



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Schmidt, Julian: Der Thurmbau zu Babel.

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

oder weniger Besitz, dann konnten Diäten und Reisegelder festgesetzt werden, denn in der Classe der wahlfähigen Bürger lag alsdann für den Staat und für die Gemeinden eine naturgemäße, hinreichende Garantie für eine gerechte Entscheidung über Giltigkeit oder Ungiltigkeit einer von der Regierungsbehörde beliebten Maßregel.

Wir haben somit die wesentlichen Vorzüge des hessischen Bezirksraths, sowie seine Mängel dargelegt. Wenn wir die Ursache der letzteren in der Vernachlässigung der mehrfach ausgesprochenen Grundsätze jenes Entwurfs für freie Gemeindeorganisation fanden, so würde es uns freuen, wenn es uns gelungen wäre, in des Verfassers Geist und Sinn durch ein speciellcs Beispiel seine Ideen zu commentiren und sie in ihrer Wahrheit nachzuweisen.

III. B.

Der Thurbau zu Babel.

Eine politisch aufgeregte Zeit ist wenigstens für den Augenblick der Kunst nicht günstig. Sie absorhirt den Idealismus der besten Kräfte nach Einer Richtung hin und läßt die eigentlich freie, nach allen Seiten hin ausgebildete Individualität nicht zu ihrem Recht kommen. Die gesammte Kunst, soweit sie sich nicht dazu hergibt, den ephemeren Anforderungen des Tages einen Ausdruck zu geben, gilt als Reaction, denn sie zieht den Sinn von dem Einen ab, was Noth thut. Es ist ein gutes Zeichen für die ursprüngliche Gesundheit unserer Natur, daß Kaulbach's Gemälde von der Unterbrechung des babilonischen Thurbaues noch Interesse erregte, obgleich es keine Barrikade vorstellt. Vielleicht hat der beschämte Tyrann im Mittelpunkt desselben seinen Antheil an diesem Interesse.

Der erste Anblick des Cartons überzeugt uns, daß wir es mit einem der edelsten Werke der Kunst zu thun haben. Eine Reihe schöner, bedeutender Figuren bewegt sich in freier, genialer Lebendigkeit durcheinander, und doch gibt uns die Größe der Gruppierung sogleich einen Totaleindruck. Der Reichthum freier Individualitäten und charakteristischer Typen trägt doch überall den Stempel des Ideals. Ohne mechanischen Zwang hat jeder Theil des Gemäldes seine bestimmte, klar ausgedrückte Beziehung zum Ganzen. In der wuchernden Fülle sinnlich heiterer Natur spricht überall vernehmlich die Freiheit des Geistes.

Nach dem Vergnügen der ersten Anschauung suchen wir nach der eigentlichen Bedeutung. Der Gegenstand ist die Mythe des alten Testaments von dem König, der als Zeichen seiner Macht und im Troß gegen die Gottheit einen Thurm aufrichtete, der bis in den Himmel aufsteigen sollte. Jehovah hintertrieb dies Begin-

neu, indem er die Sprache der Arbeiter verwirrte und sie dadurch zwang, auseinander zu gehen. Pragmatischer und weniger plastisch, als die kühn gedachte griechische Mythe, nach welcher ein Paar verwegene Titanen einen Felsen auf den andern häuften, um des Göttervaters olympische Burg zu erstürmen, bis dieser sie mit seinen Blitzen zu Boden streckte. Wie sinnlich klar ist diese letztere Mythe im Verhältniß zu der biblischen Geschichte; man sieht bei diesem Emporsteigen einen bestimmten Zweck, man hat bestimmte sinnliche Mittel vor sich, und der Kampf ist ein realer, jene Riesen sind handfeste Gesellen und Zeus nicht ohne Furcht. Was Nimrod dagegen mit seinem Thurmbau gewollt, ist nicht klar, und Gott bekämpft ihn nicht mit edler, heroischer Gewalt, sondern durch Ueberlistung. Die Sprachverwirrung ist ebenso abstract und unbestimmt gehalten, als die Ausgießung des heiligen Geistes in Pfingsten; es ist ein größeres, complicirtes Wunder und macht doch keinen Eindruck, denn es wirkt nicht unmittelbar auf die Phantasie, es bedarf der Beihilfe der Reflexion. Am allerwenigsten erträgt es eine künstlerische Darstellung, und die Maler haben sich damit begnügt, eine große Verwirrung während des Baues auszudrücken, über deren Veranlassung man dann seine Gelehrsamkeit zu befragen hat, ebenso wie die Darsteller des Pfingstfestes den halb verdrehten, halb exaltirten Gebärden der Jünger und dem Staunen und Entsetzen ihrer Zuhörer kein anderes sinnliches Motiv unterzuschieben wußten, als die unvermeidliche weiße Taube, die in der Mitte schwebt und deren Zusammenhang mit der Bewegung unter den Aposteln nur durch die Schule erläutert wird.

