

Jacob Burckhardt *Über erzählende Malerei (1884)*

In weiten Kreisen herrscht die Ueberzeugung, daß die Historienmalerei mit unabsehbaren stets neuen geschichtlichen Aufgaben in diesem Sinne weit der wichtigste Beruf der Kunst sei; daß Genre, Porträt und Landschaft ein viel geringeres Können voraussetzen, daß die mythologische und sonstige ideale Malerei eine bloße Liebhaberei von Kennern bleibe, und daß für die religiöse Malerei unser Jahrhundert nur einen schwachen Beruf habe, obschon ganze Kirchen, alte und neue, mit Fresken bedeckt werden.

Heute herrscht in der ganzen Malerei, auch im Genre, das Was, das stets neue Sujet, über das Wie. Nun kommt es aber in der Kunst weniger auf das Was als auf das Wie an. Das Wichtige, das Ausschlaggebende – so hielt es schon die alte Kunst – ist das ewig neue Wie.

Die Kunst ist ein geheimnisvolles Vermögen, welches sich unter gewissen Sternen mit dem Geschehenen in Verbindung setzen kann, aber nicht ohne größte Gefahr dessen Dienerin wird. Sie ist nicht Illustratorin alles dessen, was einmal passiert ist, und wäre auch der Hergang noch so merkwürdig. Wir sind nicht mehr im alten Theben und Ninive, wo die Kunst eine Bilderchronik war.

Ist aber das Geschehene vollends nur durch seine Folgen wichtig, so kann sie ja diese doch nicht in das Bild hinein malen, und wenn sich auch die Macht eines ganzen Reiches und das Schicksal eines Jahrhunderts an die betreffende Tatsache gehängt haben sollte. Das geschichtlich Wichtige substituiert sich dem Malenswerten. Schon in der ältern Kunst gehört die Zeitverherrlichung zum Vergänglichsten.

Ueberdies aber ist die historische Wichtigkeit oder Wünschbarkeit der Tatsache in der Regel die Ueberzeugung nur einer Nation oder Partei, ja oft nur eines Jahrzehnts; dann können schon die Beschauer fremder Nationen und Parteien sich das Bild verbitten oder es übersehen. Vollends aber stehen ungünstig diejenigen gemalten Szenen, welche nur provinzial oder lokal wichtig oder wünschbar gewesen. Ist freilich der Moment in hohem Grade für freie Erzählung geeignet gewesen, hat sich zugleich der rechte Meister gefunden und für denselben begeistert, so schadet dem Faktum seine Lokalität und Obskurität nichts; die Kunst wird es berühmt machen und der Welt ans Herz legen für alle Zeiten. Aber der Fall wird rar sein.

Für die Kunst aber ist es eine Lebensfrage, daß sie der ganzen Welt unserer Rasse verständlich, daß sie allermindestens europäisch sei. Die Musik zum Beispiel genießt diesen Vorteil. Und im Grunde handelt es sich hier noch weniger um die Wohlfahrt und den Ruhm des Künstlers, den wir ihm gerne gönnen, als um die Beglückung der genießenden Welt.

Heute herrscht das Gesetz der historischen Illusion. Diese hat ihre glänzenden Leistungen, daneben aber auch Gefahren, welche sie über den Künstler verhängt. Zeit und Kräfte, welche er auf das Studium von Kostüm und Oertlichkeit und auf das

möglichst historisch wahrscheinliche Darstellen und Zusammenstellen dieser Dinge wendet, sind in Abrechnung zu bringen bei seiner verfügbaren Gesamtkraft. Ganz dasselbe gilt von dem historischen Drama, welchem das genaue Einhalten der Zeitsitte keine Erhöhung der poetischen Kraft mitteilt, wohl aber vorhandene Kräfte in Anspruch nimmt. Dabei wandelt sich der Maßstab für die historische Genauigkeit dieser Dinge; was der Künstler aus den Kostümbüchern der letzten Jahrzehnte entnahm, wird schon als nicht mehr richtig kritisiert, und was etwa gar um 1830 im Kostüm des Mittelalters gemalt bedeutete, erscheint jetzt opernhaft, oder »Style troubadour«. Wenn aber auch alles genau richtig wäre, ist es vielleicht erst recht unschön in der Erscheinung, so wichtig auch der Hergang an sich sein möchte. Neben der historischen Illusion trat auch die ethnographische auf den Kampfplatz, statt des vergangenen Kostüms das Fremde. Horace Vernet entdeckte die Araber und kostümierte dann auch die heiligen Ereignisse der Urzeit täuschend in orientalischem Aufzug. Aber jetzt ist der ganze gemalte Orient, in welchem sich Decamps, Delacroix, Fromentin mit so großem Erfolg ergingen, entweder aus der Mode oder, wie bei Gérôme, auf eine ganz präzise Gattung von Genrebildern reduziert. Das orientalische Sujet rettet ein Bild nicht mehr, wenn es nicht sonst zu retten ist. Wenn aber nur das Kostüm allein veraltet! Zunächst, selbst wenn die Gesinnung vorhielte, ist alle Gesinnung von der Welt nicht im Stande, eine ungünstige Aufgabe zu einer günstigen zu machen. Es veraltet jedoch auch die Denkweise oft sehr rasch, welche dem Künstler und seinen Beschauern gemeinsam eigen war; Bilder, welche auf ihrer ersten Ausstellung das Publikum auf das stärkste ergriffen, machen ihm jetzt keinen Eindruck mehr. Namentlich das Hochpathetische wird oft rasch ungenießbar; es ist schon an sich ein kritisches Ding mit der Begeisterung vergangener Zeiten. Das ganze Pathos der Davidschen Schule wird gegenwärtig als unwahr und affektiert gemieden. Auch das Musée historique von Versailles ist im pathetischen Sinne fast durchweg veraltet; überhaupt beachtet man gegenwärtig dort wenige Stücke, welche nicht durch das Sachliche, sondern etwa als Marksteine koloristischer Kühnheiten in Ansehen geblieben sind (Eugène Delacroix). Die Welt hat seit 1830 politisch und sozial sehr rasch gelebt. (S. 252 ff.)

