



79.

Oct. 20.

über
Christusgemälde

von
Herrn Dr. Johann Christian
Götz

Leipzig, bey
C. C. Neumann, Neuberger Buchhandlung

1791
Preis 1 Rthlr. 12 Gr.

Verlag
C. C. Neumann, Neuberger Buchhandlung



Ueber
Christusgemälde

oder

über die Behandlung

dieses

religiösen Stoffes in der Malerei.

Nebst

Beschreibung einiger Gemälde vom Herrn
Professor Deser und Herrn Ramberg.

von

M. Johann Christian August Grohmann
Lehrer der Philosophie zu Wittenberg.

Leipzig,
im Schwickertschen Verlage, 1794.

Über
die
Rechnung

über die
Rechnung

über die
Rechnung

**KOEN. FRIED.
UNIVERS.
ZU HALLE**

über die
Rechnung

über die
Rechnung



Dem Herrn
Hofrath Adeling

11111111
11111111111111111111



Dem Herrn
Land- Rent- Meister Weiße

1711
STRECKENBACH

Dem Herrn
Professor Becker

mit
ergebenster Hochachtung
gewidmet.

Wohlgebohrne
Hochgeehrteste Gönner,

So unbedeutend die Ideen in dieser kleinen Schrift, so unbedeutend sie vielleicht durch meine Bearbeitung geworden sind; so ist doch das Gefühl, Ihnen meinen Dank auszudrücken, zu lebhaft, als daß ich nicht selbst von dieser Gelegenheit Gebrauch machen, sie nicht ergreifen sollte, Ihnen öffentlich zu sagen, wie sehr ich fühle, daß ich alles, was ich thue, nur durch Sie thue. In meinen Aufenthalt in Dresden, an meinen Abgang von da, an meinen jetzigen Aufenthalt in Wittenberg darf ich wohl nicht erst denken, um hier allen fremden Verdacht eines kleinen Absehens von mir zu entfernen, und mit vollem Gewichte, was ich sage, zu bestätigen, mich nicht erst dieser vergangenen Scenen, die mir so ganz meine Verbindlichkeit gegen Sie vorhalten, erinnern, nicht auf die jetzigen sehen, wo ich so oft von dem Herrn Professor Ebert durch die freundschaftlichsten Beweise seiner Gewogenheit gegen mich auf diese alten,

mir ewig theuern, ewig unvergesslichen
Scenen zurückgeföhret werde.

Die Gedanken zu dieser kleinen
Schrift, ihre nähern Rücksichten entstan-
den zuerst ohnlängst bei meinem Aufent-
halte in Leipzig. Wie bin ich also mit
dieser Zeit ausgesöhnt, wenn Sie nur
einige günstige Blicke auf diese Arbeit
werfen, mit voller Nachsicht die Weihe
aufnehmen, in der ich sie Denenselben
darbringe! Ich gestehe, ich schmeichle
mir mit nichts weniger, als damit; ja
noch mehr — ich schmeichle mir selbst mit
der Erfüllung des heißesten meiner Wün-
sche, mit der fernern Fortsetzung und Er-
haltung Ihrer mir so einzigen Gewogen-
heit und Freundschaft.

Die Dankbarkeit werde ich nie ver-
gessen, die ich Ihnen schuldig bin, noch
je unterlassen, Denenselben die innige
Hochachtung zu erkennen zu geben, mit
der ich unausgesetzt bin

Erw. Wohlgebornen

Wittenberg,
den 27sten Aug.
1793.

ergebenster Diener
Joh. Christ. Aug.
Großmann.

Einleitung.

Sogleich Popularität der Künste ein Wort ist, welches in unsern Zeiten wenig Bedeutung mehr und Sinn zu haben scheint, da, außer der Ton- und Dichtkunst in ihren Volksgefängen, den Künsten wenig Einfluß aufs Allgemeine des Volkes mehr übrig ist; so kann es doch für Aesthetik, die als Wissenschaft nicht nach äußern Zwecken den Werth ihrer Gegenstände abmisst, keine unfruchtbare uninteressante Betrachtung seyn, den ästhetischen Werth zu bestimmen, den die Künste unter einander haben, da davon ihre Rangordnung erstlich selbst; zweitens in der Anwendung ihre mögliche oder unmögliche Vereinbarung zu und in einem Produkte abhänget.

Die Aesthetik schäzet nicht den Werth ihrer Betrachtungen nach fremden Zwecken; und so müßte auch ein Maasstaab, der uns den Werth der Künste selbst angäbe, von allen zufälligen fremden Zwecken entfernt werden, da man sonst nur wieder auf den alten Schlag der frühern Aesthetiken kommen würde, die

von äußern Bestimmungen ihre Principe und Grundsätze abzogen — Vervollkommnung, Vergnügen also ganz außer dem Gesichtspunkte bleiben, da dieses den Künsten fremde Bedeutungen sind, und dieses nur Titel wären, womit wir sie rangmäßig beschenken, ohne daß sie etwas von ihrem persönlichen Werthe ausmachten. Eben so subjektiv formell, wie die Künste in ihren Bestimmungen überhaupt, muß der Maasstab seyn, der ihren Werth berechnet; sich eben so von aller materiellen Objektivität und allen Begriffen entfernen, wie sich die Künste selbst in ihren einzelnen Darstellungen des Schönen, Zweckmäßigen davon entfernt halten. In diesem Gesichtspunkte nun, aus dem diese ästerhische Abzeichnung geschehen muß, und die nur die allein richtige seyn kann, kann es nicht schwer seyn, dies Werk bald zu vollenden, nach der subjektiven Zweckmäßigkeit für das freie Spiel der Erkenntniß = Vermögen das höchste und niedrigste, — die Kunst zu finden, welche dieser Zweckmäßigkeit am meisten entspricht, die, welche ihr am trägesten, am spätesten nachkömmt, kurz, eine Rangordnung aufzustellen, welche von der inneren Persönlichkeit der Künste abgezogen, unpartheiisch den gegenseitigen Werth, ihnen zusichert und zuerkennt. Diejenige Kunst, welche die wichtigsten Momente ihrer Grundbestimmung und zugleich mit der geschwindesten Gewissenhaftigkeit die-

selben erfüllet, müßte die erste; — die hingegen, welche am wenigsten rein, am wenigsten geschwind denselben entspricht, für die Aesthetik die letzte — obgleich vielleicht nach dem Dargeben der Begriffe für die Cultur die schätzbarste — seyn.

Bildhauerei nun erfüllet vor allen andern die ersten wesentlichen Momente am reinsten; denn sie tritt ohne alles Sinnen-Interesse auf, schmeichelt mit keinen Farben und Farbenspiel, und stellt sich blos in kalter nackter Persönlichkeit dar: erfüllet zweitens zugleich diese Momente mit der größten Geschwindigkeit durch die vollkommenste alles umfassende Umschauung, für die sie erscheint; da sie nicht, wie die Ton- und Dichtkunst, die einzelnen Theile ihrer Formen Stück vor Stück gleichsam vorzeigt, sondern mit einem Momente ihr Ganzes mit einmal vorhält, — so daß sie mit der reinsten Zweckmäßigkeit mit der geschwindesten und umfassendsten zugleich die Kräfte des Erkennens unter einander in freies, thätiges, subjektives Spiel sezet. Keine von den andern Künsten kann ihr dieses in der Vollendung nachthun, mit der Gewissenhaftigkeit der Bestimmung ihrer Berufspflicht: die Tonkunst hält gleichsam mit uns Rechnung, wie zum Theil auch, als Form betrachtet, die Dichtkunst; die Malerei ziehet zu sehr die Sinnen an sich, daß sie selten rein und in ihrer unentstellten Persönlichkeit erscheint, welches auch

noch darzu bei der Tonkunst der Fall ist: so daß ich nicht mit Unrecht — blos die Künste in Rücksicht der Formen ihres innern Werths betrachtet — der Bildhauerei den obersten ersten, der Malerei den zweiten, und der Ton- und Dichtkunst den letzten Platz anzuweisen berechtigt zu seyn glaube, obgleich hier unter diesen beiden letztern ein ewiger Rangstreit statt finden möchte, indem sie mit gegenseitigen Vorzügen, gegenseitigen Gebrechen entgegen kommen, welche ihren zu bestimmenden Platz zweifelhaft machen. Denn so tritt die Dichtkunst z. B. wahrer auf, gehet redlicher mit uns um, als die Tonkunst, die uns durch ihre schmeichelnde Töne gefangen nimmt; da diese aber wieder mit der größten Leichtigkeit in der zu vollendenden Laufbahn der Form jener vor-eilet, während diese mit langsam wiederholten Athemzügen weit hinter jener in der subjektiven Zweckmäßigkeit nachkommt.

Auf diese Entfernung der Künste von einander, in Rücksicht ihres ästhetischen Werths, scheint mir daher auch die Möglichkeit oder Unmöglichkeit ihrer Vereinbarung zu und in einem Produkte zu beruhen, wo sie zugleich wirken, zugleich insgesammt ihren Einfluß sollen strömen lassen — ihre Unver-tragbarkeit, deren ungeachtet Produkte in Zusammenstellung dieser ungleichen Künste, durch verdorbenen Geschmack, entstanden sind. Diejenigen Künste einigen sich von selbst mit

freiwilligem Entgegenkommen zu einander, welche die Natur in Rücksicht der Gleichheit näher zusammenstellte; da hingegen die, welche in zu weiten Sprüngen von einander entfernt liegen, bei aller Kunstanwendung nie zu einem Ganzen, zu einem einzigen vollen Eindrucke zu reimen sind. So vereinigen sich Ton- und Dichtkunst, Ton- und Tanzkunst freiwillig mit einander, denn die Art, die Form ihrer Zweckmäßigkeit, der Gang ihrer Vollendung ist einmüthig, und in dieser Vereinigung ihr Einwirken desto stärker; Bildhauerei hingegen disharmoniret mit diesen am meisten, denn wie weit liegen die Grade ihrer Geisteskräfte von einander, wie weit eilt sie diesen zuvor, da sie in einem Moment mit der größten Ordnung und Uebersicht ihr Ganzes darbringet, welches jene in einzelnen Stücken uns zutragen. Unter die Ausarten des Geschmacks scheinen mir daher die Verbindungen der Künste zu gehören, welche die Natur in Rücksicht des ästhetischen Werthes so weit von einander stellte, unter die Ausarten — daß ich einige Beispiele zur Erläuterung anführe —

Die Vereinigung der Bildhauerei mit der Gartenkunst, oder der verschönerten Landschaftsmalerei, daß Bildhauerwerke in Gärten aufgestellt werden. Zusammenstimmende Wirkung können sie niemals thun, denn die zweckmäßige Art ihrer Formen ist zu ungleich: nur des Kontrastes wegen dürften sie gegen

einander gestellt werden, um das leichtere zweckmäßige Spiel der Gartenkunst durch das thätigere der Bildhauerei anschaulich, und jenes dadurch anziehender und empfindlicher zu machen. Gemeiniglich aber, — es bestätigt dies die Erfahrung — werden diese aufgestellten Bildsäulen mit kaltem unempfindlichem Auge vorbeigegangen.

Das Zusammenstellen ferner der Bildhauerei mit der Dichtkunst, daß unter Büsten Denkprüche gesetzt, unter Büsten von Gelehrten Verse aus ihren Schriften angezogen werden. Ist freilich vielleicht diese Büstenarbeit kein eigentliches reines Bildhauerwerk als Kunst, da es sich zu der portraiturenden Kunst mehr hinziehet, und daß also diese Vereinigung der moralischen Zurückerinnerung durch einen Vers mit dem Darstellen des Portraits selbst zu verstaten wäre: so könnte doch dies nimmermehr statt haben, daß diese Büstenarbeiten mit der Gartenkunst, — wie sie hier am meisten getroffen werden, — diese als reine Form für das subjektive zweckmäßige Spiel der Erkenntnißkräfte betrachtet, dürften vereinigt werden.

Drittens würde ich auch hieher als unzweckmäßiges Verfahren die Vereinigung der Malerei mit der dramatischen Kunst in der Aufführung, die Vereinigung der Malerei mit der Ton- und Dichtkunst in der Oper, rechnen: wenn hier Malerei nicht mehr Far-

benspiel fürs Auge wäre, als wirklich Kunst, als Form einer subjektiven Zweckmäßigkeit. Den auch Malerei entfernt sich zu weit als Kunst in Rücksicht ihres ästhetischen Werthes und ihrer Formendarstellung von der Musik- und Dichtkunst.

Ein Kunstprodukt, das alle Künste als Künste, und nicht blos als Farben = Sinnen = Spiel in sich vereinigen sollte, ist ein Werk, das kein Zeitalter, keine Menschenarbeit zu Stande bringen kann: denn das Wesen der Künste in ihrer ästhetischen Ungleichheit, ihrem ungleichen Wirken streitet zu sehr wider dessen Möglichkeit und Ausführung: und nur drei Fälle wären von dessen Erfolg zu versprechen und zu hoffen. Entweder der Hereintretende, wo das Kunstprodukt jetzt wirken soll, würde sich zu der Kunst hinwenden, die am meisten mit der Form seiner reflektirenden Urtheilskraft übereinkommt, und gegen die andern gleichgültig und blind seyn, oder er würde von dem Zuströmen der so verschiedenen, mannigfaltigen, ungleichen Formen in eine Art von Sinnlosigkeit fallen; oder endlich wohl gar drittens durch das Gefühl des so ungleichen, unzweckmäßigen Vergnügens zu einer Zeit mit Unwillen davon gehen.

Ein anderer, dem obigem freilich ganz entgegengesetzter Maasstab, nach dem wir die Künste in ihrer Rangordnung aufgeführt haben, ist der, wenn man sie nach Begriffen

Schätzt, die sie darreichen, nach den Ideen, mit denen sie vergesellschaftet sind, und der Kultur, die sie bewirken oder voraussetzen, — ein Maasstab, der freilich nicht mehr der ästhetische heißen kann, weil er die Künste nicht in ihrem persönlichen Werthe berücksichtigt, sondern von, für die Künste zufälligen Zwecken und Formen, ihre Rangordnung abnimmt. Kant hat diesen Maasstab in seiner Kritik der Urtheilskraft genommen, und er verdient vor allen andern Abzeichnungen und Vergleichen, deren noch mehrere gedenkbar und möglich sind, *) die erste Rücksicht, obgleich freilich nicht in ästhetischer, sondern blos praktischer Beziehung. Hier nun behauptet Dichtkunst die erste oberste Stelle nach ihrem reichhaltigen Darreichen von Ideen und Begriffen, — welches für sie als Kunst, als blos subjektive zweckmäßige Form für die reflektirende Urtheilskraft zufällige Eigenschaft und Beigesellung ist: die Tonkunst den letzten, so daß Malerei und Bildhauerei mitten inne, ob schon jene noch vor dieser, in wie fern sie in Gruppen und Kompositionen mehrern Ideengehalt hat, stehen würde.

*) So wenn man nach dem Vergnügen oder nach der fürs Volk allgemeinsten Verständlichkeit den Werth der Künste bestimmen wollte, würde die Tonkunst den ersten, und die Bildhauerei den letzten Rang bekommen. Wer siehet aber nicht, daß mit solcher Abzeichnungen der Aesthetik nichts gedient seyn kann, die nur einen reinen Maasstab haben will.

