Sohnes Hermann (Abb. 49 u. 54). Es ist überhaupt ein merkwürdiger und bezeichnender Zug, daß der gefürchtete Zynismus und Skeptizismus Kaulbachs verstummte, sobald seine Familie, seine Kinder, sobald die Darstellung der Kinder überhaupt in Frage kam. Er war der beste und aufopferungsfähigste Sohn, aber auch der zärtlichste Familienvater, den man sich denken kann und nach allem, was man weiß, auch ein sehr anhänglicher Freund, wie er auch selber immer aufopfernde und anhängliche Freunde gefunden hat. Von seinen einzelnen Zeichnungen und Werken zu Zwecken des Buchschmucks kann nur das Wichtigste hier aufgezählt werden. Da sind Zeichnungen zu Brentanos Märchen „Hockel, Hinkel und Gackeleia" zu erwähnen (1840), zu einem Kinderliederbuch von Georg Scherer (1843), zu einer Bibel, für die Kaulbach Christus und die Evangelisten entworfen hat (Abb. 86 u. 87), eine, 1869 erst herausgegebene, aber schon 1849 gezeichnete köstliche Bilderszene zum Märchen vom Zwergkönig Worzel und dem Rattenkönig Fitzliratzli und Bilder zu G. Görres' Volksbuch: „Der hörnene Siegfried und sein Kampf mit dem Drachen." Aus der Siegfriedsage ist auch der Stoff zu einzelnen, mit dem Nachlaß reproduzierten Blättern entnommen (Abb. 33 u. 35). Das letztere, ungemein reichhaltige Blatt ist höchst merkwürdig dadurch, daß es als ein typisches Erzeugnis der neuromantischen Richtung gelten muß und man es dem ersten Eindruck nach schwerlich Kaulbach zuschreiben würde. Auch der früher (1841) vollendete „Barbarossa im Kyffhäuser" mit den Waffen schmiedenden Gnomen und seiner reichen patriotischen Symbolik — Seid einig, einig, einig! steht in den Rosetten der Ornamente zu lesen — hat ähnlichen Gehalt und dem „Märchen", das wir auf Seite 93 abbilden, fehlt es auch nicht an poetischer Stimmung — allerdings auch nicht an einem leisen erotischen

Abb. 106. Der König von Rom. Totentanzbild, sechziger Jahre. (Zu Seite 109.)

fremder und einheimischer Tiere, um die Helden seines Epos nach dem Leben studieren zu können. Im Jahre 1846 kam der Reineke Fuchs heraus und brachte einen glänzenden und allgemeinen Erfolg.

Es sei hier nach Möglichkeit der ganzen illustrativen Tätigkeit Kaulbachs, abgesehen von den schon erwähnten Jugendarbeiten, zusammenfassend gedacht, umfaßt sie doch u. a. auch sein auf lange Zeit populärstes Werk, die Goethe-Galerie. Schon ehe der Reineke Fuchs in Angriff genommen wurde, hatte Kaulbach für Cotta eine Reihe von Blättern für dessen Prachtausgaben von Schiller und Goethe gezeichnet (Abb. 11 u. 12) und noch mehr in Aussicht genommen, und die Pläne des Verlegers, wie des Künstlers, waren sehr umfangreich. Es handelte sich zunächst um Illustrationen zu Schillers Prosaschriften, dann um zwölf Zeichnungen zu Goethes Hermann und Dorothea und um eine große Zahl, sechzig bis siebzig, Bilder zu Goethes Gedichten usw. Kaulbach konnte dabei, was ihm eine große Erleichterung war, die Kompositionen vieler seiner Wandbilder in der Münchener Residenz benützen. Diese Illustrationen sind allerdings nicht sehr bedeutsam, sondern ziemlich konventionell, zumal ein schwerer Kartonstil gewählt wurde, während für die Illustration dieser Art wohl nur eine leichtere und gefälligere Darstellungsweise, eine zeichnerische und nicht bildmäßige Behandlung am Platze ist. Wenn diese Art Kunst überhaupt am Platze ist!? Unser heutiger Geschmack perhorresziert ja die illustrierten Klassiker grundsätzlich, und zwar mit Recht! Denn sagt der Zeichner dasselbe wie der Dichter, so ist er überflüssig, sagt er Eigenes, so drängt er sich störend zwischen den Geist des Dichters und die Aufmerksamkeit des Lesers! Von einer Natur wie Kaulbach ist es ganz selbstverständlich, daß sie sich solchen Aufgaben gegenüber nur in Freiheit ausleben konnte, und das andere, was sich treulich im engen Rahmen des Auf-

Abb. 107. Humboldt und der Tod. Totentanzbild, sechziger Jahre. (Zu Seite 109.)

trages hielt, ist denn auch jetzt fast vollständig vergessen, z. B. die ganze Reihe von Zeichnungen zu Goethes „Faust". Im „Nachlaß" publiziert, wie erwähnt, Bruckmann ein interessantes Bild des Faust im Studierzimmer, einen schönen, ernsten Faust, anders als wir uns den Helden Goethes gewöhnlich vorstellen, aber sehr anziehend und frei von Herkömmlichem — vielleicht ist das Blatt gerade darum nicht in den Zyklus der Cottaschen Publikation gekommen? Von Kaulbachs Hand stammen ferner zwölf große Zeichnungen zu Schiller und noch einige Blätter zu Goethe. Sein Bruder Karl führte eine Anzahl Zeichnungen nach Wilhelm Kaulbachs Entwürfen aus, andere Arbeiten wurden selbständig von Karl und verschiedenen anderen Künstlern vollendet, da Kaulbach allein diese Menge von Aufträgen nicht bewältigen konnte. Er muß trotz aller Helfer mit enormem Fleiße in diesem Jahre gearbeitet haben, wenn man die mühsame und umständliche, alles bis zum letzten Nebendinge durchführende Arbeitsweise der Illustratoren jener Zeit bedenkt. Und dazu hat er bestimmt nicht mit Lust an den Blättern gezeichnet, da ihm der Auftrag eine freie Entfaltung seiner reichen Phantasie, seiner eigenen Ideen nicht gestattete. Um so freudiger griff er dann den Reineke Fuchs auf, in dem er sein Persönlichstes, sein Innerstes geben konnte, und der ihm denn auch am vollkommensten gelang. Was die Shakespeare-, die Goethe-, die Schiller-Galerie betrifft, so ist es für uns auch jetzt noch schwer, einen sichern Standpunkt diesen Werken gegenüber zu finden. Der maßlosen Bewunderung, welche einst diese Bilder bei so vielen hervorrief und welche sich in den schwülstigsten und umfangreichsten Verhimmelungen Luft machte, stand auch hier wieder das schroff ablehnende Urteil der andern gegenüber, und Stimmen fehlten nicht, die erklärten, Kaulbach sei es durchaus nicht gelungen, in den Geist der Dichter

einzudringen, seine Goethischen Frauengestalten seien Kaulbach und nicht Goethe. Das gilt jedenfalls nur zum Teil. Und dann: unsere großen Dichter sieht doch jeder mit andern Augen, jeder mit seinen eigenen und der mit der stärksten Besonderheit, der sie am liebsten hat. So konnte Kaulbach freilich nur Kaulbachsche Gestalten zeichnen, und

Abb. 108. Napoleon und der Tod. Totentanzbild, sechziger Jahre. (Zu Seite 109.) (S. a. Abb. 70.)

er, dessen Ideale in der Formenwelt der Antike ruhten, mag uns gewiß in manchem kühl lassen, wo er die Farbenpracht und deutsche Wärme Goethischer Gestalten wiedergeben soll. Aber vieles ist auch von einem seltenen Formenadel in jenen Blättern, von fast monumentaler Plastik und Schönheit und Vornehmheit der Komposition! Wenn unsere Epoche in solchen Dingen anderes sucht, Stimmungsgehalt und allgemeine menschliche Sympathie — wer bürgt dafür, daß Kaulbach für seine Zeit nicht das Richtige traf?

Ich glaube, man kann annehmen, daß Goethe, dessen Kunstanschauung er näher stand als der unserigen, mit den meisten Blättern der Goethe-Galerie freudig einverstanden gewesen wäre — wahrscheinlich mehr als mit dem Reineke Fuchs, der fast allgemein künstlerisch höher eingeschätzt wird. Man darf wohl mit einer kühnen Variante sagen:

Was ihr den Geist der Dichter heißt,
Das ist im Grund der Herren eigner Geist,
Die in den Dichtern sich bespiegeln.

Abb. 109. Zu „Napoleon und der Tod". Aus dem Skizzenbuche, 1868.
(Zu Seite 109.)

Die Shakespeare-Galerie ist in den fünfziger Jahren fertig geworden. Sie umfaßt Zeichnungen zu Macbeth (Abb. 43—46), zum Sturm, zu Julius Cäsar und zu König Johann und ist wohl die schwächste von den drei „Galerien", wenn auch einzelne Figuren, wie die schlafwandelnde Lady Macbeth (Abb. 45), meisterhaft gezeichnet sind. Der grandiosen Wucht und Leidenschaft der Shakespearischen Gestalten war der objektive Verstandesmensch und Skeptiker Kaulbach sicher am wenigsten gewachsen. Diese Arbeit erscheint auch nicht als ein abgeschlossenes Ganze, was schon die Auswahl der Stücke erkennen läßt. Vielleicht hat der Künstler selbst gefühlt, daß ihm Shakespeare „nicht lag". Das letzte der Shakespeare-Bilder, der 1857 erschienene Karton zu Cäsars Tod (Abb. 103),

ist denn auch ohne einen Hauch Shakespearischen Geistes, eine formell vollendete akademische Komposition, die ebensogut aus der Schule J. L. Davids, aus dem Geiste des Empire stammen könnte. Moritz Carrière hat weitschweifige Erläuterungen zu Kaulbachs Shakespeare-Galerie in drei Foliohesten geschrieben, die dem Künstler jedenfalls nicht zum Nutzen gedient haben. Kaulbach hatte das Schicksal, nein, das Unglück, kann man sagen, allzuoft von Bewunderern, die auf exponiertem Posten standen, mit solchem Überschwange gefeiert zu werden, daß eine Reaktion zum Gegenteil nicht ausbleiben konnte. Diese Begeisterung an sich muß man aber doch auch wieder würdigen, wenn man ihn verstehen will. Sie beweist uns ja auf jeden Fall, daß das, was er schuf, den Bedürfnissen seiner Zeit entgegenkam, aus einem Drang heraus entstand, den auch die andern brennend fühlten. Es war ein großer, allgemeiner Hunger nach Schönheit, nach reicher und mannigfaltiger Form, nach dramatischer Wirkung, nach hohen Gedanken und eine Epoche, die ihre Ideale in der Schlichtheit, der Innerlichkeit und herben, zurückhaltenden Kraft sucht, tut sich schwer, wenn sie Erscheinungen gerecht beurteilen soll, die aus jenem Hunger heraus geboren sind! Alles in der Kunst, was Richtung ist, was nach willkürlich festgesetzten und von einer Mehrheit vertretenen Normen geschaffen und nicht die natürliche Emanation einer Persönlichkeit ist, alles dies ist vergänglich und wird eine Zeit erleben, die es nicht mehr versteht, für leer und tot erklärt und kopfschüttelnd daran vorübergeht. Das wird dem jetzt allein seligmachenden Impressionismus einmal gerade so passieren, wie es der deutschen Kartonkunst und Monumentalmalerei im letzten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts geschehen ist, wie es schließlich vor ganz kurzer Zeit der doktrinäre Pleinairismus erlebt hat. Das Dogma, der Buchstabe tötet!

Die Kaulbachsche Goethe-Galerie war in den sechziger und siebziger Jahren ein Kulturrequisit, das, könnte man fast sagen, damals in keinem „besseren Hause" fehlte. Eine ähnliche Verbreitung hat wohl keine verwandte künstlerische Publikation vorher

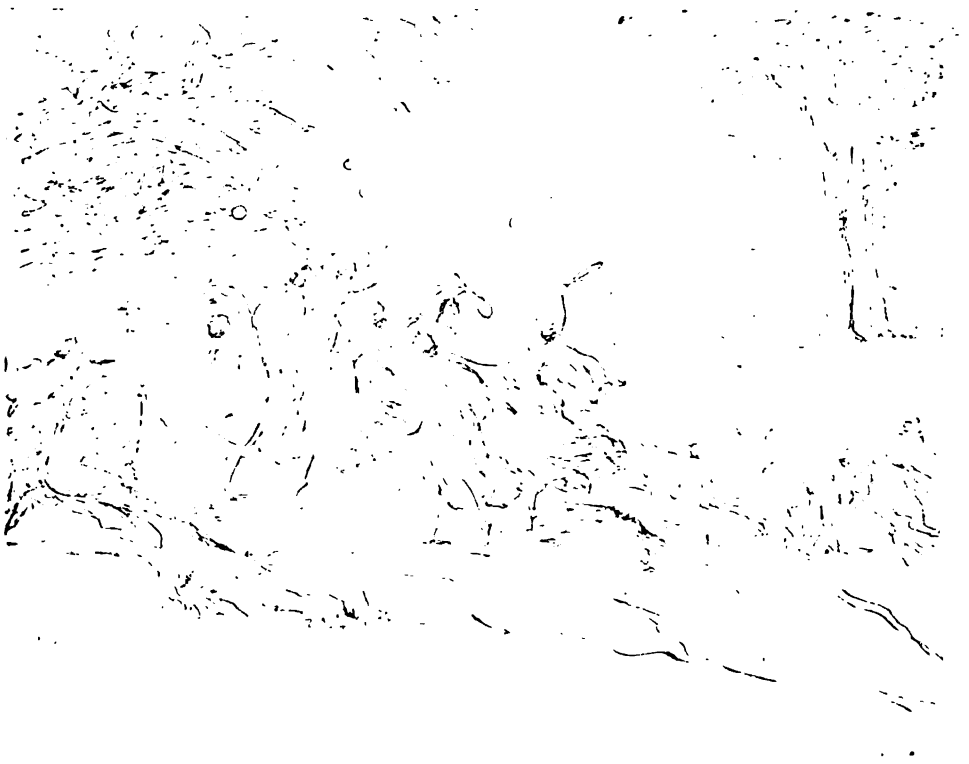

Abb. 110. Nausikaa. Aus den Entwürfen zur Odyssee, um 1860. (Zu Seite 107.)

Abb. 111. Odysseus wird schlafend nach Ithaka gebracht. Aus den Entwürfen zur Odyssee.
(Zu Seite 107.)

erlebt und erst jetzt wieder finden sie Kunstblätter, wie etliche Böcklin-Gravüren und Künstlerlithographien. Die große Plastik und Klarheit der Kaulbachschen Kompositionen, denen es vielleicht an Lebenswärme, aber sicher nicht an Anmut und dekorativer Wirkung gebrach, wurde unterstützt durch die neue Reproduktionstechnik, in der diese erschienen. Friedrich Bruckmann, der Besteller der Serie, gab die Bilder in photographischen Nachbildungen heraus zum hellen Entzücken für Kaulbach, der so viel Ärgerliches, ja so viel schweren Schaden durch die bisher üblichen „indirekten" Reproduktionsarten erlebt hatte. Nun kam wirklich das ins Volk, was er gezeichnet hatte! Der braune Ton der Photographien wirkte satter, malerischer als jeder Druck, die Härten und Willkürlichkeiten, die sich Stecher und Steinzeichner geleistet hatten, fielen fort. Kaulbach zeichnete die 21 Blätter der Galerie mit Kreide in den Jahren 1857—1864. Es sollte zunächst ein Zyklus: „Goethes Frauengestalten" sein und auf den meisten Bildern ist ja auch je eine der unvergänglichen Frauengestalten des Meisters in den Mittelpunkt gerückt. Andere Kompositionen, wie zum Beispiel das Bild zur „Zueignung", zum „Getreuen Eckart", „Goethe in Frankfurt und Weimar" konnten doch nur mit einiger Gewaltsamkeit den „Frauengestalten" eingereiht werden, jene nur dadurch, daß der Künstler die Kinder, welche der getreue Eckart warnt, in eine Schar junger Mädchen verwandelte. Die Blätter sind ungleich an Wert, wie sich bei einer solchen Arbeit eigentlich ganz von selbst versteht. Die „Zueignung", wenn auch die Gestalt von Goethes Muse von außerordentlicher Schönheit der Linie ist, erhebt sich als Ganzes nicht über das Konventionelle. Eine glänzende Komposition ist „Werthers Lotte" inmitten der Geschwister (Abb. 94) und dazu ist sie von einer so anmutigen Natürlichkeit, wie nur ganz wenige Bilder des Zyklus mehr. Die „Adelheid" aus Götz von Berlichingen (Abb. 95) ist vielleicht um eine Nuance zu demimondän geraten und der an Beziehungen überreichen Szene fehlt die geschlossene Einheit. „Iphigenie" ist eine edle, wenn auch kühle Komposition, eine der frühesten von allen, 1857 entstanden, gleichzeitig mit der schönen und imponierenden Gestalt der Dorothea unter den Auswanderern. Das ist eine der vornehmsten Leistungen Kaulbachs überhaupt und zeigt ein Können, das heute noch volle Bewunderung verdient. Vielleicht tiefer und reicher an Stimmungsgehalt ist das zweite

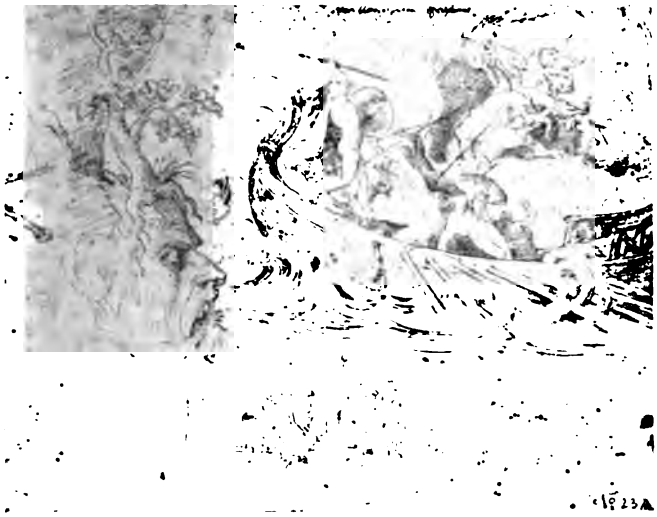

Abb. 112. Scylla und Charybdis. Aus den Entwürfen zur Odyssee. (Zu Seite 107.)