Dagegen liegt in der biblischen Legende eine größere sittliche Tiefe. In dem heidnischen Mythos steht Kraft gegen Kraft; der Kampf ist ein rein äußerlicher und sein Ende Vernichtung der einen, ohne daß dieser Untergang irgend einer neuen Schöpfung zu Gute käme. Die Völkerscheidung dagegen ist an sich etwas Vernünftiges; das Uebermaß der Kraft, welches der Neid der antiken Götter nur durch einfache Negation zu widerlegen wußte, lenkt der biblische Gott in seine gesetzlichen Grenzen und gibt ihm dadurch seine relative Berechtigung. Die Verschiedenheit der Sprachen ist nur der bestimmte Ausdruck für die sittliche Verschiedenheit der Volkseigenthümlichkeiten, durch tyrannische Gewalt in einen unfruchtbaren Staatsmechanismus zusammengedrückt, gibt ihnen die Freiheit erst das Recht des Lebens. Die Unterschiede sind nicht mehr gebunden, sie widersprechen sich nicht, sie ergänzen sich gegenseitig zu dem schönen Bilde der Menschheit. Nicht in die Höhe, wie das Gelüst des übermüthigen Genius es will, sondern in die Breite geht der Strom des Lebens. Das Ideal — die vollkommene Menschheit — ist nicht in der einzelnen Erscheinung, sondern in der Gesamtheit der in freier Eigenthümlichkeit aufblühenden Erscheinungen; nur in der Fülle des Lebens, nicht in der einsam abstracten Tiefe des einzelnen Menschenbildes realisirt sich die Gottheit.

Aus dieser Betrachtung ergibt sich die Wendung, welche die Sage in der

künstlerischen Ausbildung nehmen muß, von selbst. Die Verschiedenheit der Völker, welche die Sage erst werden läßt, muß in der Darstellung als eine bereits vorhandene erscheinen, die nur in einer plötzlichen Krise zum Bewußtsein kommt. Es ist dann die Aufgabe, dieser Krisis die sinnliche Wahrheit zu verleihen, ohne ihr die sittliche Bedeutung zu nehmen. Sehen wir nun, wie Kaulbach seine Idee zur Geltung gebracht hat.

Das Bild zerfällt in drei Gruppen: der Tyrann und seine Helfershelfer, die in ihrem unsittlichen Vorhaben, widersprechende Elemente gewaltsam zusammenhalten zu wollen, unterbrochen werden; die Gottheit, von der diese Unterbrechung ausgeht, und die frei gewordenen Gegensätze, die sich zu ihrer individuellen Entwicklung auseinander begeben. Also der gebundene Widerspruch, die reine logische Idee, die ihn löst, und der gelöste Widerspruch.

Der Idee nach eine schöne Construction. In der Mitte die Unfreiheit, die in ihrer Zerstörung nur wüste Bilder gibt, die in ihrem Streben nach abstracter Einheit ihren eignen Widerspruch, das Recht ihres Untergangs, nicht begreift und daher mit voller Schuld ihrem Schicksal verfällt; im Vordergrund, der dem Zuschauer zunächst liegt, und das eigentlich gegenwärtige Leben ausdrückt, das Recht der Selbstständigkeit, des Egoismus, das zunächst in der Trennung das Gefühl seiner Freiheit findet und an die höhere Einheit des Menschengeschlechts nur höchstens ahnungsvoll sich erinnert — eine Ahnung, wie sie in der edlen Gestalt des Patriarchen sich ausdrückt; in der Höhe der Geist, der das Bewußtsein aufrecht hält, auch in der Scheidung seiner Momente sich selbst nicht zu verlieren. Betrachten wir diese Gruppen zunächst nur in ihrer geistigen Bedeutung, ohne vorläufig auf ihre sinnliche Wahrheit einzugehen.