Die höchsten Triumphe hat endlich die historische Illusion in einer Anzahl der vorzüglichsten Schlachtbilder aus den letzten Kriegen erreicht; es sind ohnehin Leistungen von höchst begabten Meistern; Begehrt und Verlangt sind hier am stärksten, und die Anerkennung hängt hier, löblicher Weise, nicht davon ab, daß der Betrachtende mit der einen oder andern Partei sympathisiere; französische Kriegsbilder haben zum Beispiel in Berlin die größte Bewunderung erregt; der Fanatismus des Rechtbehaltens redet hier nicht mit. Unermeßlich reiche Mittel der lebendigen Darstellung von Mensch und Roß sind aufgewandt worden; den Uniformen ist abgesehen worden, was sich irgend optisch verwerten ließ; das Anschaulichmachen können, hier auf Augenblicke der mächtigsten Spannung gewendet, wird zu einer magischen Gewalt. Allein dieselbe Kunst, die so viel vermag, lebt zugleich in der

stärksten Knechtschaft unter der militärischen Richtigkeit und muß die optische Gesamtschönheit, von welcher das Kunstwerk eben doch lebt, größtenteils aufopfern, damit ein bestimmter Moment mit allen Kräften »verewigt« werde.

Und dies vermag die Malerei allerdings zu bewirken, daß ein Hergang, länger und stärker als sonst geschehen würde, im Gedächtnis und in der Seele der Menschen haften. Allein dieser Hergang, wie wichtig und groß er auch sei, wird von spätern Hergängen erreicht und überboten werden, und die Kunst wird ihm keine Ewigkeit mitteilen können, die sie nicht selbst in sich hat. (S. 254 f.)

Und nun meldet sich auch eine ganz andere Art von Illusion als die, welche auf die zeitliche Wirklichmachung der Vorgänge ausgeht: Das Gemälde muß durch seine künstlerische Kraft eine solche Stimmung hervorbringen, daß man seinem Inhalt von vorn herein das Höchste zutraut. Das Historienbild müßte immer, noch bevor es materiell verständlich ist, schön und ergreifend sein und vorläufig auf den Beschauer wirken als ein Vorgang aus einer mächtigen fremden Welt; der Eindruck müßte da sein noch ohne das Sachverständnis. Hernach hätte man noch immer Zeit zu fragen, was das Werk insbesondere vorstelle. Es müßte die Probe halten so lange der Hergang noch unbekannt und die Einzelfiguren noch anonym wären. Diese Probe hält unter anderm Rafael aus in den Fresken der Camera della segnatura.

Wie ist dies zu erreichen? Hauptvorbedingung ist jedenfalls, daß von der Kunst nur verlangt würde, was sie aus innerm Berufe gerne gibt.

Und hier würde man inne werden, daß sie wenig oder keine Freude hat an dem Tatsächlichen, wenn es weiter nichts als dieses gewesen ist, sondern daß sie nach derjenigen hohen Bilderwelt verlangt, welche die Völker und ihre Dolmetscher, die Dichter, geschaffen haben, im Anschluß an ihre Religionen, Mythen, Urgeschichten, Sagen und Märchen. Auch hier will sie nicht immer gebunden sein, sondern von dieser idealen Gestaltenwelt aus weiter träumen dürfen. Gewährt man ihr dieses, dann kann sie auch am ehesten »schöne, große und mächtige Erscheinung« werden, wonach sie vor allem dürstet.