Blatt zu Hermann und Dorothea, welches die Szene wiedergibt, wo Hermann seine Geliebte abends den Weinbergweg hinuntergeleitet (Abb. 96). Gretchens Kirchgang wird man nicht gelten lassen können. Das ist kein „arm unwissend Kind", sondern ein vollerblühtes, stattlich geputztes und seiner Reize wohl bewußtes Weib, alles eher, als Goethes Gretchen. Viel besser wieder ist das verzweifelte Gretchen vor dem Madonnenbilde (Abb. 97) getroffen, wenn man vielleicht auch gern die Mägde am Brunnen und die mimische Beteiligung des Madonnenbildes missen möchte, welch letzteren nicht sehr

Abb. 113. Telemach bei Eumäos. Aus den Entwürfen zur Odyssee. (Zu Seite 107.)

Abb. 114. Odysseus sieht die Freier in seinem Hause. Aus den Entwürfen zur Odyssee. (Zu Seite 107.)

Abb. 115. Odysseus und Telemach. Aus den Entwürfen zur Odyssee. (Zu Seite 107.)

geschmackvollen Trick der Künstler auch beim „Peter Arbuez“ wieder verwendet hat. Kaulbach hat dabei wohl an die Stelle im „Dom“ gedacht: „Ihr Antlitz wenden Verklärte von dir ab.“ Daß das Helenabild etwas von klassischer Marmorkälte hat, trotz der inbrünstigen Umarmung des Paares, mag nicht wundernehmen: der Helena-Episode weiß auch jetzt nur ein recht kleiner Teil des Publikums das Verständnis jenes heißen Lebens abzugewinnen, das unter der Hülle des antikisierenden Gewandes flutet und damals sahen wohl noch wenige in der Gestalt der schönen Griechin mehr als ein kaltes Symbol. Ganz individuell hat Kaulbach die „Mädchen im Walde“ (Der getreue Eckart) aufgefaßt, wie oben schon erwähnt wurde und nicht minder die Leonore aus Tasso (Abb. 98). Hier schildert der Künstler nicht eine Szene des Dramas, sondern nur eine Szene, von der sich Leonore und Tasso im Drama (II. Akt, 1. Szene) gegenseitig erzählen und damit kommt eine Reihe trefflich charakterisierter, aber der Dichtung fremder Personen von Hofdamen mit auf das Blatt. Auch die beiden Leonoren sind von gelungener, scharf unterscheidender Charakteristik. Lilis Park (Abb. 99) gehört zu den bekanntesten und beliebtesten Blättern der Serie durch die Anmut des ganzen Entwurfes. Ein bißchen bedeutender freilich dürfte das Mädchen erscheinen, das in Goethes Leben eine so große Rolle gespielt hat und eine der liebenswürdigsten Erscheinungen in diesem Leben war. Daß der Künstler den symbolisch gedachten Tierpark des Gedichts realistisch nahm, war sein gutes Recht, wenn er die Szene überhaupt fassen wollte. Man hat ihm jenes vorgeworfen — sollte er die Courmacher des vielumworbenen Mägdleins in Menschengestalt aufspazieren lassen? Da war Kaulbachs Auffassung doch liebenswürdiger und diskreter. Über die Natur der Hauptperson, des „Ungeheuers“ und

Bären hat er uns ja nicht im Zweifel gelassen. „Klärchen" in der Szene mit Brackenburg und dem Volk ist wieder mehr theatralisch, wenn auch dies nicht im bösen Sinne, aufgefaßt. Einfach und ergreifend ist „Ottilie" aus den Wahlverwandtschaften mit der Leiche des Kindes im Kahn. „Mignon" ist in einer, sonst wohl von den vielen Künstlern, die ihre Gestalt verewigt haben, nie beachteten Situation dargestellt: wie sie auf Nataliens Schloß den Kindern im Gewand eines Engels erscheint und das ergreifende Lied singt: „So laßt mich scheinen, bis ich werde ..." „Friederike" in Sesenheim zählt zu den weniger fesselnden Blättern, ein Hauch von Spießbürgerlichkeit liegt über dem Bilde. Um so stärker und großzügiger ist die Komposition zu „Alexis und Dora", die Darstellung einer reinen, schönen Leidenschaft ohne einen Schimmer von Lüsternheit. Das „Heideröslein", das in Abb. 100 wiedergegeben ist, darf wohl als das wenigst glückliche Blatt des ganzen Werkes gelten, denn es fehlt ihm ganz der Duft und die Innigkeit des Volksliedes, Eigenschaften, die hier eben absolut die ersten waren, wollte der Zeichner dem Dichter gerecht werden. Das gleiche ist an der, trotzdem sehr bekannt gewordenen Zeichnung zu dem herrlichen Liede von Walter von der Vogelweide „Tandaradei" zu beklagen. Hier stört ein Zug schwülster, brünstigster Sinnlichkeit im Antlitz des Weibes, der als solcher kaum treffender wiedergegeben werden konnte, aber zu dem unbefangen sinnenfrohen Ton des Sängers so gar nicht stimmt (Abb. 101). Das vorletzte Blatt zeigt Goethe als Schlittschuhläufer in Frankfurt nach einer Episode, die in Wahrheit und Dichtung erzählt wird — Schlittschuhläufer ist Kaulbach nach dieser Zeichnung wohl nicht gewesen! — und das letzte Bild ist dem Auftreten Goethes als Orestes in Weimar gewidmet, aber zugleich wohl als eine Art Schlußapotheose aufzufassen, trotz der großen Zahl historischer Persönlichkeiten, welche die Statisterie bilden.

Gleich nach Beendigung der Goethe-Galerie kamen — für den gleichen Verlag! — die Arbeiten zur Schiller-Galerie daran, die Kaulbach aber nicht allein durchführte. Von ihm ist nur eine Szene aus dem Tell — Baumgarten beschwört vergeblich die Fischer, ihn über den See zu fahren —, dann Maria Stuarts Begegnung mit Elisabeth im Garten zu Fotheringay und die Vision der Jungfrau von Orleans — eine wenig gelungene Arbeit. Unter dem Namen Kaulbach-Galerie ist ferner ein Zyklus von 15, im Auftrage des Königs Ludwig II. von Bayern gefertigter Kartons bekannt, in dem

Abb. 116. Odysseus straft die Freier. Aus den Entwürfen zur Odyssee. (Zu Seite 107.)

einige sehr populär gewordene Werke Kaulbachs enthalten sind, wie Tandaradei und der Engel mit dem Kind, der unter dem Titel „Zur ewigen Heimat“ (Abb. 127) unzählige Male in allen Techniken der Kunst, auch als Relief usw. reproduziert worden ist. Acht von den Bildern sind Schillerschen Dramen entnommen, Tell, Don Carlos, Wallenstein, Maria Stuart, Braut von Messina, Jungfrau von Orleans, drei Zeichnungen schildern Momente aus den Musikdramen Richard Wagners, den Tod der Elisabeth im Tannhäuser, Lohengrins Abschied und Isolde an Tristans Leiche. Der Karton „Mutterliebe“, der gleichfalls zu dieser Serie von 15 Blättern gehörte, dürfte in der hauptsächlichen Anlage auch übereinstimmen mit einem Bilde „Caritas“, das um die gleiche Zeit (1867) entstand und von einem Mr. E. Robasco in Boston gekauft wurde. Es handelt sich um die halbentblößte Gestalt eines stattlichen jungen Weibes, an dessen Brust zwei Kinder trinken, während ein drittes sie auf den Mund küßt und ein viertes von rückwärts sich anschmiegt. Der Aufbau der Gruppe ist im Rhythmus seiner Linien wieder vorzüglich gelungen. Übrigens hat Kaulbach noch eine Darstellung aus dieser Galerie für einen Amerikaner in Ölfarben ausgeführt, oder ausführen lassen, den Abschied der Maria Stuart.

Man sieht, die Produktivität Kaulbachs als Illustrator und Zeichner war in diesen Jahren, obwohl damals noch eine Anzahl bedeutender Öl- und Freskobilder fertig wurden, ungeheuer und man muß bedenken, daß er alle diese Kartons in stattlichen Formaten mit großer Sorgfalt durchführte. Eine Menge kleinerer und größerer Zeichnungen für alle möglichen Zwecke entstand nebenbei und unter diesen ist sehr viel Feines und Ansprechendes, was Kaulbach von seiner besten Seite zeigt. Es sei nur an die scharmanten Monatsbilder in Auerbachs Volkskalender erinnert (Abb. 51, 52 u. 53), die sich in ihrer poetischen, harmlos kindlichen Art sehr wohl neben verwandten Sachen Moritz Schwinds sehen lassen können. In großer menschlicher Liebenswürdigkeit zeigt sich Kaulbach auch in den Blättern einer für sein eigenes Haus gezeichneten Kindersibel

Abb. 117. Tempelaustreibung. Karton, um 1869.
(Zu Seite 112.)

Abb. 118. Peter Arbuez. Karton von 1869. (Zu Seite 111.)

(Abb. 47 u. 48) und in den Zeichnungen zu den Jugendgedichten seines Sohnes Hermann (Abb. 49 u. 54). Es ist überhaupt ein merkwürdiger und bezeichnender Zug, daß der gefürchtete Zynismus und Skeptizismus Kaulbachs verstummte, sobald seine Familie, seine Kinder, sobald die Darstellung der Kinder überhaupt in Frage kam. Er war der beste und aufopferungsfähigste Sohn, aber auch der zärtlichste Familienvater, den man sich denken kann und nach allem, was man weiß, auch ein sehr anhänglicher Freund, wie er auch selber immer aufopfernde und anhängliche Freunde gefunden hat. Von seinen einzelnen Zeichnungen und Werken zu Zwecken des Buchschmucks kann nur das Wichtigste hier aufgezählt werden. Da sind Zeichnungen zu Brentanos Märchen „Hockel, Hinkel und Gackeleia" zu erwähnen (1840), zu einem Kinderliederbuch von Georg Scherer (1843), zu einer Bibel, für die Kaulbach Christus und die Evangelisten entworfen hat (Abb. 86 u. 87), eine, 1869 erst herausgegebene, aber schon 1849 gezeichnete köstliche Bilderszene zum Märchen vom Zwergkönig Worzel und dem Rattenkönig Fitzliratzli und Bilder zu G. Görres' Volksbuch: „Der hörnene Siegfried und sein Kampf mit dem Drachen." Aus der Siegfriedsage ist auch der Stoff zu einzelnen, mit dem Nachlaß reproduzierten Blättern entnommen (Abb. 33 u. 35). Das letztere, ungemein reichhaltige Blatt ist höchst merkwürdig dadurch, daß es als ein typisches Erzeugnis der neuromantischen Richtung gelten muß und man es dem ersten Eindruck nach schwerlich Kaulbach zuschreiben würde. Auch der früher (1841) vollendete „Barbarossa im Kyffhäuser" mit den Waffen schmiedenden Gnomen und seiner reichen patriotischen Symbolik — Seid einig, einig, einig! steht in den Rosetten der Ornamente zu lesen — hat ähnlichen Gehalt und dem „Märchen", das wir auf Seite 93 abbilden, fehlt es auch nicht an poetischer Stimmung — allerdings auch nicht an einem leisen erotischen

Zug, der uns bei Kaulbach nicht eben selten auffällt. Am wenigsten schlimm ist dies gewiß in jenen Bildern, die eingestandene Erotica darstellen wollen. Große Meister aller Zeiten haben sich nicht gescheut, ihr Temperament einmal nach dieser Richtung austoben zu lassen, es sei nur an Giulio Romano und Lionardo da Vinci erinnert, von neueren Graphikern, wie Felicien Rops, gar nicht zu reden. Kaulbachs kecke und geniale Illustration zu Goethes „Wer kauft Liebesgötter?“ ist bekannt; er hat das Gedicht

Abb. 119. Bildnis Franz Liszts. Ölgemälde.
(Zu Seite 116.)

übrigens in seinen Goethe-Illustrationen auch anders, vollkommen dezent und sogar sehr anmutig behandelt. Von elementarer Kraft ist die „Erzeugung des Dampfes“, eine Leda mit dem Schwane usw. sind ebenfalls bekannt geworden. Das mephistophelische „Hab' ich doch meine Freude dran!“ galt auch von ihm und es wird erzählt, daß er jene verfänglichen Kartons längere Zeit offen in seinem Atelier stehen hatte und sich „diebisch freute“, wenn hin und wieder neugierige Besucherinnen dann in Verlegenheit kamen, wohin sie ihre Blicke wenden sollten.

Von weiteren illustrativen Arbeiten Kaulbachs seien noch erwähnt ein Karton zu

Dantes Hölle, 7. Gesang (Abb. 32), den er für König Johann von Sachsen, Philaletes, dem Dante-Übersetzer, durchführte, eine Sache, die freilich etwas zu massig monumental, zu wenig schattenhaft — unheimlich ausgefallen ist; eine Reihe von Federzeichnungen zu Shakespeare und zur Odyssee, die in der Nachlaßpublikation Friedrich Bruckmanns enthalten waren, eine sehr eindrucksvolle Zeichnung „Das Schlachtfeld von Hastings" nach Heines schöner Ballade (Abb. 102). Es ist nebenbei gesagt höchst merkwürdig, daß Kaulbach nicht mehr Dichtungen seines Zeitgenossen und Geistesverwandten Heine illustriert hat. Die Shakespeare-Entwürfe sind nicht viel mehr als flüchtige Notizen und auch von den Homerischen Zeichnungen, von denen wir eine Anzahl (Abb. 110—116) reproduzieren, sind wenige weiter getrieben. Sie sind charakteristisch für die ungeheure geistige Produktivität und Beweglichkeit Kaulbachs, mit der auch sein eiserner Fleiß

Abb. 120. Mädchen im Regen. Aus dem Zyklus: „Die Sintflut."
(Zu Seite 107.)

schließlich nicht Schritt zu halten vermochte, so daß eine Reihe groß angelegter künstlerischer Projekte zum Teil nicht fertig wurde, zum Teil über den ersten Entwurf überhaupt nicht hinauskam. Weit gediehen war das große zyklische Werk „Die Sintflut", neun mit größter Sorgfalt komponierte und zum großen Teil ganz ausgeführte Kartons hierzu wurden mit seinem Nachlaß bekannt gemacht. Kaulbach hat in ihnen noch einmal glänzend gezeigt, was er als Zeichner und „Kompositeur" vermocht und über welche Fülle von Formgedanken er verfügte. Man muß immer wieder staunen darüber, welche umfassende Bildung auf allen Gebieten sich der Maler neben seinem ausgedehnten Schaffen anzueignen wußte, und wie sich dies in allen jenen zyklischen Werken offenbart. Der Sintflut-Zyklus ist mit der Größe eines gewaltigen Epos entworfen. Das erste Blatt „Mädchen im Regen" (Abb. 120) zeigt eine Gruppe schöner Weiber, welche der biblische Regen mitten in bacchantischer Lust überrascht und die sich nun schleunigst durch die im Taumel abgeworfenen Hüllen wieder zu schützen suchen — die eine ausgenommen, die trunken im Grase liegt. Die zweite Gruppe „Im Liebesrausch" schildert

ist denn auch ohne einen Hauch Shakespearischen Geistes, eine formell vollendete akademische Komposition, die ebensogut aus der Schule J. L. Davids, aus dem Geiste des Empire stammen könnte. Moritz Carrière hat weitschweifige Erläuterungen zu Kaulbachs Shakespeare-Galerie in drei Foliohesten geschrieben, die dem Künstler jedenfalls nicht zum Nutzen gedient haben. Kaulbach hatte das Schicksal, nein, das Unglück, kann man sagen, allzuoft von Bewunderern, die auf exponiertem Posten standen, mit solchem Überschwange gefeiert zu werden, daß eine Reaktion zum Gegenteil nicht ausbleiben konnte. Diese Begeisterung an sich muß man aber doch auch wieder würdigen, wenn man ihn verstehen will. Sie beweist uns ja auf jeden Fall, daß das, was er schuf, den Bedürfnissen seiner Zeit entgegenkam, aus einem Drang heraus entstand, den auch die andern brennend fühlten. Es war ein großer, allgemeiner Hunger nach Schönheit, nach reicher und mannigfaltiger Form, nach dramatischer Wirkung, nach hohen Gedanken und eine Epoche, die ihre Ideale in der Schlichtheit, der Innerlichkeit und herben, zurückhaltenden Kraft sucht, tut sich schwer, wenn sie Erscheinungen gerecht beurteilen soll, die aus jenem Hunger heraus geboren sind! Alles in der Kunst, was Richtung ist, was nach willkürlich festgesetzten und von einer Mehrheit vertretenen Normen geschaffen und nicht die natürliche Emanation einer Persönlichkeit ist, alles dies ist vergänglich und wird eine Zeit erleben, die es nicht mehr versteht, für leer und tot erklärt und kopfschüttelnd daran vorübergeht. Das wird dem jetzt allein seligmachenden Impressionismus einmal gerade so passieren, wie es der deutschen Kartonkunst und Monumentalmalerei im letzten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts geschehen ist, wie es schließlich vor ganz kurzer Zeit der doktrinäre Pleinairismus erlebt hat. Das Dogma, der Buchstabe tötet!