Im Vordergrunde scheiden sich drei Gruppen; mit Recht, denn zwei würden nur den abstracten Gegensatz ausdrücken, mehr als drei die Uebersicht verwirren. Ein Fehler in der Idee ist es aber, daß die mittlere Gruppe ohne alle Berechtigung hingestellt ist. Rechts sehen wir die freie, geniale Individualität des Helden, links die sittliche Welt der Familie; in der Mitte aber bloß den wüsten Götzendienst, den Aberglauben, die Hexerei, kurz, den unsittlichen Abfall vom Geist.

Rechts zieht auf einem geschlungenen Pfade, der sich in weite Perspective verliert, eine Karavane ihrem neuen Wohnsitz zu. Die Kameele erinnern an nomadisch wandernde Völker, aber zugleich an den Handel. Im Vordergrund schließt sich diesem Zuge ein stattlicher Held an, der auf einem Pferde im stiegenden Galopp vorwärts sprengt. Zwei schöne Jünglinge, wohl seine Söhne, greifen in die Mähnen des Rosses und eilen im kühnen Wettlauf mit ihm davon. Der eine von ihnen erhält durch scheues Abwenden von den Hexen der mittleren Gruppe den Zusammenhang mit der anderen Seite. Vor dem Pferde scheuen einige voranschreitende Männer — ein überflüssiger und störender Zug, da er ohne eine

weitere Bedeutung zu haben, an die unmittelbare empirische Anschauung erinnert, während im übrigen die Ausführung, bei aller sinnlichen Lebendigkeit, symbolisch gehalten ist. Der Hauptfigur folgt ein anderer Reiter. Der Held blickt ohne Interesse, aber mit männlichem Ernst, nach dem gestürzten König zurück, der ihn früher zu unwilligem Dienst in seinen Kreis bannte; er empfindet in der Veränderung nur die Freiheit, seine Kraft zum eignen Ruhm zu gebrauchen. Eine Gruppe schöner Frauen, die im Begriff sind, der Karavane zu folgen, winkt den um den König Zurückbleibenden zu, sich ihnen anzuschließen. Einige Harfner, die früher vor dem König spielten, und die vorläufig nicht recht wissen, was sie zu dem Umschwung der Dinge sagen sollen, werden durch einen Knaben, mit Pfeifen im Gürtel, lebhaft aufgefordert, diesem Ruf Folge zu leisten. Der Sänger soll mitziehen, wo Heldenthaten zu erwarten sind, und so wird dieser Zug den Stamm bilden, aus welchem die Heroen und die Sänger der Ilias hervorgingen.

Einen wesentlich verschiedenen Charakter zeigt die Gruppe links: ein Wagen in sehr primitiven Verhältnissen, von zwei wackern Ochsen gezogen, welche die Bewunderung aller Kenner in dieser Branche erregt haben. Auf demselben sitzend ein Patriarch, der über zwei fürchtsame Kinder, die vor dem Ungethümen der Mittelgruppe flüchten, schützend seine Arme ausbreitet, und mit verständiger Ueberlegung zu der Erscheinung Gottes hinausschaut, deren sittliche Tendenz er zu würdigen scheint; zu seiner Seite ein ruhig sinnender, halbreifer Knabe mit den Geräthschaften der Viehzucht und des Ackerbaus; hinter ihm ein Vater mit Weib und Kind; neben den Wagen ein kräftiges Weib mit einem Kind im Korbe auf dem Kopf, etwas Karyatidenartig ausgeführt; mehrere Kinder, die mit Weintrauben spielen, eine Kuh, der ein Kalb Blumen und Gras aus dem Munde abweidet, und eine ganze Zahl idyllischer Schafe in der ganzen Anmuth und Würde ihrer legitimen Unschuld. Im Gegensatz zu dem heroischen Individualismus der ersten Gruppe haben wir hier die heilige Stille des patriarchischen Familienlebens, dort die kräftige Bewegung des griechischen Circus, hier die innige Beschaulichkeit Indiens, an dessen Stamm auch der typische Ausdruck der Köpfe erinnert. Die Haltung der Figuren hat etwas jungfräulich bedächtiges; sie schauen aus großen, klugen Augen träumerisch sinnend vor sich hin, während in den Blicken der ersten Gruppe eine unruhige, auf alles Objective gerichtete Beweglichkeit sich ausdrückt. In den jungen Gestalten — z. B. dem Knaben neben dem Patriarchen und dem neben den Helden — prägt dieser Gegensatz sich schärfer aus; das Mannesalter nähert; die männlich ernste Haltung des Helden und der schwungreich kühne Kopf des Patriarchen lassen den Unterschied der ursprünglichen Anlage weniger hervortreten. Der Patriarch wird, wenn es Noth thut, für seine Familie die Axt zu ergreifen wissen; der Held mit liebevoller Sorgfalt zu seinen Söhnen herablicken, wenn er sie auch rauher erzieht, die jungen Falken eines kriegerischen Stammes.

