E. 234

Auszug aus der Bibliotheks-Ordnung.

§ 2. Die Bibliothek ist Mittwochs und Sonnabends von 7 — 8 Uhr geöffnet.

§ 3. Jeder, der ein Buch zu haben wünscht, hat ein Formular auszufüllen, das die Nummer, den Titel, den Namen des Verfassers etc. enthält. Dieses Formular ist bei der Rückgabe des Buches wieder zurück zu verlangen. (§ 5.)

§ 6. Jeder Empfänger hat für Beschädigungen oder den Verlust vollen Ersatz zu leisten.

§ 7. Vereinsmitglieder haben bei jeder Entnahme ihre Karte vorzuzeigen; für die ersten 14 Tage erhalten sie die Bücher umsonst; für die 3. und 4. Woche zahlen sie für jeden Band drei, für die 5. Woche fünf und für die 6. Woche zehn Pfennige.

§ 8. Nach sechs Wochen hat der Bibliothekar das Recht, die nicht abgelieferten Bücher durch den Bibliotheksboten abholen zu lassen und sind dafür vom Entnehmer zehn Pfennige Botengebühren für jeden Band zu entrichten.

§ 11. Nichtmitglieder zahlen in der 1. und 2. Woche für jedes entnommene Buch je drei Pfennige Leihgebühren und haben überdies für jeden Band eine halbe Mark Pfand zu entrichten.

Im Uebrigen verweisen wir auf das Statut.

Der Abtheilungs-Vorstand.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:1-646728-p0002-7

E. 234. E. 101

Aesthetisches Wörterbuch

über

die bildenden Künste

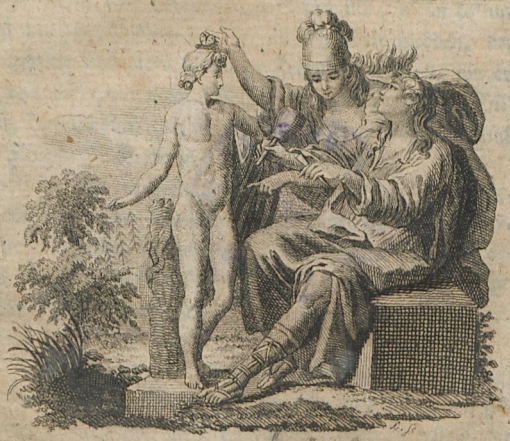
nach Watelet und Levesque.

Mit nöthigen Abkürzungen und Zusätzen fehlender Artikel kritisch bearbeitet

von

K. H. Heydenreich.
öffentlichen Professor der Philosophie zu Leipzig.

Erster Band.



13.4 5.474

Leipzig, 1793.
in der Weygandschen Buchhandlung.


KÖNIGL. BIBLIOTHEK DER UNIVERSITÄT HALLE a. S.

Vorrede
des Uebersetzers.

Der Entschluß, eine Bearbeitung des Dictionnaire des Arts de Peinture, Sculpture & Gravure von Watelet und Levesque zu versuchen, bedarf, dünkt mir, keiner Entschuldigung. Ein Werk dieser Art, von Männern, welche zugleich Philosophen und Künstler sind, ein Werk, welches gleich interessant für den gründlichen Forscher der Theorie der Kunst als angenehm und belehrend für den Liebhaber ist, kann sich, wenn es nur sonst billigen Forderungen gemäß behandelt worden, der günstigsten Aufnahme in einem Zeitalter erfreuen, wo es zu den unbezweifelten Wahrheiten gehört, daß Bildung des Geschmackes für Kunst ein wesentliches Stück der Kultur für Herrn und Damen ausmacht.

Ueber das französische Werk selbst haben die Herrn Levesque (in seiner Vorrede zu demselben) und Vicq-d'-Azyr (in seiner Lobrede auf Herrn Watelet) Alles gesagt, was zur richtigen Beurtheilung desselben nöthig seyn dürfte. Ich erlaube mir also nur wenige Worte über gegenwärtige Bearbeitung.

Die Hauptartikel sind alle unverändert geblieben; nur bey minder wichtigen habe ich mir, wie sich in den folgenden Theilen noch mehr zeigen wird, als im ersten, die Freyheit abzukürzen genommen; mehrere ganz überflüßige sind weggelassen worden. Bey bloßer Uebersetzung ha-

be ich mir pünktliche Treue zum unverbrüchlichen Gesetze gemacht, und Jeder welcher die Armuth und die Schwierigkeiten der deutschen Kunstsprache kennt, wird gewiß diese Genauigkeit mehr billigen, als tadeln.

Was die Zusätze betrift, so konnte nach Maasgabe des Alphabeths der erste Theil deren nicht so viele enthalten, als es bey den folgenden der Fall seyn wird. Auser der **Einleitung über die Natur der schönen bildenden Kunst**, durch welche vielleicht mehrere Artikel genauere Bestimmung und Erläuterung erhalten, rühren von mir in diesem Bande blos die Artikel: **Adel, Baumschlag, Colorit, Critik des Geschmacks** her. In den folgenden Theilen werden nicht nur einige wichtige fehlende Artikel, wie z. B. **Kirchenmahlerey** u. a. eingeschaltet werden, sondern man wird auch in den Zusätzen zu den Artikeln: **Erhaben, Geschmack, Kunst, Naiv, Schön** u. a. die Resultate der neuesten Erforschungen unsrer berühmtesten Aesthetiker antreffen, und man kann sich vorstellen, daß die so originelle Theorie des Schönen von Herrn Kant gehörigen Ortes angeführt und entwickelt werden wird.

Ich bemerke nur noch, daß diese Bearbeitung, eingeschränkt auf drey Theile, in der Ostermesse des künftigen Jahres vollendet erscheinen wird, und empfehle sie den nachsichtigen Urtheilen der Kenner und Freunde der Kunst, deren belehrende Bemerkungen mich zu dem wahresten Danke verbinden werden.

Leipzig,
in der Michaelismesse
1793.

K. H. Heydenreich.

Vor-

Vorrede

zu dem Wörterbuche über die schönen Künste

von

Herrn Watelet,

durch

Herrn Levesque,

Mitglied der kayserlichen Akademie zu St. Petersburg u. s. w.

Wenn irgend ein Mann fähig war, in einem Wörterbuche die Theorie und Praktik der nachbildenden Künste zu entwickeln, so war es gewiß der Verfasser gegenwärtigen Werkes, Herr Watelet. In seiner frühesten Jugend schon hatte er das Studium der schönen Künste mit dem der Wissenschaften vereinigt; zweymal hatte er Italien besucht, hatte jederzeit mit Künstlern in Verbindung gestanden, die sich durch Kenntnisse und Talente auszeichneten,

neten, war so unermüdet in der Ausübung der Kupferstecherkunst, daß der fleisigste Künstler in diesem Fache nicht mehr arbeiten kann, als er, hatte in der Kunst zu modeliren und der Mahlerey vielfältige Versuche gemacht, schrieb einen angenehmen geistreichen Styl, und besaß eine ausdauernde Beständigkeit im Arbeiten, wie man sie selten findet. Seine Kenntnisse musten ein gerechtes Zutrauen auf seine Grundsätze einflößen, und der Charakter seines Geistes ließ im voraus vermuthen, daß Blüten der Anmuth die Trockenheit der Regeln bedecken würden.