Die Kaulbachsche Goethe-Galerie war in den sechziger und siebziger Jahren ein Kulturrequisit, das, könnte man fast sagen, damals in keinem „besseren Hause" fehlte. Eine ähnliche Verbreitung hat wohl keine verwandte künstlerische Publikation vorher

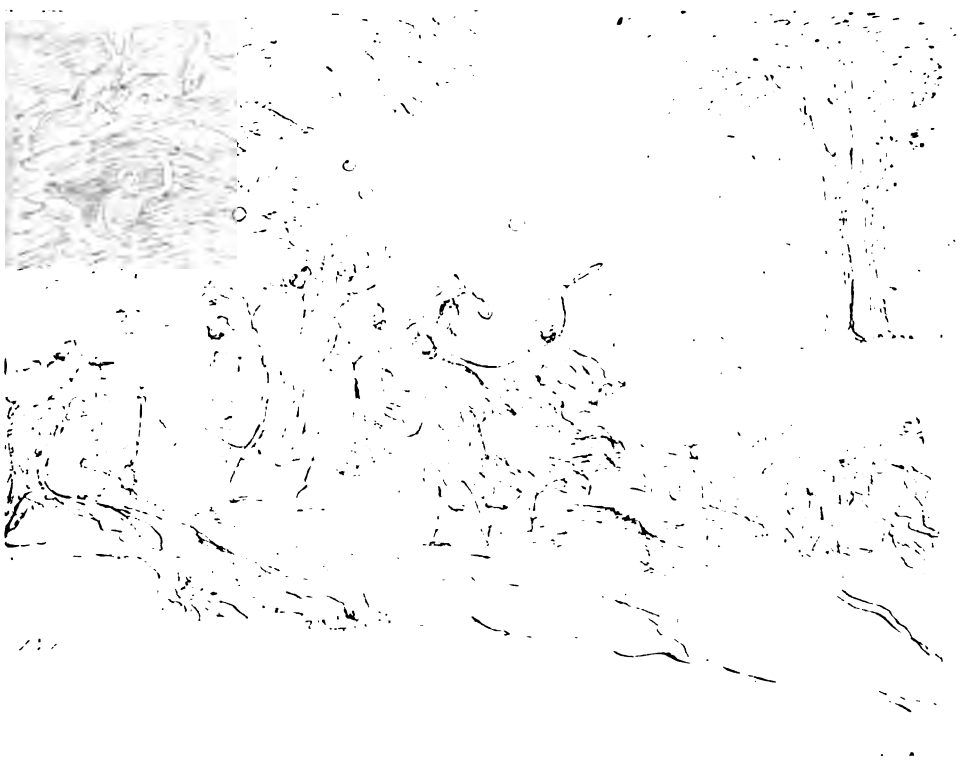

Abb. 110. Nausikaa. Aus den Entwürfen zur Odyssee, um 1860. (Zu Seite 107.)

Abb. 111. Odysseus wird schlafend nach Ithaka gebracht. Aus den Entwürfen zur Odyssee.
(Zu Seite 107.)

erlebt und erst jetzt wieder finden sie Kunstblätter, wie etliche Böcklin-Gravüren und Künstlerlithographien. Die große Plastik und Klarheit der Kaulbachschen Kompositionen, denen es vielleicht an Lebenswärme, aber sicher nicht an Anmut und dekorativer Wirkung gebrach, wurde unterstützt durch die neue Reproduktionstechnik, in der diese erschienen. Friedrich Bruckmann, der Besteller der Serie, gab die Bilder in photographischen Nachbildungen heraus zum hellen Entzücken für Kaulbach, der so viel Ärgerliches, ja so viel schweren Schaden durch die bisher üblichen „indirekten" Reproduktionsarten erlebt hatte. Nun kam wirklich das ins Volk, was er gezeichnet hatte! Der braune Ton der Photographien wirkte satter, malerischer als jeder Druck, die Härten und Willkürlichkeiten, die sich Stecher und Steinzeichner geleistet hatten, fielen fort. Kaulbach zeichnete die 21 Blätter der Galerie mit Kreide in den Jahren 1857—1864. Es sollte zunächst ein Zyklus: „Goethes Frauengestalten" sein und auf den meisten Bildern ist ja auch je eine der unvergänglichen Frauengestalten des Meisters in den Mittelpunkt gerückt. Andere Kompositionen, wie zum Beispiel das Bild zur „Zueignung", zum „Getreuen Eckart", „Goethe in Frankfurt und Weimar" konnten doch nur mit einiger Gewaltsamkeit den „Frauengestalten" eingereiht werden, jene nur dadurch, daß der Künstler die Kinder, welche der getreue Eckart warnt, in eine Schar junger Mädchen verwandelte. Die Blätter sind ungleich an Wert, wie sich bei einer solchen Arbeit eigentlich ganz von selbst versteht. Die „Zueignung", wenn auch die Gestalt von Goethes Muse von außerordentlicher Schönheit der Linie ist, erhebt sich als Ganzes nicht über das Konventionelle. Eine glänzende Komposition ist „Werthers Lotte" inmitten der Geschwister (Abb. 94) und dazu ist sie von einer so anmutigen Natürlichkeit, wie nur ganz wenige Bilder des Zyklus mehr. Die „Adelheid" aus Götz von Berlichingen (Abb. 95) ist vielleicht um eine Nuance zu demimondän geraten und der an Beziehungen überreichen Szene fehlt die geschlossene Einheit. „Iphigenie" ist eine edle, wenn auch kühle Komposition, eine der frühesten von allen, 1857 entstanden, gleichzeitig mit der schönen und imponierenden Gestalt der Dorothea unter den Auswanderern. Das ist eine der vornehmsten Leistungen Kaulbachs überhaupt und zeigt ein Können, das heute noch volle Bewunderung verdient. Vielleicht tiefer und reicher an Stimmungsgehalt ist das zweite

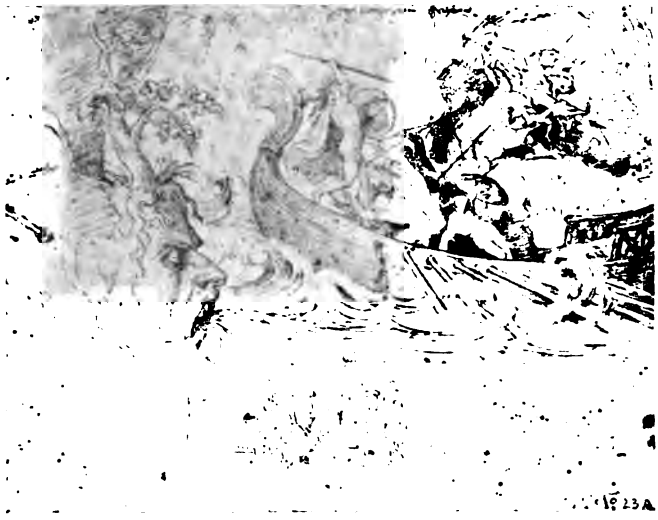

Abb. 112. Scylla und Charybdis. Aus den Entwürfen zur Odyssee. (Zu Seite 107.)

Blatt zu Hermann und Dorothea, welches die Szene wiedergibt, wo Hermann seine Geliebte abends den Weinbergweg hinuntergeleitet (Abb. 96). Gretchens Kirchgang wird man nicht gelten lassen können. Das ist kein „arm unwissend Kind", sondern ein vollerblühtes, stattlich geputztes und seiner Reize wohl bewußtes Weib, alles eher, als Goethes Gretchen. Viel besser wieder ist das verzweifelte Gretchen vor dem Madonnenbilde (Abb. 97) getroffen, wenn man vielleicht auch gern die Mägde am Brunnen und die mimische Beteiligung des Madonnenbildes missen möchte, welch letzteren nicht sehr

Abb. 113. Telemach bei Eumäos. Aus den Entwürfen zur Odyssee. (Zu Seite 107.)

Abb. 114. Odysseus sieht die Freier in seinem Hause. Aus den Entwürfen zur Odyssee. (Zu Seite 107.)

Abb. 115. Odysseus und Telemach. Aus den Entwürfen zur Odyssee. (Zu Seite 107.)

geschmackvollen Trick der Künstler auch beim „Peter Arbuez“ wieder verwendet hat. Kaulbach hat dabei wohl an die Stelle im „Dom“ gedacht: „Ihr Antlitz wenden Verklärte von dir ab.“ Daß das Helenabild etwas von klassischer Marmorkälte hat, trotz der inbrünstigen Umarmung des Paares, mag nicht wundernehmen: der Helena-Episode weiß auch jetzt nur ein recht kleiner Teil des Publikums das Verständnis jenes heißen Lebens abzugewinnen, das unter der Hülle des antikisierenden Gewandes flutet und damals sahen wohl noch wenige in der Gestalt der schönen Griechin mehr als ein kaltes Symbol. Ganz individuell hat Kaulbach die „Mädchen im Walde“ (Der getreue Eckart) aufgefaßt, wie oben schon erwähnt wurde und nicht minder die Leonore aus Tasso (Abb. 98). Hier schildert der Künstler nicht eine Szene des Dramas, sondern nur eine Szene, von der sich Leonore und Tasso im Drama (II. Akt, 1. Szene) gegenseitig erzählen und damit kommt eine Reihe trefflich charakterisierter, aber der Dichtung fremder Personen von Hofdamen mit auf das Blatt. Auch die beiden Leonoren sind von gelungener, scharf unterscheidender Charakteristik. Lilis Park (Abb. 99) gehört zu den bekanntesten und beliebtesten Blättern der Serie durch die Anmut des ganzen Entwurfes. Ein bißchen bedeutender freilich dürfte das Mädchen erscheinen, das in Goethes Leben eine so große Rolle gespielt hat und eine der liebenswürdigsten Erscheinungen in diesem Leben war. Daß der Künstler den symbolisch gedachten Tierpark des Gedichts realistisch nahm, war sein gutes Recht, wenn er die Szene überhaupt fassen wollte. Man hat ihm jenes vorgeworfen — sollte er die Courmacher des vielumworbenen Mägdleins in Menschengestalt aufspazieren lassen? Da war Kaulbachs Auffassung doch liebenswürdiger und diskreter. Über die Natur der Hauptperson, des „Ungeheuers“ und

Bären hat er uns ja nicht im Zweifel gelassen. „Klärchen“ in der Szene mit Brackenburg und dem Volk ist wieder mehr theatralisch, wenn auch dies nicht im bösen Sinne, aufgefaßt. Einfach und ergreifend ist „Ottilie“ aus den Wahlverwandtschaften mit der Leiche des Kindes im Kahn. „Mignon“ ist in einer, sonst wohl von den vielen Künstlern, die ihre Gestalt verewigt haben, nie beachteten Situation dargestellt: wie sie auf Nataliens Schloß den Kindern im Gewand eines Engels erscheint und das ergreifende Lied singt: „So laßt mich scheinen, bis ich werde . . .“ „Friederike“ in Sesenheim zählt zu den weniger fesselnden Blättern, ein Hauch von Spießbürgerlichkeit liegt über dem Bilde. Um so stärker und großzügiger ist die Komposition zu „Alexis und Dora“, die Darstellung einer reinen, schönen Leidenschaft ohne einen Schimmer von Lüsternheit. Das „Heideröslein“, das in Abb. 100 wiedergegeben ist, darf wohl als das wenigst glückliche Blatt des ganzen Werkes gelten, denn es fehlt ihm ganz der Duft und die Innigkeit des Volksliedes, Eigenschaften, die hier eben absolut die ersten waren, wollte der Zeichner dem Dichter gerecht werden. Das gleiche ist an der, trotzdem sehr bekannt gewordenen Zeichnung zu dem herrlichen Liede von Walter von der Vogelweide „Tandaradei“ zu beklagen. Hier stört ein Zug schwülster, brünstigster Sinnlichkeit im Antlitz des Weibes, der als solcher kaum treffender wiedergegeben werden konnte, aber zu dem unbefangen sinnenfrohen Ton des Sängers so gar nicht stimmt (Abb. 101). Das vorletzte Blatt zeigt Goethe als Schlittschuhläufer in Frankfurt nach einer Episode, die in Wahrheit und Dichtung erzählt wird — Schlittschuhläufer ist Kaulbach nach dieser Zeichnung wohl nicht gewesen! — und das letzte Bild ist dem Auftreten Goethes als Orestes in Weimar gewidmet, aber zugleich wohl als eine Art Schlußapotheose aufzufassen, trotz der großen Zahl historischer Persönlichkeiten, welche die Statisterie bilden.

Gleich nach Beendigung der Goethe-Galerie kamen — für den gleichen Verlag! — die Arbeiten zur Schiller-Galerie daran, die Kaulbach aber nicht allein durchführte. Von ihm ist nur eine Szene aus dem Tell — Baumgarten beschwört vergeblich die Fischer, ihn über den See zu fahren —, dann Maria Stuarts Begegnung mit Elisabeth im Garten zu Fotheringay und die Vision der Jungfrau von Orleans — eine wenig gelungene Arbeit. Unter dem Namen Kaulbach-Galerie ist ferner ein Zyklus von 15, im Auftrage des Königs Ludwig II. von Bayern gefertigter Kartons bekannt, in dem

Abb. 116. Odysseus straft die Freier. Aus den Entwürfen zur Odyssee. (Zu Seite 107.)

einige sehr populär gewordene Werke Kaulbachs enthalten sind, wie Tandaradei und der Engel mit dem Kind, der unter dem Titel „Zur ewigen Heimat“ (Abb. 127) unzählige Male in allen Techniken der Kunst, auch als Relief usw. reproduziert worden ist. Acht von den Bildern sind Schillerschen Dramen entnommen, Tell, Don Carlos, Wallenstein, Maria Stuart, Braut von Messina, Jungfrau von Orleans, drei Zeichnungen schildern Momente aus den Musikdramen Richard Wagners, den Tod der Elisabeth im Tannhäuser, Lohengrins Abschied und Isolde an Tristans Leiche. Der Karton „Mutterliebe“, der gleichfalls zu dieser Serie von 15 Blättern gehörte, dürfte in der hauptsächlichen Anlage auch übereinstimmen mit einem Bilde „Caritas“, das um die gleiche Zeit (1867) entstand und von einem Mr. E. Robasco in Boston gekauft wurde. Es handelt sich um die halbentblößte Gestalt eines stattlichen jungen Weibes, an dessen Brust zwei Kinder trinken, während ein drittes sie auf den Mund küßt und ein viertes von rückwärts sich anschmiegt. Der Aufbau der Gruppe ist im Rhythmus seiner Linien wieder vorzüglich gelungen. Übrigens hat Kaulbach noch eine Darstellung aus dieser Galerie für einen Amerikaner in Ölfarben ausgeführt, oder ausführen lassen, den Abschied der Maria Stuart.

Man sieht, die Produktivität Kaulbachs als Illustrator und Zeichner war in diesen Jahren, obwohl damals noch eine Anzahl bedeutender Öl- und Freskobilder fertig wurden, ungeheuer und man muß bedenken, daß er alle diese Kartons in stattlichen Formaten mit großer Sorgfalt durchführte. Eine Menge kleinerer und größerer Zeichnungen für alle möglichen Zwecke entstand nebenbei und unter diesen ist sehr viel Feines und Ansprechendes, was Kaulbach von seiner besten Seite zeigt. Es sei nur an die scharmanten Monatsbilder in Auerbachs Volkskalender erinnert (Abb. 51, 52 u. 53), die sich in ihrer poetischen, harmlos kindlichen Art sehr wohl neben verwandten Sachen Moritz Schwinds sehen lassen können. In großer menschlicher Liebenswürdigkeit zeigt sich Kaulbach auch in den Blättern einer für sein eigenes Haus gezeichneten Kinderfibel

Abb. 117. Tempelaustreibung. Karton, um 1869.
(Zu Seite 112.)

Abb. 118. Peter Arbuez. Karton von 1869. (Zu Seite 111.)