Der bewegliche Kriegergeist ist plastischer als die friedliche Sinnesart des Hirten; darum ist in der ersten Gruppe jeder Zug real dargestellt, während in der zweiten manche Wendung eine nur symbolische Berechtigung hat, z. B. die Weintrauben, mit denen die Knaben spielen, um die Heiterkeit dieser Lebensweise auszudrücken, während ein solches Spiel zu dem Schrecken und der Beweglichkeit des Moments eben so wenig paßt, als das träumerische Sinnen der ruhenden Hirten, das durch eine etwas gewagte Anticipation der Zukunft in diese edlen Gesichter gelegt ist.

Die mittlere Gruppe verbindet die beiden ersten, indem nach rechts und nach links hin abscheulich häßliche Burschen die Kinder durch Angrinsen in Schrecken setzen. Den Mittelpunkt bildet ein alter, affenmässig zusammengezogener Neger auf einem wüsten Ochsen, einem wahren Monstrum teuflischer Bestialität, an dem sich jedes Haar borstenartig gegen das andere empört, aus dessen häßlichem Munde Geifer fließt und dessen Schwanz gegen alle Idee bürgerlicher Sittlichkeit Protest einlegt. Der Gegensatz zu den unmittelbar daran stoßenden tugendhaften Ochsen der patriarchalischen Gruppe macht seine Erscheinung noch um so unheimlicher. Der Neger drückt ein aus dem Schiffbruch gerettetes Götzenbild, das an Häßlichkeit mit ihm wetteifert, in blödsinnigem Stumpfsinn an seine Brust, eine junge Negerin, deren üppig sinnliche Fülle sie trotz der untergeordneten Berechtigung der Race zu einer Art Schönheit stempelt, küßt ihm den groben Mantel; rechts murmelt eine greuliche Heze Beschwörungsformeln, links schneiden drei Figuren von halb mongolischem Typus der Patriarchengruppe wüste Gesichter. Man sieht, Kaulbach hat alle Kraft des Häßlichen, welche in seinem Griffel lag, aufgeboten, um den Abstich des unmenschlichen Cultus gegen das freie Heldenthum und die fromme Sitte um so schärfer hervorzuheben; so aber wird ein werthloses Moment daraus, eine leere Fortsetzung der Knechtschaft, welche durch die Völkerscheidung eben aufgehoben werden sollte. Der Fetischdiener ist übrigens außer allem geistigen Zusammenhang mit dem Ereigniß, welches sich in den obern Regionen begibt; er zeigt weder Freude, noch Schmerz, noch eine Spur von verständigem Eingehn; in thierischem Stumpfsinn folgt er seinem Verhängniß.

Fassen wir nun die drei Gruppen des Vordergrundes zusammen, so ergibt sich sofort ein Uebelstand, der bei der Ineinandermischung zeitlich von einander entlegener Ereignisse nur zu natürlich ist. Die Scheidung der Volksstämme folgt erst aus der Störung des Thurmbaus. Hier stößt nun die Frage auf: wo kommen alle diese Leute her? Hart hinter ihnen erhebt sich das Fundament des Thurms, es ist kein Ort vorhanden, wo man sich ihre Zelte aufgeschlagen denken könnte. Es ist, als ob sie sich vor dem Thurm versammelt und so eben kehrt gemacht hätten. Dagegen spricht aber die, keineswegs in plötzlicher Bestürzung verwirrte, sondern in regelmäßigen Weg eingelenkte Bewegung. Kurz, in der Gruppierung des Vordergrundes ist nur architectonisch-symbolische, aber keine plastische Wahrheit.

