

## Künstlerische Wahlverwandtschaft? Franz Liszt und Wilhelm Kaulbach

1. Eine kleine Trouvaille zu Beginn: Die von Carolyne von Sayn-Wittgenstein aus Berlin mitgebrachte Ölskizze nach Kaulbachs Bild im Treppenhaus des Neuen Museums, die Liszt während der Komposition seiner *Hunnenschlacht* ständig vor Augen hatte und die ihn zweifellos im Hinblick auf die „durchkomponierten“ Lichterscheinungen geprägt hat, befindet sich seit 2011 als Leihgabe aus Privatbesitz in der Staatsgalerie Stuttgart (Taf. XL). Das 36,5 x 44 cm große Blatt aus dem Nachlass der Carolyne von Sayn-Wittgenstein ist in Öl auf Papier ausgeführt und trägt die Inventarnummer L 1477. Es wird dort auf ca. 1837 datiert.<sup>1</sup> Mir erscheint eine spätere Entstehung im Umfeld des Auftrags für die Museums-Wandbilder in den 1850er Jahren wahrscheinlicher.

2. Es wäre zu fragen, was genau Liszt sich in dem Kaulbachschen Bild als „Inspirationsmoment“ aussuchte? Anknüpfend an den von Arne Stollberg mehrfach verwendeten Begriff der Vision ist zu konstatieren, dass Liszt nur die obere Sphäre des Bildes „vertont“, also die sogenannte Geisterschlacht und die im ursprünglichen Bildthema gar nicht vorgesehene Kreuzeserscheinung. Kaulbach hingegen trennt die beiden Sphären durch die Verwendung zweier unterschiedlicher Perspektiven (Aufsicht und Zentralperspektive unten; Untersicht und sphärisch-irreale Luftperspektive oben).<sup>2</sup> Und er malt eine doppelte Vision: Zum einen markiert er das Ereignis in den Lüften als Vision der die toten Kämpfer beklagenden, herbeischwebenden Frauen unten links; zum anderen wird auch die Kreuzeserscheinung nur von wenigen der Geister oben überhaupt wahrgenommen. Gedankenexperimentell könnte man sich vorstellen, dass die irdischen Frauen nicht nur eine Vision erleben, sondern die Geisterschlacht, die eine laute ist, auch hören (ein singender Barde taucht unter den sich zunehmend materialisierenden, aufsteigenden Seelen auf, der Schlachtenlärm und das Geschrei in der Mitte wird als beträchtlich dargestellt). Vielleicht erklang gar für die Sterbenden eine Art Lisztscher Erlösungsmusik. In der spätantiken Quelle, auf die Chateaubriand sich bereits in seiner Legendenbildung gestützt und sie auch explizit zitiert hatte, hieß es ja: „Man sah und hörte die Schattenbilder auf einan-

1 Vgl. die entsprechenden Angaben zu dem Bild im Online Katalog der Staatsgalerie (<http://digikat.staatsgalerie.de>).

2 Vgl. Annemarie Menke-Schwinghammer, *Weltgeschichte als ‚Nationalepos‘. Wilhelm von Kaulbachs kulturhistorischer Zyklus im Treppenhaus des Neuen Museums in Berlin*, Berlin 1994, S. 44–52, hier S. 47; vgl. auch dies., „Weltgeschichte als ‚Nationalepos‘. Die Kaulbach-Bilder im Treppenhaus des Neuen Museums“, in: *Museale Spezialisierung und Nationalisierung ab 1830*, hg. von Ellinoor Bergvelt und Debora J. Meijers, Berlin 2011, S. 269–286.

der losstürzen und mit den Waffen zusammentreffen.“<sup>3</sup> Anlässlich seiner Berliner Wandbilder<sup>4</sup> ist eine Selbstäußerung Kaulbachs überliefert, die dieses Erklängen seines Bildes beschreibt. Er soll gesagt haben:

„Der Geist Gottes in der Geschichte ist es, den ich malen wollte [...]. Das hohe Lied der Tragödie der Menschheit ist kein Salonstück für ein Klavier, das lässt sich nur auf der Orgel in der Kirche spielen, und dann müssten Sie erst noch alle Register ziehen, dass die brausende Tonflut uns mit sich fortreißt in ihre majestätischen Wirbel.“<sup>5</sup>