Diese beiden vergleichenden möglichen Abzeichnungen des Werths der Künste scheinen mir nun auch in den drei Feldern der reflektirenden Urtheilskraft, den Bezugnehmungen auf Erkenntnißkräfte statt zu finden; so daß ich mir es hier aufkläre, was ich sonst nicht konnte, wenn ich Statuen oder Kunstprodukte nach einem gewissen Gefühl über andere wegsetzte, ob schon diese mehr praktische Beziehung, und also auch mehr Werth für Kultur hatten. Hier nämlich der Maasstab des ästhetischen Werthes der Künste zeigt uns, wie wohl das Zweckmäßige, als das Schöne, vor den andern Feldern des Reflektirens den ersten obersten Rang, in wie fern es am reinsten ohne alle Bezugnehmung auf Begriffe und Ideen erscheint, behaupten möchte; das praktisch Erhabene hingegen, in wie fern es weniger von Bezugnehmen auf Begriffe und Vernunftideen frei ist, den letzten, und das theoretisch Erhabene nur den Platz zwischen diesen beiden inne verdienen würde. Eine Oper würde so an reinem ästhetischen Werthe, in wie fern ihr die Form des Schönen unterliegt, weit am Rang sich über die Kirchenmusik stellen, in wie fern hier mehr das praktisch Erhabene ihre Form und ihren Gang ausmachtet, eine Venus von Tizian weit über einen Christus, eine medizeische Venus in der Bildhauerei weit über einen Laokoon erhaben seyn; ob sich gleich freilich dieses Verhältniß

ganz umkehren würde, wenn wir es in praktischer Beziehung nach dem Maasstabe des Dargebens der Begriffe berücksichtigten, und darnach den Werth dieser Bestimmungen abnähmen, so daß der Styl der Kirchenmusik den ersten Rang vor allen andern möglichen Arten von Vortrag, ein Christus den obersten vor allen andern Gemälden verdienen, ein Laokoön sich weit vor der schönen medizeischen Venus hervordrängen würde.

Der Aesthetik liegt es ob, ihre Gegenstände rein zu schätzen, und so möchte die Moral wider ihren Maasstab einwenden, was sie wollte, die praktische Rücksicht gehet der Kunst nichts an; und die behutsamere Moral müßte so erst deren ganzes Gebiech wo anders hin verlegen, ehe sie ihren Maasstab und ihre Vergleichung ändern könnte. Der Moral stehet es aber auch eben so frei, nach ihrer praktischen Bestimmung die Aufstellungen und Geburten des Künstlers zu beurtheilen, und — je nachdem man ausmachtet, ob die Moral eine so große Herrschaft über eine reine absolut vor sich bestehende Kunst ausüben dürfe, — die Geburten zu verweisen, die ihrer praktischen Aussicht schädlich sind, und die zu erhalten; die ihre Gebote befördern. Ein Satz freilich, der viel Vertheidiger und Gegner finden würde, ob die Kunst die Verbindlichkeit hat, die Eingriffe der Moral in ihr Reich, welche ihrer absolu-

ten Reinheit und subjektiven Zweckmäßigkeit schaden, zu verstaten; zweitens, ob die Moral die Befugniß hat, die Eingriffe der Kunst in ihr Reich, in ihre praktische Erziehung gleichgültig zu erlauben.

Und hier ist denn der Punkt, um dessen willen ich diese Sätze vorausgeschickt habe, nach den beiden gegenseitigen Abzeichnungen zu bemerken, wie die Künste in ihrem ästhetischen Werthe in unsern Zeiten gefallen sind, in ihrem praktischen hingegen gewonnen haben, wie das Alterthum der Griechen in Rücksicht dieser praktischen Beziehung so weit unter uns, in Rücksicht des ästhetischen aber so weit über uns war. *) Die heutige Kunst

*) Ich wünschte nichts mehr, als ein Buch zu sehen über Erziehung des Menschengeschlechts, welches von den wichtigsten und wesentlichsten Seiten den Menschen berücksichtigte. Es müßte, glaube ich, hier von drei Punkten ausgegangen, und diese drei müßten gegen einander verglichen und behandelt werden; erstlich in wie fern ein Fortschreiten in den mechanischen Künsten, in der Erfindung der angemessensten Mittel zur Erreichung objektiver Zwecke statt findet, und unter dem Menschengeschlechte statt gefunden hat, — und dieser Theil würde Geschichte der Kultur des Menschen heißen. Zweitens, in wie fern Künste geblühet, bald bei dem einem Volke untergegangen, bei einem andern bald wieder emporgekommen — wie hier ein Fortschreiten in den zweckmäßigsten Darstellungen von Formen für die reflektirende Urtheilskraft nach gewissen Gesetzen unter dem Menschengeschlechte gewesen ist, und dieser Theil müßte Verfeinerung des Menschen heißen. Und drittens endlich als Hauptpunkt, welcher im strengen Sinne nur allein

hat fast bloß allein Bezug aufs praktisch Erhabene — die Ton- und Dichtkunst ausgenommen, die noch unterweilen Produkte vom letzten ästhetischen Werthe aufstellet — da hingegen das Alterthum fast bloß allein fürs Schöne und theoretisch Erhabene arbeitete.

Die Malerei tritt mit Tonkunst fast allein noch in Kirchen fürs Allgemeine des Volkes auf, in der Bestimmung, die auf das praktische der Empfindung Bezug hat, — die Malerei in ihren Vorwürfen aus der heiligen Geschichte, in ihren Christusbildern und Christusgemälden aus dem handelnden Leben dieses Lehrers.

verdiente Erziehung des Menschengeschlechts genannt zu werden, wie im praktischen ein Fortgang, ein Fortschreiten zur Annäherung an Tugend, zur Ausbreitung eines Sittenreichs sich gezeigt hat. Welche wichtige Resultate würde die Vergleichung dieser drei Punkte geben! — daß entweder nie Erziehung im Ganzen auf diese drei Stücke statt findet, und je statt gefunden hat, wie es fast scheint, da der verfeinerte Mensch fiel, je höher er im praktischen stieg, und so umgekehrt — oder daß wirklich Hoffnung einer Erziehung da ist. Aber wie schwer müßte auch ein solches zu unternehmendes Werk seyn, mit der Geschichte im vertrautesten Umgange seyn, und zugleich im Besitz aller ersten Grundsätze der Wissenschaften, die darauf Bezug haben, im Besitz einer gewissen Kritik, die das reine praktische, das reine ästhetische von allen zufälligen Bestimmungen sondert. Dürfte ich hier einen Wunsch wagen, so wäre es der — ich wünschte ein solches Werk von Hrn. Prof. Beck bearbeitet zu sehen, der in seiner Welt- und Völkergeschichte so viel vortrefliche Winke darzu gegeben hat.

Ist es nun Pflicht für Dichtkunst, daß sie in ihren Volksgesängen auf eine gewisse Veredlung des Volkes hinarbeite, und dieses unter der Form des vergnüglichen zu bewerkstelligen suche; so ist es nun eben so Pflicht — da die Kunst einmal so eine praktische Wendung gewonnen hat — Pflicht für die Malerei, welche auch für das Allgemeine des Volkes in Kirchen auftritt, bedacht zu seyn, daß sie nicht etwa mehr schade, und den dogmatischen leeren Glauben des kirchlichen befördere, als daß sie wirklich zu einer praktischen Erziehung im Fortschreiten zur Tugend nach dem Ideal zu, das hier aufgestellt ist, oder wenigstens als Ideal — nicht unter blutenden Wunden und leidenden Versöhnungsmienen — hier aufgestellt seyn soll, wirklich beitrage. Denn auch nur so verdienen diese Gemälde, diese Christus-Auffstellungen in den Versammlungsplätzen zu erscheinen, wo durch Vereinigung Aller gleichsam die Tugend jedes Einzelnen gestärkt und praktisch gemacht werden soll.

Und in dieser Rücksicht dürfte denn die Aesthetik hier noch manches zu thun haben, zu räumen und zu ordnen: — ein Werk, das sie um die Menschheit nicht unverdient lassen kann, besonders um den feiner erzogenen, feiner empfindenden Menschen, der auch in diesen Gemälden ein gewisses Ideal von Tugend sucht und finden

will. Kant — Heydenreich haben die ersten Grundsätze der Aesthetik gesondert, und in ihrer Reinheit auf den Namen Wissenschaft, System, sie Anspruch machen lassen — was kann man nicht von der Anwendung dieser Grundsätze auf das praktische der Künste hoffen, deren Anfang versprochen, und zum Theil auch schon gemacht ist!

Ueber Christus Gemälde.

Ist für dem Künstler zwischen der alten und neuen Kunst der Unterschied der, daß jene vollendete, was diese nie erreichte; so ist der bei weit größere für dem Philosophen wohl dieser, daß jene auf einem andern Felde der Gesetzgebung stand, auf einem ganz andern Felde der Reflexion jene ihre Stoffe bearbeitete, als diese. Jugendliche Bilder der Phantasie waren es dort, die dem Meißel des Künstlers entschwoben, Nachbildungen der starken im Kampfe die letzten Kräfte aufbietenden Natur; Herkuleu, Jechter & ätherische Gestalten der Liebe, Genien, Liebesgötter, Liebesgöttinnen sehen wir dort aufstehen, da wir hier statt diesen reinen Formen des Anschauens nichts als wärmere Gefühle des Herzens, — Christusbilder statt jenen Herkuleu und Jupitern, Marien statt jenen heitern Göttinnen, melancholische nächtliche Ruhen auf der Flucht nach Egypten, Anbetungen morgenländischer Weisen vor dem Christuskinde antreffen. Wie ganz entgegengesetzte Zonen ist dieses gegenseitige Produktenfeld der Alten und Neuern,

wie unvereinbare disharmonische Zustände, zu denen der Anschauer aus den Schätzen der alten griechischen Kunstgebilde in die Aufstellungen der heutigen neuern hinübergeführt, und fast hinübergetragen wird. In dem Nachbilden schwelgt er dort in dem harmonischen Gefühle einer subjektiven Zweckmäßigkeit seiner Erkenntnißkräfte und deren freien Spiele, oder in dem Wiederfinden des unendlich gegebenen seiner Vernunft; das dritte mögliche des reflektirenden Urtheilens, das darzustellende des Maximum der praktischen Vernunft und des Sittenreichs hingegen findet er hier in den Nachbildungen der heutigen Neuern: das höchste herausgebildete des idealischen Schönen und theoretisch Erhabenen dort — das noch nie erreichte des idealisch praktisch Erhabenen hier.

Ich überzeuge mich nicht, daß es sflavischer Götzendienst, Abhängigkeit der Kunst von der Religion ist, welche diese Unterscheidung des Bildens zwischen der alten und neuen Kunst hervorgebracht, und sie jedesmalig zu ihrem Dienste anders gestimmt habe; da jener und dieser beiden nur ein Quell ist, aus dem sie unabhängig von einander ihre gleichgestimmte Existenz nehmen, als aus dem jedesmaligen Empfinden und Character des Menschen, der sich mit jedem Volksalter und Volksstamme auch anders umstimmet und umschaffet. Tief in dem Menschengeschlechte

dürfte daher der Beobachter die Ursachen dieses unterscheidenden Charakters finden, und so freudig zum Beweis einer Erziehung der Menschheit den Verfall der heutigen Kunst — wenn er anders in Rücksicht der mehr moralischen Bearbeitung derselben so zu nennen ist — aufführen; in wie fern es nämlich einer größern Kultur nicht blos der ästhetischen Urtheilskraft, sondern auch der Erkenntnißvermögen, die ihn zum Grunde liegen, wie Kant saget, *) bedarf, um zu dem Gefühl des Erhabenen gestimmt zu seyn. Dieses liegt aber zu weit außer meinem Zwecke, zu entscheiden, ob das praktisch Erhabene, und das Gefühl für dasselbe insbesondere, wie es fast augenscheinlich ist, noch mehr als das theoretisch Erhabene auf größere Kultur des Geistes und Ideenreichthum des Verstandes Anspruch mache: als hier noch einmal **) in Bezug zu nehmen, ob höhere Kultur der Vernunft auch höhere Vollendung der Kunst, jene nicht vielmehr Annäherung zum Verfall in dieser und mindere Bildung jener günstigeres Moment zur reinern frischern Blüthe in dieser sey: in wie fern nämlich unter dem Gefühl des praktisch Erhabenen bei dem hierzu größern Erforderniß von Ideenvorrath und Bezugnehmung auf Begriffe weniger reine Anschauung — diese als das wichtigste Moment der Kunst —

*) Kritik der Urtheilskraft, Th. 1. S. 29.

**) s. Einleitung.

bei dem Schönen und theoretisch Erhabenen hingegen als dem weniger zusammengesetzten von Bezügen auf Ideen und Begriffe desto reineres von allen Zwecken entferntes Anschauen der Formen möglich und wirklich sey.

Das Gebieth des reflektirenden Urtheilens, in so viele Felder es sich abtheilet, und so viel äußere Wahrnehmungen von Formen es möglich machet: in so viel verschiedene Gränzen zeichnet auch die Reflexion ihr Bezugsnehmen auf Erkenntnißkräfte und die Formarten der äußern Anschauung ab; so daß sie für jedes Maximum ihrer reflektirenden Zweckmäßigkeit auch ein Maximum der äußern Bildung — jedes als ein besonderes Ideal für jede Species ihrer Beurtheilung — aufbewahret. In dem Reiche der Künste finden wir daher dieses durch anschauliche Erfahrung bestätigt, da wir für jede dieser drei Reflexionen unter den Produkten der Alten eine medizinische Göttin, einen Herkules Torso, unter den mühsamen Bearbeitungen der Neuern Christusgemälde, — jedes als ein Ideal für ein Maximum jener drei Arten des Reflektirens — vorfinden. So vereint nun alle diese Arten auf einem Gebieth stehen, und ihre Gränzen in einander zu laufen scheinen: so sind sie doch wieder so weit von einander getrennt, daß bei der Bearbeitung jeder einzelnen — als bei dem Aufstellen einer medizinischen Venus, des Ideals der höchsten Zweck-

mäßigkeit in dem freien Spiele der Erkenntnißkräfte, dem Aufstellen eines Herkules Torso, als des Ideals des unermesslich durch die Einbildungskraft unerreichbar unendlichen der Vernunft, und dem Aufstellen endlich eines Christusbildes, als des Ideals der höchsten praktischen Vernunft und des freien independenten heiligen Willens — bei der Ausführung jedes einzelnen derselben als eines absolut vollkommenen darzustellenden Ganzen mehr oder weniger Schwierigkeiten, überwindlich oder unüberwindlich vorhanden sind.

Ist Ideal nur das Maximum der jedesmaligen in allen Subjekten gleich bestimmten Zweckmäßigkeit des Spiels und der Bezugnehmung auf Erkenntnißkräfte, als a priori daseiende Idee des Künstlers aus dem innern seiner Seele der wahrgenommenen Reflexionen an Formen der a priori daseienden Anschauungen dargestellt und versinnlicht: so muß jedes Ideal, wie das Schöne und Erhabene überhaupt, dessen Maximum es darstellt, von allen Begriffen und Zwecken entfernt, rein uninteressiret erscheinen, wenn es als Kunstwerk mit Werth für sich, ohne Bezugnehmung auf äußere Zwecke, bestehen soll. An alle Formen muß daher, die das Maximum des an ihnen darzustellenden subjectiv zweckmäßigen verstaten, Ideal können abgebildet werden; ohne daß der Künstler erst in die verbindende Reihe der Zwecke, in das

Reich des Denkens, der Ideen und Begriffe hingehe, um daraus den Maasstab des Formens zu finden, und nach demselben darzustellen: obgleich freilich auch der Künstler innerhalb dem Reiche der Möglichkeiten bleiben muß, und, ohngeachtet der ihn nicht dringenden Nothwendigkeit des Hinsehens auf Zwecke, die Formen der Natur, an denen sie die höchste Zweckmäßigkeit nebst Zwecken zugleich darstellte, bei seinen Gebilden gebrauchen, um nicht, wie Horaz sagt, Geburten zu schaffen, die vielleicht mit Pferdeköpfen anzufangen, und in Fischschweife sich endigen.