Von dem Thurmbau selbst sehen wir einen Plan aus der Tasche eines so eben gesteinigten Architekten hervorgucken. Nach demselben sollte er terrassenförmig aufgerichtet werden, eine Rotunde über der andern. Ich bemerke beiläufig, daß nach dieser Anlage, von der wir die beiden untersten Terrassen vor uns sehen, der Thurm keine sehr bedeutende Höhe erreicht hätte. Die unterste Terrasse scheint durch eine senkrechte Wand von der Ebene des Vordergrundes abgeschlossen, obgleich das in dem Carton nicht genau zu unterscheiden ist. Auf dieser Wand führen ein Paar Stufen zu einer Art Altan, auf dem der König sitzt, sein Werk zu überschauen, neben ihm zwei kleine Pfeiler mit Götzenbildern und zwei rauchenden Opferfäulen. Der Tyrann ist also auch Gözendiener; eine falsche Symbolik: sein Werk sollte der Selbstverherrlichung dienen, er hätte bei seinem ungemessenen Hochmuth keinen andern Gözen neben sich dulden sollen. Die beiden Götzenbilder sind herabgestürzt — die einzige Spur von Zerstörung — und liegen auf ein paar Leichnamen zu den Füßen des Königs, die sie also vermuthlich werden erschlagen haben. Eine Frau, die hilfsehend die Knie des Tyrannen umfaßt, trägt den Keif um ihre Stirn, sie wird also wohl seine Gemahlin sein und die Erschlagenen zu seiner Familie gehören. Zu beiden Seiten des Königs stehen grinsende Figuren, die, den Fuß auf die zertrümmerten Götzenbilder gestemmt, gegen ihn die Zunge ausstrecken und ihn sonst auf jede Weise verhöhnen. Hinter denselben, ebenfalls zu beiden Seiten, trauernde Gestalten, die ihr Gesicht verhüllen, nachträgliche Unglückspropheten, die ihre Hände weissagend zum Himmel aufstrecken, rathlose Harfenspieler u. dgl. Der König, jeder Zoll Verdruß, Grimm und Verzweiflung, hat ein gemeines Gesicht und einen gemeinen, obgleich robusten Körperbau; in seinem Grimm, in seinem Schmerz ist kein Adel, er ist der abstracte Theater Tyrann. Er scheint keinen Begriff zu haben, was eigentlich vorgeht — und theilt darin, um es gleich voraus zu nehmen, das Schicksal der Zuschauer.

Zu beiden Seiten, auf der Höhe der ersten Terrasse, erheben sich Gerüste, auf denen an den Mauern der zweiten gearbeitet wird. Links führt von diesen Gerüsten ein Balken über den Saum der ersten Terrasse hinaus und ist durch Pfeiler mit der Ebene des Vordergrundes verbunden; auf diesen klettern flüchtige Arbeiter, die sich mit allen Zeichen des Entsetzens in eiliger Flucht von dem Thurm entfernen, in den Vordergrund herab. Es sind schöne Gestalten darunter. Rechts ist keine Verbindung mit der Ebene; den erschrockenen Arbeitern bleibt nichts anders übrig, als verzweifelt und hilfsehend vom Saum der Terrasse die Hände nach der scheidenden Karavane auszustrecken. Links sehen wir einige, durch mechanische, anstrengende Arbeit in thierischen Stumpffinn versetzte Knechte, vor ein Joch gespannt, Baumaterial auf den Thurm führen; ein Aufseher treibt sie mit der Peitsche; ein Weib, das ihnen entsetzt entgegensteht, ruft ihnen zu, daß alles vorüber sei; sie sehen mit blödem Staunen auf sie hin, ohne sie zu verstehen. Mit dieser Gruppe correspondirt rechts ganz im Vordergrund eine andere, die sonst

ziemlich isolirt liegt; zwei bestialisch aussehende Kerle steinigen einen dritten. Ein Grundriß des Thurms, der ihm als Attribut aus der Tasche hängt, stempelt ihn als den Baumeister, das Werkzeug des Tyrannen; einer von den Kerlen trägt eine schwere Last Sandsteine mit einem Riemen befestigt auf dem Rücken; es wäre zwar bequemer gewesen, wenn er sich derselben erst entledigt hätte, ehe er an dem unglückseligen Architekten die Lynchjustiz des souveränen Volks ausübte, aber er mußte sich vor dem Publikum als gedrückter Vertreter des Proletariats legitimiren.

Und was ist nun endlich die Ursache dieser plötzlich eintretenden Verwirrung? Sie schwebt als Wolke über dem Haupt des Königs, der nichts davon gewahrt wird: Gott der Vater in der Mitte von zwei sentimental unbestimmten Kalenderengeln.