Es ist wahr, mehr als einmahl hat sich das Publikum getäuscht gefunden, als Schriftsteller, deren Ankündigungen und Versprechen es einen voreiligen Beyfall ertheilt hatte, mit ihren Werken hervortraten. Allein bey Watelet gründete sich die öffentliche Erwartung nicht blos auf einen unbestimmten Ruf und ungewisse Voraussetzungen. Er hatte schon vorlängst sein Gedicht über die Mahlerey herausgegeben, ein Werk welches bey allen Anforderungen, welche von strengen Richtern in Hinsicht der Poesie des Styls, der Lebhaftigkeit und Wärme gemacht worden, doch gewiß durch den Scharfsinn der darinn enthaltenen Ideen, die Gründlichkeit seiner Grundsätze, und die Vortreflichkeit der angehängten Bemerkungen befriedigt.

„Die

„Die Regeln und Grundsätze des Geschmacks, sagt ein Mann, welcher selbst Geschmack und Geist im hohen Grade besitzt, sind in jenem Werke mit einer Bestimmtheit, Klarheit, ja selbst mit einer Anmuth vorgetragen, welche man in keinem andern Werke über die Künste antrift" *). Was aber die Erwartungen von seinem Wörterbuche noch mehr erhöhte, waren die Artikel, welche er zur ersten Encyklopädie geliefert hatte, Artikel, welche sich so auszeichneten, daß man mit Ungedult die Erscheinung der übrigen hoffen muste, wodurch die Theorie und Praktik der Künste vervollständigt würde.

Der eben angeführte Gelehrte nahm kurz nach Watelets Tode keinen Anstand, über sein Wörterbuch sich folgendermaasen auszudrücken: ein Werk, unschätzbar nicht nur für junge Künstler, denen es bestimmt ist, sondern für jeden Menschen, der nicht alles Gefühls für die Kunst ermangelt. Man findet darinn das Resultat der Studien und Bemerkungen eines Mannes von Geist und Geschmack, welcher die Kunst mit Leidenschaft liebte, und sein ganzes Leben auf Vervollkommnung, Beleuchtung und Aus-

*) Herr Suard, Mitglied der französischen Akademie, in einem Aufsatze, eingerückt im Journal von Paris, den 28 Jenner 1786.

Ausübung derselben verwendete. Vorzüglich muß man sich darinn über jene reine Liebe der Kunst freuen, welche so Viele affektiren, und im Grunde doch so Wenige hegen, eine Liebe, welche besonders fähig ist, den mitgetheilten Grundsätzen Gewicht zu geben, da die Menschen immer geneigter sind, an den Gefühlen Anderer, denn an ihren Meynungen Theil zu nehmen.

Herr Watelet hatte sich schon seit vielen Jahren mit diesem Werke beschäftigt; allein seine vielfältigen Versuche in Rembrandts Manier zu graviren, und verschiedene poetische und prosaische Kompositionen auf welche er seine Kräfte verwandte, zogen ihn oft und auf lange Zeit davon ab. Das Feuer seines Geistes, welches von der Schwäche seines Körpers nie unterdrückt wurde, erlaubte ihm keine andere Erholung von einer Arbeit, als den Uebergang zu andern. So unterbrach er oft ein angefangenes Werk, um sich mit einem andern zu beschäftigen, von welchem er bald wieder durch eine noch neuere Idee abgerufen wurde. Aus diesem Grunde lieferte er, unerachtet seines langen, und ununterbrochen thätigen Lebens nur eine kleine Anzahl vollendeter Werke.

Seit länger als zwey Jahren hatte Watelet sein Wörterbuch liegen lassen, immer entschlossen wieder zu der Bearbeitung desselben zurückzukehren. Und wirklich that er diß, weit entfernt seinen Tod zu ahnden, am letzten Morgen seines Lebens, mit sterbender Hand schrieb er noch einige Redensarten, die für sich unverständlich sind, und zu einem Artikel zu gehören scheinen, dessen Anfang sich nicht gefunden hat. Seine Freunde glaubten, die Arbeit sey geendigt, oder es fehlen doch nur blos einige unwichtige und die Künste unmittelbar nicht betreffende Artikel. Der Anfang war seit langer Zeit bis zu dem Artikel **Conferenz**, diesen eingeschlossen, gedruckt. Man erstaunte, als man aus seinen Papieren ersah, daß selbst der Buchstabe C, großentheils schon gedruckt, noch nicht vollendet war, und daß besonders zwey Hauptartikel: composition und couleur fehlte. Der Buchstabe D sollte wenigstens siebenzehn Artikel enthalten, und hatte nur eilf. Für gewisse Buchstaben, unter welche viele Kunstausdrücke gehören fanden sich nur einer oder zwey Artikel. Ueber die Bildnerey, über die Gravirkunst hatte Watelet nichts verlassen, als was in der alten Encyclopädie steht, über die Praktik der Künste gar nichts.

Da ich, im Lebensalter schon ziemlich weit vorgerückt, dreyzehn volle Jahre dem Studium und der Ausübung

übung einer von den bildenden Künsten ununterbrochen gewidmet habe, nahm ich den Antrag, die von Herrn Watelet gelassenen Lücken auszufüllen, um so zuversichtlicher an. Zwar mache ich keinen Anspruch auf das Recht, den Künstlern gebietherisch Regeln aufzudringen; allein ich darf mir schmeicheln, daß ich ihre Sprache kenne, nicht unwissend in den Grundsätzen bin, welche die würdigsten Männer unter ihnen festgesetzt, gebilligt oder ausgeübt haben, daß ich einen Theil ihres Verfahrens verstehe, daß ich also gleichsam einige Ringe festhalte, die mich in den Stand setzen, die ganze Kette der Kunst zu verfolgen. In einer einzigen habe ich als ausübender Künstler gearbeitet: allein ich habe Künstler von allen Gattungen besucht, habe mit ihnen gesprochen, und sie arbeiten sehn, bin also mit ihren Theorien vertraut worden.

Ich selbst werde in diesem Werke nicht sprechen. Berühmte Künstler werden gleichsam durch meine Stimme mit den Künstlern sprechen. Alle Schriftsteller über die Kunst von Leonard da Vinci bis auf unsre Zeit werden benutzt, oft sogar Stellen aus ihren Werken angeführt werden. Meine eigenen Kenntnisse sollen mir nur dazu dienen, unter ihren Meynungen dasjenige zu unterscheiden, was individuelle Maxime eines Mannes ist, und, was man als

Grund-

Grundsatz für die Kunst ansehen kann. Ich werde nicht versäumen, die Schriften einiger berühmten Freunde der Kunst wieder zu lesen, wie die eines Felibien und de Piles; denn oft sind diese nur das Echo achtungswürdiger Künstler gewesen. Auch hierbey werden mir meine Kenntnisse der Kunst nicht unnütz seyn, sie werden mich in den Stand setzen, einige noch zweifelhafte Meynungen dieser Männer nicht mit den gründlichen Prinzipien zu vermengen, welche Felibien seinem Umgange mit Poussin und de Piles seinen Verbindungen mit Dufresnoy verdankt.