Eine Schwierigkeit zeigt sich daher nun hier bei dem Darstellen des idealisch praktisch Erhabenen — eine Schwierigkeit, die sich bei keiner der andern Darstellungen des Schönen weder, noch des theoretisch Erhabenen mir vorzufinden scheint, — daß der Künstler nämlich in das Gebieth seiner Vernunft gehen muß, um daraus die Norm des darzustellenden zu entwickeln, Begriffe, Ideen mit dem darzustellenden zusammenhalten, seine dunkeln Gefühle mit den obersten gesetzgebenden Sätzen der Vernunft vergleichen, um darinnen in dem überfinnlichen die Form seiner sinnlichen Darstellung zu finden. Statt daß der Künstler dort in dem Moment seiner Empfindsamkeit, ohne auf Begriffe zu sehen, die seinen Pinsel und seine Kunst leiten möchten, nur seine Empfindungen zum Führer zu neh-

men brauchet, um das Ideal der empfundenen höchsten Zweckmäßigkeit zu schaffen, oder in dem unermesslich unerreichbaren für die Einbildungskraft das unendliche der Vernunft hinzustellen, freier sein Kunstwerk im reinen Spiele der Erkenntnißkräfte aufstellt, leichter, je weniger ihm Rücksichten auf Begriffe vorkommen, glücklicher, je willkommener die Einkleidung ins sinnliche sich von selbst ihm darbietet: hat dieser wider unendliche Einschränkungen zu kämpfen, da er von dem übersinnlichen seine Form abnehmen, und von den Gesetzen der Vernunft sich leiten lassen muß. Und nur desto unbefriedigender muß er daher arbeiten, je mehr sich selbst diesem übersinnlichen, dem Maximum der freien gesetzgebenden Vernunft das sinnliche der Darstellung, das Ideal des praktisch Erhabenen versaget.

Daß dieses nun keinen geringen Einfluß auf die Ausführung des Kunstwerks und dessen letzte Vollendung haben müsse, sieht wohl jeder leicht von selbst — wenn der Künstler außer der Reflexion der Urtheilskraft noch zu dem Verstande hinaufsteigen muß, um aus dem innern Sinn, dem keine sinnliche Anschauung vorschwebet, sinnliche Anschauung hervorzubringen, und mit dem Gefühl der Achtung, das er für das höchste Vernunftgesetz hat, das Maximum des praktisch Erhabenen in äußere Sinnlichkeit zu formen.

Nicht wenig rechne ich daher auf diese Schwierigkeiten die bisher unvollendeten Bilder des Ideals des praktisch Erhabenen, nicht wenig darauf die Unvollkommenheiten des so oft versuchten und nie erreichten Vernunftideals in den überall vorkommenden aufgestellten Christusgemälden. Seit Jahrhunderten schon ist die höchste Vollendung des dargestellten Schönen und theoretisch Erhabenen da, nach langen mühsamen Bearbeitungen der heutigen neuern Künstler aber noch endlich kein Christusideal, in welchem jeder mit Einstimmung aller das höchste der praktischen Vernunft erkennete.

Unzählige andere Schwierigkeiten finden sich übrigens noch vor, wenn wir auf das Gebieth der Kunst, die in den sinnlichen Formen und deren Bedingungen ihre Felder hat, und auf das Gebieth der Vernunft, welches sich gerade jenem entgegengesetzt, von allen Erscheinungen der sinnlichen Kausalität entfernt, zweitens hinblicken und Rücksicht nehmen. Denn wie es ein unermessliches Unternehmen der praktischen Vernunft wäre, ihren Gesetzen Form der Sinnenwelt zu geben, und sie als in denselben gesetzgebend darzustellen: so ist es ein eben so unermessliches gewagtes Unternehmen der Kunst, ihren sinnlichen Formen das unbedingt freie des praktischen einzuverleiben, und das Maximum desselben in dem sinnlich bedingten des Objekts darzustellen: statt daß

es bei dem idealischen Schönen und theoretisch Erhabenen hingegen gar nicht Wagesstück und unerreichbares Unterfangen ist, dasselbe an äußerer Form des Objekts zu versinnlichen, sondern vielmehr gar sehr gerechtlich ist, weil denenselben und deren Beurtheilungen Formen der Anschauung unterliegen, und der Künstler sehr wohl das Maximum seines reflektirenden Urtheilens, das Maximum der subjektiven Zweckmäßigkeit z. B., in ein Maximum der reinen a priori da seienden Form in der sinnlichen Anschauung — als der schönsten — einkleiden kann. Es ist daher leicht abzusehen, wie schwer, wie fast unmöglich es seyn müsse, zu dem Summum der practischen Vernunft das höchste zweckmäßige übereinstimmende einer sinnlichen Form zu finden, welche uns über alles sinnliche der bedingten Kausalität hinweghölbe, und in das übersinnliche Reich der unbedingten Kausalität uns versezte. Es wäre ein Wurf von unzähligen zufälligen Geburten, von dessen Dasein man gar keine Ursache sähe — ein Kunstwerk, über dessen Oberfläche der Form die reine Independenz der übersinnlichen Persönlichkeit hinschwebte.

Ein drittes und das größte aller Hindernisse endlich, welche sich der Ausführung eines solchen übersinnlichen Unternehmens entgegensezzen, scheint mir eben das übersinnliche Reich der Vernunft und das ganz sinnliche der Kunst zu seyn, — als zwei getrennte einan-

der ganz entgegengesetzte Gebiete, wodurch die Darstellung des sittlich praktischen Ideals, als des unbedingten der Kausalität, an der Form, als dem bedingten der Kausalität unmöglich gemacht wird. Hat eine Handlung nämlich, oder der Handelnde nur dadurch praktischen Werth, als sie von allen sinnlichen Triebfedern entfernt nur auf das reine Geboth der sittlichen Gesetzgebung Bezug hat, als der freien Kausalität des Willens: so sehe ich nicht ein, wie der Künstler einen Menschen, als Ideal des praktischen, von allen Triebfedern sinnlicher Bedingnisse will auftreten lassen, da eben diese sinnliche Kausalität sein ganzes Gebiet ausmachtet, und wie er endlich wohl gar das Maximum des sittlichen Denkbaren, das Ideal des heiligen Willens in seinem Christusbilde will erscheinen lassen. Es ist freilich ein ähnlicher Vorfall bei der Darstellung des theoretisch Erhabenen, wo das unendlich gegebene der Vernunft durch das unermessliche für die Einbildungskraft unerreichbare dargestellt wird, und wo das unendliche daher ein Bild in dem endlichen bedingten findet, durch welches der Anschauer zum Bewußtsein des unendlichen seiner Vernunft und zu dem Gefühle des theoretisch Erhabenen geführt wird: allein so ist dennoch zwischen beiden, dem theoretisch und praktisch Erhabenen ein Unterschied, in wie fern durch das bedingte Bild des unangemessenen für die Einbildungs-

Kraft — als einem verkleinerten Nachbilde — doch wenigstens das unendlich gegebene für die Vernunft ersetzt wird, da hingegen hier bei dem praktisch Erhabenen das bedingte der Kausalität ganz das Gegentheil des heiligen Willens ist, und gar kein Miniaturbild gleichsam als Darstellung desselben das gerne thun des heiligen Willens mir zu ersetzen scheint. Durch welche Täuschung daher auf welche Manner wir in dem Bilde zu dem Ideal der Heiligkeit, zu dem Gefühl der Achtung, welches wir bei dem abstrakten Denken des reinen Sittengesetzes in voller Stärke empfinden, vollkommen sollen geführt werden, sehe ich jetzt wenigstens auf keine Art ein, bis wir es in der Folge vielleicht zur möglichen Ausführung desselben aufklären und finden.

Ueberdies scheint mir aber auch noch, selbst wenn der Künstler in einem glücklichen Moment den letzten Punkt trifft, in welchem das übersinnliche unbedingte in das sinnliche bedingte gleichsam eingreift, dies aufgestellte Ideal des praktisch Erhabenen nur kurze Zeit befriedigend, und mit desto größerm Verdruss von uns verstoßen zu werden, wenn wir einmal, durch die Hand der Kunst zu dem übersinnlichen der Persönlichkeit geleitet, mit desto größerer Stärke der Freiheit dann unsere übersinnliche Existenz fühlend, mit dem sinnlichen Dasein des Bildes, dessen Triebfedern höchstens nur wie das körperliche in dem dargestell-

ten erscheinenden Geiste verlöschen kann, sie zu vergleichen genöthiget werden. Wir fühlen dann, je höher wir das Ideal des freien Willens denken, desto stärker nun das imperativisch gesetzgebende in dem Bilde — mit je mehr Demuth wir uns dort vor die Heiligkeit des Willens niederwerfen, das erniedrigende der anlebenden Bedingungen, von denen selbst der größte Künstler sein Christusbild nicht entbinden, und geläutert von denselben kann auftreten lassen — kurz den Abstand dieses Christusideals, als des dargestellten Maximum des reinen Willens, gegen diesen ins Reich der Uebersinnlichkeit von uns gethanen Sprung nur noch mehr, in welchem wir die größte Heiligkeit dieses Wesens, als eines Vernunftideals, erblicken. Hierauf rechne ich denn die Erscheinung der bald staunenden, bald wiederkehrenden Empfindung des Anschauers, der vor so manchen Christusbild bei dem ersten Blick — „er ist's“ — sich niederwirft, aber mit getäuschter verdrüßlicher Empfindung bald wieder aufstehet, und mit dem Gedanken — „er ist's nicht“ — davon gehet. Das praktisch Erhabene scheint mir mehr ein Vorwurf für die dichtende Sprache, je mehr diese, ihre Bilder von räumlichen Bedingungen entbunden, ihren negativen Begriffen negative Vorstellungen anpasse; welches die malende Sprache oder Kunst nicht thun kann, da sie nur bei wirklichen bejahenden Begriffen der sinnli-

chen Kausalität stehen bleiben muß, *) — das Ideal der Heiligkeit des Willens als im Christus daher auch mehr ein Vorwurf für die heilige Dichtkunst als die religiöse Malerei: das theoretisch Erhabene hingegen mehr ein Werk für die produzierenden Kräfte des Künstlers als des Dichters, je mehr dieses dem äußern, jenes dem innern Sinn gegeben zu seyn scheint. „Zwei Dinge erfüllen das Gemüth mit immer neuer und zunehmender Bewunderung und Ehrfurcht — saget Kant, je öfter und anhaltender sich das Nachdenken damit beschäftigt: der besternte Himmel über mir, und das moralische Gesetz in mir. — — Das erste fängt von dem Platze an, den ich in der äußern Sinnenwelt einnehme, und erweitert die Verknüpfung, darinn ich stehe, ins unabsehlich = Große mit Welten über Welten, und Systemen von Systemen, überdem noch in grenzenlose Zeiten ihrer periodischen Bewegung, deren An-

*) Manche verunglückte Allegorie der Malerei gründet sich auf diese unglückliche Wahl von Begriffen und Vorstellungen, die für die im Raume bestimmte bejahende Darstellung nicht gegeben sind. So gehören darunter alle negative Begriffe, die selbst die Sprache nur durch Entgegensetzungen ausdrücken kann — als Ungerechtigkeit, Unendlichkeit, u. s. w. Diese sind gar nicht vorstellbar; und die lächerliche Allegorie unter allen, die sich in der Malerei finden, ist die Versänlichung von Gott, welchen wir uns selbst nur in lauter Negationen gleichsam denken können.

„fang und Fortdauer. Das zweite fängt von
 „meinem unsichtbaren Selbst, meiner Per-
 „sönlichkeit an, und stellt mich in einer Welt
 „dar, die wahre Unendlichkeit hat, aber nur
 „dem Verstande spürbar ist, und mit welcher
 „(dadurch aber auch zugleich mit allen jenen
 „sichtbaren Welten) ich mich nicht wie dort,
 „in bloß zufälliger, sondern allgemeiner und
 „nothwendiger Verknüpfung erkenne.“*)

Was ist es nun aber eigentlich, was
 im Christusbilde dargestellt werden soll?
 Kommen wir nun zu der Frage, und sie ist nicht
 unnöthig, wenn jene ersten Sätze ihre Anwen-
 dung finden, der Künstler zweitens mit dem
 eigentlichen Stoffe und den Gränzen seines
 Vorwurfes bekannt werden soll. Denn die
 vielen mißglückten Versuche und Produkte von
 Christusbildern sind zum Theil wohl auf
 die dunkeln undeutlichen Begriffe des Künst-
 lers, der ohne Plan ans Werk gieng, auf
 den Einfluß theils des gemeinen dogmatischen
 Glaubens, der seinem Christus nichts als Dor-
 nenkronen, Leiden und Wunden zu geben wuß-
 te, zu rechnen und davon herzuleiten. Eine

*) Kritik d. prakt. Vernunft: Beschluß.
 Ich habe diese Stelle zur Erläuterung angeführt,
 wie das praktische Erhabene mehr für das Erken-
 nen des innern Sinnes, das theoretisch Erhabene
 hingegen mehr für dem äußern Sinn gegeben ist.
 Uebrigens verdient diese Stelle schon allein ihrer
 Erhabenheit wegen als Muster des praktisch Erha-
 benen aufgeführt zu werden.

Kritik und Untersuchung daher, die dem Künstler das dunkle Gefühl seines Stoffes zu deutlichen Begriffen bringet, kann seinem Feuer in der Bearbeitung nichts schaden; sondern vielmehr ihm aufhelfen, daß er an der Hand des Verstandes nicht menschliche Leidenschaften male, leidende Christus, deren Anblick nicht den geringsten Funken von Achtung abnößiget, dogmatische undichterische Götter, die kein menschliches Interesse haben, seinem Pinsel und seiner Empfindung abzwinge, sondern alles von groben sinnlichen Triebfedern geläutert — von Vernunft geheiligt, zum Gefühl der Achtung führe. Die Geschichte verlassend behandelt er dann nicht seinen Handelnden als da gewesene Lebensperson, und dessen Handlung als kalte aufzuzeichnende Hieroglyphe; sondern erhebt sich vielmehr in dem frommen Gefühl seiner Achtung zu dem innren seiner Vernunft, zu dem Maximum der moralischen Tugend, des heiligen Willens, und stellet dann ohne Rücksicht auf gewesene Person, dies Summum seiner gedachten Heiligkeit, wie der Griechen in der medizinischen Venus das Summum der subjektiven Zweckmäßigkeit, und dem Herkules Torso das unendlich gegebene der Vernunft, dies als das höchste Ideal der praktischen Erhabenheit in seinem Christusbilde vor. Wenn wir als kritische Aesthetiker also in der Beurtheilung und Auseinandersetzung der gehörigen Data zu dem

Ganzen dieses Bildes von dem a priori anfangen, und die einzelnen Erfordernisse dieses übersinnlichen zum Gebrauch des sinnlichen erklären; so glaube ich, kann es nicht fehlen, daß wir nicht endlich dahin kommen, wo als Gottmenschen die heilige Geschichte Christum offenbaret.

Keines Sittengesetz von allem bedingten materiellen frei ist das erste — freie Kausalität in dem unbedingten übersinnlichen das zweite, was wir setzen müssen, um zu dem höchsten der praktischen Vernunft, und dem höchsten desselben in dem bildlichen Ausdruck der Kunst zu gelangen: heiliger Wille also, als ein von uns selbst abstrakt zur Annäherung dieses ins unendliche fortgehenden Progressus vorgestelltes Ideal — heiliger Wille und Beförderung eines Sittenreichs unter den Menschen, als höchstes objektives Gut dieses Willens — das größte, was wir in den vornehmsten Lehren der Menschen und als das darzustellende in dem Bilde denken können.