Gegen die sinnliche Erscheinung Gottes ist nichts einzuwenden. Jedenfalls offenbart er sich als Mensch zweckmäßiger, als in der Gestalt einer Taube, eines Dreiecks oder sonstiger irrationeller Symbolik. Schon aus architektonischen Gründen muß die Höhe des Gemäldes eine würdige Ausstattung haben — in seiner Sunnenschlacht hat Kaulbach dies Bedürfnis durch die in der Höhe schwebenden Geister der Erschlagenen befriedigt. Aber wenn sich der Künstler einmal entschließt, Gott, welcher nach der Aussage der Bibel nur ein Geist ist, plastisch zu vergegenwärtigen, so muß es in aller sinnlichen Fülle des Lebens geschehen. Die schwindfüchtige Figur würde sich freilich symbolisch dem Begriff des reinen Geistes mehr nähern, aber sie hat keine Berechtigung in der Kunst. Auch der christliche Gott muß, wenn er erscheint, bei den Heiden in die Schule gehn und sich in die edlen Formen kleiden, welche der griechische Meißel der idealen Natur abgelauscht hat. Der erscheinende Gott ist Zeus, die harmonisch gebildete Kraft. Hier nun hat sich der Künstler verführen lassen, ins Gothische überzuschweifen. Sein Gott hat eine nach allen Seiten stark hervorgetriebene Stirn, wahrscheinlich um das Uebermaß der Intelligenz anzudeuten. Aber eben dadurch wird er häßlich, ohne die auch in der sinnlichen Erscheinung angedeutete Harmonie der Kräfte ist kein Gott — d. h. kein schöner Mensch zu denken. Noch schlimmer ist es aber, daß wir nicht recht wissen, was Gott macht. Als das Symbol der göttlichen Gewalt kann nur die erhabene Naturkraft gelten, vor der wir schauern, weil wir sie in ihren letzten Gründen nicht begreifen. Gott mußte, wenn er auch selbst in dem Born seines Antlitzes das Maas der heitern olympischen Ruhe nicht verlieren durfte, nach allen Seiten hin blitzen, man mußte sehen, wie der von Menschen gebildete Koloss unter der höheren Gewalt des Donnerers zusammenbebt. Davon geschieht nichts; mit Ausnahme der beiden umgefallenen, übrigens ziemlich kleinen Götzenbilder, ist keine Spur der Zerstörung wahrzunehmen, und man begreift nicht, woher all' dieser Lärm? Gott — der übrigens wegen der ungeschickten Stellung der Wolke, die zu nahe über den Häuptern der untern Gruppe schwebt, und sogar, wie es scheint, vor dem Sitz des Königs, genöthigt ist, sich zu bücken, um nach

unten zu sehen — hebt den einen Arm drohend empor, den andern streckt er befehlend hinab; die beiden Engel tragen unwirksame Blitze in der müßigen Hand. In der Bibel heißt es zwar, die bloße Erscheinung Gottes sei geeignet, die Menschen zu tödten, allein wenn wir ein Bild vor uns haben, wollen wir mit den Augen dem Causalnexuſ folgen. Was Gott thut und sagt, bleibt uns unverständlich: die einzige Gefahr scheint die zu sein, daß er die Untenstehenden im Herunterfallen durch sein Gewicht erdrückt. Man hat gegen den Gott des Rubenschen Weltgerichtes, wie gegen seinen Neptun, die Einwendung gemacht, sie seien ungöttlich in ihrer Leidenschaftlichkeit, und das ist richtig; die edle Natur muß schön bleiben auch in ihrem Zorn, aber Energie der Leidenschaft, sowie sinnliche Macht müssen wir voraussehen, wenn wir an ihre Macht glauben sollen.