(Abb. 47 u. 48) und in den Zeichnungen zu den Jugendgedichten seines Sohnes Hermann (Abb. 49 u. 54). Es ist überhaupt ein merkwürdiger und bezeichnender Zug, daß der gefürchtete Zynismus und Skeptizismus Kaulbachs verstummte, sobald seine Familie, seine Kinder, sobald die Darstellung der Kinder überhaupt in Frage kam. Er war der beste und aufopferungsfähigste Sohn, aber auch der zärtlichste Familienvater, den man sich denken kann und nach allem, was man weiß, auch ein sehr anhänglicher Freund, wie er auch selber immer aufopfernde und anhängliche Freunde gefunden hat. Von seinen einzelnen Zeichnungen und Werken zu Zwecken des Buchschmucks kann nur das Wichtigste hier aufgezählt werden. Da sind Zeichnungen zu Brentanos Märchen „Hockel, Hinkel und Gackeleia" zu erwähnen (1840), zu einem Kinderliederbuch von Georg Scherer (1843), zu einer Bibel, für die Kaulbach Christus und die Evangelisten entworfen hat (Abb. 86 u. 87), eine, 1869 erst herausgegebene, aber schon 1849 gezeichnete köstliche Bilderszene zum Märchen vom Zwergkönig Worzel und dem Rattenkönig Fitzliratzli und Bilder zu G. Görres' Volksbuch: „Der hörnene Siegfried und sein Kampf mit dem Drachen." Aus der Siegfriedsage ist auch der Stoff zu einzelnen, mit dem Nachlaß reproduzierten Blättern entnommen (Abb. 33 u. 35). Das letztere, ungemein reichhaltige Blatt ist höchst merkwürdig dadurch, daß es als ein typisches Erzeugnis der neuromantischen Richtung gelten muß und man es dem ersten Eindruck nach schwerlich Kaulbach zuschreiben würde. Auch der früher (1841) vollendete „Barbarossa im Kyffhäuser" mit den Waffen schmiedenden Gnomen und seiner reichen patriotischen Symbolik — Seid einig, einig, einig! steht in den Rosetten der Ornamente zu lesen — hat ähnlichen Gehalt und dem „Märchen", das wir auf Seite 93 abbilden, fehlt es auch nicht an poetischer Stimmung — allerdings auch nicht an einem leisen erotischen

Zug, der uns bei Kaulbach nicht eben selten auffällt. Am wenigsten schlimm ist dies gewiß in jenen Bildern, die eingestandene Erotica darstellen wollen. Große Meister aller Zeiten haben sich nicht gescheut, ihr Temperament einmal nach dieser Richtung austoben zu lassen, es sei nur an Giulio Romano und Lionardo da Vinci erinnert, von neueren Graphikern, wie Felicien Rops, gar nicht zu reden. Kaulbachs kecke und geniale Illustration zu Goethes „Wer kauft Liebesgötter?“ ist bekannt; er hat das Gedicht

Abb. 119. Bildnis Franz Liszts. Ölgemälde.
(Zu Seite 116.)

übrigens in seinen Goethe-Illustrationen auch anders, vollkommen dezent und sogar sehr anmutig behandelt. Von elementarer Kraft ist die „Erzeugung des Dampfes“, eine Leda mit dem Schwane usw. sind ebenfalls bekannt geworden. Das mephistophelische „Hab' ich doch meine Freude dran!“ galt auch von ihm und es wird erzählt, daß er jene verfänglichen Kartons längere Zeit offen in seinem Atelier stehen hatte und sich „diebisch freute“, wenn hin und wieder neugierige Besucherinnen dann in Verlegenheit kamen, wohin sie ihre Blicke wenden sollten.

Von weiteren illustrativen Arbeiten Kaulbachs seien noch erwähnt ein Karton zu

Dantes Hölle, 7. Gesang (Abb. 32), den er für König Johann von Sachsen, Philaletes, dem Dante-Übersetzer, durchführte, eine Sache, die freilich etwas zu massig monumental, zu wenig schattenhaft — unheimlich ausgefallen ist; eine Reihe von Federzeichnungen zu Shakespeare und zur Odyssee, die in der Nachlaßpublikation Friedrich Bruckmanns enthalten waren, eine sehr eindrucksvolle Zeichnung „Das Schlachtfeld von Hastings" nach Heines schöner Ballade (Abb. 102). Es ist nebenbei gesagt höchst merkwürdig, daß Kaulbach nicht mehr Dichtungen seines Zeitgenossen und Geistesverwandten Heine illustriert hat. Die Shakespeare-Entwürfe sind nicht viel mehr als flüchtige Notizen und auch von den Homerischen Zeichnungen, von denen wir eine Anzahl (Abb. 110—116) reproduzieren, sind wenige weiter getrieben. Sie sind charakteristisch für die ungeheure geistige Produktivität und Beweglichkeit Kaulbachs, mit der auch sein eiserner Fleiß

Abb. 120. Mädchen im Regen. Aus dem Zyklus: „Die Sintflut."
(Zu Seite 107.)

schließlich nicht Schritt zu halten vermochte, so daß eine Reihe groß angelegter künstlerischer Projekte zum Teil nicht fertig wurde, zum Teil über den ersten Entwurf überhaupt nicht hinauskam. Weit gediehen war das große zyklische Werk „Die Sintflut", neun mit größter Sorgfalt komponierte und zum großen Teil ganz ausgeführte Kartons hierzu wurden mit seinem Nachlaß bekannt gemacht. Kaulbach hat in ihnen noch einmal glänzend gezeigt, was er als Zeichner und „Kompositeur" vermocht und über welche Fülle von Formgedanken er verfügte. Man muß immer wieder staunen darüber, welche umfassende Bildung auf allen Gebieten sich der Maler neben seinem ausgedehnten Schaffen anzueignen wußte, und wie sich dies in allen jenen zyklischen Werken offenbart. Der Sintflut-Zyklus ist mit der Größe eines gewaltigen Epos entworfen. Das erste Blatt „Mädchen im Regen" (Abb. 120) zeigt eine Gruppe schöner Weiber, welche der biblische Regen mitten in bacchantischer Lust überrascht und die sich nun schleunigst durch die im Taumel abgeworfenen Hüllen wieder zu schützen suchen — die eine ausgenommen, die trunken im Grase liegt. Die zweite Gruppe „Im Liebesrausch" schildert

Abb. 121. Aus dem Zyklus: „Die Sintflut."
(Zu Seite 108.)

Bacchantinnen und junge Männer zu Pferde — zu ihnen ist der Schrecken der Sintflut noch nicht gedrungen, oder aber sie sind auf ihren Tieren nach dem Motto: „Après nous le déluge" vor den Wassern geflohen und wollen die letzten Stunden vor dem Untergang noch in wildester Lust genießen. Zwei Blätter „Löwenkampf" (Abb. 121 u. 122) lassen den wilden Kampf zwischen Menschen und Bestien sehen, die sich gegenseitig den Platz streitig machen auf der von den Wogen immer mehr eingeengten Erde. Dieses tolle Ringen ums Dasein gipfelt im „Drachenkampf" (Abb. 123), wo die antediluvianischen Ungeheuer mit in den wüsten Kampf eingreifen. Ein gewaltiger Schwung durchzieht die Bewegung der kühn aufgebauten Gruppen. In dem Blatt „Adlerkampf" suchen die Riesenvögel den immer höher emporkletternden Menschenmüttern ihre Kinder zu entreißen, ein anderes Blatt „Hohepriester" zeigt die Angst der Menschen zu religiösem Wahnwitz gesteigert — selbst Menschenopfer sind angedeutet, auf einem andern Karton tötet sich in der Verzweiflung — oder als freiwilliges Opfer zur Beruhigung der blutgierigen Götter? — ein Häuptling mit den Seinen auf einem Holzstoß und auf dem letzten Bilde sieht man, gelenkt von einem riesenhaften Engel, die Arche davonschwimmen, während ringsum im letzten fruchtlosen Kampfe die letzten verzweifelten Menschen und Tiere untergehen. Ein wahres Schwelgen des Künstlers in allen Möglichkeiten der Komposition zeichnet diese merkwürdigen Entwürfe aus. Sie sind nicht frei von Phrase, gewiß! Aber sie sind sicher frei von Banalität, sind das Erzeugnis einer aus dem vollen schöpfenden Phantasie und stehen an Großzügigkeit, wenn dies abgehetzte Wort noch einmal gebraucht werden soll, zum Teil ebenbürtig neben der Hunnenschlacht.

Zu Kaulbachs merkwürdigsten Leistungen gehören die Totentanzbilder, deren Entwürfe ihn mehrere Dezennien durch beschäftigt haben dürften, von denen aber nur ein halbes Dutzend, und zwar in seinen spätern Lebensjahren — bis 1870 — zur Ausführung kam. Sieht man die fertigen Bilder und die flüchtigen Entwürfe in den Skizzenbüchern an, so muß man wieder über den Ideenreichtum und den grimmigen

Witz Kaulbachs staunen. Aber die Art, wie er die Szenen umständlich, schwer und materiell durchführte, weckt Widerspruch und eins, was die Totentanzidee eigentlich allein „genießbar“ machen kann, fehlt jenen Kartons ganz: die Naivität. Ein Skeptiker eignet sich nicht zur Schöpfung eines Totentanzes, wie wir ihn seit Holbein verstehen, und ein Mann der zornigen Satire auch nicht! Die bittere Wahrheit, daß Freund Hein auf jeden Menschen und in tausend Gestalten lauert, findet in der Totentanzidee volkstümlichsten und schlichtesten Ausdruck, und wenn dabei menschliche Schwächen gestreift werden, so darf das nur ein sekundäres Moment sein. Bei Kaulbach sind entweder grimmig gegeißelte menschliche Frevel und Gebrechen im Bilde die Hauptsache, oder ein gellender Hohn über die Tragikomödie der Weltgeschichte tönt durch die Szene, oder es ist — siehe Humboldt und der Tod (Abb. 107)! — auf eine umständliche epigrammatische Pointe hingearbeitet, hier die nicht besonders tiefe Idee, daß der Tod dem greisen Gelehrten den „Kosmos“ von der Schulter nimmt. Zwei Bilder gelten Napoleon I., den der patriotisch gesinnte Künstler bitter gehaßt hat (Abb. 106 u. 108). Sie erklären sich mit den höhnischen Unterschriften, die Kaulbach stets dazuzukritzeln liebte, von selbst. Ein nicht ganz vollendetes Blatt des Nachlasses, wohl das letzte, zeigt über den trauernden Gestalten von Napoleon III. und Eugenie den Tod, wie er mit seinen Pfeilen den Liebesgott in die Flucht jagt. Unter den bei Franz Hanfstaengl in München erschienenen Totentanzbildern sind auch zwei von scharf antiklerikaler Tendenz. Auf dem einen stößt der Tod zwei miteinander zankenden Geistlichen die Köpfe zusammen und einige Hintergrundfiguren mit noch herberer satirischer Bedeutung sehen zu. Das zweite Blatt gilt dem Papst und ist mit der Zahl 1868 signiert. Dem mit allen Attributen seiner Macht ausgerüsteten Papste weist der Tod als Garibaldianer Stundenglas und Hippe und an der Tür pocht — ein zweiter Tod (!), der den Protestantismus versinnbildlicht. Das

Abb. 122. Aus dem Zyklus: „Die Sintflut.“
(Zu Seite 108.)

sind Gedanken, welche viel zu verwickelt sind für eine Sache, die nur in einfacher und markiger Gestalt wirken kann. In den Skizzenbüchern finden sich noch Totentanzentwürfe in Menge, von denen einige in unsern Abbildungen wiedergegeben sind. Der Effekt der leicht hingeschriebenen Zeichnungen ist viel günstiger, als der der durchgearbeiteten Kartons. Ihr Inhalt spricht ja wohl für sich; da ist der Tod als Kupplerin (Abb. 132), der Tod durch die Schnürbrust (Abb. 56), der Tod beim Geizhals (Abb. 64), auf dem Kinderball (Abb. 57), in der Spielhölle (Abb. 55), beim Studenten (Abb. 37) usw. Ein paar Entwürfe gelten der Revolution von 1848 (Abb. 35), eine ganze Reihe Napoleon und seiner Familie (Abb. 70, 134 u. 137), Ludwig XVIII. (Abb. 63), dem Papst (Abb. 136) u. s. f. Ein bitterböser Entwurf zeigt Ludwig I., der in Kaulbachs Atelier vor Lola auf den Knien liegt. Das schöne Gesicht der vielberufenen Tänzerin ist aber nur eine Maske, hinter welcher der Totenschädel grinst. Krone und Zepter liegen zerbrochen am Boden, mit dem Reichsapfel spielt eine Katze. Kaulbach hat bekanntlich die schöne Lola Montez mehrmals für den König gemalt (Abb. 29); eine meisterhafte Zeichnung, die wir dem Skizzenbuche entnehmen (Abb. 28), gibt ihre Züge vielleicht noch besser wieder als das Ölbild. König Ludwig war mit der „Gräfin von Landsberg" oft im Atelier Kaulbachs im Lehel zu München und der Maler mag da manches gesehen und gehört haben, was ihn bestimmte, in der feurigen „Andalusierin" einen bösen Dämon des Königs zu erkennen. Vielleicht aber ist die Skizze auch erst entstanden, als Ludwig die königliche Würde schon niedergelegt hatte und das Blatt war keine Prophezeiung, sondern ein Epilog. — Angesichts der oft so geistreichen Totentanzentwürfe muß man immer wieder beklagen, daß Kaulbach an solche Aufgaben mit dem schweren Rüstzeug der Kartonkunst heranschritt, statt mit dem spielenden Stift eines Zeichners, wie sie heute die politische und soziale Satire vertreten. Das war ein Irrtum im Stil, der sich schwer rächen sollte, zum Schaden von Kaulbachs Gedächtnis. Es zeichnete alles fest und gründlich, alles sub specie aeternitatis, auch wenn es sich um die aktuellsten Dinge handelte und es mutet besonders seltsam an, gelegentlich

Abb. 123. Aus dem Zyklus: „Die Sintflut."
(Zu Seite 108.)

Abb. 124. Skizze zum Zyklus: „Die Sintflut.“ (Zu Seite 108.)

ein in der Idee recht freches und derbes Erotikon in liebevollster Ausführlichkeit mit hartem Bleistift durchgestrichelt, ja sogar mit dem Bestreben nach klassischer Schönheit behandelt zu sehen. Eine Frivolität, die gewissenhaft ist, ist ein Unding. So schwankte das Zünglein an der Wage seiner Kunst immer zwischen dem Monumentalstil und der realistischen Auffassung hin und her und dieser Zwiespalt verdarb ihm manchen Erfolg. Man kann sagen, daß Kaulbach realistisch, persönlich sah und das Gesehene im konventionellen Idealstil wiedergab. In unsrer heutigen Epoche würde ein Künstler wie Kaulbach in erster Linie daran denken, seiner Zeichenkunst einen individuellen Stil zu suchen und dann erst würde er seinen Weg machen, machen doch diesen Weg jetzt so manche, die nichts haben als den „individuellen Stil“, kein wahres zeichnerisches Können und keine Gedanken!

Unter den Aktualitäten, die unter Kaulbachs Hand Form gewannen und ein ganz ungeheures Aufsehen machten, sind es namentlich zwei Werke, die ihm gleich leidenschaftliche Bewunderer und Feinde machten: der „Peter Arbuez“ und der „Deutsche Michel“. Die beiden Kartons sind für Kaulbachs Temperament und Geistesrichtung bezeichnender als seine meisten andern Werke. Zwei starke Triebfedern seines Geistes wirkten sein Leben lang auf ihn ein: ein flammender, bitterer Haß gegen das Unrecht, zumal wenn es von Seite finsterer geistiger Unterdrücker, pfäffischer Zeloten kam und eine heiße Liebe zum deutschen Vaterland. Als im Jahre 1868 Pius IX. den fluchbeladenen Ketzerrichter Peter Arbuez heilig sprach, traf diese Tatsache den freigesinnten Künstler wie ein Schimpf, den man der ganzen modernen Kulturwelt angetan und er entlud seinen heiligen Zorn in der bekannten Komposition, die er gleich direkt mit wuchtigen Strichen an die Wand seines Ateliers in der alten Münchener Akademie zeichnete. Diese Skizze war viel markiger und ursprünglicher als der Karton, nach dem unsere Abbildung 118 gefertigt ist. Als das Bild, das wohl keines Kommentars bedarf, in München zu wohltätigem Zwecke ausgestellt wurde, hat man von gewisser Seite den Künstler mit Drohbriefen bombardiert, bis er es zurückzog. Man kann sich denken, daß der 1873 vollendete „Deutsche Michel“ (Abb. 130) dem Zeichner auf jener Seite auch nicht eben Freunde geworben, sondern dazu beigetragen hat, daß die Herrschaften nach

Abb. 125. Satirische Federzeichnung. (Zu Seite 129.)

Kräften daran arbeiteten seinen Ruhm zu zerstören. Das Blatt ist im Jubel über die deutschen Siege und über die Eroberung des Kirchenstaates entstanden. In seiner Begeisterung sah Kaulbach in dem sieghaften, erstarkten jungen Deutschland den Träger einer großen völkerbefreienden Mission, eine Macht, die nicht bloß mit der napoleonischen Dynastie, sondern auch mit allerhand andern dunkeln Mächten zugunsten der Freiheit aufräumen würde. Dreißig Jahre später hätte er das Blatt nicht mehr gezeichnet. In seinem Skizzenbuche (Abb. 129) sind noch ein paar Blätter zu sehen, auf denen man erkennt, wie er sich mühte, der Gestalt des Michael Schwung und Hoheit zu geben. Sie ist aber leider ein wenig akademisch ausgefallen und auch im ganzen leidet die Komposition wieder an einem Zuviel, einem Mangel an gedanklicher Knappheit und Einfachheit der Ausführung. Kartonstil statt starker malerischer Zeichnung! — Kaulbachs Vaterlandsliebe, aus der das Werk „Der heilige deutsche Michael" entstanden war, ist ein starkes und reines Gefühl gewesen, es war so stark, daß darüber einst seine langjährige Freundschaft mit Franz Liszt in Scherben ging. Als der geistreiche internationale Abbé einst zu Kaulbach äußerte, Patriotismus sei eine schlechte Gewohnheit, ging jener zornig aus der Tür und die alte Freundschaft war entzwei. Ein Ausdruck des Protestes aus ungefähr gleicher Periode war auch ein drittes Werk, die „Tempelaustreibung" (Abb. 117), die 1869 gezeichnet, von Friedrich Bruckmann mit dem Nachlaß veröffentlicht wurde. Sie galt natürlich dem Wirken Pius' IX., das Kaulbach mit grimmiger Abneigung verfolgte. Ihm schwebte die Proklamation eines dogmenfreien reinen Christentums vor und das kommt auch in dem Bilde schön zum Ausdruck. Aber die Komposition zergeht ins Kleine. Seltsam:

Abb. 126. Federzeichnung für Kaulbachs Schwiegertochter, 1871.