„Man hat geurtheilt, Watelet's Geschmack sey zu „schüchtern, und seine Einsichten durch Nationalvorurtheile „beschränkt." So drückt sich derjenige Gelehrte aus, welcher die ersten Blumen auf sein Grab gestreut hat *). Ich leugne nicht, daß dieser Vorwurf einigen Grund habe. Der achtungswürdige Kunstfreund hatte die Antike und Italien gesehen, allein man vermißt bey ihm eine genugsam große und tiefgefühlte Ehrfurcht für Rom und die Antike. Allein der Vorwurf trift nicht sowohl ihn, als das Zeitalter, in welchem er gebohren ward. Die Eindrücke der Jugend sind unauslöschlich, und in den Jugendjahren Watelets hatte unsre Schule mehr als jemals den Fehler, blos fran-

*) Herr Suard am schon angeführten Orte.

französisch zu seyn, einen Fehler, welcher um so wichtiger ist, da unstreitig demjenigen Geschmacke die größte Treflichkeit zukommt, welcher am allgemeinsten von denenjenigen Nationen gebilligt wird, die mit den Künsten vertraut sind. Die Kompositionen unsrer Künstler, ihre Gruppirungen, ihre Anordnungen, ihre Ausdrücke, die Charaktere, die sie den Köpfen gaben, ihre Zeichnung, ihre Farbengebung, kurz alles trug das Gepräg des Französischen, und ihre Werke, wie sehr sie auch in ihrem Vaterlande bewundert wurden, verlohren ihren Werth, so bald sie ins Ausland kamen. So fand ich, daß Gemählde, welche ganz Paris bey der öffentlichen Ausstellung bewundert hatte, in einer gewissen Gallerie des Auslandes als fad, leb- und farbenlos erschienen, wie sehr man auch besorgt gewesen war, ihnen keine Stücke an die Seite zu stellen, neben welchen sie alles hätten verlieren müssen.

In den griechischen Werken finden sich unstreitig die schönsten und größten Meisterstücke der Kunst; die sich über das Vollkommenste erheben, was nur irgend durch die glücklichsten Handgriffe, durch die Ausübung klassischer und konventioneller Regeln der Komposition, und den Zauber der Farben geleistet werden kann. Diese erhabenen Werke sind es vorzüglich, welche Raphael und die Künst-

ler

ler der römischen Schule, jene berühmten Zöglinge der Antike studiret und nach denen sie sich gebildet haben. Sie vernachläßigten oder kannten wohl nicht einmal einige jener niedern Stücke, auf welchen der Ruhm mehrerer Schulen beruht, und begnügten sich einige Vorzüge derselben in hinlänglichem Grade zu besitzen, ohne sie zu dem Hauptgegenstande ihrer Untersuchungen zu machen. In der Antike und den Meisterstücken der größten Künstler der römischen Schule findet man diejenigen Eigenschaften, welche die schönen Künste auf den Rang großer Poesie erheben. Hier suche der Artist die Gegenstände seiner ersten Studien; er verachte deßhalb die Vollkommenheiten anderer Schulen nicht, aber er lasse das Studium derselben erst auf jene frühere und höhere Bildung durch die Antike folgen. Indem er sich gewissenhafte Rechnung absordert über die Wirkungen, welche die Meisterstücke der Griechen und Römer und jener großen Meister der niederen Schulen auf ihn machen, wird er einsehen, ob er durch die Natur bestimmt ist, einen Platz unter der ersten Klasse der Meister der Kunst einzunehmen, oder ob er blos auf eine rühmliche Stelle in niederern Klassen rechnen kann.

Wenn auch meine Ideen nicht in allen Hinsichten mit denen Watelets harmoniren, so werde ich dennoch

alle

alle Artikel, die er handschriftlich hinterließ, unverändert lassen, eine Pflicht, zu welcher mich die dem Verfasser schuldige Ehrfurcht verbindet. Zuweilen werde ich zu einem und demselben Worte einen neuen Artikel hinzufügen, um Lücken, welche er gelassen, zu ergänzen, oder Prinzipien fest zu setzen, welche allgemeiner anerkannt sind, als die seinigen; zuweilen werde ich mich begnügen, in andern Artikeln Grundsätze befestigt zu haben, welche Vorurtheilen entgegen sind, die in der französischen Schule nur zu lange als Gesetze galten. Allein ich muß hinzufügen, daß die Anweisungen, welche Herr Watelet gegeben hat, nur sehr selten von der reinsten und gesundesten Theorie der Kunst abweichen.

Wohl bewußt, daß nicht alle Menschen von der Natur dieselben Stimmungen und Neigungen erhalten haben, werde ich mich hüten, irgend ein System ausschließlich anzunehmen. Zwar bin ich überzeugt, daß der Ausdruck und die Reinheit der Zeichnung die ädelsten Theile der Kunst ausmachen; allein deshalb werde ich junge Künstler nicht abschrecken, welche die Natur vorzüglich für andre Eigenschaften bestimmt hat, werde vielmehr mit größter Sorgfalt von allen Erfordernissen schöner Künste handeln. Es giebt keine Vollkommenheit derselben, die nicht, wenn man sie in einem hohen Grade erlangt, einen

großen

großen Ruhm gewähren könnte. Der Reiz des Kolorits verführt den Beobachter, und entwafnet die Strenge der Kritik; die Lustigkeit eines ländlichen Festes vergnügt den Kunstrichter, und dieser Genuß ist für ihn zu süß, als daß er durch einen harten Ausspruch den Künstler beleidigen sollte, der ihm denselben verursachte; der gute Blumenmahler verdient auf das wenigste selbst mit Blumen gekrönt zu werden. Im Fache der Dichtkunst verdient der Verfasser eines artigen Madrigals, einer geistreichen Epistel, eines rührenden Schäfergedichtes, Lobserhebungen und Achtung; allein man würdigt ihn deßhalb nicht der Krone eines Homer; ganz so verhält es sich mit den schönen Künsten; ihre Gattungen müssen freylich dem Range nach geordnet werden; aber man darf keine verwerfen.

Herr Watelet war entschlossen seine Arbeit in zwey Theile zu trennen, oder vielmehr zwey Wörterbücher über die schönen Künste zu verfertigen. Ich werde mich nach seinem Plane bequemen. Das erste Wörterbuch, welches ganz der Theorie gewidmet ist, wird jener trocknen Artikel ermangeln, welche die meisten Leser nur mit Widerwillen durchlaufen würden. Das zweyte wird die Praktik der Künste enthalten, und demnach handeln von den Farben, deren sich der Mahler bedient, dem mannigfaltigen Verfahren bey den verschiedenen Arten der Mahlerey, der Fresko-

ſkomalerey, der Oelmalerey, der Waſſermalerey, der Moſaique u. ſ. w. von dem Verfahren und den Inſtrumenten der Bildner, der Kupferſtecher, von den Erforderniſſen für die mancherley Arten zu graviren, mit Scheidewaſſer, mit dem Grabſtichel, in ſchwarzer Manier, mit dem Stifte, in getuſchter Manier, in punktirter, Manier in verſchiedenen Farben.