Man wird mir einwenden, daß ich hier an die moderne Malerei Anforderungen mache, hinter denen die berühmten Gemälde der Meister des 16. Jahrhunderts — wenigstens die in großem Styl gehaltenen — ohne Ausnahme zurückbleiben würden. So ist es auch. Die moderne Kunst hat höhere Probleme zu lösen, höhere Ideale zu befriedigen, als die aus christlicher Abstraction und heidnischer Sinnlichkeit wunderbar zusammengesetzten des 16. Jahrhunderts. Kuriose Lichteffecte, wie in Correggio's heiliger Nacht, genügen weder dem religiösen noch dem künstlerischen Bedürfniß mehr, seitdem erkannt ist, daß nur in der Wahrheit Schönheit sei, daß der Geist nur in der Durchdringung der Natur, die Natur nur durch den durchscheinenden Geist berechtigt wird. Wir sind über die Martyrien hinaus wie über die abstracte Sinnlichkeit Lada's und ihres Schwanes. Seitdem wir das Leben nicht im ruhenden Ideal, sondern in der Bewegung suchen, ist das historische Gemälde — nicht bloß die willkürliche Aneinanderreihung historischer, mythischer oder allegorischer Figuren, die höchste Aufgabe der plastischen Kunst. An ein historisches Gemälde machen wir aber — abgesehen von den technischen Gesetzen — folgende drei Anforderungen.

Einmal sinnliche Klarheit. Die Bedeutung eines Bildes soll nicht hinter ihm sein, nicht in irgend einer Anspielung auf einen Gedanken oder eine an sich große Begebenheit, die wir aus dem Katalog erfahren, wie man sonst an den Mund der auftretenden Figuren Zettel klebte, aus denen man erfuhr, was sie sagten. Der historische und mythische Stoff bietet Tragödien genug, aber er ist verführerisch, wie wir das auch am historischen Drama sehen; statt die Größe des Gegenstandes in dem Bilde selbst auszuprägen, appellirt man an die Reminiscenz, an das Gedächtniß. Die Verbreitung historischer Portraits, die wir in historischen Bildern mit Recht wieder zu finden erwarten, schadet an sich der Idealität nichts; denn von unserm Standpunkt des Bewußtseins aus erscheint nur das schön, was zugleich charakteristisch ist. Nur muß dies Charakteristische nicht, wie sonst die der menschlichen Figur äußerlich angefügten conventionellen Attribute gegen die Handlung gleichgiltig sein; selbst ein Napoleon, in ein gleichgiltiges Gemälde ver-

webt, sinkt zum Genre herab. Das Genre — und ziemlich die ganze Düsseldorfer Schule gehört in diese Kategorie — hat nur wegen dieser sinnlichen Wahrheit Berechtigung im Gebiet der Kunst, wenn es zugleich durch humoristische Idealität getragen wird. Die Idealität der historischen Gemälde kann aber nur die tragische sein. Auch die plastische Kunst muß sich dem Gesetz der geistigen Nothwendigkeit fügen, und groß ausgeführte Genrebilder, wie die Paul Veroneses, haben eben weil diese innere Nothwendigkeit fehlt, trotz des Reichthums an charakteristisch bedeutenden Figuren, keinen Anspruch an künstlerischen Werth im höhern Sinne. Die phantastisch = allegorischen, oder blos sinnlichen Bilder nach antikem Zuschnitt sind dem Relief zu überlassen. Auf die Malerei übertragen — wie es Kaulbach in seiner Hunnenschlacht gethan, — haben sie nur in so weit Berechtigung, als ein ethischer Gehalt in ihnen durchscheint, als sie unter dem Schein einer übersinnlichen Gestaltung dennoch Realität ausdrücken. In jenem Gemälde wachen die todten Krieger auf und greifen sofort nach ihrem Schwert, um den Kampf des alten blutigen Hasses fortzusetzen. Der Schein des Todes ist aber hier nur die Abspannung der Ermüdung, der wirkliche Tod leidet keinen Haß und keine Bewegung, und ein Versuch, beides zu vermischen, kann nur als Burleske gedacht werden. Strenger als die Poesie folgt die Plastik dem Gesetz der Wirklichkeit; sie kann uns für Augenblicke hintergehn, indem sie angeerbten Bildern unserer Phantasie schmeichelt, aber nur durch Wahrheit reißt sie uns für die Dauer fort.

Die zweite Anforderung an das historische Gemälde ist Leben, Action, Leidenschaft. Die Leidenschaft, wie das Tragische und Erhabene überhaupt entspringt aus einem Gegensatz. Selbst die Düsseldorfer fühlen das Bedürfniß dieses Gegensatzes, aber sie fassen ihn nur äußerlich. Jeremias auf den Ruinen von Jerusalem, Kinder spielend auf Ruinen u. s. w. Es ist ein elegischer Contrast, kein tragischer. Höher ist die Form, welche den Gegensatz in den Seelenausdruck des Menschen legt, wie Napoleon nach den Unterhandlungen von Fontainebleau von Paul Delaroche. Der Gegensatz der genialen Kraft und des Bewußtseins durch die Umstände dennoch geknechtet zu sein, ist tragisch; allein in der Plastik wird man leicht versucht, in falscher Nachahmung der Poesie, welche die Mittel hat, uns stufenweise die Metamorphosen der Seele nachzuweisen, in den momentanen Ausdruck des subjectiven Gefühls eine ganze Tragödie legen zu wollen.