Ist schon das Sittengesetz der Vernunft Wirkung der freien Kausalität des Willens: so ist es doch als in von sinnlichen Triebfedern bedingten Geschöpfen gebothen: heiliger Wille ist also dort als Ideal der Vernunft für das Wesen, welches die heilige Geschichte Gott nennet, Beförderung eines Sittenreichs unter den Menschen dort das höchste

objektive Gut dieses heiligen Wesens, welches die Geschichte nun wieder als persönlichen mündlichen Lehrer preiset und Stifter der Sitten auf Erden. Die größte Achtung nöthigen uns so die Ueberreste der Schrift ab, indem wir von dieser reinen a priori gleichsam geführten Deduktion mit ihr zusammentreffen; mit ihr — als das größte gedachte Ideal der Vernunft — den Gott finden, mit ihr aber auch zweitens, als den Gründer des Sittenreichs, als Stifter desselben, der von Munde zu Munde, von Ohr zu Ohr dasselbe ausbreitet, den Menschen erkennen, dessen Gottheit, — heiliger Wille — wie die Schrift saget, im Fleische geoffenbaret ist. Und dem Künstler sey so diese Vereinbarung in der heiligen Schrift heilig, da sie ihm nur dadurch die Hülle gleichsam an die Hand giebet, unter der er sein gedachtes Ideal versinnlichen kann — das Ideal des

Heiligen Willens, — des heiligen Stifters des Sittenreichs unter den Menschen: (die Gründung desselben als das höchste objektive Gut, als die Bestimmung seines Lehramts auf Erden.)

Da wir nun ein solches Ideal, als Heiligung des Willens, von allen empirischen bedingten Triebfedern frei, den kein Geboth als Pflicht nöthiget, nur denken, und zur fortstrebenden Annäherung an dasselbe uns vorstellen können: so dürfte es nun freilich die

Schranken der Kunst gänzlich übersteigen, den übersinnlichen transcendentalen Begriff der Freiheit, als Bedingung des heiligen Willens zu versinnlichen, und ein diesem gemäßes Ideal aufzustellen, wenn uns hier nicht und der Kunst die Hinsicht auf den negativen Begriff der Freiheit, so daß er allein die Darstellung einer solchen übersinnlichen Idee nützlich machet, zu Statten käme; indem er nämlich der positiven Freiheit des Willens Eingang und uns dahin Aussicht verschaffet, daß wir von sinnlichen Bedingungen uns entbunden fühlen, ob schon ohne noch dadurch das positive der freien Kausalität und der Gesetzgebung zu erkennen. Er giebet uns das reale und positive, daß wir negativ frei von der sinnlichen Kausalität das übersinnliche Reich unserer Persönlichkeit ahnden. Diese Bestimmung giebt uns daher Mittel und Aussicht zur möglichen denkbaren Ausführung eines Christusideals; indem sie uns erstlich zeigt, wie das negative zum positiven der Freiheit hinführet, und wie also zweitens für dem Künstler durch gewählte Darstellung der negativen Freiheit die Ausführung der übersinnlichen Idee zu bewerkstelligen sey. Wenn die Kunst nämlich durch Verlöschen, sanft gemischtes Aufdämmern der Lichter und Schatten das Bild eines geistigen Wesens vorstellig machen, durch jenes negative dieses positive ersetzen kann: so kann und muß auch der Künstler hier durch alles

nur mögliche Verlöschen von sinnlichen Triebfedern das Hervorschimmern der innern Persönlichkeit — durch jenes Verwischen der sinnlichen Kausalität die übersinnliche des Willens uns zu erkennen geben; ob es dort gleich freilich leichter ist, den selbst nichtigen leeren Begriff des Geistes durch verschwindende Farben und Schattenlichter auszudrücken, als hier die realen Begriffe, das positive des heiligen Willens durch Wegnahme von Triebfedern sinnlich zu machen. Denn hier, da der Begriff der Freiheit ein wirklich positiver Begriff der Vernunft ist, kann er nicht durch eine bloß oberflächliche Leere im Bilde anschaulich gemacht werden; sondern er muß ein eben so etwas positives reales haben, das ihm in der Anschauung korrespondiere: da bei der Vorstellung des Geistes hingegen, als keines positiven realen, sondern bloß negativen Begriffs von Unkörperlichkeit, nichts zu seinem Ausdruck gebraucht werden darf, als eben so etwas negatives eines Wegseins, Verschwindens des räumlichen ausgedehnten durch mattes leichtes Stralen der Lichter und Schatten.

Alle reale Begriffe, in wie fern sie den sinnlichen Triebfedern widersprechen, sind nun keine andern, als die den Antrieb, die Thätigkeit des Sinnlichen von sich ausschließen, wie die Begriffe der Ruhe, Gelassenheit, Demuth, Achtung, des Ernstes u. s. w., und diese können es also nur seyn, durch welche

der Künstler jenes positive reale der transcendentalen Freiheit — die Heiligkeit des Willens auszudrücken und das Gefühl des praktisch Erhabenen zu erwecken im Stande ist. „Affectlosigkeit, sagt Kant, *) eines seinen unwandelbaren Grundsätzen nachdrücklich nachgehenden Gemüths ist, und zwar auf weit vorzüglichere Art erhaben, als der Enthusiasm — die Anspannung der Kräfte durch Ideen — weil sie zugleich das Wohlgefallen der reinen Vernunft auf ihrer Seite hat.“

Diese Zergliederung, in der wir nun so weit gekommen sind, daß wir ein substituierendes Mittel für die Darstellung der transcendentalen Freiheit und Heiligkeit des Willens gefunden haben, war nun zwar nicht nöthig, die Anwendung obiger realen Begriffe in dem Christusbilde zu lehren: denn wirklich man findet in jedem Christusbilde etwas ähnliches von diesen ruhigen affectlosen Momenten: aber darinn zeigt sich ihr unverkennbarer Nutzen, daß sie vor zwei Abwegen warnet, wenn auch nicht sichert, zeigt was zu vermeiden ist, wenn sie auch schon den Punkt anzugeben vermag, wenn und wo es zu vermeiden ist. In den meisten Christusbildern nämlich sehen wir entweder zu viel kalte ruhige Stärke und in sich selbst Ruhe, in vielen andern hingegen wieder zu viel von weichlichen Mitleid und Schmelzender Güte: durch welches beides gerade dem

*) Kritik der Urtheilskraft Th. 1. S. 29.

Endzweck entgegenearbeitet wird, welchen der Künstler durch dieses dargestellte Wegsein von sinnlichen Triebfedern vielleicht zu erreichen gedenket. Jene Affektlosigkeit, welche zu dem Gefühl der freien Kausalität wie das unkörperliche in dem Bilde zu dem geistigen führen soll, verleitet den Künstler leicht zu diesen beiden Extremen des Allegorisirens der Freiheit durch diese Bilder der zu ruhigen Kälte und Selbststärke, oder des zu sanften weichen Duldungsgeistes. Durch keines von beiden werden wir aber in das Reich des übersinnlichen unserer unabhängigen Existenz versetzt, noch mit einem Gefühl der Achtung gegen das moralische Gesetz und das dargestellte Ideal erfüllet: da das Gegentheil vielmehr bewirket wird, daß wir dort ein Geschöpf erblicken, welches durch Stärke und kalte ruhige Verfassung des Blutes, nicht aber durch unmittelbare Independenz von der Sinnlichkeit durchs moralische Gesetz von Affekten und Triebfedern frei ist: hier hingegen wir wieder einen Menschen wahrnehmen, der wohl durch Weichheit und leidenden Duldungsgeist von Affekten sich independent zeigt, nicht aber als durch den Einfluß des moralischen Gesetzes, sondern weil in ihm keine Affekten und weniger Triebfedern existiren, und deswegen wohl überdies desto mehr Affekten in ihm der leidenden Selbstliebe und des Selbstgefallens. Dort werden wir wohl nicht mit Misvergnü-

gen und Verdruss von dem Bilde abgekehret, weil es uns selbst mit einer gewissen ruhigen Stärke und einem Gefühl des theoretisch Erhabenen erfüllet: mit desto mehr Unwillen und Unzufriedenheit geschiehet es aber hier, je mehr wir an die freie Independenz der Vernunft, von den menschlichen Schwächen zu dem freien heiligen Willen des Ideals, das hier dargestellt seyn soll, hindenken.

Ich sagte oben, daß die Deduktion a priori, welche uns von dem Begriffe des heiligen Willens zu der möglichen Darstellung desselben durch negative Freiheit oder Affektlosigkeit hinführete, uns wohl vor den zwei Abwegen, die in der Ausführung der Kunst möglich und in der Erfahrung vorhanden bestätiget sind, warnen aber nicht sichern könne; und hier ist der Ort, wo einem jedem dieses selbst einleuchten muß. Die Momente anzugeben, die zwischen diesen beiden inne stehen, kann nur der Künstler, der in seiner Individualität die sittliche Gesetzgebung der Vernunft, die ihn über alles sinnlich bedingte des Willens wegsetzet, erkennt, der sich zu dem heiligen vollkommensten gedenkbaren Wesen, das alles nur aus allein freier Independenz gern und willig thut, erhebet, und der dann in dieser hingeschwungenen Existenz zu der Ruhe dieses heiligen Wesens die Ruhe, den Ernst, die freudige Freiheit auf das Gemälde hinzaubert, die er

eine kurze Unsterblichkeit durch jetzt in seiner gefühlten Independenz von allen gelebet hat.

Gründung, Erziehung eines Sittensreichs unter den Menschen — als höchstes objektives Gut und Bestimmung des Lehramts auf Erden.

Wir kommen nun zu dem zweiten Momente des darzustellenden, und den Schwierigkeiten, welche das Darstellen dieses Moments begleiten, Allgemeinheit in das Bild zu bringen, mit Verständlichkeit und Popularität, — nach der objektiven Bestimmung des Lehramtes — in die jeder sogleich mit vollem Interesse des Herzens einstimme, dies hohe Ideal des praktischen zu versinnlichen: daß der Künstler, von aller Persönlichkeit und Individualität entfernt, nur auf den allgemeinen Charakter der Menschheit und der Menschenform hinblicke, von diesen die allgemeinen Züge in seinem Verstande abstrahiere, diese Idee zu dem Bilde dann herausbilde; so daß er es von aller portraitirenden Kunst entferne, die die einzelnen individuellen Züge der Person — nur einzelnen verständlich, einzelne interessirend — kopieret.

Haben wir oben schon aus dem Begriff des heiligen Willens gesehen, daß alle Triebfedern der sinnlichen Kausalität hinsinken müssen, um uns durch ruhige Affektlosigkeit die reine Intelligenz des Wesens sehen zu lassen; so leuchtet dieses nun noch mehr aus dem Be-

grif der Popularität hervor, daß alles von dem Bilde entfernt bleiben müsse, was ihm Persönlichkeit giebet, alle Triebfedern also eben sowohl aus diesem Grunde sich wie Schatten zurückziehen müssen, um die Stralen der reinen geläuterten Menschheit und des Menschencharakters frei hervorschimern, und in dem Bilde des anschauenden Menschen sich wiederstralen zu lassen. Alles ist fremdartig, was nicht unsere Aehnlichkeit widerspiegelt, und ist schon das Gebiete der Triebfedern allgemeinen Bedingniß des endlichen Menschen: so ist es doch zu getheilt, sich in zu viel Zweige endigend, als daß die nämliche Triebfeder jedes Individuum regieren, diese auch die meinige, und die meinige die eines jeden seyn sollte, daß ich also in dem Bilde, welches die Triebfeder eines andern enthält, welches einen andern mit Interesse erfüllet, auch die meinige finden, und mit Interesse erfüllet werden sollte. Nichts darf also aufgenommen werden, als was allgemeines die ganze Menschheit betreffendes Gesetz, allgemeines jedes Individuum interessirendes Datum der Vernunft und des innern Charakters ist: alles ausgeschloffen werden, was bloß subjektive aus individueller sinnlicher Persönlichkeit entstandene und zufällige interessirende Maxime des Willens ist.

Ist Individualität der Gestalt von Persönlichkeit, als das äussere vom innren, un-

zertrennlich: so ist es eben so gewiß, daß alles, was Individualität bezeichnet, auch von dem Bilde müsse entfernt werden, wenn es nicht einen aller Popularität widersprechenden Ausdruck und Anschauung geben solle. Allgemeine Menschenform muß es daher seyn, in welcher jeder sich und zugleich die Züge des ganzen Menschengeschlechts findet, die zur Hülle dieses hohen Ideals, aus dem die Independenz des heiligen Willens hervorkleuchten soll, genommen werden muß; alles wegfallen, was unterscheidender Charakter, Wirkung von Ort und Zeit, Erziehung und Temperament ist, — wegfallen alles, was nicht allein Ausdruck der reinen Menschheit und des Menschen ist, wie ihn Gott gleichsam als Norm des ganzen künftigen Menschengeschlechtes auf die Erde setzte.

Von aller Persönlichkeit und individueller auszeichnender Gestalt abstrahiret, nichts übrig, als die Idee der reinen Menschheit und der reinen Menschenform, ist es nun freilich ein schweres aufzulösendes Problem, wie denn der Künstler zu einem Bilde gelangen könne, welches dieses in seinem Verstande geschaffene Ideal getreulich versinnliche: denn es ist zweierlei, Form zu einem Ideal der Schönheit und Form zu einem Ideal der reinen Menschheit zu finden — dort die Form zu einer mediceischen Venus, hier die Form zu einem Christus. Dort trägt der Künstler etwas

in seinem Verstande, in dem Reflektiren seiner Urtheilskraft, des subjektiven zweckmäßigen Spiels seiner Erkenntnißkräfte, welches ihm das abstrakte der Idee der schönsten Menschenform vorhält, etwas auch in der Anschauung, in welches sich jenes abstrakte Ideal versinnlichtet: hier aber weder im Verstande noch in der reinen Anschauung etwas, was ihm ein Bild der reinen von allem persönlichen individuellen entfernten Menschenform darböthe. Ein völliger Erfahrungsbegrif ist es also, aus dem die Möglichkeit einer solchen Ausführung entspringen, blos das Gebieth der Erfahrung, auf dem der Künstler aus den mannigfaltigen vorschwebenden Gestalten, die abstrakten Grundlinien zu seinem Gemälde erheben kann. *) Diese Schwierigkeiten sind es auch, welche Hrn. Forster **) in ihrer Größe scheinen vorgekommen zu seyn, und welche ihn zu dem absprechenden Urtheil einer möglichen Ausführung eines solchen Christusbildes scheinen verleitet zu haben. „Was ich nicht begreifen kann, sagt er, das ist, wie man es noch wagen kann, einen

*) Wie der Künstler, ob aus dem Medio gleichsam aller Gestalten — wie die eigentliche Menschengröße nach diesen gezogenen vom Auge ausgehenden Linien abstrahirt werden dürfte — zu einer solchen Normalidee gelangen könne, ist hier die Frage nicht, wo keine Regeln zum praktischen Verfahren gegeben werden sollen.