Dieſer Theil, obwohl minder angenehm für den Verfaſſer, und trocken für den Leſer, iſt dennoch der weſentlichere für die Encyklopädie, welche der Nachwelt unſre Arten bey Ausübung der Künſte zu verfahren, getreu überliefern muß, damit man diejenigen, welche etwa verlohren gehen möchten, wieder finden könne. Plinius würde ſich gewiß ein großes Verdienſt um die nachgefolgten Zeitalter gemacht haben, wenn er in ſeinem Werke, die Praktik der Künſte der Alten aufbewahrt hätte.

Künſtler, welche es ſich zur Ehre rechnen, etwas zur Vollkommenheit des Wörterbuchs über die Künſte beyzutragen, haben mir verſprochen, für beyde Abtheilungen, aus denen es beſtehen wird, Artikel zu liefern, die ich mit Dank unter ihrem Namen mittheilen werde.

Einleitung
über das Wesen der schönen bildenden Kunst.

Erst dann hat man unstreitig den richtigen Gesichtspunkt für alle philosophische Theorie der schönen Kunst gewonnen, wenn man durch Einsicht überzeugt ist, daß sie durchgängig auf Thatsachen ruht, deren erste und wichtigste das wirkliche Daseyn der Genieen für schöne Kunst und ihrer Werke ist.

Allein obschon die Theorie der schönen Kunst auf einem Faktum der Erfahrung beruht, so gehört sie nichts destoweniger in den Kreis der philosophischen Wissenschaften. Sie nimmt nämlich ihren bestimmten Platz im Gebiethe der angewandten Philosophie ein, von welcher ich nicht erst zu zeigen brauche, daß ihre Natur darinn bestehe, die in der reinen Philosophie aufgestellten Prinzipien und die aus selbigen sich unmittelbar ergebenden praktischen Grundsätze nach allen Seiten ihrer möglichen Anwendung zu verfolgen.

Der vorzüglichste Gegenstand der angewandten Philosophie ist der Mensch nach der ganzen Zusammensetzung seiner Natur, und dieselbe hat in Rücksicht seiner,

 zwey

zwey Fragen zur Beantwortung vor sich: 1) was durch die Mittel der menschlichen Natur, nach allen ihren Verhältnissen betrachtet, geschehen könne; 2) was durch sie im Speziellen geschehen solle.

Es giebt Vermögen und Anlagen, welche allen Menschen gemein sind, aber auch solche, die nur Einigen zukommen. Sowohl die gemeinschaftlichen Vermögen und Anlagen der Menschen, als die besondern einzelnen Gattungen sind Gegenstände für die angewandte Philosophie.

Die angewandte Philosophie enthält also praktische Wissenschaften der Kultur für die gemeinschaftlichen Anlagen aller Menschen, nach dem Ganzen ihrer Natur betrachtet, und für die eigenthümlichen besondern Gattungen und Klassen davon. Diese Bildungswissenschaften gründen sich sämmtlich auf Naturkunde des Menschen, sind aber ihrem höchsten Prinzip nach, teleologisch, und arbeiten darauf hin, alles der Menschheit angehörige in Einstimmung mit der Idee ihres Endzwecks zu bringen.

Das Genie für schöne Kunst ist diesem allem zu Folge Gegenstand der angewandten Philosophie, welche nothwendig fragen muß: 1) was das Kunstgenie leisten könne; 2) was das Kunstgenie leisten solle. In Rücksicht der ersten Frage ist sie Naturkunde des Genies, in Rücksicht der zweyten Teleologie für das Genie.

In der Naturkunde des Genies wird der wahre Charakter und die höchste Wirkung des Künstlers beschrieben,

ben, ohne über den Werth seiner Handlungen zu entscheiden; — diese Entscheidung kommt allein der Teleologie zu. — Die Naturkunde des Genies ruht ganz auf pragmatisch behandelter Geschichte der Kunst; die Teleologie des Genies ruht auf den Prinzipien der angewandten praktischen Philosophie. — Die Naturkunde des Genies hat kein Vernunftprinzip, sondern ist blos ein geordnetes Aggregat von Datis der Erfahrung. Die Teleologie unterwirft ihren Inhalt allererst einem Vernunftprinzip, nicht als ob derselbe, seiner Möglichkeit und Wirklichkeit nach, davon abhienge, sondern um ihn nach demselben zu beurtheilen. — Die Naturkunde des Genies weiß nichts von Geschmack, sie beschreibt nur die höchste Wirkung der Kunst. Der Geschmack ist Resultat der Teleologie für das Genie. Welches also das größte Genie sey, besagt die Naturkunde des Genies, gestützt auf Fakta der Kunstgeschichte, auf wirklich vorhandene Werke; sie entscheidet es demnach nicht unbedingt, sondern in Beziehung auf den jetzigen Standpunkt der Kunst. Wer den vollkommensten Geschmack habe, entscheidet die Teleologie allein. — Die Naturkunde des Genies weiß nichts von einem Ideale für die Kunst. Es kommt allein der Teleologie zu, ein solches zu entwerfen.

Die erste Obliegenheit aller philosophischen Theorie der schönen Kunst ist, ihren Gegenstand bestimmt darzustellen, und die Grundfakta: Es giebt Genieen für schöne Kunst; es giebt Werke schöner Kunst; es giebt schöne Kunst, in ihr gehöriges Licht zu setzen.

Die Thatsache: es giebt Genieen für schöne Kunst, ist der Natur der Sache nach die erste, worauf

es hier ankommt, und man dürfte nicht ohne Grund behaupten, daß die philosophische Theorie der schönen Kunst von der Entwickelung des Genies ausgehen müsse. Diese Entwickelung aber kann nicht anders geschehen, als vermittelst einer Zergliederung der Eigenschaften seiner Werke.

Es hat den Anschein, als ob bey Bestimmung dieser Thatsachen sehr viel auf Willkühr ankomme, und die Theorie der schönen Kunst bey ihren ersten Voraussetzungen sich einen unzuläßigen Dogmatismus erlaube. Allein genauer die Sache betrachtet, verschwindet der Anschein. Wenn der Theorist das Daseyn schöner Kunst, ihrer Werke, ihrer Genieen beweist, so zeigt er, daß gewisse menschliche Geister vermögend sind, Darstellungen ihrer Vorstellungen in einer gewissen Form, die eine gewisse eigene Wirkung hervorbringt, zu bilden, bestimmt den Charakter dieser Form nach Natur und Wirklichkeit, und giebt die Kräfte an, ohne welche jene Geister ihren Vorstellungen diese Form nicht geben könnten. Er beschreibt also nur, was wirklich da ist, und giebt das an, ohne was das wirklich daseyende nicht daseyn könnte.