Abb. 127. Zur ewigen Heimat. (Zu Seite 104.)

der Zorn, die Tendenz — und wäre es der gerechteste Zorn und die beste Tendenz von der Welt! — sind schlechte Wegweiser in der Kunst.

Vielleicht ist hier die rechte Stelle ein räumlich bedeutsames Werk Kaulbachs zu betrachten, das auch durch die Tendenz, wenn auch in anderem Sinne, verunglückt ist: die Freskenreihe an der Neuen Pinakothek (Abb. 65). Das Münchener Klima hat sie, wenigstens diejenigen, auf die es dabei ankommt, so radikal vertilgt, daß nur ein Eingeweihter erkennen kann, wo auf jenen Mauerflächen einmal Fresken angebracht waren und wenn Kaulbach aus dem Jenseits zu uns reden könnte, würde er vermutlich seine freudige Zustimmung zu jener Kritik des Schicksals aussprechen. Die Bilder waren nicht nur durch ihren aggressiven, höhnischen Inhalt deplaciert, sie waren auch gar nicht monumental gedacht, nicht groß empfunden, sondern nur ungeheure Vergrößerungen kleiner Ölskizzen — satirische Graphik im Riesenformat! Als Veit das wenig glückliche, ungeschlachte Gebäude der Neuen Pinakothek für König Ludwig vollendet hatte, wünschte dieser den neuen Aufschwung der deutschen Kunst und speziell der jungen Münchener Schule zum Gegenstande von Freskobildern gigantischen Ausmaßes gemacht, mit deren Ausführung er Kaulbach betraute. Dieser ging mit Unlust an die Arbeit und lud in ihr alles ab, was er an persönlichem Groll gegen die Kollegen, was er an tieferer Erkenntnis in bezug auf jenen ganzen „Aufschwung der deutschen Kunst" auf dem Herzen hatte. Und daß er in solchen Fällen über ein reichliches Maß von Bosheit verfügte, wissen wir. In den kleinen sauberen Ölbildern zu diesen Fresken, welche letzteren Christian Nilson 1850—1853 ausführte, wirken die Unzulänglichkeiten und Bosheiten Kaulbachs — das darf nicht übersehen werden! — lange nicht so verletzend, wie in den Vergrößerungen, wo jede Pointe lauter hinausgeschrien, jeder Verstoß gegen die Forderungen der monumentalen Kunst ins Riesenhafte vergröbert erscheint. Kaulbach mag selber erschrocken sein, als er die mokanten Glossen zur Kunstgeschichte, die er im Staffeleibilderformat ausgeführt, im Tageslicht an jenen Wänden leuchten sah, auf Flächen, die für einen Exerzierplatz ausgereicht hätten. Ein Sturm von Entrüstung hat sich denn auch wider ihn erhoben, und als Vorkämpfer seiner Gegner trat der idealgesinnte Schnorr von Carolsfeld auf und sogar Kaulbachs Freund Ernst Förster stellte sich auf Schnorrs Seite. Der König selbst nahm die Bilder zunächst in Schutz, bis er erkannte, daß auch

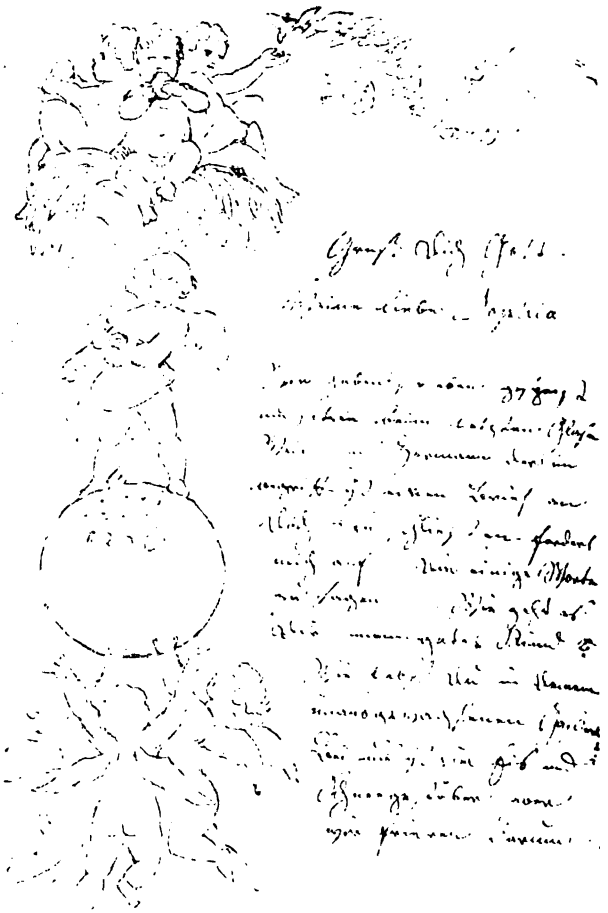

Abb. 128. Aus einem Brief mit Randzeichnungen für die Schwiegertochter des Künstlers, 1872.

seiner Person übel dabei mitgespielt war. Man geht wohl nicht irre, wenn man, wie weiter oben schon dargetan wurde, annimmt, daß Kaulbach in diesen Bildern nicht bloß Ärger und Bosheit ausgetobt, daß er sich vielmehr einen Lebenskatzenjammer von der Seele gemalt hat — allerdings war der Apparat hierzu ein wenig groß und kostspielig

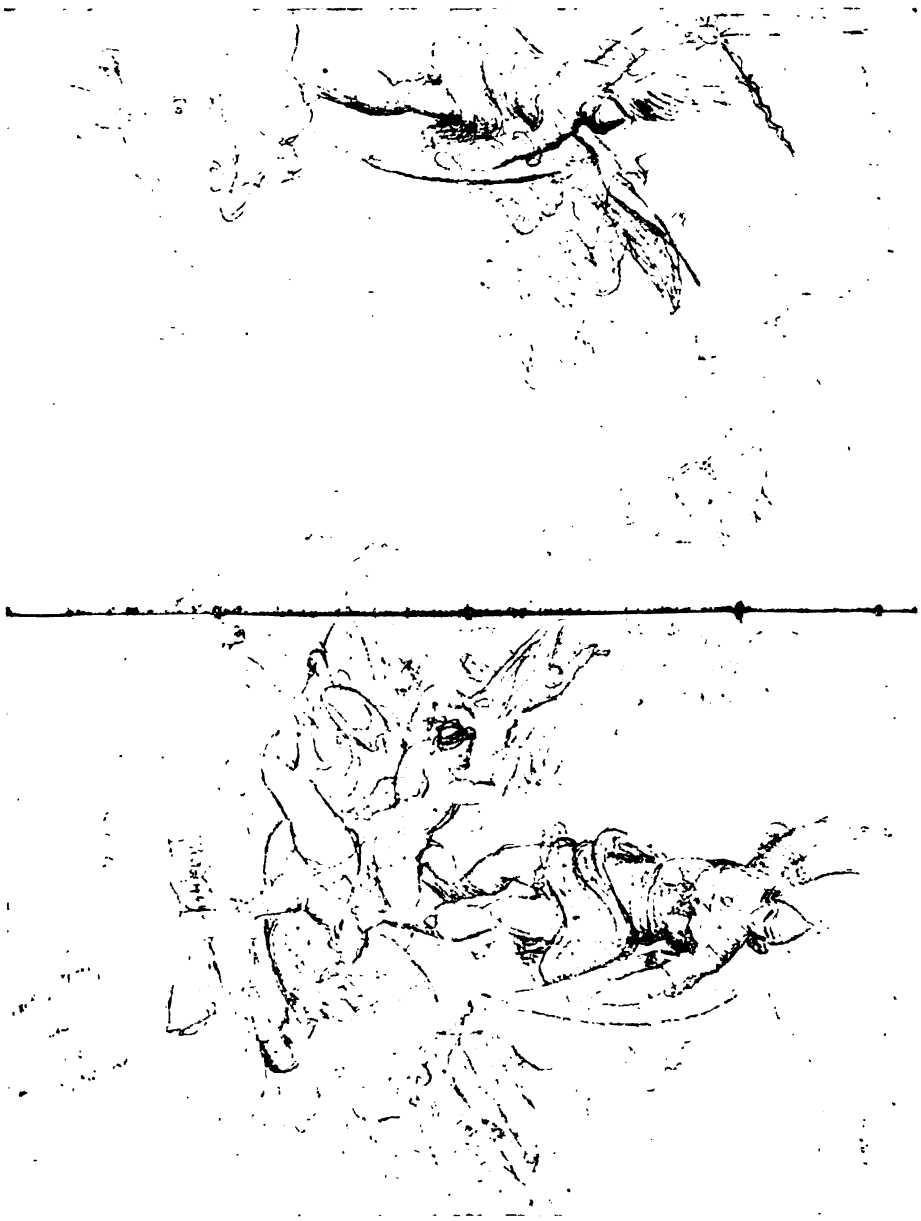

Abb. 189. Aus dem Skizzenbuch: Bei uns zum „Deutschen Michel", 1870. (Zu Seite 111.)

und die Kosten zahlte ein andrer! Das erste der Pinakothekbilder (Abb. 66) stellt den Kampf der neuen Kunst gegen die Schimäre der Perückenzeit dar — eine arge Verkennung des Tatsächlichen! Cornelius, Overbeck und Veit auf ihrem steifbeinigen Flügelroß kämpfen auf der Rechten, Winckelmann, Carstens, Thorwaldsen und Schinkel auf der Linken gegen das dreiköpfige Ungeheuer, das die Grazien gefangen hält. Auf dem

Abb. 130. Der deutsche heilige Michel. Karton, 1873.
(Zu Seite 111.)

zweiten Bilde sieht man die deutschen Künstler in Rom einziehen, auf dem dritten (Abb. 67) studieren sie dort nach den alten Kunstwerken und empfangen, froh und überrascht, die Botschaft von den künstlerischen Plänen Ludwigs. Das vierte Freskobild zeigt den König, dem Kunstwerke aller Art für seine Sammlungen gebracht werden, das fünfte und sechste läßt die Münchener Maler und Architekten an der Arbeit sehen, das siebente (Abb. 68) die Bildhauer, Rauch, Schadow, Thorwaldsen; die Bilder an der Westfront schildern die Glas- und Porzellanmalerei (Abb. 69) und die Erzgießerei, d. h.

den Moment, wo das eherne Riesenhaupt der Bavaria aus der Gießgrube gehoben wird. Wäre die Serie ihrem Wesen entsprechend als Gravürenmappe erschienen, sie wäre in ihrer seltsamen Mischung von Ernst und Scherz, von Geschichte und Satire, gar kein übler Beitrag zur zeitgenössischen Kunstgeschichte und sie hätte dann den Vorzug einer innern Wahrheit, der ihr bei der Prätension, Monumentales geben zu wollen, abgeht — abging! Denn wie gesagt, die Münchener Regengüsse und die Verbrennungsprodukte der oberbayrischen Kohle, die München heizt, haben diesen grotesken Irrtum ausgelöscht bis auf die letzte Spur. Durch eine Laune des Geschicks sind nur die einwandfreien allegorischen Gruppen und Bildnisse der Ost- und Nordfront noch einigermaßen erhalten.

Die ungeheure Produktivität Kaulbachs nötigt uns, eine ganze Reihe seiner Schöpfungen hier recht kurz abzutun, soll uns anders noch Raum bleiben, sein größtes und glänzendstes Werk, die Ausschmückung des Berliner Treppenhauses, noch etwas aus-

Abb. 131. Aus dem Skizzenbuch (um 1870). Skizze zu Abb. 132.
(Zu Seite 110.)

führlicher zu behandeln. Er hat während jener umfangreichen zyklischen Arbeiten immer noch Zeit gefunden, eine Menge einzelner, zum Teil sehr stattlicher Werke zu vollenden und namentlich viele Bildnisse zu schaffen, in denen er seine sublime Zeichenkunst bewährte. Daß die Bildnisse, die er gemalt hat, uns heute glatt erscheinen, das darf uns an ihrem Wert nicht irre machen. Für ihre Zeit waren sie zum Teil bedeutend und die Bildnisse der Maler Monten und Heinlein (Abb. 38) in ihren Kostümen vom Künstlerfest 1840 imponieren uns noch heute durch einen Zug klassischer Größe. Unsere Reproduktionen zeigen ferner ein schönes Porträt der Fürstin von Hohenlohe (Abb. 41), der Lola Montez, Gräfin von Landsberg (Abb. 29), Franz Liszts (Abb. 119), der Tochter Johanna des Künstlers (Abb. 88) und eines interessanten Hochstaplers, Herrn Sterling (Abb. 42), für den Kaulbach einen figurenreichen Karton „Shakespeare" zeichnete, der leider verloren gegangen ist. Ferner hat Kaulbach gemalt: bekannte Bildnisse der Könige Ludwig I. und Maximilian II., des Generals von Hartmann, des Herrn von Pronay u. a. Eine ganze Reihe berühmter Persönlichkeiten hat er auch in Kartonmanier gezeichnet, zum Teil wohl als Studien für seine Pinakothekfresken. Nicht unerwähnt darf auch ein

großer Karton bleiben, den Wilhelm Kaulbach 1868 für ein Glasgemälde im Parlamentsgebäude zu Edinburg fertigte: „König Jakob V. eröffnet 1532 den Zivilgerichtshof in Edinburg."

Eins der gelungensten Monumentalwerke des Meisters, das nur leider einen unglaublich ungünstigen Platz hat, ist das Fresko in der Kunsthalle der alten Kartäuserkirche des Germanischen Museums zu Nürnberg. Das 1859 gemalte Bild stellt den Moment dar, wie Kaiser Otto III. in die Gruft Karls des Großen zu

Abb. 132. Aus dem Skizzenbuch, Totentanzentwurf: Die Kupplerin, 1870.
(Zu Seite 110.)

Aachen eindringt. Es ist von besonders eindringlicher Wirkung, weil es einfach ist, einfacher als jedes andere Geschichtsbild Kaulbachs (Abb. 59). Eine originelle Karikatur aus der Hauschronik des Herrn von Aufseß, des Schöpfers jenes herrlichen Museums, gibt die Szene wieder wie, offenbar bei reichlicher Befeuchtung, Kaulbach mit seinen Getreuen am Kaiser Otto malt (Abb. 60).

Aus der letzten Lebensperiode des Künstlers stammen noch zwei großartig angelegte historische Kompositionen, die Schlacht bei Salamis, die er für die geschichtliche Bilderreihe des Münchener Maximilianums im Auftrage König Maximilians I. gemalt hat und die Grisaille „Nero und die Christenverfolgung". Man ist dem ersteren Bilde vielleicht nie voll gerecht geworden, indem die Kritik stets nur eine gewisse

Sinnlichkeit und Süße in der Darstellung der bekannten Haremsgruppe und das etwas leere Pathos der Schlachtszene betonte. Man dürfte aber in diesem Bilde doch einen starken Fortschritt im Malerischen erkennen, zumal wenn man es etwa mit der Zerstörung von Jerusalem vergleicht und außerdem entwickelt Kaulbach in jenem Gewimmel verzweifelt um ihr Leben ringender Frauen ein zeichnerisches Können, eine Beherrschung der Form, die staunenswert ist. Die Schlacht selbst läßt freilich kalt; aber die Darstellung einer Seeschlacht in Lebensgröße ist ein Unding an sich und die Aufgabe, diese Schlacht in der Meerenge in die Breite eines Bilderrahmens einzuzwängen, stellte an die Geschicklichkeit des Künstlers schier unlösbare Aufgaben (Abb. 139). Nicht minder kühn ist die 1872 vollendete Komposition des Nero (Abb. 135) und so wenig innere Wahrheit dies, alles erdenkliche Nacheinander und Nebeneinander zusammenfassende Geschichtsbild auch haben kann, so grandios ist es im Aufbau und im Zug der Massen, in seiner symphonischen Wucht. Ja man darf sagen, daß diese Komposition an solchen Eigenschaften mit der Hunnenschlacht und dem „Zeitalter der Reformation" über allen andern figurenreichen Werken Kaulbachs steht, zumal hier der Aufbau nach rückwärts zu ohne jede Gewaltsamkeit gewonnen ist, ohne den Aufwand eines transzendentalen Oberstockes. Wie hier die ganze Bewegung der Gruppen auf die eine Hauptfigur hin gravitiert, von diesem einen Willen beherrscht erscheint, das ist ein Meisterstück ersten Ranges! In unsrer Zeit, die den Begriff des Rhythmus mit solcher Vorliebe auf alle Kunstformen anwendet, sollte das nicht verkannt werden!

Auch das berühmte Hauptwerk dieses reichen Künstlerlebens, das Treppenhaus des Berliner Museums mit seiner fast unergründlichen Bilderfülle, ist als Ganzes eine große symphonische Schöpfung, eine Schöpfung wie sie, was die bewältigten Massen angeht, wohl seit Buonarottis Malereien in der Sixtinischen Kapelle nicht wieder vollbracht wurde. Diese Bilder sind eine Tat, etwas, worin der Künstler alles gab, was er in sich hatte, etwas, was auch kein andrer zu geben gewußt hätte. Man kann diese imposanten Massen nicht ohne ein Gefühl von Schwindel auf sich wirken lassen; Kaulbachs schroffe Tadler in Künstlerkreisen mögen oben vom Podest der Treppe über die Bilderflut hinblicken und sich in Gedanken selber die Aufgabe stellen, die er da bewältigt hat — und sie werden größer und gerechter von ihm denken. Als Meister der Farbe, als Maler im modern-intransigenten Sinne erscheint er freilich auch da nicht; aber daß ihn seine Zeitgenossen ein Genie nannten, lernt man begreifen. Und wenn er nicht so was ähnliches gewesen wäre, er hätte sich schon von vornherein die Lösung des fast bizarren Problems nicht zugetraut, die — Weltgeschichte auf die vier Wände eines Treppenhauses zu malen und in einer Weise zu malen, daß von einer Hypertrophie der Gedanken eher die Rede sein kann, als von einem Mangel. Auch geistig wäre ein andrer als ein genialer Mann dieser Aufgabe nicht Herr geworden. Wer wiederum bedenkt, daß dies tiefgedankenreiche Werk von einem Menschen vollbracht ist, der als Knabe kaum die dürftigste Schulbildung in sich aufnehmen konnte, der wird schon aus dieser einen Erwägung den Hut vor Kaulbach ziehen. Auch einer, an dem sich das Wort bewahrheitet: Genie ist Fleiß!