**) Forsters Ansichten vom Niederrhein u. s. w. Th. I. S. 241.

„Christus als Kunstwerk darzustellen. Malt
 „man ihn mit den Zügen eines Götterideals,
 „so hat er nur das Interesse der Schönheit;
 „allein er rühret nicht das Herz. Im Gegen-
 „theil schildert man einen Menschen; wie will
 „man das Göttliche dergestalt hineinerschmel-
 „zen, daß es dem Interesse des Herzens nicht
 „schadet? und läßt man dieses weg, wie ist
 „es möglich, die Menschheit so hoch hinauf zu
 „adeln? — Auch habe ich noch keinen Chri-
 „stus gesehen, von dem ich sagen könnte, er
 „ist. *)“

Ist es einem dann, alle die Schwierig-
 keiten aus dem Wege geräumt, gelungen, bis
 zu einer gewissen Vollendung gelungen — wie
 ich glaube, daß es geschehen kann — aus dem
 Reiche der Sinnlichkeit der übersinnlichen Idee
 von reiner Menschheit und reiner Menschenges-
 talt, einen Körper gewebt zu haben: so

*) Blos reine Menschheit ist das Datum zu dem Auf-
 stellen des Christusbildes und heilige Achtung das
 Gefühl, welches es erwecken soll. Griechische
 Schönheit und griechischer Götterideal fällt also
 hier weg, da dieses mehr auf theoretische als prak-
 tische Erhabenheit Bezug hat, welches letztere nur
 allein das Substrat unsers heiligen Vorwurfs seyn
 kann und muß. Die reine Menschheit stehet in
 ihrem größten Adel und in der größten Nahrung
 fürs Herz da, wenn das reine moralische Gesetz,
 und in dem Christus als Gott, heiliger Wille aus
 ihm herausblickt. Man sondere nur das Indivi-
 duum, den Menschen von der Idee der gesammten
 Menschheit; und so dürfte ein Ideal, das diese dar-
 stellte, Götlichkeit genug haben.

muß dann aber auch dies aufgestellte Ideal gewiß mit aller Interesse alle an sich ziehen, allgemeine Popularität haben, jeder sich in dem Bilde finden, wie sich der Künstler als Mensch — in seinem reinen Antheil an dem allgemeinen Menschencharakter — selbst in demselben gemalt hat. Ein solches Ideal wäre dann wie das moralische Gesetz — das Gesetz jedes einzelnen und das Gesetz aller, wie die idealische geschriebene Grundlehre, die eben dieser Stifter der Sitten als das höchste der Sittenlehre gab: „liebe Gott und deinen Nächsten als dich selbst.“

Nach diesen gezeichneten Grundlinien der Erfordernisse zu einer vollendeten Darstellung des Christusideals, kann es nun nicht schwer seyn zu entscheiden, wie weit der Künstler der Geschichte, der genealogischen Tabelle derselben folgen, in wie fern er die Nationalform des Jüdischen Volkes zur Bezeichnung der Abstammung kopiren dürfe, wie es mehrere Maler in ihren Christusbildern zu thun für gut befunden haben. Aller idealischen Behandlung, allem objektiven Allgemeininteresse, nach welchem jeder das seinige und nur dieses allein, den reinen Antheil der Menschheit nämlich, in demselben finden will und soll, handelt dieses zuwider, ganz dem Gefühl entgegen, mit dem sich jeder gern dem Gemälde, und in dem Gemälde sich selbst überlassen möchte; da er in demselben etwas

Fremdartiges findet, das ihm nicht zugehört, und dem er sich also auch nicht als seinem Eigenthum mit Interesse hingeben kann. Alles Nationale, als ein Oberbegrif des individuellen, muß also eben sowohl wie alles persönliche hier entfernt werden, nach dem Begrif des Ideals erstlich überhaupt des allein in ihm herrschenden Charakters der Independenz und des heiligen Willens; nach dem Begrif der objektiven allgemeinen Bestimmung des Lehramts zweitens, nach welcher er nicht allein Lehrer für Judäa, sondern Lehrer und Stifter des Sittenreichs auf Erden für das ganze Menschengeschlecht seyn wollte. Man dürfte wohl nicht einwenden, daß daran wenig liege, an welcher Form das Ideal des Schönen dargestellt werde: und daß also eben so wenig daran sey, an welcher das des praktisch Erhabenen versinnlicht werde, daß dieses dem Gefühl der Lust und der Achtung ganz indifferent sey, wenn nur die Nationalform mit dem höchsten zweckmäßigen des Schönen und Erhabenen zusammenstimme. Man unterscheidet aber bey diesem Einwurf nicht, was denn eigentlich an diesen beiden Idealen dargestellt werden soll, dort das höchste der Schönheit, hier das reinste der Menschheit. Dort ist es freilich gleich, an welcher Nationalform, wie bei der medizeischen Venus an der griechischen, das Ideal der Schönheit erscheine; wenn es nur an einer Form erscheint, die mit dem höch-

sten zweckmäßigen übereinstimmt: hier aber kann es nicht gleichgültig seyn, da blos die Züge der reinen Menschheit dargestellt werden sollen, ob sie an dieser oder jener Nationalform erscheine; da eben diese, sobald sie national ist, nicht mit dem reinen Charakter des bloßen Menschen homogen, und mit dem Ideale, das allgemeine Popularität verlangt, übereinkommend ist. Wäre Christus König der Juden, der das Reich über Judäa stiften wollte — hätte er das seyn wollen, oder sollte er selbst vielleicht als solcher nur gemalt werden: so möchte immer dieser Stifter als König eines Volkes auch für das Volk in ihrem Nationalton erscheinen: so aber wäre es eben so großer Unglaube des Künstlers als der der Juden, die ihn nur immer als irdischen König ihres Reichs ausrufen wollten, ihn als jüdischen Priester und Messias darzustellen; da er doch nach seinen eigenen Worten Stifter des Reichs Gottes für das ganze Menschengeschlecht seyn wollte.

Als Ideal einer obersten Independenz und Heiligung des Willens, als Ideal eines heiligen Gesetzgebers der Menschheit, aufgestellt in reiner geläuterter Menschenform, sinken dann nun auch alle Schwächen vor ihm hin, die das menschliche Dasein begleiten. In immerwährender Vollendung stehet er da, wie das Ideal des Sittengesetzes, dessen Lehrer er war, und als dessen Lehrer er dargestellt ist.

Nicht ewige Jugend begleitet ihn, wie den auf uns gekommenen Torso des Herkules, als die Blüthe der nie verwelkenden Schönheit: aber auch nicht Alter, als die Mahnung des endlich bedingten des Körpers: nur die Menschheit stehet da in ihrer Reinheit von allen Bedingungen des Menschen geläutert. Was ist es also, daß ihn die meisten Maler entweder zu jung oder zu alt gemallet, oder daß sie gar mit zunehmenden Jahren auch die Zeit seiner Handlungen und Thaten auszudrücken versucht und sich zum Gesetz gemacht haben? — Ein wichtiger Punkt für die Malerei, daß sie nicht der Geschichte zu treu folge — wenn sie nicht ihr Hieroglyphen seyn will — wo sie ihr als Kunst nicht folgen kann, daß sie ihn nicht in den Handlungen seiner spätern Jahre, seiner letzten Lebenszeit auch älter, und in den frühern seines angehenden Lehramts auch jünger male. Sehe ich das Gemälde, so sehe ich es nicht, daraus die Geschichte seines Lebens zu entziffern, wenn die Handlung geschehen, wo sie geschehen, wie sie geschehen: ich sehe es als ein Ganzes in sich Vollendetes um sein selbst willen da, das mir die Handlung so vorstelle, den Handelnden so vorstelle, wie es die Handlung und den Handelnden würdiget — mir das Ideal zeige, das mich zur heiligen Achtung meiner Persönlichkeit hinführe, wie das abstrakt gedachte Ideal des heiligen Willens und der reinen Intelligenz mir das Ge-

fühl selbst giebet. Dieses Ideal des heiligen Willens und des obersten Gesetzgebers der Sitten begleite nur immer den Künstler, und er wird nicht das Alter hineinbringen, das dem Ideal nicht gebühret, sollte auch Christus in dem letzten Moment seines Lebens dargestellt seyn: denn immer will ich ihn als Christus sehen, immer als Menschen, als das abstrakte der reinen Eigenschaften der Menschheit, die immer bleiben, auch in der letzten Scene, die Christum bezeichnet.

Eine Stufe tiefer herab — und der Künstler kommt zu dem mannigfaltigsten Spiele von Formen und Gestalten, Ausdrücken in den Apostelsköpfen der Jünger Christi. Biedere Menschen freien unverdorbenen Sinns und Verstandes, unverschrobener Sitten, wie die einfaltsvolle Lebensart, der Strand des Meeres, rauher Anblick der Felsen, die spiegelhelle Fläche des nassen Elements unverfeinert, unerschlaft sie erhielt, werden sie Anhänger Jesu, Verbreiter, Gläubige seiner einfachen Lehren und Denksprüche. Johannes, Petrus, Jakobus u. s. w. aller ihre Charaktere findet der Künstler in der heiligen Geschichte, und es ist ihm also hier ein weites willkommenes Feld, unter Formen diese Ausdrücke zu legen, und frühe Jahrhunderte zurück in die Zeiten der Lehre den Anschauer zu versetzen.

Biedere Männer geraden Sinnes aus der niedern Volksklasse: — Mit welchem Charakter haben nicht die berühmtesten Meister der Kunst diese Einfachsvolle Natur modernisiret, mit griechischem Gewande umhangen! das ganze rührende gehet verloren, das kraftvolle, das der Scene den so ganz anziehenden Kontrast giebet, Christum als Ideal der Sittenlehre unter diesen kraftvollen unverbundenen Menschen zu sehen.

Männer aus dem Volke der Juden, — nichts hindert den Künstler, hier mit der Geschichte treuen Schritt zu halten, das nationale der Form aufzunehmen, und die Männer der Juden zu bezeichnen. Es sollen keine idealischen Gesichter seyn, und es kann sehr wohl das niedrige, schneidende des nationellen dieses Volkes wegfallen, ohne dem Ausdruck des charakteristischen ihrer Abstammung zu schaden.

Die Geschichte giebet den Unterschied ihrer Handlungsweisen von selbst an die Hand; einer handelt feuriger als der andere, Petrus greift nach dem Schwert, da die Jüdische Schaar kommt, seinen Meister zu fahen, einer zärtlicher als der andere; Didymus zweifelt, während die andern glauben. Welche interessante charakteristische Scenen bieten sich hier dem Künstler das, in allen diesen Handlungsweisen die Jünger zu bilden.

Sehen wir auf die drei verschiednen Arten der Beziehung der Erkenntniß-Vermögen unter einander, für welche der Ausdruck der Apostelköpfe gehöre: so darf man wohl nicht lange anstehen, unter die des theoretisch Erhabenen ihren Platz anzuweisen. Affekte, die von der edlern Art, wie z. B. Enthusiasmus für ihren Meister, brennen auf ihren Gesichtern: nicht das von aller Persönlichkeit reine idealische ist in ihren Charakteren, nicht die Erhebung über alle Affekte, sondern ein jeder hat einen eigenen Antheil an Anreizen von Triebfedern und an einem eigenen Lebensspiel.

Dürfen wir Christusbilder in der Bildhauerei haben *)? — Unter andern Gründen, welche es verbietthen, ist dies der vorzüglichste, daß der Bildhauer mehr für den äußern als den innern Sinn arbeitet, mehr für das theoretisch als praktisch Erhabene. Eine Steinmaße würde eine solche Erscheinung seyn, die wir nicht mit unserm Gefühl zusammenzureimen wüßten, wenn wir das vorzustellende mit dem vorgestellten verglichen, das übersinnliche Ideal unserer Vernunft mit dem ganz sinnlichen Ausdruck der Oberfläche des Steins zu-

*) An der Kirche sopra Minerva zu Rom, erzählt Morris in seiner Beschreibung von Italien, steht eine berühmte Christusbildsäule von Michael Angelo, die einzige in ihrer Art, weil sie den Welt-Heiland, ob er gleich die Leidenswerkzeuge in der Hand hält, dennoch in männlicher Kraft und Schönheit, und fast herkulisch darstellt.

Fammenhielten. Alles Ideal der praktischen Vernunft muß hier wegfallen, und nur das für die Darstellung übrig bleiben, was mehr der Anschauung selbst, dem äußern Sinn gegeben ist, als das Ideal des theoretisch Erhabenen und des subjektiv zweckmäßigen. Hier bei dieser Unmöglichkeit der Darstellung erkennen wir noch das unveräußerliche Eigenthum, welches das Gefühl an diesem Kunstzweig nimmt: daß, ob es schon sein sinnliches Erfühlen mit einem andern Sinn, dem Gesichtssinn getauscht hat, es doch das eigentliche formelle der Idee für sich behalten hat, ob es schon, mein' ich, den Gesichtssinn sich substituirt hat, doch jener nicht auch sein Vernunftgebiethe, als der Vorwurf des Gesichtssinns, diesem hat unterlegen, und als für dieses erkennbar hat aufstellen können.

Als einzelnes Ideal betrachtet, fraget es sich nun, als ein zweiter Hauptpunkt: wie in Groupen das Christusbild erscheinen müsse? — wo es als Handelnder zum handelnden auftritt; was es da für Veränderungen leide, wo es mit einem Charakter noch mehr als Grunderscheinung auf der Bühne hervortritt. Und hier dränget sich mir eine Hauptanmerkung auf, wie ihn die meisten Maler nur immer als Mittel zum Zweck, nicht aber als Zweck — die meisten ihn um des physischen Charakters willen, diesen aber nicht als um seinerwillen aufgestellt haben. Die

meisten Maler nämlich scheinen es sich zur Pflicht gemacht zu haben, und es selbst für Nothwendigkeit zu halten, mit jedem Charakter ihn auch anders zu malen, wie es dieser verlange, wenn er z. B. strafet oder segnet, unterm Volke lehret oder auf einsamen Berge vor sich ist, wenn er Wunder thut oder leidet — mit jedem dieser Charakter, sag' ich, ihn auch anders zu bilden: denn, in der Erfahrung bestätigt, findet man ihn in jeder Darstellung anders und erkennt ihn nicht wieder, als wenn es kein Maximum der praktischen Vernunft gebe, an welches der Künstler sich halten müsse, nach welchem er ihn überall gleich herausbilde, überall gleich aufstelle. Ich wundre mich um desto mehr, dieses zu finden, da bei der gemeinsten Historienmalerei mit der größten Mühe der Künstler die Züge des Helden auf Münzen und Steinen aufsuchet, da es für den größten Verstoß wider Wahrheit gehalten wird, den Helden nicht mit der Geschichte und den übrig gebliebenen Denkmälern desselben gleich und ähnlich auftreten zu lassen: denn als Phantasiebild, als Ideal — wenn dieser Einwurf erwartet werden dürfte — kann der Vorwurf, wovon die Rede ist, auf keine Weise aus den Rechten oder Gesetzen der Kunst treten, und ob es gleich, in so fern man bei demselben von aller Individualität und Persönlichkeit des Charakters abstrahiret, es aus dem Gebiete der portraittirenden Kunst

tritt: so kann es doch nicht beliebig seyn, ohne alle Befolgung eines Gesetzes sich ein Bild als Ideal zum Christus zu schaffen, und auf Leinwand hinzustellen; da in der Vernunft ein Gesetz ist, nach welchem es von aller Individualität zum Behuf der allgemeinen Verständlichkeit zu abstrahiren, und das Maximum der praktischen Vernunft, dessen nur eins ist und seyn kann — den heiligen Willen und dessen höchstes objektives Gut, die allgemeine Stiftung des Sittenreichs in einem Bilde darzustellen der Künstler befugt ist. Ich kann mir daher die Verschiedenheit der Bilder nur nach diesen zwei möglichen Fällen erklären; entweder, es ist noch kein Ideal als Urbild, nach dem sich alle andern in der Darstellung richten müßten, vorhanden; oder, daß ein solches Ideal, das stets als Norm diene, nach dem die Kunst immer handeln, immer aufstellen müßte, gar nicht möglich ist — wovon ich zwar die Schwierigkeiten gezeigt, aber nicht an der möglichen Ueberwindung derselben gezweifelt habe: denn an der Nothwendigkeit eines solchen gesetzmäßigen Verfahrens kann wohl niemand zweifeln, da das Maximum der Vernunft ein reines objektives ist, welches also keine verschiedenen Vorstellungen und verschiedene Größen von Ausdruck, wie das subjektiv zufällige, verstatet. Es ist hier kein andrer Fall, als bei dem Maximo dem Ideal der Schönheit,

welches, da es in jedem, obgleich als subjektive Bestimmung des Spiels der Erkenntnißvermögen, objektiv bestimmt ist, es dem Maler eben so wenig erlaubt ist, es nach seinen zufälligen Geschmacksempfindungen aufzustellen; sondern mit allem Recht vielmehr verlangt wird, ob man gleich die praktische Ausführung davon nicht durch Regeln und Begriffe angeben und bestimmen kann, daß das Ideal für jedermann Allgemeingültigkeit und allgemeine höchste Zweckmäßigkeit enthalte. Ein festes Gesetz ist es also, das noch nicht ist beobachtet worden, das aber nach einmal erreichter Urform — wenn sie noch nicht da ist — beobachtet werden muß, daß der Künstler in allen Vorstellungen des Charakters Christi, des Handelnden und Leidenden nur stets

Ein Ideal nehme und an dem einem Ideale aufstelle:

Alle Vorstellungen, zweitens, des thätigen und leidenden Handelns in diesem einem Ideale auch gemäß diesem Ideale schildere.