3. Auf das verminten Terrain der zweifellos *ad infinitum* zu führenden Debatte über Programmmusik möchte ich mich nur ganz kurz begeben mit der Frage, was eigentlich die künstlerische Intention Liszts in seiner Bezugnahme auf die Kaulbachsche *Hunnenschlacht* war: Sicherlich ging es ihm nicht darum, vor dem inneren Auge der Hörer seiner symphonischen Dichtung das Gemälde zu revozieren. Vielmehr sollte in einer anderen künstlerischen Gattung dieselbe poetische Idee in strukturanaloger formaler Gestaltung sinnlich wie inhaltlich nachvollziehbar dargestellt werden. Das sogenannte „Programm“ ist hierbei nicht identisch mit der durch den Künstler möglichst prägnant auszudrückenden poetischen Idee, wie Carl Dahlhaus in seinen immer noch lesenswerten 10 *Thesen über Programmmusik* von 1975 gezeigt hat,<sup>6</sup> sondern umschreibt sie höchstens – ihre jeweilige künstlerische Umsetzung ist daher in allen denkbaren Medien autonom. „Reine Instrumentalmusik“ und „Programmmusik“ sind somit keine Gegensätze. Die Frage nach den Problemen einer Umsetzung von primär raumgebundener, sich im Modus der Simultaneität präsentierender Malerei ins Medium des Zeitverlaufs einer musikalischen Komposition scheint mir nicht ganz ins Zentrum des Problems vorzustoßen. Die Erschließung des latenten (und selbst des manifesten Sinngehalts) eines jeden Kunstwerks ist immer und medienübergreifend an einen zeitlichen Verlauf gebunden. Bild wie Musik sind in einer semiotisch-hermeneutischen Herangehensweise als Texte zu betrachten, die sich aus bedeutungstragenden Zeichen zusammensetzen. Diese Zeichen werden in der ästhetischen Gestaltung, in ihrem „Einsatz“ durch den Künstler, einer Semantisierung unterzogen. Eine denkbare Strategie der Bedeutungsanreicherung, derer Liszt sich bedient, ist die von Arne Stollberg als prägend für die musikalische Faktur der *Hunnenschlacht* herausgearbeitete Motivvariation und Motivtransformation.

4. Hieraus folgt, dass gerade Kaulbach als Meister der assimilierenden Motivadaptation sich in einer Art künstlerischen „Wahlverwandtschaft“ als Anknüpfungspunkt für Liszt anbot: Seine gemalte *Hunnenschlacht* kombiniert diverse kompositorische Vorbilder und verwandelt sie der eigenen Aussageabsicht in

3 Zit. nach Hans Müller, *Wilhelm Kaulbach*, Bd. 1 (der einzig erschienene), Berlin 1893, S. 288.

4 Diese waren nicht als Fresken, sondern als Stereochromien ausgeführt; vgl. Evelyn Lehmann und Elke Riemer, *Die Kaulbachs. Eine Künstlerfamilie aus Arolsen*, Arolsen 1978, S. 63.

5 Zit. nach Müller 1893 (wie Anm. 3), S. 404.

6 Siehe Carl Dahlhaus, *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, Regensburg 1975, S. 187–204.

charakteristischer Weise an. Kaulbach perfektionierte sich im Laufe seines Lebens in deutlicher Kompensation mangelnder Schulbildung zum *pictor doctus*, was den Kunstbedürfnissen seiner bildungsbürgerlichen Hauptkäufer-schicht in idealer Weise entsprach. Und es ist weiterhin bezeichnend, dass gerade seine Museumsgemälde eine wahre Flut erläuternder, den Bildungshintergrund erschließender Texte hervorbrachten. Die verarbeiteten künstlerischen Vorlagen werden hier allerdings ebenso wenig wie in der modernen Kaulbach-Literatur genannt, erschlossen werden vor allem die geschichtsphilosophischen Grundlagen.<sup>7</sup> An dieser Stelle kann ich nur einige wenige der Vor-Bilder benennen:

– Die „Christianisierung“ der Hunnenschlacht erfolgt nicht nur über die Chateaubriand-Rezeption und dessen Geschichtsbild einer teleologischen Verchristlichung der Menschheit, sondern auch durch die Übernahme des Kompositionsschemas von Raffaels *Begegnung von Papst Leo I. und Attila* aus der vatikanischen Stanza di Eliodoro (Taf. XLI). Dort finden sich prägende Motive wie die Vision der schwebenden Apostel, die rote Fahne, vor allem aber auch bei Raffael bereits eine Translozierung der Szene von ihrem historischen Ort Mantua vor die Tore der Ewigen Stadt; die Stadtkulisse mit Kolosseum wird von Kaulbach in die Vedute des spätantiken Rom mit dem prominenten Hadriansmausoleum transformiert.