Diese Aufgaben haben Allverständlichkeit oder doch leichte Verständlichkeit für sich und unterliegen nicht den Schranken des Lokalen und Zeitlichen; in ihnen kann wenigstens eine hohe Kunst das Unvergängliche und Ewige erreichen. Die Menschen des Tages werden vielleicht gleichgültig daran vorüber gehen und die pathetische Darstellung des Vergänglichen vorziehen; allein sehr bald folgen auf sie andere Menschen eines andern Tages; die Kunst aber wünscht »liebliche Darstellung«. Sie ist eins derjenigen herrlichen Bande, welche Völker und Jahrhunderte mit einander zu einer Gemeine verknüpfen können. Und wenn diese Gemeine eine Elite ist, so braucht es glücklicherweise keine Elite der Reichen und Mächtigen zu sein; öffentlich sichtbare Kunstwerke können jeden nicht Verbildeten ergreifen, auch wenn er ungebildet ist. Gegenstände und Beschauer haben hier ein gemeinsames ideales Bürgerrecht, das keine Schranken von Ländern und Zeiten kennt. (S. 255 f.)

Mit welchen Schwierigkeiten ringt daneben die Historienmalerei unserer Zeiten! Wie selten darf sie fragen nach der malerischen Wünschbarkeit dessen, was sie darzustellen hat! Wie herrscht das Was über das Wie selbst bei dem größten Können! Wünscht man aber noch Werke der höchsten Inspiration von den Künstlern, so wird man dieselben heute am ehesten erhalten, wenn man ihnen selbst die materielle Wahl des Themas frei läßt und nur die große und schöne Erscheinung begehrt. Man überlasse sie ihren Visionen. (S. 264 f.)

Jacob Burckhardt: *Über erzählende Malerei*, in: ders.: *Vorträge. 1844–1887* (hrsg. v. Emil Dürr), Basel, 3. Aufl. 1919, S. 250–265.

Kommentar

Jacob Burckhardt (1818–1897) gilt zu Recht als der bedeutendste Kunst- und Kulturhistoriker des 19. Jahrhunderts.¹ Zugleich war er ein helllichtiger und sprachgewaltiger Kritiker der politischen Zustände wie der Kunstentwicklung seiner Zeit. Der Vortrag *Über erzählende Malerei* vom November 1884 ist die einzige Veröffentlichung, in der sich Burckhardt auf grundsätzliche Weise und ausschließlich mit der Historienmalerei als Gattung, mit ihrer Geschichte und Gegenwart auseinandersetzt. Einzelne Gedanken finden sich allerdings schon in früheren Texten, so am ausgeprägtesten in seiner Kritik der Berliner Ausstellung von 1842 und im entsprechenden Abschnitt seiner *Ästhetik der Bildenden Kunst* von 1863. Anmerkungen zur Historienmalerei enthalten aber auch seine Vorlesungen *Geschichte der Malerei* (1845–1846) und *Neue Kunst nach 1550* (1882 ff.).

Im Mittelpunkt seines Vortrags *Über erzählende Malerei* steht die Kunst von Peter Paul Rubens, der seit Studententagen das besondere Interesse Burckhardts gegolten hatte. Anlaß des Vortrags waren wohl Galeriestudien gewesen, die Burckhardt im Sommer 1884 in Wien unternommen hatte und die in den 1898 posthum veröffentlichten *Erinnerungen aus Rubens* ihren Abschluß finden sollten. Burckhardts Vortrag untersucht einen besonderen Aspekt im Werk von Rubens, »des größten Erzählers aller Zeiten«, nämlich dessen Verhältnis zur Geschichte, das er mit dem der Zeitgenossen und Nachfolger bis hin zu dem eben verstorbenen Hans Makart (1840–1884) vergleicht.

Nachdem Burckhardt während seines Studiums vor allem in Berlin noch ganz unter dem Eindruck der vormärzlichen Aufbruchstimmung stand, distanzierte er sich, inzwischen Professor in Basel, aufgrund der politischen Unruhen und des bürgerlichen Radikalismus in der Schweiz von der demokratischen Bewegung.² Alles, was ihm wertvoll und wichtig war, schien ihm durch das Werk der »terribles simplificateurs« bedroht.³ Die politische Krise führte bei ihm zu einer Krise der linearen, teleologischen Geschichtsauffassung. Als prägendes Erlebnis erwies sich seine erste, 1846 unternommene Italienreise.⁴ Außerdem entfremdet sich der Kulturkritiker Burckhardt immer mehr den zeitgenössischen Entwicklungen in Politik und Kunst:»[...] gerade darin liegt die Einseitigkeit der

Gegenwart, daß sie nun eine Tendenz-Geschichte haben will, wie sie eine Tendenz-Poesie und eine Tendenz-Kunst hat. Man fordert jetzt vor allen Dingen in letzter Instanz ein politisches Interesse.«⁵