In diesem zweiten Punkte ergiebt sich nur ein reichhaltiges Feld, möchte ich sagen, von Bestrafungen: und es ziehet die Anmerkung herbei, die oben gemacht worden, daß die Künstler Christum nur als Mittel und nicht als Endzweck gemalt haben. Wenn die Frage nämlich ist, wie Christus in diesem oder jenem Charakter müsse aufgestellt werden: so dringet es sich jedem gleich auf, daß der Charak-

ter dem Christusbilde gemäß müsse vorge-
 stellt werden, wie er im Christus als Ideal
 aller Heiligung des Willens existiren kann,
 und daß er also nicht als bloßer Charakter,
 wie ihn die Natur an dem physischen Körper
 zeigt, dürfe kopiret werden. Ich will nicht
 sehen, wie der Charakter leidet, oder wie der
 leidende Charakter ist, sondern wie Christus
 leidet; nicht sehen, wie sich der Charakter des
 Vermahnens ausdrückt, sondern wie Christus
 vermahnet: wo also die Künstler bis jetzt Chri-
 stum um des physischen Charakters willen, nicht
 den Charakter um Christus willen scheinen ge-
 bildet zu haben: d. h. nicht, wie der Charakter,
 die Handlung im Christus als Ideal sittlicher
 Heiligkeit existirt, vorzustellen, sondern nur
 den Charakter überhaupt in einem sinnlichen
 Symbol vorstellig zu machen. Hier möchte
 man daher den Geist der griechischen Zeiten
 vermissen, und, wenn ich das sagen darf, den
 Künstler bitten, daß er um griechische Weis-
 heit nach schönen zweckmäßigen Formen stehe,
 und sich die Kenntniß seiner Kunst erbitte, —
 als welche bei den Griechen genau in Obacht
 genommen wurde, so daß der Künstler eben
 sowohl als der Philosoph, beide vereint in
 einem, an dem aufgestellten Kunstwerk zu be-
 wundern hatten: wo aber in den neuern Zei-
 ten, wenn man in die Leidensscenen Jesu —
 die häufigsten Vorwürfe der Kunst — hinge-
 het, die Menschheit zurückschaudert, der füh-

lende Künstler und der Philosoph mit Unwissen zurücktritt, wenn jener den schauernden Anblick des Leidens, dieser den entheiligten Mißbrauch der heiligen Göttin der Kunst wahrnimmt.

Wie muß Christus leidend dargestellt werden?

Wenn schon Leiden, selbst übernommen, nicht den Grad des Schmerzens haben, den gewaltsam angethane von außen auf uns ausfern; da dort das Gefühl der freien Kausalität, und die Achtung, die wir dadurch für uns abgewinnen, über das Schmerzensgefühl uns gleichsam hinweghebt; hier hingegen der Zwang und das Gefühl der sinnlichen äußern Kausalität uns desto mehr Schmerzen fühlen läßt, je weniger wir an denselben freie Kausalität haben: so wäre dieses doch noch kein Grund, die Leidensgeschichte Jesu in sanft gemildertem Lichte zu zeigen, da in dem Augenblick, da man das Gemälde sieht, wohl niemand gleich an die freie Uebernahme und freie Kausalität des Willens, als den Grund dieser Milde rung denken möchte: und da es hingegen wohl noch überdies Absicht des Künstlers seyn könnte, die Leiden wirklich in der ganz gehinderten entgegenstrebenden Thätigkeit der Natur zu zeigen, um desto lebhafter dadurch den Gefühlen der Schreckensscene und der zu empfindenden Größe der Wohlthat des Veröhnungstodes Christi in dem Gemüthe

des Zuschauers empor zu helfen. Und hier könnte denn der Künstler wohl gar in dem Selbstbewußtsein einer würdigen treuen Darstellung der Leiden Christi, sich nie groß genug fühlen, die Eingeschränktheit seiner Kunst auf wenige Momente endlich bedauern, daß er nicht die ganzen, die einzelnen Momente durchgehenden Leiden in ihrem Geiste habe aufnehmen können, um den Versöhnungstod, aller Sünden auf einen geladen, auszudrücken, dadurch, daß er den Heiland Schmerzen aussetzen ließe, als sie an keinem Ausdrücke der wirklichen Natur gefunden und gesehen würden. Freilich könnte aber auch dies wieder ein eben so nichtiger und mißverständener Grund seyn, die Leiden deswegen zu vergrößern, als dort wegen der selbstigen freiwilligen Uebnahme sie zu verringern; da auch hier eben so wohl wie dort vielleicht niemand gleich bei dem ersten Anblick an die Größe der Sündenschuld, als den Grund der stärker aufgetragenen Leiden denken möchte. Der Künstler müßte also zu beiderseitigen möglichen Darstellungen Gründe haben, die unausbleiblich auf die Empfindung des Zuschauers wirkten, und in seiner Empfindung selbst da wären, — Gründe, die ihn entweder zur Vergrößerung, oder Verminderung der Leiden bei seinem Christus-bilde vermöchten.

Hören wir den Stoicker schreien, indem er sich ein Bein zertrümmern läßt, „mein, es

E

„sind keine Schmerzen:“ so bewundern wir ihn wohl, aber kein Mitleid entsteht in uns, auf das er auch durch seinen Ausruf, oder die Verläugnung der Schmerzen Verzicht zu thun scheint; da wir ihn wirklich keine Schmerzen empfinden, noch einen Grund zur Erlangung irgend eines wichtigen Endzwecks vor uns sehen, daß er sich diesen Schmerzen unterzogen hat, durch welches letztere denn noch mehr ein Gefühl der Achtung in uns entstehen würde. Hier lernen wir ein Gefühl kennen, welches Achtung heißt, wenn ein wichtiger Endzweck dieser freywilligen Zuziehung der Schmerzen als Grund unterliegt, und Bewunderung paart sich zugleich noch mit Achtung, so daß diese letztere noch höher steigt, wenn wir das Objekt die Schmerzen um des Endzwecks willen unterdrücken, und es also weniger leiden sehen. Achtung ist blos ein Gefühl, welches aus der Würde unsrer freyen Kausalität und der Independenz von der sinnlichen Natur entspringet, daß wir, obgleich zur Natur gehörig, durch Freiheit gleichsam über dieselbe triumphiren und wegsehen, — ein Gefühl also, welches lediglich Bezug hat auf das moralische, auf das Sittengesetz, und welches daher dort bei dem Anblick des Leidenden entsteht, da wir einen wirklichen objektiven Endzweck — als Gesetz der praktischen Vernunft — dadurch erreicht und befördert sehen. Nimmermehr entsteht daher und kann

Bei der Groupe Laokoon Achtung entstehen, weil seine Schmerzen blos vom Ohngefähr, nicht aus freier Aufopferung herrühren, nur Bewunderung, weil er unter den Leiden eine gewisse freie Kausalität, als Independenz von der sinnlichen Natur sehen läßt. Jene stoische Verläugnung zeigt uns also, daß eine gänzliche Gefühllosigkeit, wenn ich es so nennen darf, gar nicht in dem Christusbilde statt finden dürfte, weil so alles mitleidende Gefühl, alle Wirkung zugleich wegfallen würde, weil doch die Sinne wenigstens etwas vor sich haben müssen, woran sie die Leiden erkennen und wodurch sie zum Mitgefühl geweckt würden: zugleich zeigt uns aber auch das Gefühl der Achtung, welches bei der Figur Laokoons ein niedrer Grad Bewunderung ist, daß die oberste Kausalität des Willens Herrschaft über die sinnliche Dependenz des Körpers äußern müsse, und daß es also eben so wenig in dem Christusbilde mit der Würde des dargestellten übereinstimmen würde, die Leiden, die Schmerzen der physischen Natur wirklich in ihrer Wahrheit und Existenz zu zeigen, geschweige sie zu vergrößern, zumal da hier die freie Kausalität des Willens, die freie Uebernahme zur Erreichung eines allgemeinen Endzwecks diese verminderte Darstellung erfordert. Daß dieses alles bei dem Ideale, wovon die Rede ist, zusammentrifft, sieht jeder leicht: der Endzweck des Leidens und des Sterbens ist die Er-

füllung der Versöhnung — freiwillig die Uebernahme zur Erreichung dieses Endzwecks — die Uebernahme geschieht durch heiligen Willen, nach freiem heiligen Entschlus — alles stimmt also zusammen, den Künstler zu nöthigen, zur größten Vollendung des Gefühls der Achtung seinen leidenden Christus zu bilden, dessen Leiden als eines Wesens, dessen Schmerzen Mittel zum wichtigen Endzweck sind, dessen Wille heilig, independent über die sinnliche Natur ist, der also auch in dem Gemälde heilig, oder wie es die Kunst darstellt, ruhig und gelassen bleibet — seine Leiden, sag' ich, zu vermindern, daß er wohl der menschlichen Natur ihren zarten Antheil gebe, in diesem zarten Antheil aber auch den Schimmer der Gottheit durchstrahlen lasse.

Das Ideal der Gottheit bleibet also auch in den letzten Schmerzensleiden, und wehe dem Künstler, der ihm nicht in diesen Augenblicken noch den Tribut zollet, den er dessen heiligen freien Uebernahme der Leiden schuldig ist. Versinnlicht aber so und dargestellt als heiliges Wesen, muß sich dann auch unser das höchste Gefühl der Achtung bemächtigen, wir sehen das Ideal der höchsten Gesetzgebung aufgestellt, in seinen Leiden aufgestellt, die er wählte zur letzten Vollendung der Befräftigung seines gestifteten Reichs der Sitten, in diesen Leiden independent als immer noch heiliger Gesetzge-

ber und Sittensifter, — independent aber, daß er nicht allen Antheil der unter sich ringenden menschlichen Natur versaget. Ist Laokoön in seiner Groupe ein Halbgott, um des Wesens der Kunst willen — was weit mehr ist es um des Endzwecks willen das Ideal des heiligen Willens! ist dort das Schreien Farkaturmäsig, was weit mehr müßte es Empörung der Natur und Vernunft seyn, unter Ausdrücken größter Leiden Christum erscheinen zu sehen! Gehet es nicht unter dieser Bedingung an die Darstellung des heiligen Vorwurfs: so den Schleier vor die Scene, wie der weise Grieche that, und nur bis dahin die Gränzen des Darstellens, wo noch keine Dornenkrone, keine spizen Nägel, keine blutriesenden Hände und durchstochene Seite zu sehen ist, bis dahin nur vielleicht, wo unter dem Kreuze gebückt, Christus zur Stätte Golgatha hinwandelt.

Hier erlaube mir der Künstler, mich noch einmal seines Gemäldes zu erinnern, Hr. Ramberg, mir noch einmal die Scenen einzeln vorbeigehen zu lassen, wo Christus in dem Garten seines Leidenanfangs hinkniet, seine Jünger neben ihm, hinter ihm schlummern, und eine Lichtgestalt vor ihm herabkommt, und den Leidenskelch bringet. Eine herrliche Scene gemallet von diesem Künstler, zum größten Verejn der Stärke der Empfindung! — düstere Wolken hängen den Himmel umher, der

Mond arbeitet bleich mit seiner Scheibe unter diesem hangenden Gewölke, und die ganze Natur scheint jetzt still zu stehen und in ihren nimmerruhenden Kreisen eine Pause zu machen. Der Gottmensch lieget da, in diesem Grauen der Nacht, das Werk seiner Vollendung antretend, Schweiß blutet er, und — seine Jünger, die vielgeliebtesten, Petrus, Johannes liegen neben ihm im Schlummer, sitzend, obwohl noch die Sorgfalt für ihren Meister in ihren sorglosen Mienen, nur von der Natur überwältigt, in den Schlummer gefallen, der kaum ihre Sinne und die Oberfläche ihrer Augenlider berührt. Der Gottmensch kniet indeß vor sie — bange Stunden scheinen alle Leiden herabzuschütten, die nahende Stunde des Todes alle Schrecken des Kreuzes — er kniet und betet „Herr, wenns möglich ist, laß den Kelch des Leidens vorübergehen“ er betet für sich und die Menschheit, „doch nicht mein Wille, sondern dein Wille geschehe.“ Ein Engel bringet den Leidenskelch herab, — mit seinem himmlischen Strahlen erleuchtet er das Dunkel der Nacht — den bitteren Kelch des Leidens, daß der Gottmensch ihn leere, alle Bitternisse der gefallenen Menschheit, alle Schwächen aus ihm hinabtrinke. Der Engel tröstet ihn zwar, huldreiches Leiden spricht aus seinem Auge — aber das Werk ist begonnen, unwiederrusslich scheint jetzt der Rathschluß der Erlösung.

Alles ist zum größten Verein der Empfindung in diesem Gemälde von dem Künstler geordnet; alles zum thätigsten Spiele aller unter einander bezugnehmenden Kräfte des Verstandes. Da zeigt uns der Mond und die im Schlummer liegenden Jünger das einsame stille der Nacht, die losgebundenen, mit dem Tage abgespannten Kräfte des Menschen, hier der im Staube ringende Christus das unermüdete Forttreiben wieder des Menschen, in Wünschen, Aussichten, Hoffnungen und Plänen: da das schwarze aufgethürmte Gewölke des Himmels, unter dem sich der Mond mit seinem blaßen Schimmer hinziehet, die ziehenden schauerlichen Schatten der Nacht, hier das freundliche Himmelsstralen des Engels und die kommende Engelsgestalt, das Kommen des Lageröthens wieder, des freundlichen Hoffnung belebenden Morgens. Dort werden wir bei dem Anblick des von Wolken schwangeru Himmels in die unendlichen Weiten unserer Vernunft, die von keinem steigenden Progressu der Einbildungskraft erreichbar sind, hingeführet; hier von dem leichten umfließenden Gewande der seraphischen Gestalt wieder mit dem leichtesten freiesten Spiele unserer erkennenden Kräfte erfüllet, und hier wieder bei dem Hinblick zu dem betenden, das Erlösungswerk beginnenden Jesus mit dem geheiligtesten Gefühle der Achtung gewecket, der independentesten in

uns regegemachten Empfindung zu einem freien heiligen Schweben, einer Gottesregierung gleichsam über unsern kleinen gemessenen Körper und den Erdball. Aber auch hier erlaube mir der Künstler die Empfindung nicht zu stören, mit der ich bei seinem Gemälde gestört wurde, in dem Gefühl der Achtung für seinen Christus. Hat er das Ideal des Leidenden, der auch in den Schmerzen — frei übernommen — seine Independenz zeigt? —

Bleiche abgehärmte Wange, noch bleicher gegen das Dunkel der Nacht, herabz rinnender Schweiß der Angst, der größte Ausdruck der Leiden der Seele auf dem Gesichte! Wie groß wäre mir nicht Christus in dem Gefühl der Achtung, wenn ich ihn hier, wie Laokoon in den größten Schmerzen der Natur nur seufzet, den Leiden nicht unterliegen, sondern independent über sie sitzen, wenn ich wohl den Ausdruck der fühlenden geläuterten Menschheit auf seinem Gesichte sähe, noch mehr aber die Herrschaft, die Independenz seines heiligen Willens. Ich schaudere bei der Nachtscene, und wenn ich mein Gefühl mit dem Gefühl des Betenden, das sich hier zeigt, vergleiche — was sehe ich, als mich den Menschen? — wie aber, wenn ich bei diesen Schaudern der Nacht, bei den Schrecknissen der kommenden Leiden, ihn ruhig, gelassen, unerschütterlich gleichsam erblickte, würde ich da nicht mit der größten

Stärke der Empfindung getroffen, mich vor ihm niederwerfen, und ihn mit dem geheiligtesten Gefühle der Achtung als Christus erkennen? — — — Darf der Künstler wohl der Geschichte oder anderer Dichtung so treu folgen, daß er, des Geistes seiner Kunst nicht getreu, durch Darstellen und Glauben eines fremden, sich an dem seinigen vergehe?