– Die untere, irdische Sphäre ist als Verzweiflungsszene über Eugène Delacroix' *Scènes des massacres de Scio* (1824) gearbeitet (Taf. XLII). Die leere Mitte als Chiffre absoluter Trostlosigkeit bei Delacroix wird von Kaulbach durch die Hinzufügung der oberen Sphäre sowie durch den Zug der in der Ewigen Stadt Zuflucht suchenden Geister gefüllt. Direkt übernommen wurde die Mutter-Kind-Gruppe und das Aufstiegsmotiv rechts, das sich in der nackten Frau, der Pferdemaähne, aber auch in der Raucherscheinung im Hintergrund andeutet.

– Anne-Louis Girodets „Programm“ im Livret des Salons von 1802 zu seinem Ossian-Bild von 1801 (Taf. XLIII), dessen voller Titel lautete *Apothéose des héros français morts pour la Patrie pendant la guerre de la Liberté, Les ombres des héros morts pour la Patrie conduites par la Victoire viennent habiter l'Élysée aérien où les ombres d'Ossian et de ses valeureux guerriers s'empressent de leur donner dans ce séjour d'immortalité et de gloire la fête de la Paix et de l'Amitié*,<sup>8</sup> betont mehrfach

7 Prägend soll Joseph Görres, *Ueber die Grundlage, Gliederung und Zeitenfolge der Weltgeschichte. Drei Vorträge, gehalten an der Ludwig-Maximilians-Universität in München*, Breslau 1830, für den Malerphilosophen gewesen sein, mit dem Kaulbach, wie er sagte, „Geschichtsstudien halber verkehrte“; vgl. Monika Wagner, „Wohin mit der verlorenen Geschichte? Kaulbachs weltgeschichtlicher Bildzyklus im Neuen Museum“, in: *Berlins Museen. Geschichte und Zukunft*, hg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, München 1994, S. 87–98, hier S. 98, Anm. 10.

8 „Apotheose der französischen Helden, die während der Freiheitskriege für das Vaterland gestorben sind; bzw. Ankunft der Schatten der fürs Vaterland gefallenen Helden in ihrem luftigen Elyseum, wo die Schatten Ossians und seiner tapferen Krieger herbeieilen, um ihnen an diesem Ort der Unsterblichkeit und des Ruhmes ein Friedens- und Freundschaftsfest auszurichten“. Eugène de Beauharnais, späterer Herzog von Leuchtenberg, in dessen Familienbesitz das Bild bis 1929 verblieb, brachte es Anfang des 19. Jahrhunderts mit nach München, wo

die Beleuchtungssituation der Szene: Es sind vor allem Meteore, die diese jenseitige Welt der schottischen Barden und der vergeistigten Helden aus deren Gesängen spotartig-unwirklich erhellen – und es steigen allerorten „brouillards“, also diffuse Nebel auf. Hier sei auf das von Arne Stollberg wohl zutreffend Carolyn Sayn-Wittgenstein zugewiesene apokryphe französische Vorwort zur Lisztschen *Hunnenschlacht* hingewiesen, das nicht nur vergleichbare Lichtvisionen schildert, sondern auch die Bildgenese in der künstlerischen Einbildungskraft Kaulbachs, die sich an Nebeln entzündet haben soll, welche vom Trasimenischen See (einem parallelen Ort einer vergleichbar welthistorischen Schlacht) aufstiegen.

– Correggios Ausmalung der Kuppel des Doms von Parma (Taf. XLIV) hat Pate gestanden für den sich spiralförmig emporschraubenden Geisterkampf, aber auch für die vielen nackten Beine in Kaulbachs Bild (der merkwürdige Schildträger Attilas ist direkt von dort entlehnt).