Man hat, um den Begrif des Genies zur schönen Kunst zu bestimmen, sich sehr oft und zwar mit gutem Grunde der Methode bedient, dasselbe mit dem Genie für Wissenschaft zu vergleichen. Soll aber diese Zusammenstellung interessant seyn, so muß man unstreitig als Hauptmerkmal in dem Begriffe des wissenschaftlichen Genies, Vermögen der Erfindung auszeichnen. Nur in wiefern die wissenschaftlichen sowohl als die Kunstgenieen pro-

produktive Kraft besitzen, und wiefern sie originale Werke des Geistes hervorbringen, findet zwischen ihnen eine Parallele Statt, und nur dadurch können sie auf eine lehrreiche Weise unterschieden werden, daß man bestimme, wie die wissenschaftliche Erfindung durch das Genie, von der Erfindung des Kunstgenie's wesentlich verschieden sey.

Alle wahre wissenschaftliche Erfindung ist Erweiterung der Erkenntnis des Wirklichen, entweder des moralischen*), oder des physischen. Der ächte Erfinder

1. zeigt

*) Um den Begrif des wissenschaftlichen Erfinders richtig aufzufassen, muß man ihn, scheint mir, von den Begriffen der wissenschaftlichen Dichter und der blosen wissenschaftlichen Finder sorgfältig unterscheiden. Es giebt wissenschaftliche Dichter; diese sind entweder solche, welche Systeme vorgeblicher Erkenntnisse von Dingen bilden, für welche Erkenntnis gar nicht möglich ist, oder solche, welche zur Erklärung von wirklichen Gegenständen und Erscheinungen der Welt Hypothesen ohne alle objektive Gründe hervorbringen. So ist Leibnitz in seiner Monadologie eben so wohl nur ein wissenschaftlicher Dichter, als Spinoza in seiner Ethick, und Des Cartes in seiner Wirbellehre. Der wissenschaftliche Finder erweitert allerdings die Erkenntnis des Wirklichen, aber ohne zu diesen Erweiterungen durch Einsicht der Naturgesetze, mit Plan und Zweck zu gelangen; der Zufall führt ihm seine Entdeckungen zu. So giebt es im Gebiethe der Naturgeschichte sehr viele Finder, welche zum Theil durch ihr Finden große Namen erworben haben. Beyspiele wahrer wissenschaftlicher Erfinder sind im Gebiethe der Naturwissenschaft Neuton, in der Philosophie Kant.

1. zeigt entweder zuerst bestimmte Gesetze der moralischen oder physischen Welt; dann ist er wissenschaftlicher Entdecker;

2. oder er führt Thatsachen und Erscheinungen auf bereits anerkannte Gesetze zurück;

3. oder er zieht aus den Gesetzen der moralischen und physischen Welt Folgerungen; a) indem er entfernte Wirkungen derselben vorher bestimmt, aus ihnen andre gleich nothwendige Gesetze ableitet; b) oder in dem er zeigt, wie durch praktische Anwendung davon gewisse Zwecke erreicht werden können.

Der wissenschaftliche Erfinder geht als solcher bey allen seinen Erforschungen von bewußter Erkenntnis der Gesetze der Natur und Wirklichkeit aus; er kann seinen Ideengang andern mittheilen, und die ganze Methode, wie er zu seinem Resultate gelangt ist, beschreiben. Indem er voraussetzt, daß Andre an seiner Erfindung Theil nehmen werden, rechnet er auf die Gleichheit des Erkenntnisvermögens unter den Menschen.

Das Genie für schöne Kunst bringt auch originale Werke des Geistes hervor; allein seine produktive Kraft ist von jener des wissenschaftlichen Erfinders spezifisch verschieden. Ihre Werke betreffen keinesweges Erweiterung unsrer Erkenntnis, keinesweges Belehrung und Ueberzeugung; vielmehr schränken sie wohl gar zuweilen den Kreis unsrer Erkenntnis ein, stimmen uns auf einen gewissen Grad von Unwissenheit herab, verursachen uns Täuschung.

Das

Das Genie für schöne Kunst bringt aus eigenem Vermögen, Vorstellungen und Verknüpfungen von Vorstellungen hervor, deren Form *) nicht gefaßt werden kann, ohne theils unmittelbar Vergnügen zu empfinden, theils aus Anerkennung der Zweckmäßigkeit derselben in Beziehung auf die bey ihrer Fassung thätigen Vermögen unsrer Natur angenehme Gefühle zu schöpfen. Das Genie bringt solche Ganze von Vorstellungen hervor, ohne sich eines Zweckes, ohne sich bestimmter Regeln bewußt zu seyn, welche es befolgte. Es kann das innere Werden seiner Produkte Niemanden mittheilen. Wenn es voraus setzt, daß seine Komposition in Andern gleiches Vergnügen erregen werde, als in ihm, so rechnet es auf die Gleichheit derjenigen Vermögen der Menschen, welche bey Auffassung der For-

*) Form ist überhaupt die Art der Verbindung eines Mannichfaltigen. In Beziehung auf Werke schöner Kunst wird Form in einem gedoppelten Sinne genommen; einmal bezeichnet es die Art des Beyeinanderseyns oder der Aufeinanderfolge mehrerer Vorstellungen oder der unterscheidbaren Bestandtheile einer und derselben Vorstellung; dann aber drückt es auch die Art und Weise aus, wie eine Vorstellung oder ein Ganzes verknüpfter Vorstellungen durch Beygesellung andrer Vorstellungen anschaulicher, kraftvoller, rührender, gefälliger u. s. w. gebildet worden. Form in jenem Sinne ist Art der Verbindung des wesentlichen Mannichfaltigen unter sich. Form in diesem Sinne ist Art der Verbindung des wesentlichen Mannigfaltigen mit dem zufälligen Mannigfaltigen. In jenem Sinne macht z. B. die Zeichnung die Form eines Werks der bildenden Kunst aus; in diesem die sinnliche Sprache mit ihren mannigfaltigen aesthetischen Darstellungsarten einen Theil der Form eines lyrischen Gedichtes.

Formen der Vorstellungen und Gegenstände der Vorstellungen thätig sind, und besonders die Gleichheit des Verhältnisses derselben zum Gefühlvermögen.

Schöne Kunst unterscheidet sich also sehr wesentlich nicht nur von aller Wissenschaft, sondern auch von blos **angenehmer Kunst.** „Wenn die Kunst das Gefühl der Lust zur unmittelbaren Absicht hat, sagt Kant: so heist sie **aesthetische Kunst;** diese ist **angenehme Kunst,** wenn Zweck ist, daß die Lust die Vorstellungen, als blose Empfindungen begleite; **schöne** Kunst, wenn Zweck ist, daß die Lust die Vorstellungen, als Erkenntnisarten begleite;" dieß heist unstreitig nichts anders, als, daß die Lust **unmittelbar auf die Fassung der Form** der verknüpften Vorstellungen folge.