In den zu seinen Lebzeiten publizierten Werken *Die Zeit Konstantins des Großen* (1853) und *Die Cultur der Renaissance in Italien* (1860) beschreibt Burckhardt Umbruchphasen der Kulturgeschichte, in denen ihn nicht die Kette einzelner Ereignisse interessiert, sondern das Beständige im Wandel, die mächtigen kulturgeschichtlichen Bewegungen. In den *Weltgeschichtlichen Betrachtungen* (posthum 1905) entwickelt er daraus die Lehre von den drei sich gegenseitig beeinflussenden Mächten (»Staat – Religion – Kultur«), die durch wechselnde Konstellationen das Besondere einer Epoche begründen.

Seiner Ablehnung der erzählenden Ereignisgeschichte und spekulativen Geschichtsphilosophie entspricht auf dem Gebiet der Kunstgeschichte die Kritik der positivistischen Künstler- und Werkgeschichte: Gegen den »alten Käse der Künstlergeschichte«, für den viele seiner Vorgänger und Zeitgenossen eintreten, setzt Burckhardt eine »Kunstgeschichte nach Aufgaben«.⁶ Indem er das Gleichartige neben das Gleichartige rückt, kann er in geschlossenen Vergleichsreihen zeigen, wie gleiche künstlerische Aufgaben durch die Jahrhunderte hindurch auf unterschiedliche Weise gelöst worden sind. In Burckhardts Werken werden die einzelnen, durch Stileigentümlichkeiten definierten Kunstepochen zur Welt- und Geistesgeschichte in Beziehung gesetzt. Vergleichbar seiner Systematisierung der Geschichte durch die Annahme dreier Mächte (»Staat – Religion – Kultur«) schließt er, daß auch die einzelnen Epochen und Stile letztlich aus einem begrenzten, »ewigen« Kanon von Formmöglichkeiten hervorgehen.

Burckhardts Auffassung der Historienmalerei leitet sich nachvollziehbar aus seinem Geschichtsbild, seiner kunst- und kulturhistorischen Betrachtungsweise und seiner politischen Haltung ab. Aus seiner Distanz zu den patriotischen Bewegungen erwuchs seine Kritik an einer politisch instrumentalisierten Historienmalerei, die sich vom Wesen der Kunst, wie er es verstand, immer weiter entfernte. Im Mittelpunkt stand für ihn die künstlerische Kraft, die in freier Sujetwahl ein historisches Thema nicht nur abbildet, sondern mit den »ewigen« Mitteln der Kunst auf poetische Weise »erzählt«. Damit weist er der Historienmalerei nicht länger einen Platz innerhalb der Geschichtsschreibung, sondern innerhalb der Dichtung zu. Seinen Vortrag stellt er folgerichtig nicht unter den Titel *Über Historienmalerei*, sondern nennt ihn *Über erzählende Malerei*.
R. H.

Anmerkungen

- ¹ Zu Burckhardt vgl. Werner Kaegi: *Jacob Burckhardt. Eine Biographie*, Basel 1947–1982, 7 Bde.; vgl. auch Niklaus Röthlin: *Burckhardts Stellung in der Kulturgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts*, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 69/1987, S. 389–406.
- ² Vgl. Wilhelm Schlink: *Jacob Burckhardt und die Kunsterwartung im Vormärz*, Wiesbaden 1982 (Frankfurter historische Vorträge, Bd. 8).
- ³ Zit. nach Werner Hager: *Geschichte in Bildern. Studien zur Historienmalerei des 19. Jahrhunderts*, Hildesheim u. a. 1989, S. 150.
- ⁴ Vgl. Jacob Burckhardt: *Briefe*, Bd. 3 (hrsg. v. Max Burckhardt), Basel 1955, S. 55.
- ⁵ Jacob Burckhardt: *Briefe*, Bd. 1 (hrsg. v. Max Burckhardt), Basel 1949, S. 217.
- ⁶ Vgl. Irmgard Siebert: *Jacob Burckhardt. Studien zur Kunst- und Kulturgeschichtsschreibung*, Basel 1991, S. 154; vgl. auch dies.: *Jacob Burckhardt. Ästhetik der Bildenden Kunst*, Darmstadt 1992; Norbert Huse: *Anmerkungen zu Burckhardts »Kunstgeschichte nach Aufgaben«*, in: *Festschrift Wolfgang Braunfels*, Tübingen 1977, S. 157–166; Nikolais Meier: *Kunstgeschichte und Kulturgeschichte oder Kunstgeschichte nach Aufgaben*, in: Peter Ganz u. a. (Hrsg.): *Kunst und Kunsttheorie. 1400–1900*, Wiesbaden 1991 (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 48), S. 415–437.