Abb. 133. Aus dem Skizzenbuch: Napoleon I., Friedrich der Große und Napoleon III. (Zu Seite 128.)

Gewiß sind die sechs großen Hauptbilder aus der Fülle der Geschehnisse ziemlich willkürlich herausgegriffen, aber ebenso gewiß ist es, daß eine gleiche Zahl beliebiger anderer Geschichtsstoffe ebensowenig erschöpfend, ebenso lückenhaft wirken würde und daß die zahlreichen Engelfiguren, über deren Berechtigung man vielfach auch streiten kann, zur Verbindung nötig waren ebenso wie der, die gesamte Kulturentwicklung noch einmal symbolisch zusammenfassende Fries. Es liegt an der Übergröße der ganzen Idee, daß ihre Durchführung in dieser Art nicht voll befriedigen kann — solche, die mehr daraus gemacht hätten, als Wilhelm Kaulbach, hat es jedenfalls nicht gegeben!

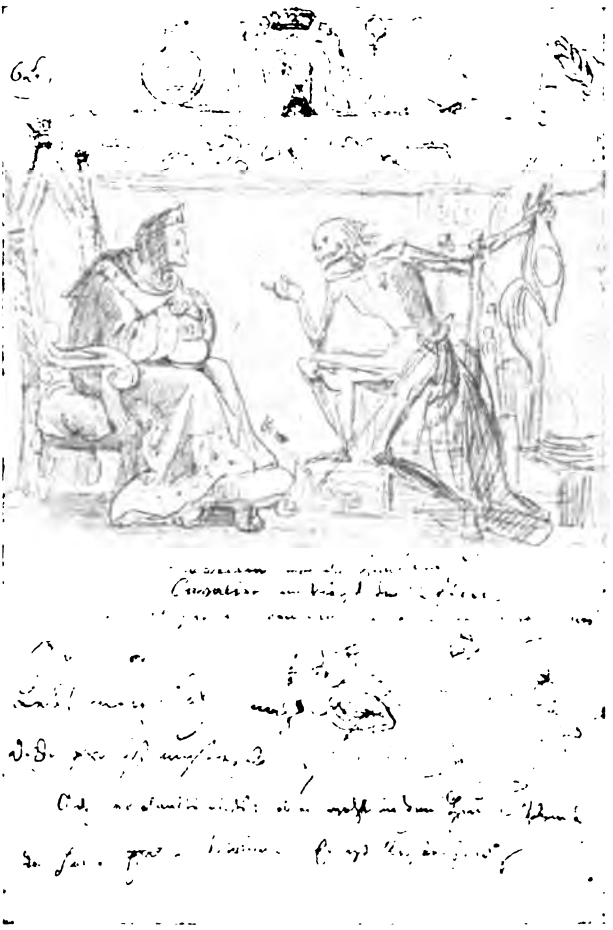

Abb. 134. Aus dem Skizzenbuch, Totentanzentwurf: Madame Lätitia, um 1870. (Zu Seite 110.)

Die Idee eines derartigen großen geschichtlichen Kunstwerkes hat den Maler schon früh beschäftigt. Bereits im Jahre 1835 hatte ihn Kronprinz Max von Bayern aufgefordert, ihm einige Ideen in dieser Richtung anzugeben und Kaulbach ging mit feurigem Eifer auf den Gedanken ein. Seine Vorschläge teilt Hans Müller mit und sie greifen weit genug aus, so weit daß sie für unsre Zeit, die so skeptisch zur Geschichtsmalerei steht, eines Schimmers von Komik nicht entbehren. Als später die Hunnenschlacht und die Zerstörung von Jerusalem so enorme Erfolge errangen, hatte auch König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen angefangen, sich für den bewunderten Münchener Meister zu interessieren und im Juli 1842 kam es zu einem Interimskontrakt darüber, daß Kaulbach für den König sechs große historische Freskobilder malen sollte, wobei Wiederholungen der beiden genannten Kompositionen mit einbegriffen waren. Ein Jahr später wurde der endgültige Vertrag geschlossen und auf die ganze Ausmalung der Treppenhauswände ausgedehnt. Der Kinderfries ist, wie oben erwähnt, als eine Art Zugabe des Künstlers aufzufassen und weil er dessen eigenste Idee war, wurde er auch das Beste vom Ganzen. Kaulbach hat an den Bildern des Treppenhauses von 1847—1863 gearbeitet, hat vieles davon mit eigener Hand auch auf den Mauerflächen ausgeführt. — Andres vollendeten nach seinen Kartons die Freunde Echter und Muhr — Freunde und Gehilfen, nicht Schüler notabene! Eigentliche Schüler hat Kaulbach nie gehabt, auch nicht als Münchener Akademiedirektor, als der er den Grundsatz verfolgte, jeden möglichst nach seiner Fasson selig werden zu lassen. Es galt, bei der Riesenarbeit in Berlin, sehr fleißig zu sein und wenn Kaulbach es besonders notwendig hatte, dann schlug er auch eine Einladung zur Hoftafel aus, die ihm wertvolle Arbeitsstunden gekostet hätte. Die

der Zorn, die Tendenz — und wäre es der gerechteste Zorn und die beste Tendenz von der Welt! — sind schlechte Wegweiser in der Kunst.

Vielleicht ist hier die rechte Stelle ein räumlich bedeutsames Werk Kaulbachs zu betrachten, das auch durch die Tendenz, wenn auch in anderem Sinne, verunglückt ist: die Freskenreihe an der Neuen Pinakothek (Abb. 65). Das Münchener Klima hat sie, wenigstens diejenigen, auf die es dabei ankommt, so radikal vertilgt, daß nur ein Eingeweihter erkennen kann, wo auf jenen Mauerflächen einmal Fresken angebracht waren und wenn Kaulbach aus dem Jenseits zu uns reden könnte, würde er vermutlich seine freudige Zustimmung zu jener Kritik des Schicksals aussprechen. Die Bilder waren nicht nur durch ihren aggressiven, höhnischen Inhalt deplaciert, sie waren auch gar nicht monumental gedacht, nicht groß empfunden, sondern nur ungeheure Vergrößerungen kleiner Ölskizzen — satirische Graphik im Riesenformat! Als Veit das wenig glückliche, ungeschlachte Gebäude der Neuen Pinakothek für König Ludwig vollendet hatte, wünschte dieser den neuen Aufschwung der deutschen Kunst und speziell der jungen Münchener Schule zum Gegenstande von Freskobildern gigantischen Ausmaßes gemacht, mit deren Ausführung er Kaulbach betraute. Dieser ging mit Unlust an die Arbeit und lud in ihr alles ab, was er an persönlichem Groll gegen die Kollegen, was er an tieferer Erkenntnis in bezug auf jenen ganzen „Aufschwung der deutschen Kunst" auf dem Herzen hatte. Und daß er in solchen Fällen über ein reichliches Maß von Bosheit verfügte, wissen wir. In den kleinen sauberen Ölbildern zu diesen Fresken, welche letzteren Christian Nilson 1850—1853 ausführte, wirken die Unzulänglichkeiten und Bosheiten Kaulbachs — das darf nicht übersehen werden! — lange nicht so verletzend, wie in den Vergrößerungen, wo jede Pointe lauter hinausgeschrien, jeder Verstoß gegen die Forderungen der monumentalen Kunst ins Riesenhafte vergröbert erscheint. Kaulbach mag selber erschrocken sein, als er die mokanten Glossen zur Kunstgeschichte, die er im Staffeleibilderformat ausgeführt, im Tageslicht an jenen Wänden leuchten sah, auf Flächen, die für einen Exerzierplatz ausgereicht hätten. Ein Sturm von Entrüstung hat sich denn auch wider ihn erhoben, und als Vorkämpfer seiner Gegner trat der idealgesinnte Schnorr von Carolsfeld auf und sogar Kaulbachs Freund Ernst Förster stellte sich auf Schnorrs Seite. Der König selbst nahm die Bilder zunächst in Schutz, bis er erkannte, daß auch

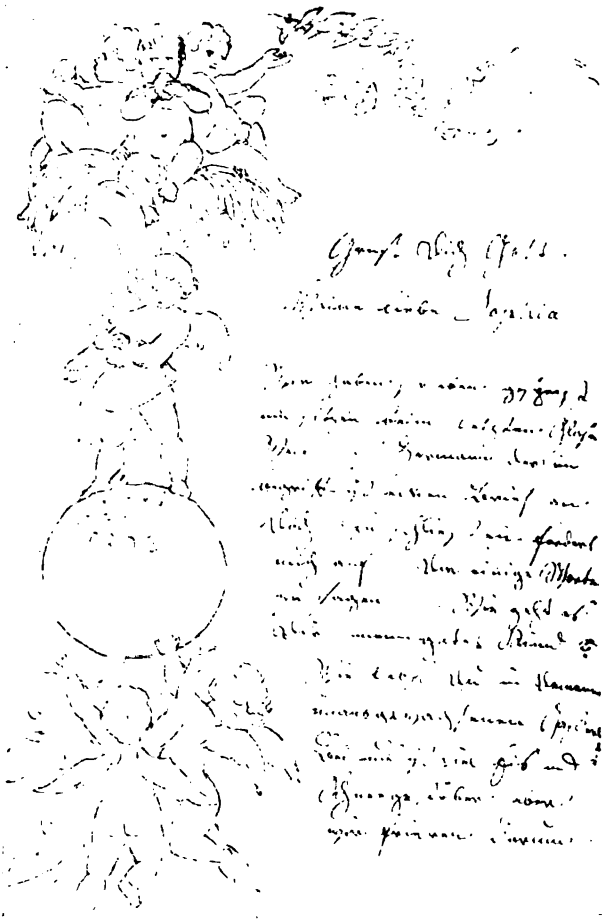

Abb. 128. Aus einem Brief mit Randzeichnungen für die Schwiegertochter des Künstlers, 1872.

seiner Person übel dabei mitgespielt war. Man geht wohl nicht irre, wenn man, wie weiter oben schon dargetan wurde, annimmt, daß Kaulbach in diesen Bildern nicht bloß Ärger und Bosheit ausgetobt, daß er sich vielmehr einen Lebenskatzenjammer von der Seele gemalt hat — allerdings war der Apparat hierzu ein wenig groß und kostspielig

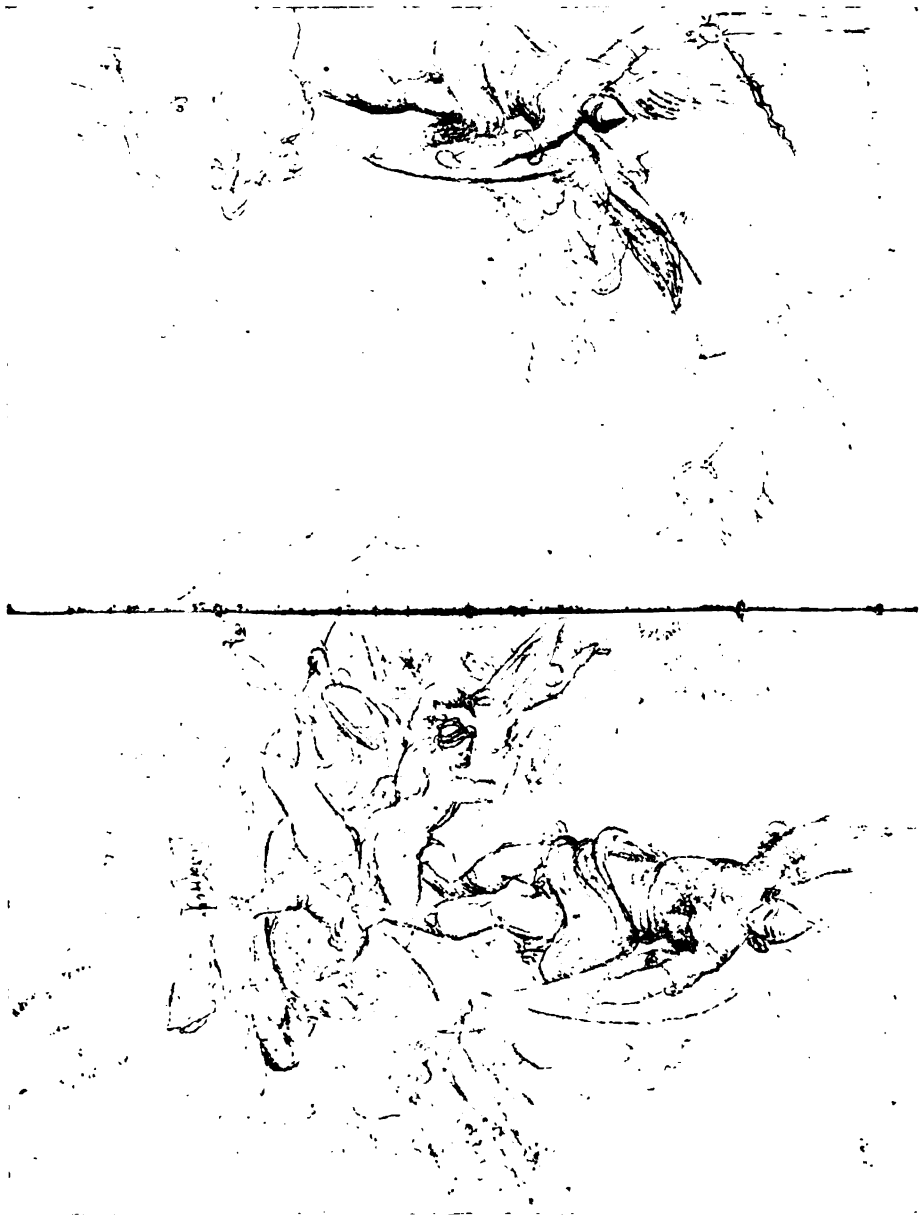

Abb. 139. Aus dem Skizzenbuch: Bei uns zum „Deutschen Michel", 1870. (Zu Seite 111.)

und die Kosten zahlte ein andrer! Das erste der Pinakothekbilder (Abb. 66) stellt den Kampf der neuen Kunst gegen die Schimäre der Perückenzeit dar — eine arge Verkennung des Tatsächlichen! Cornelius, Overbeck und Veit auf ihrem steifbeinigen Flügelroß kämpfen auf der Rechten, Winckelmann, Carstens, Thorwaldsen und Schinkel auf der Linken gegen das dreiköpfige Ungeheuer, das die Grazien gefangen hält. Auf dem

Abb. 130. Der deutsche heilige Michel. Karton, 1873.
(Zu Seite 111.)

zweiten Bilde sieht man die deutschen Künstler in Rom einziehen, auf dem dritten (Abb. 67) studieren sie dort nach den alten Kunstwerken und empfangen, froh und überrascht, die Botschaft von den künstlerischen Plänen Ludwigs. Das vierte Freskobild zeigt den König, dem Kunstwerke aller Art für seine Sammlungen gebracht werden, das fünfte und sechste läßt die Münchener Maler und Architekten an der Arbeit sehen, das siebente (Abb. 68) die Bildhauer, Rauch, Schadow, Thorwaldsen; die Bilder an der Westfront schildern die Glas- und Porzellanmalerei (Abb. 69) und die Erzgießerei, d. h.

den Moment, wo das eherne Riesenhaupt der Bavaria aus der Gießgrube gehoben wird. Wäre die Serie ihrem Wesen entsprechend als Gravürenmappe erschienen, sie wäre in ihrer seltsamen Mischung von Ernst und Scherz, von Geschichte und Satire, gar kein übler Beitrag zur zeitgenössischen Kunstgeschichte und sie hätte dann den Vorzug einer innern Wahrheit, der ihr bei der Prätension, Monumentales geben zu wollen, abgeht — abging! Denn wie gesagt, die Münchener Regengüsse und die Verbrennungsprodukte der oberbayrischen Kohle, die München heizt, haben diesen grotesken Irrtum ausgelöscht bis auf die letzte Spur. Durch eine Laune des Geschicks sind nur die einwandfreien allegorischen Gruppen und Bildnisse der Ost- und Nordfront noch einigermaßen erhalten.