Man würde sich vergebens bemühen, eine systematische Eintheilung der schönen Künste zu Stande zu bringen. Sie ist nach der Natur des Gegenstandes unmöglich. Man kann sie nur, wie sie als Thatsachen vorkommen, aufzählen. Kant bedient sich in seiner Kritik der aesthetischen Urtheilskraft zur Eintheilung für die schönen Künste des Prinzips: **Analogie der Kunst mit der Art des Ausdrucks, dessen sich Menschen im Sprechen bedienen, um sich einander nicht blos ihren Begriffen, sondern auch ihren Empfindungen nach mitzutheilen, und welcher in Worten, Gebehrdung und Tone besteht.** Allein dieses Prinzip scheint sehr unzulänglich, um, ohne offenbaren Zwang alle schöne Künste darunter zu ordnen. Bildende Kunst und Tanzkunst folgen gar nicht daraus.

Ohne

Ohne mich hierüber weiter zu verbreiten, welches in dem Art. **Gränzen der Künste und Kunst** wird geschehen müssen, gehe ich zur Bestimmung des Wesens der schönen bildenden Kunst über.

Alle schöne bildende Kunst ruht auf der Thatsache, daß es in der Natur sichtbare Formen der Gegenstände giebt, welche unmittelbares Vergnügen bewirken, d. i. eine Lust, welche auf die Fassung der Form, ohne Dazwischenkunft eines bestimmenden Begriffes, oder eines Reitzes der sinnlichen Begier, erfolgt; Formen also, welche ohne alles Interesse für das Daseyn des Gegenstandes an und für sich gefallen; Formen, welche als ohne Begriffe allgemein gefallend vorgestellt werden; Formen, welche ohne Vorstellung eines Zweckes, in ihrer Beziehung auf unser Erkenntnisvermögen als zweckmäßig wahrgenommen werden; Formen, welche ohne Begrif, als Gegenstände eines nothwendigen Wohlgefallens erkannt werden. Formen dieser Art tragen den Charakter des Schönen ohne alle Beymischung, stehen unter keinem Einflusse des Denkens oder sinnlichen Begehrens; Kant nennt sie **freye Schönheiten.**

Wenn ich sage: alle schöne bildende Kunst ruhe auf dieser Thatsache, so wird man dieses, auch ohne meine Erinnerung, gehörig deuten. Nämlich stünden nicht unser Verstand und unsre Einbildungskraft in einem solchen Verhältnisse zu einander und zu unserm Gefühlvermögen, daß Formen an und für sich gefallen könnten, so würde es auch keine Kunst geben, deren erster Charakter darinn besteht, durch Nachbildung bloser Formen Vergnügen zu erregen.

Schön-

Schönheiten der Art, wie ich sie eben erklärt habe, gewähren uns, ohne Begriffe, und ohne daß wir sie im Verhältnisse gegen unser Begehrungsvermögen dächten, Vergnügen. Aber eben dieß, daß sie so **unmittelbar** Vergnügen erregen, ist ein Prinzip, welches die Beygesellung vieler rührender Vorstellungen zu der Anschauung derselben verursacht. Jede **freye Schönheit** ist zu gleicher Zeit eine **reiche** Vorstellung. Und obwohl jene sich beygesellende Vorstellungen nach einem Prinzip herbeykommen, so geschieht dieß dennoch nicht nach den strengen logischen Regeln der Association, sondern nach zahllosen Verhältnissen, welche sich schwerlich auf eine Theorie zurückführen lassen. — Es herrscht also in dem Reichthume von Vorstellungen, welche einer freyen Schönheit beygesellt sind, **Freyheit**. — Doch aber sind zugleich alle diese Vorstellungen durch gewisse Bande mit dem schönen Gegenstande der Anschauung verknüpft, es herrscht also unter ihnen **Harmonie**. — Die harmonische Verbindung aller dieser Vorstellungen mit dem schönen Gegenstande der Anschauung bilden eine **Einheit**. **Einheit** also ist ein charakteristischer Zug der freyen Schönheit in ihrer Verbindung mit kongruenten Vorstellungen.

Die Natur hat aber auch Formen, welchen nicht blos unmittelbare Wohlgefälligkeit eigen ist, sondern welche zugleich Lust erregen, weil sich in ihnen innere Zweckmäßigkeit der Gegenstände, an denen sie sich finden, aesthetisch darstellt. Solche Formen sind die Formen vieler Thiere und Menschen. Die Anschauung derselben führt, wie man leicht denken kann, eine Menge verwandter Vorstellungen herbey, die nach Regeln und Verhältnissen mit derselben

selben zusammen hängen. In der ungeheuern Anzahl möglicher passender Associationen hat die Phantasie ein freyes Spiel, und die Verbindung, welche sie stiftet, zeichnet sich durch Freyheit aus. Harmonie und Einheit herrscht in dem Ganzen.

Die Natur hat ferner Formen, welche blos durch die Art, wie das Erkenntnisvermögen bey ihrer Auffassung beschäftigt, und dadurch das Begehrungs- und Gefühlvermögen modificirt wird, die Phantasie mit einer Menge von Bildern umgeben, welche bey der größten Mannigfaltigkeit und Abgerissenheit doch ein Ganzes bilden, und, selbst bey den größten Kontrasten der einzelnen Gefühle, die sie erregen, doch einen angenehmen Hauptzustand bewirken. Ich pflege diese die schwärmerischen Formen zu nennen. Reichthum, Freyheit, Harmonie und Einheit charakterisiren sie, wie die vorigen.

Die Natur hat endlich auch bedeutende Formen, in welchen sich Gemüthszustände, Eigenschaften, Handlungen und Leiden der lebenden Wesen ausdrücken. Unter diesen sind ebenfalls solche, an deren Anschauung sich gedrängte Reihen zusammenstimmender Vorstellungen anschließen, unter welchen die Phantasie ein Spiel treiben kann, welches zugleich das freyeste und doch harmonisch ist.

Man kann behaupten, daß es zu den charakteristischen Zügen der Menschheit gehört, Sinn und Fassungskraft für diese Arten von Formen zu haben. Allein freylich ist diese Fähigkeit nach mannigfaltigen Graden vertheilt, und Einige Wenige besitzen die ausgezeichnete Gabe,

be, sie vollkommen in sich nachzubilden und zur äußern Darstellung vor dem Blicke ihrer Phantasie festzuhalten.

Betrachtet man jene eben kürzlich geschilderten Formen, so kann man sich der Vorstellung nicht erwehren, als ob die Natur durch dieselben gleichsam zu uns spräche, und es nur von uns abhange, sie durch richtige Exposition zu verstehen. In der That besitzt der Mensch das Vermögen aus den Formen der Natur gleichsam ihre Gedanken zu entwickeln, und je mehr er dieses Vermögen ausbildet, um so mehr genießt er bey ihren mannigfaltigen Scenen.

Der Mensch besitzt aber auch ein Vermögen aus den Formen der Natur neue Formen zusammenzusetzen, und seine geistigen Ideen in selbstgeschaffenen Formen auszudrücken. Nur Wenige aber besitzen das ausgezeichnete Talent, aus eignem Vermögen schöne Formen zu dichten, und Ideenganze, in denen Reichthum, Freyheit, Harmonie und Einheit herrschen, in schönen Formen darzustellen.