Anderes ist es mit dem Künstler, der die Gränzen des sichtbaren verläßt, unsere Einbildungskraft über das räumliche wirkliche Dasein beflügelt, dessen Laokoon mag, kann wohl schreiben, — dessen Messias mag, kann wohl — — doch darf ihn auch dieser mit Schwächen des menschlichen Körpers, die der Schönheit allen Eintrag thun, leiden lassen?

Lag der Messias, mit Augen, die starr auf Labor
gerichtet,
Nichts, was erschaffen war, sahn, des Richters
Antlitz nur schauten
Bang, mit Todeschweiß bedeckt, mit gerungenen
Händen. Klopst. Mess. Ges. 5.

Da stets heftiger unter Jehova Labor erbebt,
Statt des Todeschweißes vom Antlitz des Leiden-
den Blut rann.

Dem Dichter ist es erlaubt, mit dogmatischen Bildern gleichsam seinen Messias und dessen Veröhnungswerk zu dichten, da der Maler diese außermenschlichen Begriffe verlassen, und sich mehr zu seiner Kunst selbst halten muß, jenem erlaubt, durch blutende

Stirne, bluttriefende Hände, und aufs Haupt eingedruckte Dornenkrone, die Größe des Veröhnungstodes zu malen, da dieser nichts von diesem und jenen wissen, nichts von diesem und jenen darstellen kann. Jener kann uns durch diese Vorstellung der übernommenen Leidenschmerzen zu dem Gefühl einer geheiligten Achtung und eines Erstaunens führen, durch vergrößerte, für die Einbildungskraft gemalte Scenen des Todes: da dieser von diesen durch den Anblick widrig werdenden Bildern sich wegwenden, und, um uns zu einem Gefühl der Achtung zu führen, den Selbstbestand, die Selbststrafe schildern muß, womit der heilige Wille der inwohnenden Gottheit in diesen Leidensstunden sich darsteller.

Aber am hohen Kreuz hieng Jesus Christus her-
 unter
 In die Nacht hin, und Todeschweiß rann mit des
 Sterbenden Blute,
 Und die Erde, sie lag in ihrer Betäubung. — —
 Sieh, er hub sein Auge gen Himmel, und suchte
 nach Ruhe!
 Aber er fand nicht Ruhe! Mit jedem fliegenden
 Winke
 Starb er einen furchtsamen Tod, und fand nicht
 Ruhe. Achr. Ges.

In dem Gedichte wird überhaupt alles ein zusammenhängendes Ganze, bald überwältigen Leiden den Erlöser, bald stehet ein Ges

rath zur Selte und bringt himmlische Tröstung, und alles wird in demselben durch diese Lichter und Schatten ein desto schärfer gezeichnetes Ganze von Schönheit, und von unaussprechlichen Erfolg auf das Gefühl unserer Achtung. So in dem Dichter des Messias

Aber der Gott-Mensch erhob sein Auge, und sahe
die Seelen.

Mit dem Blick zerrann auf jedes himmlischen

Wange
Eine Thräne des ewigen Lebens. Denn Jesus
Christus

Schaute mit einem Blicke der Gottverführenden
Liebe

Jener, mit welcher er, bis zum Tode am Kreuze,
ist liebte,

Zu den Seelen empor. Die Seelen schauerten
Wonne.

Noch kam auf des Sterbenden Wange die Farbe
des Lebens

Schnell wie Winke zurück, geschwinder als Winke
zu fliehen,

Aber ist kam sie nicht mehr. — — —

In der Malerei hingegen ist und bleibt nur alles ein Moment; und wie kann da der Künstler ein anders nehmen, als welches seinem Werke die höchste Vollendung giebet, wie ein anders, als wo Christus die Independenz seines Willens durch Ruhe in seiner geläuterten idealischen Menschheit behauptet?

Das erste und letzte Gesetz für den Künstler ist Schönheit, und weder moralische Rücksicht, noch der unerschütterlichste Glaube an

die heilige Geschichte kann ihn dieses Gesetzes entbinden, selbst da nicht, wo Christus am Kreuze den versöhnenden Tod stirbt. Ein anders ist Aufstellung der Religion, ein anders Aufstellung der Kunst — und auch im Christus als Kunstwerk ist herabrinrender Schweißropfe und Blutströmen von der Stirne Abscheu und Unwillen erregend.

Selbst der Säger des Messias malet nur die sanftern Schatten des Leidens und Sterbens, hebet bloß die aus, die selbst ein Gefühl der Schönheit mit sich tragen: wie z. B. Joseph ihn vom Kreuze nimmt und Eva auf ihn zuschwebet:

Aber Eva schwebt auf ihn zu, und neigt ihr
 Antlitz
 Ueber das Antlitz des todtten Messias. Ihr golde-
 nes Haar floß
 Sanft auf seine Wunden, und eine Thräne des
 Himmels
 Auf die ruhende Brust. Wie schön sind deine
 Wunden!
 Lispelt sie leis ihm zu, noch ungebohrner Er-
 löster,
 Ganzer Aeonen Seligkeit strömt aus jeder her-
 unter!
 Sohn! . . . mein Mittler, wie deckt dein Ant-
 litz die Blässe des Todes!
 Dein geschlossener schweigender Mund, dein stum-
 mes Auge
 Neben dennoch ewiges Leben! Ein blühender
 Seraph,

Stürb' er, also läg' er im Tode. Noch lächelst
 du Liebe!
 Und in deinem Gesicht redt jede Gebehrde noch
 Gnade! —

Christusköpfe mit Dornenkronen, diese als Symbole des Leidens, ist das meiste, was wir in der heutigen Kunst unter ihren Vorwürfen aus der heiligen Leidensgeschichte finden: aufgepflanzte Kreuze mit Schächern und den Gottmenschen — nicht als Gottmensch gemaleet — das schlimmste, was wir entheiliges des Geistes der Kunst und dieses Vorwurfs wahrnehmen *).

Die Geschichte des handelnden Lebens Jesu giebt die mannigfaltigsten Seiten und Stoffe; daß die Kunst jede derselben zu behandeln, und sie von dem sinnlichen bis in das übersinnliche Reich zu verfolgen, unbegreifliche Thaten für Verstand und Vernunft, deren keine weder im theoretischen Erkenntniß noch praktischen Vernunftvermögen ihre Erklärung findet, ihrem Pinsel zu unterwerfen, Wunder in Bildern darzustellen nicht unterlassen hat. Wir müssen uns wohl wundern, da diesen Handlungen nichts in der Kausalität der bedingten Erscheinungen entspricht, wodurch wir sie uns zu erklären, und zu glauben vermöchten, wie die

*) „Ein Christus mit der Dornenkrone von Corregio mag wohl bewundernswürdig seyn, wenn man auf einem Gesichte, das so tiefes Leiden ausdrückt, den Blick könnte ruhen lassen.“ C. Forsters Ansichten vom Niederrhein Th. I. S. 248.

Kunst, die eben an ganz sinnliche Bedingungen der Ursache und Wirkung, über die jene Thaten hinausstreiten, an die vorstellende gesetzmäßige Reihverbindung der Dinge unter einander gebunden ist, wie sie sich hat unterfangen können, diese Handlungen der bedingten Kausalität zu unterwerfen, und sie gleichsam zum zweitenmale vor unsern Augen vorgehen und geschehen zu lassen. Dort sehen wir Christus Blinde heilen, — hier machet er durch sein Allmachtswort Lahme gehend, hier erweckt er Todte, und giebt verweste Leiber mit schönern frischem Glanze wieder der Jugend — und dies alles auf Bildern, wo wir nur Christum den Menschen sehen, alles auf Bildern, wo wir nur Ursache mit Wirkung, und Wirkung mit Ursache gleich fortschreiten sehen wollen und können: denn, obgleich als Ideal in geläuterter reiner Menschenform das göttliche, das übersinnliche Wesen hervorstrahlet, so ist dieses doch nur in moralischer praktischer Rücksicht, aber nicht in theoretischer Bezugnehmung als eines über Naturbedingungen und Naturgesetze hinweggesetzten, und der Natur andere Regeln vorzeichnenden Wesens. Wir müßten also hier noch mehr, sollte man meinen, Ungläubige werden, als selbst die Mitgenossen Jesu, wenn wir, gewohnt, Ursachen gemäß Wirkungen, gewöhnlichen Naturgang zu sehen, in diesen aufgestellten Vorwürfen gerade das Gegentheil, unerklärliche, nicht zu erken-

nende Unangemessenheit für Verstand und Vernunft finden. Dieses geschieht aber doch nicht, daß wir bei solchen dargestellten übersinnlichen Handlungen einen Anstoß in der Unangemessenheit der Kausalität mit ihren Folgen, und bei den über den gewohnten Naturgang gesetzten Erscheinungen von Kräften und dem wider alle Erfahrung erfolgenden Wirken Unglauben in uns rege fühlen sollten: als welches daher in dem Wesen der Kunst seinen Grund haben muß, der bei aller Unangemessenheit mit dem Verstande die Darstellungen der Wunder möglich und malerisch machet.

Da die anschauende Kunst, der nur ein Moment der Handlung in Rücksicht der Zeit zur Darstellung gegeben ist, nur das erste oder letzte derselben als das bedeutendste Moment, das die andern gleichsam in sich schließet, wählen kann, um uns zu dem Hauptpunkt der Handlung hinzuführen und uns dieselbe vorstellig zu machen: Wunder zweitens, so sehr sie auch aus dem Gebiete der sinnlichen Kausalität treten, doch als für den Menschen zu denkende Handlungen den Zeitverhältnissen unterworfen sind, daß wir uns sie nicht anders, als in mehreren Zeitmomenten, deren eins zu dem andern die übersinnliche Kausalität zu der sinnlichen Wirkung übertraget, vorstellen können: — so sind Wunder als Wunder gar nicht für malerische Darstellung gegeben, daß wir sie in dem Gemälde als Wunder erken-

nen sollten, weil Ursache von Wirkung getrennt, wir entweder nur das frühere Moment der Kausalität, und nicht das spätere der Wirkung, oder nur dieses, und nicht das erstere — welche aber zusammen als unzusammenstimmendes Verhältniß der Kausalität nur das Wunder ausmachen — in dem Bilde finden und wahrnehmen. Handlungen also als Wunder, kann der Künstler eigentlich nicht malen; denn die Gränzen seiner Kunst verstaten ihm nicht, das erste und letzte Moment als angemessene Beziehung zwischen Ursache und Wirkung darstellig zu machen, — er muß sie aus andern Bedingungen malen, die in die Scene Interesse und Zweckmäßigkeit hineinlegen: und wir hingegen können auch in dem Bilde die Handlung als Wunder nicht erkennen, weil wir in dem Augenblicke eben so unvermögend als die Kunst uns nur an das Moment halten, das sie darstellt, und kein anderes, wenn wir es als Kunstwerk und nicht als Geschichte ansehen, hinzusehen. Sehen wir also z. B. die Auferweckung Lazarus: so lebet er entweder schon, und da fällt das frühere Moment der Kausalität weg — oder er liegt noch todt da, und da fehlet wieder das spätere des Auferweckteins — in beiden Fällen also mangeln die Erfordernisse des Erkennens der Handlung als eines Wunders und die Erfordernisse zum Gefühl des Wunderbaren, als in den zwei Momenten zugleich der

Ursache und Wirkung zusammenbefasset — oder endlich drittens der Künstler stellet das Medium, den Uebergang gleichsam vom Tode zum Leben dar, und so möchten wir wieder zu sehr auf die Scene der Handlung hesteten, als daß wir die Ursache davon in der übersinnlichen Kausalität suchen und das Wunder finden sollten, oder vielmehr, wir möchten es als Schlaf und als ein Aufwachen vom Schlaf erkennen. Aber dieses Unvermögen, diese Eingeschränktheit der Kunst machet es auch nur allein möglich, daß diese auch von dieser Seite das handelnde Leben Jesu ihrer Darstellung unterwerfen kann; nur ihr allein verdankt sie es, daß es ihr nicht, wie sonst dem göttlichen Handelnden, selbst gieng, daß wir mit Unglauben und Zweifeln uns von ihr wegwendeten, oder wohl gar sie, in ihrer unzusammenstimmenden Verbindung von Ursache und Wirkung, einer dämonischen Verbrüderung beschuldigten.

Wunderscenen als Handlungen sind also bloß ein Zweig der Kunst, Christum in dem noch erhabenern Lichte des Wohlthäters, des Menschenfreundes zu zeigen, nicht in wie fern er über alle theoretische Naturbedingung hinausgesetzt, Naturerscheinungen außer aller bekannten Kausalität kann auftreten lassen: sondern in wie fern er, als Ideal des höchsten Reichs der Sitten, eines heiligen Willens, Freude und Leben zu verbreiten sich

zum höchsten objektiven Gut des Willens macht. Wäre Handlung als Wunder Stof der Malerei: so wäre es gleichgültig für das Interesse des Gemäldes, ob es mehrere Personen in sich befaßete, oder nur eine, ob es aus mehrern Gruppen zusammengesetzt wäre, oder nur aus einzelnen Figuren: welches aber nicht ist, da das zusammengesetztere Gemälde wirklich interessanter als das einfache die Empfindung des Zuschauers an sich zieht, weil es uns nämlich dort — das Gemälde nicht als Wunder betrachtet — Christum in nur noch höhern Lichte des Wohlthäters, des Menschenfreundes zeigt, je mehrere sich in demselben als Zuschauer oder wirklich Theilnehmer des Wohlthuns freuen, und ihre Freude, Bewunderung und Erstaunen darinn zu erkennen geben. Es wäre daher, glaube ich, eine Regel für den Künstler, nicht die einfachen Szenen zu wählen, so lange es zusammengesetztere giebet, weil eben das Wunder das Interesse des Gemäldes nicht ausmacht *).

*) Diese Regel giebet sich im allgemeinen von selbst, leidet aber auch einzelne Ausnahmen. Denn so möchte ich um alles das Gemälde des Hrn. Professor Deser nicht missen, wo Jesus an dem Brunnen ausruhet, und mit der Samariterin von dem Quell des Lebens spricht: so wenig Gruppen und Figuren es auch enthält. Ich schränke also diese Regel blos auf diejenigen Gemälde ein, die eigentliche Wunderscenen enthalten.