Die ungeheure Produktivität Kaulbachs nötigt uns, eine ganze Reihe seiner Schöpfungen hier recht kurz abzutun, soll uns anders noch Raum bleiben, sein größtes und glänzendstes Werk, die Ausschmückung des Berliner Treppenhauses, noch etwas aus-

Abb. 131. Aus dem Skizzenbuch (um 1870). Skizze zu Abb. 132.
(Zu Seite 110.)

führlicher zu behandeln. Er hat während jener umfangreichen zyklischen Arbeiten immer noch Zeit gefunden, eine Menge einzelner, zum Teil sehr stattlicher Werke zu vollenden und namentlich viele Bildnisse zu schaffen, in denen er seine sublime Zeichenkunst bewährte. Daß die Bildnisse, die er gemalt hat, uns heute glatt erscheinen, das darf uns an ihrem Wert nicht irre machen. Für ihre Zeit waren sie zum Teil bedeutend und die Bildnisse der Maler Monten und Heinlein (Abb. 38) in ihren Kostümen vom Künstlerfest 1840 imponieren uns noch heute durch einen Zug klassischer Größe. Unsere Reproduktionen zeigen ferner ein schönes Porträt der Fürstin von Hohenlohe (Abb. 41), der Lola Montez, Gräfin von Landsberg (Abb. 29), Franz Liszts (Abb. 119), der Tochter Johanna des Künstlers (Abb. 88) und eines interessanten Hochstaplers, Herrn Sterling (Abb. 42), für den Kaulbach einen figurenreichen Karton „Shakespeare" zeichnete, der leider verloren gegangen ist. Ferner hat Kaulbach gemalt: bekannte Bildnisse der Könige Ludwig I. und Maximilian II., des Generals von Hartmann, des Herrn von Pronay u. a. Eine ganze Reihe berühmter Persönlichkeiten hat er auch in Kartonmanier gezeichnet, zum Teil wohl als Studien für seine Pinakothekfresken. Nicht unerwähnt darf auch ein

großer Karton bleiben, den Wilhelm Kaulbach 1868 für ein Glasgemälde im Parlamentsgebäude zu Edinburg fertigte: „König Jakob V. eröffnet 1532 den Zivilgerichtshof in Edinburg."

Eins der gelungensten Monumentalwerke des Meisters, das nur leider einen unglaublich ungünstigen Platz hat, ist das Fresko in der Kunsthalle der alten Kartäuserkirche des Germanischen Museums zu Nürnberg. Das 1859 gemalte Bild stellt den Moment dar, wie Kaiser Otto III. in die Gruft Karls des Großen zu

Abb. 132. Aus dem Skizzenbuch, Totentanzentwurf: Die Kupplerin, 1870.
(Zu Seite 110.)

Aachen eindringt. Es ist von besonders eindringlicher Wirkung, weil es einfach ist, einfacher als jedes andere Geschichtsbild Kaulbachs (Abb. 59). Eine originelle Karikatur aus der Hauschronik des Herrn von Auffeß, des Schöpfers jenes herrlichen Museums, gibt die Szene wieder wie, offenbar bei reichlicher Befeuchtung, Kaulbach mit seinen Getreuen am Kaiser Otto malt (Abb. 60).

Aus der letzten Lebensperiode des Künstlers stammen noch zwei großartig angelegte historische Kompositionen, die Schlacht bei Salamis, die er für die geschichtliche Bilderreihe des Münchener Maximilianums im Auftrage König Maximilians I. gemalt hat und die Grisaille „Nero und die Christenverfolgung". Man ist dem ersteren Bilde vielleicht nie voll gerecht geworden, indem die Kritik stets nur eine gewisse

Sinnlichkeit und Süße in der Darstellung der bekannten Haremsgruppe und das etwas leere Pathos der Schlachtszene betonte. Man dürfte aber in diesem Bilde doch einen starken Fortschritt im Malerischen erkennen, zumal wenn man es etwa mit der Zerstörung von Jerusalem vergleicht und außerdem entwickelt Kaulbach in jenem Gewimmel verzweifelt um ihr Leben ringender Frauen ein zeichnerisches Können, eine Beherrschung der Form, die staunenswert ist. Die Schlacht selbst läßt freilich kalt; aber die Darstellung einer Seeschlacht in Lebensgröße ist ein Unding an sich und die Aufgabe, diese Schlacht in der Meerenge in die Breite eines Bilderrahmens einzuzwängen, stellte an die Geschicklichkeit des Künstlers schier unlösbare Aufgaben (Abb. 139). Nicht minder kühn ist die 1872 vollendete Komposition des Nero (Abb. 135) und so wenig innere Wahrheit dies, alles erdenkliche Nacheinander und Nebeneinander zusammenfassende Geschichtsbild auch haben kann, so grandios ist es im Aufbau und im Zug der Massen, in seiner symphonischen Wucht. Ja man darf sagen, daß diese Komposition an solchen Eigenschaften mit der Hunnenschlacht und dem „Zeitalter der Reformation" über allen andern figurenreichen Werken Kaulbachs steht, zumal hier der Aufbau nach rückwärts zu ohne jede Gewaltsamkeit gewonnen ist, ohne den Aufwand eines transzendentalen Oberstockes. Wie hier die ganze Bewegung der Gruppen auf die eine Hauptfigur hin gravitiert, von diesem einen Willen beherrscht erscheint, das ist ein Meisterstück ersten Ranges! In unsrer Zeit, die den Begriff des Rhythmus mit solcher Vorliebe auf alle Kunstformen anwendet, sollte das nicht verkannt werden!

Auch das berühmte Hauptwerk dieses reichen Künstlerlebens, das Treppenhaus des Berliner Museums mit seiner fast unergründlichen Bilderfülle, ist als Ganzes eine große symphonische Schöpfung, eine Schöpfung wie sie, was die bewältigten Massen angeht, wohl seit Buonarottis Malereien in der Sixtinischen Kapelle nicht wieder vollbracht wurde. Diese Bilder sind eine Tat, etwas, worin der Künstler alles gab, was er in sich hatte, etwas, was auch kein andrer zu geben gewußt hätte. Man kann diese imposanten Massen nicht ohne ein Gefühl von Schwindel auf sich wirken lassen; Kaulbachs schroffe Tadler in Künstlerkreisen mögen oben vom Podest der Treppe über die Bilderflut hinblicken und sich in Gedanken selber die Aufgabe stellen, die er da bewältigt hat — und sie werden größer und gerechter von ihm denken. Als Meister der Farbe, als Maler im modern-intransigenten Sinne erscheint er freilich auch da nicht; aber daß ihn seine Zeitgenossen ein Genie nannten, lernt man begreifen. Und wenn er nicht so was ähnliches gewesen wäre, er hätte sich schon von vornherein die Lösung des fast bizarren Problems nicht zugetraut, die — Weltgeschichte auf die vier Wände eines Treppenhauses zu malen und in einer Weise zu malen, daß von einer Hypertrophie der Gedanken eher die Rede sein kann, als von einem Mangel. Auch geistig wäre ein andrer als ein genialer Mann dieser Aufgabe nicht Herr geworden. Wer wiederum bedenkt, daß dies tiefgedankenreiche Werk von einem Menschen vollbracht ist, der als Knabe kaum die dürftigste Schulbildung in sich aufnehmen konnte, der wird schon aus dieser einen Erwägung den Hut vor Kaulbach ziehen. Auch einer, an dem sich das Wort bewahrheitet: Genie ist Fleiß!

Abb. 133. Aus dem Skizzenbuch: Napoleon I., Friedrich der Große und Napoleon III. (Zu Seite 128.)

Gewiß sind die sechs großen Hauptbilder aus der Fülle der Geschehnisse ziemlich willkürlich herausgegriffen, aber ebenso gewiß ist es, daß eine gleiche Zahl beliebiger anderer Geschichtsstoffe ebensowenig erschöpfend, ebenso lückenhaft wirken würde und daß die zahlreichen Engelfiguren, über deren Berechtigung man vielfach auch streiten kann, zur Verbindung nötig waren ebenso wie der, die gesamte Kulturentwicklung noch einmal symbolisch zusammenfassende Fries. Es liegt an der Übergröße der ganzen Idee, daß ihre Durchführung in dieser Art nicht voll befriedigen kann — solche, die mehr daraus gemacht hätten, als Wilhelm Kaulbach, hat es jedenfalls nicht gegeben!

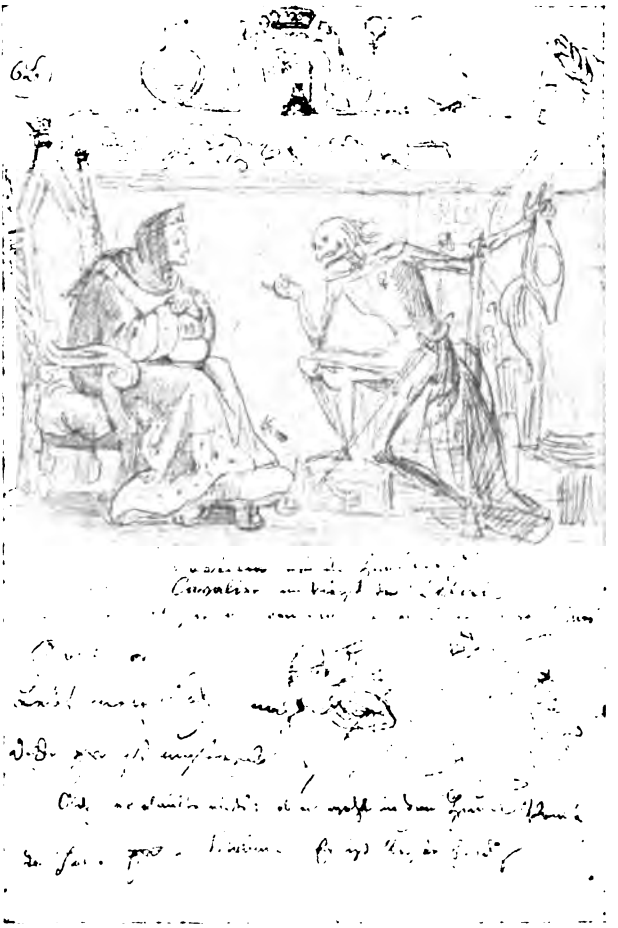

Abb. 134. Aus dem Skizzenbuch, Totentanzentwurf: Madame Lätitia, um 1870. (Zu Seite 110.)

Die Idee eines derartigen großen geschichtlichen Kunstwerkes hat den Maler schon früh beschäftigt. Bereits im Jahre 1835 hatte ihn Kronprinz Max von Bayern aufgefordert, ihm einige Ideen in dieser Richtung anzugeben und Kaulbach ging mit feurigem Eifer auf den Gedanken ein. Seine Vorschläge teilt Hans Müller mit und sie greifen weit genug aus, so weit daß sie für unsre Zeit, die so skeptisch zur Geschichtsmalerei steht, eines Schimmers von Komik nicht entbehren. Als später die Hunnenschlacht und die Zerstörung von Jerusalem so enorme Erfolge errangen, hatte auch König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen angefangen, sich für den bewunderten Münchener Meister zu interessieren und im Juli 1842 kam es zu einem Interimskontrakt darüber, daß Kaulbach für den König sechs große historische Freskobilder malen sollte, wobei Wiederholungen der beiden genannten Kompositionen mit einbegriffen waren. Ein Jahr später wurde der endgültige Vertrag geschlossen und auf die ganze Ausmalung der Treppenhauswände ausgedehnt. Der Kinderfries ist, wie oben erwähnt, als eine Art Zugabe des Künstlers aufzufassen und weil er dessen eigenste Idee war, wurde er auch das Beste vom Ganzen. Kaulbach hat an den Bildern des Treppenhauses von 1847—1863 gearbeitet, hat vieles davon mit eigener Hand auch auf den Mauerflächen ausgeführt. — Andres vollendeten nach seinen Kartons die Freunde Echter und Muhr — Freunde und Gehilfen, nicht Schüler notabene! Eigentliche Schüler hat Kaulbach nie gehabt, auch nicht als Münchener Akademiedirektor, als der er den Grundsatz verfolgte, jeden möglichst nach seiner Fasson selig werden zu lassen. Es galt, bei der Riesenarbeit in Berlin, sehr fleißig zu sein und wenn Kaulbach es besonders notwendig hatte, dann schlug er auch eine Einladung zur Hoftafel aus, die ihm wertvolle Arbeitsstunden gekostet hätte. Die

Technik der Berliner „Museumsfresken“ ist in Wahrheit nicht die wirkliche Freskenmalerei auf frischen Kalk, sondern die von dem Münchener Oberbergrat von Fuchs erfundene Stereochromie, ein Malen auf trockene erhärtete Kalkfläche, auf der die Farben mit Wasserglas fixiert werden. Der Schinkelsche Treppenhausbau steht in seinen gewaltigen Dimensionen in einem etwas seltsamen Verhältnis zu den übrigen Räumen des Museums — er ist eben für das Kaulbachsche Werk geschaffen, nicht dieses für ihn, ein Moment, das natürlich nicht ohne Einfluß auf die Wirkung des Ganzen blieb. Das Bestreben, recht große Malflächen herzustellen, der Mangel an architektonischer Gliederung, fällt ins Auge.

Die sechs Hauptbilder des Treppenhauses sind bekanntlich: 1. Der Turmbau zu Babel, 2. die Blüte Griechenlands, 3. die Zerstörung Jerusalems, 4. die Hunnenschlacht, 5. die Kreuzfahrer vor Jerusalem und 6. das Zeitalter der Reformation. Die Bilder erklären sich wohl in den Hauptzügen von selbst, 3. und 4. sind uns schon von früher her bekannt. Der Turmbau von Babel (Abb. 73) zeigt im Obergeschoß den zürnenden Jehova, der die Geister der Vermessenen verwirrt und den frevelnden König Nimrod straft, im ersten Stockwerk der Komposition diesen selbst in fruchtlosem Zorn und im Vordergrunde den Auszug der drei großen Volksstämme der Semiten (links), Hamiten (Mitte) und Japhetiten (rechts). Wie bei allen diesen Kompositionen ist natürlich hier mit nicht zu umgehender Gewaltsamkeit das zeitlich Aufeinanderfolgende nebeneinander geordnet — Frevel, Urteil und Sühne fallen in einen Moment. In „Homer und die Griechen“ (Abb. 74 u. 75), ziehen durch die Luft in heiterem Reigen die Götter einher, im Mittelgrunde sieht man Krieger im Waffentanze ein Opferfeuer umkreisen und im Vordergrunde naht sich der Sänger Homer, von den Töchtern des Nereus geleitet, dem griechischen Gestade, um die harrenden Hellenen mit seinen Gesängen zu erfreuen. Es ist freilich ein tollkühner Anachronismus, der hier den Sänger der Ilias mit der Blütezeit hellenischer Kultur zusammenbringt, ein Sprung über drei oder vier Jahrhunderte hinweg — aber diese Kühnheit hat es dem Künstler ermöglicht, sozusagen den ganzen Begriff des Hellenentums in ein Bild zu fassen. Die Zerstörung Jerusalems ist nur eine Wiederholung des Münchener Bildes (Abb. 17), ebenso die Hunnenschlacht (Abb. 13) nur eine farbige Rekapitulation des Raczynskischen Kartons. Auf dem Bilde „Die Kreuzfahrer“ (Abb. 77) sehen wir den Augenblick dargestellt, wo Gottfried von Bouillon von einer Höhe aus zuerst die heilige Stadt erblickt, den Augenblick, den Tasso so schwungvoll besungen. Um das Kreuzfahrerheer tummelt sich freilich noch allerhand andres Volk aus romantischer Ritterzeit, Minnesang und Minnedienst finden ihre Verherrlichung, letzterer durch die seltsame Gruppe einer von Sklaven getragenen schönen Dame, die ihr Galan aus dem Abendlande mitgebracht hat und eines andern Paares, das gar auf den Höhen von Zion zur Reiherbeize anreitet, den Falken auf der Faust. Im Hintergrunde entbrennt schon der Kampf und in den Lüften thront Christus mit den Seinen — ziemlich konventionell in der Auffassung, nebenbei gesagt! Das Religiöse hat Kaulbach nicht besonders gelegen, wie man sich seiner ganzen Natur nach denken kann. Es gibt in Wahrheit nur ein Werk religiöser Art von ihm, das zu ergreifen vermag: „Des Herrn letzte Rast“, ein Bild, das Echter nach Kaulbachs Entwurf ausführte und das Franz Hanfstaengl herausgegeben hat. — Das sechste und letzte der Hauptbilder behandelt das Zeitalter der Reformation, ein Thema, das Kaulbach nur ziemlich schwer durchsetzen konnte gegen eine gewisse kleinliche konfessionelle Strömung im Ministerium Mühler. In der Fülle und Geschlossenheit seiner Komposition (Abb. 78) steht das Bild jedenfalls mit in erster Reihe unter Kaulbachs großen Schöpfungen, wenn es auch bei der schrankenlosen Zusammenfassung von Menschen aus weit auseinanderliegenden Zeiten auf den Namen eines Geschichtsbildes im herkömmlichen Sinne kaum Anspruch machen kann. Hus und Gustav Adolf sind da auf einer Fläche zu sehen — man sieht, auf ein paar Jahrhunderte kam es Wilhelm Kaulbach nicht an, der auf seinem Bilde alle Männer der Religion, der Wissenschaft, der Künste, alle Fürsten und Kriegshelden vereinigen wollte, die an der Befreiung der Christen aus der Macht des Mittelalters Anteil hatten. Wie er diese heterogenen Elemente in einer Komposition organisch

Abb. 135. Nero und die Christenverfolgung. Ölgemälde, braun in braun, 1872. (Zu Seite 117 u. 118.)