Wenn der Ausdruck: **schöne bildende Kunst** nicht ganz willkührlich seyn soll, so muß zwischen dem, was man in der wirklichen Natur **schön** nennt, und der **Schönheit** in der bildenden Kunst wenigstens im Allgemeinen eine Analogie seyn. Nennt man nun in der wirklichen Natur das **unmittelbar** Gefallende **schön**, so wird im Allgemeinen ein Werk der bildenden Kunst in sofern **schön** seyn, als es, ohne daß man es erst nach Grundsätzen und Begriffen beurtheile oder auf das Begehrungsvermögen beziehe, augenblicklich Vergnügen verursacht, und seinen Zweck erreicht, ohne daß man sich denselben vorzustellen braucht.

Kant

Kant sagt also in jener Hinsicht mit Recht: „schöne Kunst ist eine Kunst, sofern sie zugleich Natur zu seyn scheint;“ und dieß ist auf schöne bildende Kunst ganz vorzüglich anwendbar.

Die an und für sich gefallenden Formen führen, wie ich im Vorigen gezeigt habe, eine reiche, freye, harmonische, zur Einheit verbundene Verwandschaft von Vorstellungen mit sich. Alle andre Formen können nur dadurch wohlgefällig werden, daß sie dieses thun. Der bildende Künstler kann und muß demnach immer so angesehen werden, als ob er eine Unendlichkeit von Vorstellungen durch die Form, welche der nächste Gegenstand seiner Darstellung ist, auszudrücken bestrebt sey. Dieß führt uns auf eine Idee Kants, welche mir ein tiefer Blick in die Natur des Kunstgenies zu seyn scheint, und welche in der That auch auf die bildende Kunst vollkommen anwendbar ist. „Man fordert von Werken der schönen Kunst, so sagt der Weltweise: daß sie Geist haben sollen. Geist heißt in aesthetischer Bedeutung das belebende Prinzip im Gemüthe. Dieses Prinzip ist bey Werken der schönen Kunst nichts anders, als das Vermögen der Darstellung aesthetischer Ideen; unter einer aesthetischen Idee aber verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt; ohne daß ihr doch irgend ein bestimmter Gedanke d. i. Begrif adäquat seyn kann, den folglich keine Sprache erreicht und verständlich machen kann. Sie ist das Gegenstück von einer Vernunftidee, welche ein Begrif ist, dem keine Vorstellung der Einbildungskraft adäquat seyn kann.“

Jede

Jede schöne und interessante Form der Natur kann als die Darstellung einer solchen aesthetischen Idee angesehen werden; das Genie kann aber auch für seine eigenen aesthetischen Ideen angemessene Formen erfinden.

Wenn das Genie nicht vermittelst seiner selbstbildenden Phantasie über die Schönheit der Natur hinaus gehen könnte; so würden die höchsten Werke der bildenden Kunst seyn: schöne Nachahmungen der schönen Natur. Da dasselbe aber das Wirkliche schöne durch sein Dichtungsvermögen übertreffen kann, so giebt es eine idealische Gattung der bildenden Kunst, die noch höher ist, als die schöne Natur.

Die schöne sichtbare Natur selbst besteht aus Formen, welche lediglich an und für sich gefallen, aber auch aus solchen, welche zum Theil an und für sich, zum Theil aber auch deßhalb gefallen, weil sich in ihnen die innere Zweckmäßigkeit der Gegenstände, an denen sie sich finden, ausdrückt, oder sich an die Anschauung eine Menge von Bildern anschließt, unter denen bey der größten Mannigfaltigkeit dennoch Einheit herrscht. Unerachtet aber die erstern Formen reinere Schönheiten sind, als die letztern, so sind doch die letztern für den Menschen und die Kunst interessanter als die erstern. Eine Rose ist an und für sich eine reinere Schönheit, als ein schönes Weib (wo ich immer einen Zweck denken muß) oder eine romantische Gegend. Wer wollte aber zweifeln, daß die letztern nicht reizendere Stoffe für Werke der bildenden Kunst sind, als die erstere.

Die-

Diejenigen Formen, welche an sich nichts Wohlgefälliges haben, und blos durch ihren Ausdruck interessiren, sind die niedrigsten von allen. Nachahmungen derselben gehören kaum noch in das Gebieth schöner bildender Kunst.

Man kann die schöne bildende Kunst in mehr als einer Rücksicht eintheilen. Eine der wichtigsten Klassificationen, ich meyne die in Ansehung der Schönheit und des aesthetischen Werthes, wird gemeiniglich am meisten vernachläßigt.

1) Die höchste Schönheit herrscht in derjenigen Gattung, welche die erhabensten, ehrwürdigsten und lieblichsten Ideen in Formen ausdrückt, welche die schönsten Züge der Natur in der vollendetesten Reinheit, Lauterkeit, Verädlung und Erhöhung in sich vereinigen. Dieß ist die Gattung der schönen Allegorie; die man als die bewunderungswürdigste Lösung des kühnen Problems betrachten muß: die reingeistigsten Gedanken in der gedenkbar schönsten Form darzustellen.

2) Schöne Nachahmungen von Individuen der menschlichen Gattung, welche theils unmittelbares Wohlgefallen erregen, theils dadurch vergnügen, daß sich ihre innere Zweckmäßigkeit in der äußern Gestalt aesthetisch offenbart. Schöne Menschen nach beyden Geschlechtern, und jedem die Schönheit zulassenden Alter.

3) Nachahmungen von Szenen der leblosen Natur, die theils unmittelbares Wohlgefallen erregen, theils dadurch

dadurch vergnügen, daß sich an ihre Anschauung eine Menge von Bildern der Phantasie anschließt, unter denen bey der größten Mannigfaltigkeit dennoch Einheit herrscht.

4) Nachahmungen von vollkommnen freyen Naturschönheiten, z. B. Blumen.

5) Nachahmungen von Formen, welche blos durch die ihnen beygesellten Vorstellungen und ihren Ausdruck interessiren, ohne irgend etwas unmittelbar wohlgefälliges an sich zu haben, z. B. Figuren von Hogarth.

Formen, welche weder an sich wohlgefallen, noch durch ihren Ausdruck und die beygesellten Vorstellungen interessiren, sollten gar nicht nachgeahmt werden, wenigstens gehören die Nachahmungen von dergleichen nicht in das Gebieth der schönen bildenden Kunst.

Die gewöhnliche Theilung der Werke bildender Kunst, in Allegorie, Historie, Landschaft, Portrait u. s. w. ist jener Stufenleiter, die ich eben angeführt, untergeordnet. Streng genommen, gehören jene Werke nur dann zur schönen bildenden Kunst, wenn sie aus wirklich schönen Figuren bestehn. Das bloße Interesse für Verstand und Herz giebt keinen regelmäßigen Anspruch auf einen Platz in ihrem Gebiethe.

Inhalt.

Vorrede des deutschen Herausgebers.
Vorrede des Herrn Levesque.
Einleitung des deutschen Herausgebers.
Herrn Vicq = d' = Azyr Lobrede auf Herrn Wätelet, S. 4

Artikel.

A.