– Und schließlich darf Michelangelos *Jüngstes Gericht* (Abb. 1) mit dem Kreuz als höchstem Punkt in der linken oberen Ecke ebenso wenig fehlen wie Raffaels *Transfiguration* (Abb. 2) mit ihrer kanonischen Sphärentrennung und dem Hinweisgestus von unten, der in der Ambivalenz verbleibt, ob der Zeigende überhaupt der Vision oben teilhaftig wird.

5. Eine kunstkritische These zum Schluss: Ideenmalerei/Programmalerie im Sinne von Ideenillustration sind beide Kunstwerke, und damit ist ihr Autonomiestatus doch anzuzweifeln: Die Kaulbachsche *Hunnenschlacht* stellte nur die vierte Station auf dem hegelianischen Weg der unaufhaltsam bis hin zur Reformation zu sich selbst findenden, sich zunehmend verinnerlichenden christlichen Religiosität dar.<sup>9</sup> Und Liszts Durchbruch des Chorals im erlösenden Finale seiner Komposition ist eine *self-fulfilling prophecy*: Denn wie Wolfram Steinbeck<sup>10</sup> und jetzt erneut Arne Stollberg überzeugend gezeigt haben, sind die in der Schlussapotheose im Licht der „crux fidelis“ in einer weltumfassenden *unio mystica* vereinten musikalischen Themen sämtlich aus dem Choraltheema abgeleitet, sie tragen das Potential des wahren Kreuzes bereits von allem Anfang an in sich. In den Hunnen wie in den (bei Kaulbach keineswegs als christlich dargestellten) Römern schlummert die in Kürze sich Bahn brechende Hinwendung

---

Kaulbach es studieren konnte; außerdem wurde 1831 eine Lithographie der Gesamtkomposition angefertigt.

<sup>9</sup> Zu der gesamten Serie der Wandbilder vgl. z.B. Hans Ebert, „Über die Entstehung, Bewertung und Zerstörung der Wandgemälde Wilhelm von Kaulbachs im Treppenhaus des Neuen Museums zu Berlin“, in: *Forschungen und Berichte*, Bd. 26, 1987, S. 177–204; Bernhard Maaz, „Eine Kulturgeschichte in Bildern. Wilhelm Kaulbachs Wandgemälde“, in: *Neues Museum. Architektur, Sammlung, Geschichte*, hg. von den Staatlichen Museen zu Berlin und Elke Blauert, Berlin 2009, S. 133–141.

<sup>10</sup> In dessen analytisch hervorragendem Aufsatz: „Musik nach Bildern. Zu Franz Liszts *Hunnenschlacht*“, in: *Töne – Farben – Formen. Über Musik und die Bildenden Künste*, hg. von Elisabeth Schmierer, Susanne Fontaine, Werner Grünzweig und Matthias Brzoska, Laaber 1995, S. 17–38, in dem bereits detaillierte Strukturvergleiche zwischen dem Kaulbachschen Bild und der Lisztschen Musik angestellt wurden.



Abb. 1: Michelangelo, *Jüngstes Gericht*, 1536–41, Fresko, 17 x 13,3 m, Rom, Vatikan, Sixtinische Kapelle

zum Christentum, sie sind noch keine expliziten, aber bereits anonyme Christen, deren Erlösung sich im zukunftsweisenden Licht des Kreuzes unabwendbar vollziehen wird. In der Lisztschen Komposition gibt es keine Reprisen, denn im Durchbruch des Choral zeigt sich das kategorial Neue dieser christlichen Weltordnung. Wie ein göttlicher Scheinwerfer erleuchtet das vom Kreuz ausgehende Licht sämtliche Figuren in Kaulbachs Bild und verweist auf das in den beiden folgenden Wandgemälden weitergeführte, unerbittliche teleologische Entwicklungsschema „durch Nacht zum Licht“. Das Kreuz ist das Zeichen, unter dem das Christentum in aller Zukunft siegen wird (wie der fast fatalistische Handgestus des Fahnenträgers gegenüber dem geißelschwingenden Hunnenkönig andeu-