Zu viel Ausdruck im Gesicht wird Caricatur. Der wahre Künstler zeigt die Leidenschaft in ihrer Aeußerung, der Action. Die französischen Maler sind uns darin weit voraus; sie haben die Kühnheit, es mit dem Detail leicht zu nehmen, um die großen Züge der Handlung hervortreten zu lassen.

Dagegen fehlt ihnen oft das Dritte der Kunst: die geistige Bedeutung. Die alten Künstler wußten sie nur in Energie des Leidens zu legen; eine abstracte, unfruchtbare Geistigkeit, die in der Kunst im besten Falle zu einem forcirten Heraustreten der Gefühlswelt führte. Der religiöse Standpunct, in wel-

hem der Geist sich nur in der Verläugnung der Natur bethätigte, ist nun überwunden, nicht aber die Neigung, in die Tiefe der Seele zu graben, um dort die Räthsel des Universums zu lösen. Das ethische Moment kann für die bildende Kunst nicht in der Tiefe gesucht werden; mit Recht breitet es die Schule, welcher Kaulbach angehört, in epische Sinnlichkeit aus, und zeigt die Größe des künstlerischen Blicks in der symbolischen Auffassung weltgeschichtlicher Symbolik. Sie schreibt mit einem gewissen Lapidarstyl die Dialektik des Geistes in den unendlichen Rahmen der Geschichte. — Diese Aeußerlichkeit führt aber bei uns Deutschen, die wir uns gern ins Unbestimmte, ins sogenannte Unendliche verlieren, zu einem entgegengesetzten Fehler. Aehnlich wie in der göttlichen Komödie wollen wir in einem einzelnen Gemälde die Totalität unserer Weltanschauung umfassen; künstlerische Uegehener wie der Faust und seine Bewunderer gingen aus dieser falschen Universalität hervor. Meister Dante schweifte zwar in seinem Flug über Himmel und Hölle hin, aber zu Hause war er immer in Florenz, und im Himmel und in der Hölle fand er nur seine Florentiner wieder. Wir dagegen fangen jetzt erst an, uns unsere Heimath einzurichten; wir spannen die Fäden unseres Gewebes ins Unendliche hinaus, aber es fehlt der Mittelpunct, um den wir es concentriren. Zu leicht verliert sich daher die Fülle der Anschauung in Arabesken, in fein geschlungenen Linien; die Gruppierung wird nach äußerlicher, architectonischer Symmetrie angelegt, die Bedeutung durch Ideen-Association hergestellt. Auch unsere größten Gemälde erschienen so als Producte der Reflexion.

Auch in Kaulbach's Entwurf fehlte diese Gluth des alles beherrschenden Geistes. Der Gott, der da oben an dem Thurme schwebt, ist erst später hingezeichnet in das bunte Leben, welches das klare Künstlerauge in reizender Fülle aufgefaßt, die sichere Künstlerhand in lebendiger Anschaulichkeit wiedergegeben hat; er ist nicht die Seele, die diese Erscheinung durchdringt. Es ist ein stummer Hieroglyph, zu dem uns der Schlüssel fehlt. Es ist nicht der menschlich zürnende Gott der naiven Religion in der Majestät sinnlicher Schrecken, er ist der reflectirte Gott des modernen Rationalismus, der in die Geschichte, in die Natur eingreifen soll, man weiß nicht wie, der im Verborgenen waltet, obgleich, was wir von ihm wissen oder behaupten, nur Resultate des Verstandes sind.

Der dichterische Geist, der mit ursprünglicher Genialität ein Kunstwerk schaffen wird, das nicht aus unbestimmtem Streben nach dem Unendlichen, sondern aus unmittelbarem Erguß einer edlen und starken Seele hervorgehet, ein solcher Geist nur kann der Schöpfer einer neuen Kunstperiode sein.

Julian Schmidt.