Abb. 136. Aus dem Skizzenbuch, Totentanzentwurf: Der Papst, um 1870.
(Zu Seite 110.)

zusammenbrachte, um einen geistigen Mittelpunkt scharte und verhältnismäßig zwanglos nebeneinander bestehen ließ, das ist eine schlechthin geniale Leistung! Es sind über hundert Personen und zum größten Teile scharf charakterisierte Porträts und bei aller Unwirklichkeit der Gruppierung wirkt das Ganze durch die Kraft und Lebendigkeit der Darstellung vielleicht wahrer, als die andern Riesenbilder; man kann sagen, Kaulbach hat damit freilich kein Historienbild geschaffen, aber mehr: er hat eine der bedeutsamsten Epochen der Weltgeschichte gemalt. Er braucht auch hier zur Füllung der Bildhöhe das herkömmliche Hilfsmittel der überirdischen Etage nicht, ohne Gewaltsamkeit bauen sich die Figurenmassen in drei Hauptschichten bis zum oberen Bildrande auf. — Diese sechs Hauptbilder des Treppenhauses sind auf die zwei Längsseiten des Baues verteilt. An die vier Enden dieser Doppelreihe setzte er, sozusagen als monumentale Angabe der Quellen, aus denen er geschöpft, die Gestalten der Sage, der Geschichte, der Kunst und der Wissenschaft. Die wertvollste dieser Gestalten ist zweifellos die der Sage (Abb. 72), die Kaulbach bekanntlich auch für Raczynski als Ölbild behandelt hat. Diese große düstere Gestalt umweht ein Hauch von reiner Poesie, den wir in der mehr verstandesmäßigen Kunst Kaulbachs sonst meist entbehren. Viel kühler, wenn auch gewiß in edlem Stil sind die andern Allegorien empfunden, wie die Geschichte (Abb. 76). Auf

Abb. 137. Aus dem Skizzenbuch, Totentanzentwurf: Metternich, um 1870.
(Zu Seite 110.)

den breiten Pilastern, welche die Bilder trennen, deutete der Maler die Hauptschauplätze der Weltgeschichte in allegorischen und mythologischen Figuren an, Ägypten, Griechenland, Italien und Deutschland und darunter verherrlichte er in den Gestalten von Moses (Abb. 79), Solon, Karl dem Großen und Friedrich Barbarossa die Gesetzgebung. Die großen Taten der Kriegskunst fanden auf den Streifen, welche die obere und die untere Abteilung der Pilaster trennen, ihre Darstellung in den Figuren des Ramses und Alexanders des Großen. Es ist übrigens nicht möglich hier die ganze Fülle von Beziehungen und Allegorien zu erörtern und zu deuten, welche Kaulbach an diese Wände gemalt hat. Unsere Abbildungen 80, 81 und 82 greifen die schönen Verkörperungen der Poesie, der Baukunst und der Malerei von den Schmalwänden des Treppenhauses heraus. Eine schier unglaubliche Menge von Gedanken hat ihren Ausdruck gefunden im Schmuck der zwölf senkrechten Streifen, welche die sechs großen Bilder einrahmen. Hier sind die Uranschauungen und Urzustände der Völker allegorisiert und deren älteste Gottbegriffe dargestellt, Wischnu, Ormuzd, Kneph, Uranus, Jehova und Saturnus. Auf der romanisch-germanischen Seite sind die älteren Kulturstufen durch Beziehungen auf die Edda, den Islam (!), den Sachsenspiegel, die Magna carta usw. angedeutet.

Es ist klar, daß trotz des hier offenbarten Gedankenreichtums der Kaulbachschen Bilder diese dem Künstler, am Maßstabe seines Problems gemessen, immer noch lücken-

haft und unzureichend erscheinen mußten. Um nach Möglichkeit auszugleichen, zu verbinden und so eine geschlossene Ganzheit herzustellen, schuf er darum den schon mehrfach erwähnten, etwa drei Fuß hohen Fries, in welchem er die Geschichte der Menschheit von Kinderfiguren darstellen ließ, alle Momente, auch die tragischen, mit einem leichten und anmutigen Humor verklärend. Wenn im übrigen Teil des Werkes dem Künstler oft der Zwang, das Problem, die Hand geführt hat, hier tat's die Liebe, hier hat sich Kaulbachs beste Eigenart so frei ausgelebt, wie sonst nirgend mehr, und wenn es auch ohne allerhand kleine Bosheiten und Pikanterien nicht abgeht, der sie tut, ist ein liebenswürdiger Schalk und kein Mephistopheles! Das Ganze kann, ein humoristisches Epos, „die Menschheit" heißen. Es beginnt mit der Schöpfung der ersten Menschen durch

Abb. 138. Karikatur A. Krelings auf seinen Schwiegervater W. von Kaulbach.

Athene und Prometheus (Abb. 83) und schließt mit Goethe, Jakob Grimm und Humboldt. Zwischen einem reichen römischen Rankenwerk von Akanthus und anderen Pflanzen, einem Ornament, dessen Fluß der Bilderfolge den Eindruck einer fortschreitenden Bewegung leiht, spielt sich das bunte Gewimmel dieses Epos ab, das Ernst Förster in folgender Weise erklärt: „Zuerst wird von Prometheus und Minerva ein kleiner Mensch geschaffen; ein anderes Menschenpaar, von einem Weltstorch ausgebrütet, ist zwischen Affen und Schlangen geraten, ein Brüderpaar nährt sich an den Brüsten der römischen Wölfin. Ich bemerke, daß alle diese Vorstellungen zwischen den blattreichen Ranken mäandrischer Akanthusarabesken spielen, durch welche Kinder und Tiere sich leicht und lustig hindurchwinden. Es folgt die Zeit der Kämpfe gegen Menschen und gegen Tiere und ein kleiner Nimrod, der seinen Gesellen als Pferd benutzt, erlegt einen Löwen mit dem Speer. Einer Lotosblume entsteigen Isis und Osiris über dem schweigsamen Harpo-

Abb. 139. Die Schlacht bei Salamis. Ölgemälde im Kgl. Maximilianum zu München. (Zu Seite 117 u. 118.)

Abb. 140. Satirische Federzeichnung. (Zu Seite 129.)

krates, aber Typhon verfolgt sie, Schrecken einjagend, mit einer vorgehaltenen tragischen Maske, die seine ganze Figur deckt, und aus deren Mund er die mit einer Fackel bewaffnete Hand streckt. (Siehe auch Abb. 141.)

Kaulbach, im leichten Spiel der Phantasie strenge symmetrische Gesetze beobachtend, hat über den Pilastern stets eine abgeschlossene Gruppe angebracht, über dem ersten ein feierliches Opfer. Das Leben der Griechen spricht sich zuerst in Künsten aus: da ist Marsyas und ein leierschnitzender Apoll, Zeus malt und täuscht Vögel mit gemalten Kornähren; der Architekt gesellt sich zum Biber und nimmt von ihm und der Mauerschwalbe Lehren an, Orpheus bezaubert die Tiere des Waldes, daß selbst der Esel ihm einen Distelstrauß bringt; ein junger Philosoph überlegt sich die Unsterblichkeit der Seele, während Arachne von einer Spinne das Weben lernt und Flötenbläser lustige Weisen blasen; Plato und Aristoteles streiten über die Bestimmung der Welt, die Atlas zwischen ihnen auf seinen Schultern hält; den tragischen Ausgang des Griechentums bezeichnet Pandora, aus deren Büchse die verderblichen Geister von Haß, Verleumdung, Krieg usw. ausgehen. Über dem Pilaster steht das Zeichen der nun beginnenden Römerherrschaft, das von Gefangenen umgebene Feldzeichen mit S. P. Q. R. Die Römer treten ernst auf, Brutus verurteilt seine Söhne, Mucius Scävola verbrennt seine Hand, ein siegreicher Feldherr zieht als Triumphator auf; ihm aber folgen die Besiegten vom Teutoburger Walde, und die trauernde Roma, das Friesstück über der Figur der ‚Geschichte‘, wird von der finsteren Schicksalsgöttin Ute und ihren Genossinnen Nemesis und Ananke eingenommen.

Wir wenden uns nun auf die andere Seite, welche der Entfaltung des germanischen Lebens gewidmet ist. Über der ‚Wissenschaft‘ beginnt der Fries mit einem kleinen Astronomen, der durch ein Fernrohr den Mond betrachtet, einem Naturforscher, der die Tiefen des Meeres, einem Geographen, der die Oberfläche der Erde mißt und einem Gelehrten, der alles, was andere gefunden, zusammenfaßt. Nun beginnt das altgermanische Leben und Trinken; die Völkerwanderung geht vom Kaukasus aus; Kämpfe folgen mit dem mattgewordenen Adler Roms, das in dem sehr kleinen Romulus Augustulus entschläft; Odoaker und Theodorich greifen zugleich nach der fallenden Krone; in die neugewonnene Heimat ziehen Frauen und Kinder ein; ihnen nach kommt die neue Religion mit ihren dogmatischen Streitigkeiten und gleich daneben der Muselmanismus. Über dem Pilaster vor den Kreuzzügen glänzt das heilige Grab mit zwei Engeln, von denen der eine zur Befreiung aufruft, der andere vor den Greueln des Krieges zurückschreckt. Das Kreuz predigt ein kleiner Peter von Amiens von seinem Esel herab; Jäger, Hirten und Bauern schließen sich dem Kreuzzug an; der Kampf mit den Heiden ist entbrannt, und ein Schwabe hat seinen berühmten Streich ausgeführt; Johanniter

heilen Verwundete. Über dem Pilaster sitzt der Papst mit dem heiligen Bernhard; der römische Adler ist wieder bei Kräften, und der Papst entnimmt seinem Donnerkeil einen Bannstrahl, den er gegen den Kaiser schleudert. Den Kampf zwischen geistlicher und weltlicher Gewalt fechten ein Bischof mit dem Krummstab und ein Herzog mit dem Schwerte aus. Ein Dichter sucht die Leier zu rühren, wird aber von einem Geistlichen gewarnt; Mönche studieren eifrig in den Büchern der Gelehrten und der Natur, und das Pulver wird erfunden; ein Engel steht vor der Himmelspforte; Kopernikus entdeckt die Gesetze der Himmelskörper-Bewegung; zu seinen Füßen macht der Atheismus sich breit; Dummheit und Verstand bemühen beide sich vergebens, die Himmelspforte zu öffnen; daran schließen sich Sophisterei und Goldmacherei und selbst ein Hexenprozeß, damit nichts fehle, wodurch sich der Übergang zu einer besseren Zeit kennzeichne. Endlich sieht man noch ein Paar, die mit den Köpfen hart aufeinander treffen: ein katholischer Priester und ein protestantischer Pfarrer. Im Friesstück über der Tür und der Kunst schließt Kaulbach sein Gedicht mit einer überaus herrlichen Kindergruppe: das ist ein Goethe-Knabe mit dem ‚Faust‘, zwischen Mephisto und einem Engel; ein Jakob Grimm in Sprachforschung versunken, und ein Humboldt mit dem Kosmos-Globus."

Die Riesenarbeit an den Museumsbildern wurde selbstverständlich nicht in einem Zuge fertig gemalt, und Kaulbach mußte die damals recht beschwerliche Reise von München nach Berlin und zurück oft genug machen. In Berlin lebte er meist als Gast des Grafen Raczynski, seines treuen Verehrers, der auch eine Inschrift zum Andenken an diese Einquartierung an seinem Hause anbringen ließ. Mit den Seinigen stand er dann in einem regen, oft rührenden brieflichen Verkehr, der zeigt, wie innig er an dem Wohl und Wehe der Seinigen Anteil nahm. Während der Arbeit an den Berliner Bildern, respektive zwischen den Arbeitsperioden, ist dann, wie erwähnt, noch eine große Anzahl großer und kleiner Werke entstanden. Kaulbach führte in dieser Zeit ein wahres Doppelleben zwischen Berlin und München, und man muß das weitgehende Entgegenkommen anerkennen, das er hierbei auf beiden Seiten fand. Im Jahre 1849 trat er sogar als Direktor an die Spitze der Münchener Akademie, doch hat ihm sein Amt nicht zuviel Mühe und Kopfzerbrechen gekostet. Die praktische Arbeit tat wohl sein Adlatus Moritz Carrière, und die einzelnen Schulen überließ er ihren Meistern. Wohl nicht nur aus Bequemlichkeit! Kaulbach war in der Kunst wohl fortschrittlicher gesinnt, als er es selbst in seinem Stil zum Ausdruck zu bringen vermochte. Es wurde schon oft darauf hin-

Abb. 141. Satirische Federzeichnung. (Zu Seite 129.)

gewiesen, wie heiß er „nach der Farbe strebte“ — verachtet hat er den modernen Begriff der Malerei ganz gewiß nicht! Er schickte selbst seinen Sohn Hermann zu Piloty in die Schule, er war es, der Raczynski für seine Galerie den Ankauf eines Werkes von Hans Makart warm empfohlen hatte. Im Grunde hat er übrigens vom Nutzen der Kunstakademie wohl nicht allzuviel gehalten — was er selber war, war er ja auch viel mehr aus eigener Kraft geworden, als durch den Drill der Antikensäle und Naturklassen.

Im Jahre 1844 hatte er es soweit gebracht, daß er sich ein stattliches eigenes Heim in der jetzt nach ihm benannten Gartenstraße zu München kaufen konnte. Es war die Villa des 1843 verstorbenen Schlachtenmalers Monten und hieß im Volksmunde „das rote Schloß“. Ein Hühnerhof schloß sich an das Haus an, und an ihn reihte sich ein prächtiger schattiger Garten, in dem sich zeitweise eine ganz stattliche Menagerie befand. An diesem Besitz hing der Künstler mit großer Liebe bis zu seinem Tode, und hier pflegte er, dem die übliche Münchener Wirtshausgeselligkeit durchaus antipathisch war,

Abb. 142. Aus dem Skizzenbuch, 1872. (Zu Seite 128.)

einen schönen heiteren, geselligen Verkehr mit interessanten Menschen. Namentlich wurde bei ihm viel musiziert. Die Sängerin Jenny Lind war eine „geliebte Freundin des ganzen Hauses“, Liszt, Speidel, Hauser und Franz Lachner gingen dort ein und aus und ließen ihre Künste hören. Kaulbach schmückte sein Haus mit schönen alten Kunstwerken und Geräten aus, hatte aber wohl wie seine ganze Zeit wenig tieferes Verständnis für künstlerische Altertümer. Sein königlicher Mäcen hatte, wie bekannt, noch weniger — außer was die Antike anging und hat nicht nur die köstlichsten Teile der alten Residenz zugunsten klassizistisch kühler Neubauten demoliert, er brachte es sogar fertig, viele Wagenladungen alter Rüstungen und Waffen zu einem schmucklosen Gitter für den botanischen Garten umschmieden zu lassen. —

Einen interessanten Einblick in Kaulbachs unermüdlich arbeitende Psyche gewähren seine Skizzenbücher, aus denen wir darum nicht wenige Blätter reproduziert haben. Die Mehrzahl der Totentanzentwürfe findet sich dort und oft genug — wie beim deutschen Michel (Abb. 129) — die ersten Keime zu späteren bedeutsamen Werken. Man sieht an den meist wenig charakteristischen, fast linkischen Strichen, die so gar nicht zur festen Linienführung seines Monumentalstiles passen, oft die Eile, mit der er seine Einfälle notierte.

Manchmal wirken diese klein und spitzig hingekritzelten Notizen wie eine Art zeichnerischer Stenographie. Auch im Skizzenbuche spielen kleine und große Bosheiten ihre Rolle, und sehr kennzeichnend für Kaulbach sind die satirischen Beischriften, die er dazuzusetzen liebte (Abb. 36, 92, 125, 140 u. 141). Es kommen uns eigene Gedanken beim Durchblättern dieser Skizzenbücher, vor allem der, was ein solcher Reichtum an Einfällen und Interessen, ein solcher unerschöpflicher Gestaltungsdrang wie ihn Kaulbach hatte, für den bildenden Künstler für ein gefährliches Geschenk ist! Und wie seltsam die Wertungen für das künstlerische Vermögen wechseln! Heute hebt der Geschmack der mehr oder minder Maßgeblichen Persönlichkeiten auf den Schild, denen ihr Leben lang im Kaulbachschen Sinne nichts eingefallen ist, und deren Stärke darin liegt, einen Natureindruck ganz frei von geistigen Erwägungen wiederzugeben, bloß geleitet von ihrem physiologischen Empfinden für Farbenwerte. Und Kaulbachs Zeit verlangte vom Maler Gedanken, Schwung, Fülle, Erhebung, Symbolik! Auch diese Zeit hatte recht. Jede Zeit hat recht! Unrecht hat nur der, der den Geschmack seiner Zeit als dauernd gültiges Gesetz aufstellen will!

Wilhelm von Kaulbach war nicht so unglücklich, seinen großen Ruhm zu überleben. Als er kurz vor seinem Tode noch sein fünfundzwanzigjähriges Jubiläum feierte, huldigte ihm das junge künstlerische München mit unvermindertem Enthusiasmus. Und als er am 7. April 1874 an der Cholera gestorben war, gestaltete sich sein Begräbnis, an dem schlechthin das ganze gebildete München teilnahm, zu einer Kundgebung, wie sie doch nur am Grabe sehr bedeutender Menschen sich abspielt. Mit den gewaltigen ethischen und ästhetischen Umwälzungen, welche die kommenden Jahrzehnte brachten, ist dieser Ruhm freilich wieder ein wenig verblaßt, ja es kam eine Periode der Verkennung und Geringschätzung für das Andenken des einst so hoch Gefeierten. Aber auch das geht vorüber und wir kommen allgemach zur richtigen Einschätzung seines Wertes. Die ihn lieben, können auch der mit Ruhe entgegensehen. Eugen Stieler hat dafür den besten Ausdruck gefunden, als er am 15. Oktober 1904 bei der erhebenden Gedächtnisfeier an des Meisters Grab zu dessen hundertstem Geburtstage die schon oben auf Kaulbach angewendeten Goethischen Worte sprach:

Wer den Besten seiner Zeit genug
Getan, der hat gelebt für alle Zeiten!

Abb. 143. Aus dem Skizzenbuch, 1865. (Zu Seite 128.)

Verzeichnis der Abbildungen.