Abb. 2: Raffael, Transfiguration, 1516–20, Öltempera auf Kirschbaumholz, 405 x 278 cm, Rom, Vatikanische Museen, Pinakothek

tet). Als dritte, eigentliche Macht jenseits der beiden auf weltgeschichtlich verlorenem Posten kämpfenden Parteien entfaltet das Kreuzeszeichen in Kaulbachs Bild, wie Steinbeck schön herausgearbeitet hat, Adhäsionskraft, die Idee „zieht“. Caroline Sayn-Wittgenstein hatte von Kaulbachs „tendance philosophique“ gesprochen, „qui marqua toujours à un noble coin les conceptions de son génie“; und bereits die Zeitgenossen kritisierten die Berliner Wandgemälde als zu geschichtsphilosophisch-konzeptuell erstarrt (bzw. speziell die Hunnenschlacht, die bereits vor dem Berliner Auftrag als Bildidee bestand, als nicht hundertprozentig in das präsentierte Geschichtsbild passend).<sup>11</sup>

Liszt war ein solcher Hang zur weltumspannend-weltverbessernden Theoriebildung ebenfalls nicht fremd, wie er 1857 selbst zugab: Er sei

„durch die musikalischen Erfordernisse des Stoffes dahin geführt [worden], dem solarischen Licht des Christenthums, personificirt durch den katholischen Choral ‚Crux fidelis‘, verhältnissmässig mehr Platz einzuräumen, als es in dem herrlichen Gemälde der Fall sein durfte, um somit den Abschluß des Kreuzes-Sieges, den ich dabei sowohl als Katholik wie als Musiker nicht entbehren mochte, zu gewinnen und prägnant darzustellen.“<sup>12</sup>

Niemand hat diese Ideologiefanfälligkeit Liszts wie auch die Charakteristika seiner ideenmalerischen Musik so unnachahmlich auf den Punkt gebracht wie bereits 1837 der große Ironiker Heine in *Über die französische Bühne. Vertraute Briefe an August Lewald*, der vielleicht als Berlioz-Freund hier auch implizit Rache an der von Stollberg zitierten Schumann-Besprechung nahm:

„Er ist ein Mensch von verschrobenem, aber edlem Charakter, uneigennützig und ohne Falsch. Höchst merkwürdig sind seine Geistesrichtungen, er hat große Anlage zur Spekulation, und mehr noch als die Interessen seiner Kunst interessieren ihn die Untersuchungen der verschiedenen Schulen, die sich mit der Lösung der großen, Himmel und Erde umfassenden Fragen beschäftigen. Er glühte lange Zeit für die schöne Saint-Simonistische Weltansicht, später unnebelten ihn die spiritualistischen oder vielmehr vaporistischen Gedanken von Ballanche, jetzt schwärmt er für die republikanisch-katholischen Lehren eines Lamennais, welcher die Jakobinermütze aufs Kreuz gepflanzt hat... Der Himmel weiß, in welchem Geistesstall er sein nächstes Steckenpferd finden wird. Aber lobenswert bleibt immer dieses unermüdliche Lechzen nach Licht und Gottheit, es zeugt von seinem Sinn für das Heilige, für das Religiöse.“

Laut Heine fühlt Liszt das ständige Bedürfnis,

„sich um alle Bedürfnisse der Menschheit zu kümmern, und gern die Nase in alle Töpfe steckt, worin der liebe Gott die Zukunft kocht [...]. Ich gestehe es Ihnen,

11 Vgl. hierzu erneut Monika Wagner, *Allegorie und Geschichte. Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Von der Cornelius-Schule zur Malerei der Wilhelminischen Ära*, Tübingen 1989, S. 126 ff., zur Hunnenschlacht v.a. S. 143 ff. Baudelaire nannte Kaulbachs künstlerische Vorgehensweise „philosophique et germanique“. Vgl. Lehmann/Riemer 1978 (wie Anm. 4), S. 63.

12 Steinbeck 1995 (wie Anm. 10), S. 37.

wie sehr ich auch Liszt liebe, so wirkt doch seine Musik nicht angenehm auf mein Gemüt, um so mehr, da ich ein Sonntagskind bin und die Gespenster auch sehe, welche andere Leute nur hören, da, wie Sie wissen, bei jedem Ton, den die Hand auf dem Klavier anschlägt, auch die entsprechende Klangfigur in meinem Geiste aufsteigt, kurz, da die Musik meinem innern Auge sichtbar wird.<sup>13</sup>

Obleich es zu diesem Zeitpunkt die symphonischen Dichtungen noch nicht gab, sondern nur das *Album d'un voyageur* als erste Stufe der *Années de pèlerinage* und es sich somit in der folgenden Beschreibung des Konzerts für die „armen Italiener“ wohl um eine der Lisztschen Opernparaphrasen gehandelt haben wird, würdigt Heine bereits die Bildhaftigkeit dieser instrumentalmusikalischen Evokationen, wenn auch mit sarkastischem Unterton:

„[...] ich weiß nicht mehr was, aber ich möchte darauf schwören, er variierte einige Themata aus der Apokalypse. Anfangs konnte ich sie nicht ganz deutlich sehen, die vier mystischen Tiere, ich hörte nur ihre Stimme, besonders das Gebrüll des Löwen und das Krächzen des Adlers. Den Ochsen mit dem Buch in der Hand sah ich ganz genau. Am besten spielte er das Tal Josaphat. Es waren Schranken wie bei einem Turnier, und als Zuschauer um den ungeheuren Raum drängten sich die auferstandenen Völker, grabesbleich und zitternd. Zuerst galoppierte Satan in die Schranken, schwarzgeharnt, auf einem milchweißen Schimmel. Langsam ritt hinter ihm her der Tod, auf seinem fahlen Pferde. Endlich erschien Christus, in goldener Rüstung, auf einem schwarzen Roß, und mit seiner heiligen Lanze stach er erst Satan zu Boden, hernach den Tod, und die Zuschauer jauchzten...“<sup>14</sup>

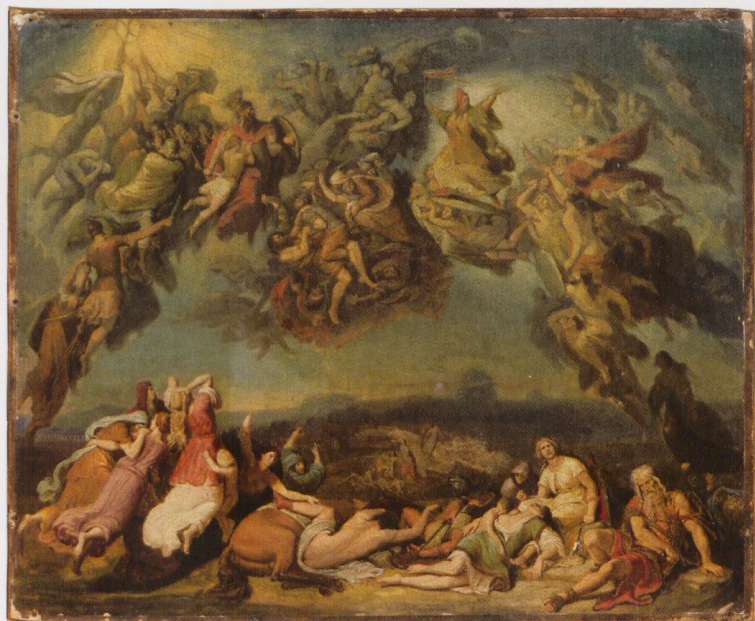
<sup>13</sup> Heinrich Heine, „Über die französische Bühne. Vertraute Briefe an August Lewald“, in: *Sämtliche Werke*, hg. von Hans Kaufmann, München 1964, Bd. XII, S. 161–230, hier S. 227.

<sup>14</sup> Ebd., S. 228.





Taf. XXXIX: Wilhelm von Kaulbach, *Die Hunnenschlacht*, 1834–1837, Öl auf Leinwand, 137,5 x 172,5 cm, Stuttgart, Staatsgalerie



Taf. XL: Wilhelm von Kaulbach, *Die Hunnenschlacht*, Öl auf Papier, 36,5 x 44 cm, Stuttgart, Staatsgalerie



Taf. XLI: Raffael, Begegnung von Papst Leo I. und Attila, 1514, Fresko, 500 x 750 cm, Rom, Vatikan, Stanza di Eliodoro



Taf. XLII: Eugène Delacroix, *Scènes des massacres de Scio*, 1824, Öl auf Leinwand, 419 x 354 cm, Paris, Musée du Louvre



Taf. XLIII: Anne-Louis Girodet-Trioson, *Ossian (Apothéose des héros français...)*,  
um 1801, Öl auf Leinwand, 192 x 184 cm, Rueil, Musée  
National du Château de Malmaison



Taf. XLIV: Correggio, *Mariä Himmelfahrt*, um 1524–30, Fresko,  
10,93 x 11,55 m (Basis), Parma, Domkuppel