Auch hier hat der Dichter wieder ein wei-
 teres Feld als der Maler, daß es ihm erlaubt
 ist, weniger Wirkung mit Ursache, Verhält-
 nisse mit Kräften abzuwägen, als der Maler,
 dem durch räumliche Bestimmung, räumliche
 Ordnung und gemessene Verbindung unnach-
 lassliches Gesetz ist. Hier wollen wir alles,
 und müssen es in gleichem Gange mit der Na-
 tur, in gleichen Fortschritten, gleich anziehen-
 den und abstoßenden Kräften erkennen: da jener
 zum Theil von diesem Gesetze entbunden ist,
 weil, da er für den innern Sinn dichtet, die
 Misverhältnisse, die er durch die Erhebung
 seiner Phantasie, seiner Einbildungskraft über
 alle Ortsverhältnisse macht, nicht sichtbar,
 und für den äußern Sinn also nicht beleidig-
 end werden. Hier mögen also immer Lapi-
 then Gebürge tragen, es übersteiget nicht das
 Maas ihrer Kräfte, mit welchen sie der Dich-
 ter beschenkt, nicht die Proportion ihres Kör-
 pers — hier mögen Teufel viel Hufen Landes
 weit ausgestreckt da liegen, oder Schilde, dem
 Monde gleich, auf ihren Schultern haben, es
 verstoßt nicht wider die Schranken des Einbil-
 dens: dort mögen jene aber die Steingebürge,
 wie auf dem Gemälde von Solimend, auf ih-
 ren Schultern tragen, und es wird der höch-
 ste Verstoß der Kunst wider die Gesetze der
 Proportion und des Gleichmaasses — Teufel
 hingestreckt über alles räumliche bedingte mit
 ihren Gliedern sich hinziehen, und es wird der

lächerlichste Unsinn, durch den man nur große Ideen des Dichters hat versinnlichen und klein machen wollen. Eben so uneingeschränkt als auf Proportion, die der Dichter ins unendlich große erweitern kann, ist er auch in Rücksicht der Folge von Ursache und Wirkung — uneingeschränkt also, Wunder als Wunder zum Objekt seines Gedichts zu machen; wir glauben es, und lassen uns nicht einmal einfallen, daran zu zweifeln, weil wir hier den Maasstab der sinnlichen Kausalität, sichtbar durch Veränderungen der Gegenstände wahrgenommen, nicht anwenden. So heilet Jesus in dem Dichter den unglücklichen Samma, der in den Gräbern weilet, und seinen Sohn am Felsen im Wahnsinn zerschmetteret hat, nur durch das allmächtige Ausströmen seiner Gnade auf ihn — und wir freuen uns mit Samma, mit seinem zweiten Sohne, ohne daß wir hier in unserm Glauben den geringsten Anstoß finden sollten. Eingeschränkter aber ist der Maler, weil er wahrhaftiger mit dem Menschen umgehen muß, ihn nicht mit der Einbildungskraft über alles räumliche und dessen Bedingnisse versehen kann — eingeschränkt, sag' ich, in Rücksicht dieser Handlungen, als Wunder, die alle Gesetze der bedingten Kausalität überschreiten. — Diese Handlungen, welche die Kunst als Wunder zu behandeln unternommen hat, hat sie durch gewisse allegorische Einkleidungen und Bilder begreiflich zu machen —

Bilder, die die Einbildungskraft des Zuschauers aus dem zulänglichen Reiche der Ursachen und Wirkungen in etwas hinüber versetzen, wo ihm eine Ahndung von etwas göttlichem übersinnlichen beikommt, durch einen gewissen Zauber der Malerei, der selbst, möchte man sagen, aus dem sinnlichen ins übersinnliche unsichtbare hinübertritt, dieses zu bewerkstelligen gesucht. So ist das Licht, das in der Nacht von Corregio von dem Kinde Jesu ausgehet — der Schein, welcher in der schauerlichen Nambergischen Leidensscene vom Haupte des betenden Heilandes hinschimmert. Ohne zu untersuchen, woher es kommt — wie die Gegenstände bei Mondnämmernder Nacht sich in leichte schwebende Lichter und Schatten verlieren, daß wir über alles harte uns hinweggesetzt fühlen, und selbst mit den bleichen Lichtern in einem gewissen Vergessen aller räumlichen Bestimmung schwimmen — fühlen wir auch hier außer allen Schranken der Ursache und Wirkung in dem Verlöschen unserer bestimmten Ideen etwas übersinnliches göttliches gleichsam, welches in dem Schein von dem Kinde Jesu, dem Kopfschimmer Christi ausgedrückt ist. Es ist dieses eine bewundernswürdige Eigenschaft des menschlichen Geistes, daß Ursache und Wirkung bis auf ein gewisses Moment des Erscheinens gestiegen seyn muß, wenn er zu einer Beziehung derselben auf einander geweckt werden, mit klarem Bewußtsein

diese Erscheinungen als Wirkung und Ursache verknüpfen soll. Dieses lethische Hinschwinden unter diesem Grade der deutlichen Auffassung benutzet daher die Malerei, ihren Zauber anzubringen, ihre Bilder, ihre allegorischen Embleme erscheinen zu lassen.

Als Symbole, als charakteristische Kennzeichen diese Bilder angebracht, und bei jeder Aufstellung mit den Personen, in keiner Beziehung stehend, dieselben verbunden, wie z. B. der Kopfschein Moses u. s. w. ist der lächerlichste Misbrauch, den die Malerei von ihren täuschenden vielwirkenden Bildern hat machen können.

Die ausgeführtern wirklichen Wesen, als Engel, gehören zweitens auch hieher unter die Behelfe der Kunst, durch welche sie ihren dargestellten Handlungen Feierlichkeit, ihren vorgestellten Wundern, als durch den augenscheinlichen Einfluß einer göttlichen Allmacht Verständlichkeit zu geben gesucht hat. Ich frage hier nicht, wie diese allegorischen Wesen, und ob sie in der Malerei, welche von der dichten Kunst auch in Rücksicht der allegorischen Stoffe weit unterschieden auf einem andern Gebiete der Phantasie und nach andern Gesetzen schafft, ihren Platz haben; sondern nur, wie und ob sie gerade das bei den Vorstellungen der Wunder bewirken, was sie bewirken sollen. Und hier muß ich denn gestehen, daß es mir nicht allein eine außer allem Bezug stehende

Veranstaltung, sondern noch dazu unzweckmäßiger Ueberfluß und Spiel mit geistigen Wesen und Ideen scheineth. Können nämlich Handlungen in der Malerei nicht als Wunder, wie ich gezeigt habe, dargestellt werden — und dieses können sie auch nicht, selbst wenn jene Wesen hinzukommen — so verlieren denn diese über dem Gemälde der Handlung hinschwebenden Gestalten ihren Gehalt und Endzweck: erkennen wir in dem Gemälde nicht das Wunder, weil wir die übersinnliche Kausalität mit der sinnlichen Wirkung als in zwei Momenten nicht zugleich erkennen, und haften wir blos auf den Rührungen, dem Ausdruck der umstehenden dabei interessirten Menge: so weiß ich wieder nicht, was diese umherschwebenden Wesen mit den Herzensrührungen zu thun haben, wie ich sie mit diesen in Verbindung bringen soll — ich müßte denn erst zum Verstande hingehen und sehen, was in dem Gemälde und durch diese allegorischen Bildungen angedeutet werden soll. So möchte aber auch wieder das wegfallen, was sie erreichen, was diese Genien augenblicklich unserer Empfindung abgewinnen sollen, mit mehrerer Verständlichkeit nämlich bei dem ersten Anblick sogleich mit mehrern Interesse an der Handlung in dem Gemälde das Wunder zu erkennen. Was in dem Dichter daher glückliche Veranstaltung ist, wenn über dem Kreuz j. S. an welchem der Gottmensch blutet, En-

gel herabschweben, bei den Wundern der Geist Gottes beivirket; wäre, glaube ich, in der Malerei nichts als blindes unverständliches Gestaltenspiel, unglückliche Allegorienwahl, die nichts weiter, als in ihren Farben Reiz fürs Auge hätte. Ich kann mich also nicht überzeugen, daß diese Wesen, Engel, bei solchen Vorstellungen Bilder sind, die uns etwas von dem göttlichen des Messias, der jetzt da wirft, könnten sehen und empfinden lassen.

Weit vollendeter tritt aber auch, unterdes der Dichter mit Bildern der Einbildungskraft, seinen Messias zu malen, überflügelt — Engel herabschweben, Pole der Erden zittern, von weinenden Harfen der Seraphim feiernde Gesänge herabfließen — er einfacher dort, wie sein Leben und Handeln war, in der Stille allein auf, in einer Independenz, die uns das ganze Versöhnungswerk von dem Anfang seiner Leiden im Garten bis an den letzten Aushauch seines Lebens am Kreuze sehen läßt — für Vernunft auf, die ihm das geheiligte Gefühl der Achtung, das Gefühl seiner göttlichen Größe nicht versaget. Dort hat er extensive Größe, hier mehr Höheit, die in ihm selbst wohnt: dort werden wir außer uns hingetragen mit einem Gefühl, das keine Gränzen kennet, das unruhig sich ausdehnt, sich an etwas anschließen möchte, und nichts in dem ganzen Raume der Welten findet, die alle vor dem versöhnenden Messias zittern: hier

aber von alle den Welten in uns versenkt, in das unendliche Gebiete der Vernunft, das ein moralisches Gesetz — durch Freiheit möglich — hat, an dem wir uns festhalten und zu der Höhe des heiligen independenten, von allen Bedingnissen entbundenen Willens des Messias hinschwingen und hinaufschweben können. Die Eingeschränktheit der Kunst wird so ihr größter Triumph, daß sie mit der Vernunft zu reden anfängt, wo der Dichter nur mit dem Spiele der Einbildungskraft und für dieselbe mit Bildern seinen Messias verherrlicht.

Geläuterte reine Menschheit — als aus dem Verstande des Künstlers heraus gebildete Idee — von Schlacken der Begierden, der Unruhe der Menschlichkeit ausgezogen, stehet vor uns, in der reinen geläuterten Menschheit das reine heilige Gesetz des Willens, die Independenz der im übersinnlichen Reiche freier lebenden Persönlichkeit — das Ideal das Christus ist, das Wesen des heiligen Willens, der Mittler des reinen höchsten gestifteten Sittenreichs.

Zur größten Annäherung an Vernunft finden wir dieses Ideal in einem Gemälde von einem Künstler, der noch mit mehreren andern einen allgemeinen Versammlungsplatz für Religion zur größten Verehrung und Erhaben-

heit gemacht hat *) — in einem Gemälde von Hrn. Prof. Oeser, wo Christus den Blinden heilet. Dieser Künstler erlaube mir, dieses Gemälde zur praktischen Anwendung dieser Sätze zu beschreiben.

Bei dem ersten Anblick sogleich erfüllet uns Christus, der im Vordergrunde der Scene stehet, mit dem Gefühl der Achtung, mit welcher wir das Gemälde ansehen, die Geschichte betrachten sollen — mit dem Gefühl der Freude, die auf allen Gesichtern der herumstehenden Menge hervorglänzt, welche neugierig, sich herandrängend, den Ausgang des Wunders erwartet. Demuth, Ruhe, Ernst, menschenfreundliche Liebe, sind auf dem Gesichte des Mittlers ausgegossen: — Demuth, als das innige Gefühl seiner Abhängigkeit von Gott und der Bitte, daß er ihn nicht in diesem wirkenden Momente mit seinem Beistande verlassen möge — Ruhe, Ernst, als das innigste Gefühl des Bewußtseins, wie er nur alles um Gottes, nichts um seinerwillen, der Welt willen thue: alle sinnlichen Triebfedern sinken hin, die ihn um seiner Verherrlichung willen zu dieser That anreizen könnten, nur das heilige moralische Gesetz, der heilige Wille stehet allein da, der ihm aber diese Handlung nicht gebiethet, sondern die er

*) Dieses Gemälde befindet sich in der Nikolaikirche zu Leipzig.

aus freien Stücken gern und willig, aus freier Independenz thut. Die menschenfreundliche Liebe, die nicht glänzend aus seinem Gesichte strahlet, sondern tief nur still in seinem Herzen glühet, führet uns von der Anbethung, ehrfurchtsvollen Achtung jezt, mit der wir vor ihm da standen, zu einer Liebe hin, mit der wir uns schon zu ihm hinneigen, ihn als Bruder umarmen, und mit der wir nun den Menschen finden und alle die Gefühle, die den Menschen erwärmen.

Nicht Schönheit, nicht ewige Jugend ist es, welche das Gebäude seines Körpers begleitet: alles dieses sinnliche der menschlichen Hülle sinket vor ihm hin, und nur das geläuterte reine der Menschheit, der Menschenform stehet vor ihm auf, welches die Hülle bei seinem Wandel auf Erden machet, ihn dem Menschen gleich unter die Menschen sezzet. Die unendlichen Weiten der Vernunft sind es, in die wir überhaupt bei seinem Anblick hinübergetragen werden, und die unendlichen Weiten der Achtung, mit der wir erfüllet werden, die wir aber nicht auszudrukken im Stande sind, sondern mit der wir uns vor ihm hinwerfen, und mit gehefteten Blicken schweigend auf ihn hinschauen. Gefühl der Achtung kommt bald, Gefühl der sich ergießenden Liebe bald, — mit der wir dort uns nicht von ihm entfernen, sondern nur von ihm fern halten,

mit der wir hier uns wieder an ihn anschließen, und an seine Brust drücken.

Der kleine Knabe, der aus der Menge des herumstehenden Volkes hervortritt, zuversichtsvoll sich an ihn anschließend zu ihm aufblickt, erinnert uns an die kleine Gabe, die er fordert; und die Begierde, mit der sein ganzer Sinn auf diese gerichtet ist, mit der er schon das Stück, das er zu bekommen hofft, zu der Summe, die er einzeln gesammelt hat, hinzälet — wie er nichts von alle dem erblicket, worauf jetzt aller Augen gerichtet sind, Christus selbst mit aller Aufmerksamkeit gespannt ist. Zugleich erinnert er uns aber auch bei der umstehenden Menge des Volkes und bei der Größe der jetzt zu vollendenden Handlung an die heiligen Worte Christi, wie er die Kindlein zu sich kommen läßt und sie segnet „Wahrlich, werdet wie diese, sonst werdet ihr nicht das Himmelreich sehen!“ und diese Unschuld des Knabens macht uns diese Handlung noch feierlicher und den Handelnden noch größer.

In menschlicherer Hülle, stärkern Muskeln, gröbern Triebfedern, — from aber, voll Glaubens sitzt der Blinde da in der Hoffnung seiner baldigen Rettung. Mit glühenden Danke scheint er schon das Ausströmen der göttlichen Allmacht aufzufangen und die Nähe des

Helfers zu fühlen, da er ihn nicht sehen kann: mit Inbrunst, mit der er die Hände fest zusammenfaltet, sich um alles in der Welt den Glauben nicht nehmen zu lassen „der Nazaraer werde, könne ihm helfen, wenn er „wolle“ und der Glaube hilft ihm — „Gehe „hin, so du geglaubet hast.“

Neugierig schauet die umstehende Menge, voll Erwartung sich an Jesu drängend, einer über den andern, einer um den andern weg: alle heften die Blicke bald auf Jesum, bald auf den Blinden, um den Augenblick gleichsam nicht zu verfehlen, mit dem die Allmacht des Herrn ausströmen, der Blinde das Gesicht bekommen wird.

Alles stimmt in diesem Gemälde zusammen, — das Ideal in dem Christus, in dem jeder sich erkennt, jeder sich findet, jeder aber auch im weiten Abstand von ihm wetritt: — in dem Blinden der Ausdruck, mit dem er, als Ersatz des fehlenden Sinnes, sein Ohr hinneiget, um nichts von allem, was der Mittler spricht, zu verlieren.

Engel schweben über die bald vollendete That — rauschen mit ihren Flügeln dahin, und lassen uns so zum voraus schon die bald vollendete That sehen und mit ihnen sie feiern.

Die Apostel endlich, die Mutter mit ihrem zarten Säugling auf dem Arme — in der umstehenden Menge des Volks machen uns diese Scene noch belebter, mannigfaltiger, — jene, weil es seine Jünger sind, sie noch interessanter, diese sie noch mehr naturvoll und menschlich.



Ec 1309

ULB Halle
004 154 177

3



rec





B.I.G.

Farbkarte #13

Blue Cyan Green Yellow Red Magenta White 3/Color Black

Ueber Ausgemälde

oder
die Behandlung
dieses
Stoffes in der Malerei.
Nebst
einiger Gemälde vom Herrn
Lefser und Herrn Ramberg.

von
Christian August Grohmann
Philosophie zu Wittenberg.

Leipzig,
Verlag des Verfassers, 1794.