Abdruck, Estampe S. 21.
Academie, Academie 23.
Accord, Accord 33.
Achtung, Consideration 36.
Adel, Noblesse
Adel, Noble, 39.
Adel von dem Herausgeber, 43.
Aengstlich, Stanté 46.
Allegorie, Allegorie 46.
Anatomie, Anatomie 51.
Angenehm, Agreable 59.
Anmuth, Grace 63.
Anmuth 68.
Anmuthig, Gracieux 72.
Anordnung, Ordonnance 74.
Das Anständige, Bienseance 80.
Antike, Antique 85.
Arabesken, Arabesques 89.
Arm, Pauvre 95.
Artist, Artiste 95.
Augen, Yeux 107.
Ausartung der Künste, Degeneration des Arts 108.
Ausdruck, Expression 112.
Ausdruck 121.
Ausführung, Execution 132.
Ausstellung, Exposition 133.

Inhalt.

B.

Balance, Balance 134.
Balanciren, Balancer 140.
Bambochade, Bambochade 143.
Behandlung, Maniement, le Faire 146.
Baumschlag, Feuillé 148.
Beiwerk, Accessoire 150.
Bestimmtheit, Précision 153.
Bewegung, Mouvement 155.
Bildner, Sculpteurs 165.
Bildnerei, Sculpture 263.
Blau, Bleu 494.
Blicken, Rehausser 496.
Blumen, Fleurs 496.
Bosse, Bosse 504.
Braun, Brun 505.
Brillant, Brillant 506.
Borstenpinsel, Brosse 508.
Büste, Buste 510.

C.

Cabinet, Cabinet 513.
Camayeu, Camayeu 517.
Capital, Capital 520.
Caricatur, Caricature 522.
Cartons, Carton 527.
Catalog, Catalogue 528.
Celebrität, Celebrité 531.
Charakter, Caractere 535.
Charlatanerie, Charlatanerie 544.
Christus, Jesus Christ 552.
Colorit, Coloris 554.
Colossalisch, Colossal 558.
Composition, Composition 561.
Conferenzen, Conferences 577.
Contour, contourniren, Contour, contourner 641.
Copie, Copie 668.
Copiren, Copier 671.
Conventionen, Conventions 656.
Critik des Geschmacks. 672.

Lobrede

Lobrede
auf Herrn Watelet

von

Herrn Vicq-d'Azyr.

Lobrede
auf
den Herrn Watelet,

vorgelesen in der öffentlichen Sitzung der königlichen Gesellschaft der Arzneykunde, d. 29. August, 1786. von Herrn Vicq-d'Azyr, beständigen Sekretair dieser Gesellschaft.

Mit Recht wird das Publikum fragen, wie der Nahme des Herrn Watelet, welcher sein ganzes Leben der Poesie und den Künsten gewidmet hat, auf die Liste der Mitglieder unserer Gesellschaft komme. Ich eile Rechenschaft darüber zu geben.

Als in dem Jahre 1776 die Herrn Turgot und Malesherbes die königliche Genehmigung für den Plan unsers Instituts erhielten, trug Herr Watelet durch sein Ansehn und seine Rathschläge ungemein viel dazu bey; besondre Umstände verursachten, daß unsre ersten Einrichtungen seiner Prüfung unterworfen wurden. Dankbarkeit und Freundschaft gaben ihm einen Platz unter uns, ihnen sind wir die Feier seines Andenkens schuldig, und in ihrem Nahmen bitte ich um die Nachsicht der gegenwärtigen Versammlung. Unsre Gesetze verbinden mich eine Lobschrift auf ihn in dieser Sitzung vorzulesen, und da ich ihn nur durch seine Werke erheben kann, so erlaube man mir von den schönen Künsten und Wissenschaften zu sprechen.

Claudius Heinrich Watelet, Generalfinanzeinnehmer, einer der vierzig Mitglieder der französischen Akademie, Mitglied der Akademien von Berlin, della Crusca, Cortona, des

Instituts von Bologna, Ehrenmitglied der königlichen Akademien der Malerey und Baukunst, und freyer Associé der königlichen Gesellschaft der Arzneykunde ward zu Paris, d. 28. August d. J. 1718 gebohren; sein Vater war Heinrich Watelet Generalfinanzeinnehmer von Orleans, seine Mutter Margaretha von Beaufort, Tochter des Herrn von Beaufort, Generalpachters.

Er bildete sich in den Schulstudien auf dem Collegium von Harcourt. Frühzeitig bemerkte man an ihm einen sehr lebhaften Geschmack für Zeichnung und Musik, und seine Eltern legten der Entwickelung dieser Anlagen kein Hinderniß in den Weg.

Es giebt gewiß für die Reizbarkeit des kindlichen und die Thätigkeit des jugendlichen Alters kein passenderes Studium, als die Künste. Alle Organe streben in diesen Lebensaltern nach Genuß, das Kind wiederholt alles, ahmt alles nach, was es sieht, fühlt, und hört. Wollen wir die Entwickelung seiner Fähigkeiten beschleunigen, so dürfen wir nur die schönen Künste zu Hülfe nehmen, die so ohne allen Grund aus den Kollegien verbannt sind, und ihnen einen Platz unter seinen Spielen anweisen. Lassen wir sein Ohr durch harmonische Töne rühren, so bestimmt es nach ihren Abmessungen seine Bewegungen. Zeichnen wir in seiner Gegenwart diejenigen Gegenstände, die es am meisten interessiren, so läßt es nicht nach, bis wir ihm dieselbe Geschicklichkeit lehren. Oefnet ihm die Werkstatt, wo der Thon unter der Hand des Künstlers Formen der Götter oder Menschen annimmt, es wird versuchen, ihm Bildung zu geben und Ideen von Größen und Umrissen bekommen, es wird Kirchen und Altäre in wunderlichen Kompositionen darstellen; wird mit Säulen von allen Ordnungen spielen, und sie auf tausenderley Arten zusammensetzen, und seine Wißbegierde wird euch bald Fragen über ihre Eigenschaften und Verhältnisse vorlegen.

Auf diese Weise unterrichten wir das Kind, indem wir nur zu seinen Sinnen sprechen; ohne es unwillig zu machen erregen wir seine Aufmerksamkeit und geben dem Unbestande seines

nes Alters Festigkeit; wir unterwerfen es uns, ohne daß es aufgehört hätte frey zu seyn. Denn wir zeigen ihm ja nur die Natur mit allen ihren Reizen, deren Beobachtung es sich ohnehin von selbst gewidmet haben würde.

Alle diese Züge lassen sich ganz vollkommen auf die Kindheit und Jugend des Herrn Watelet anwenden. Bey seiner schwachen wankenden Gesundheit, war eine sanfte schonungsvolle Erziehung für ihn Bedürfniß, war wohlthätig jene gemäßigte Uebung der Thätigkeit, welche die Ausübung der Künste fordert, und besonders jene süßen Rührungen, welche die Empfindlichkeit, Bewegung und Energie der Organe entwickeln.

Man sahe ein, daß eine Reise ungemein viel zu seiner Stärkung beytragen müßte, und sein Vater, welcher ihn aufs zärtlichste liebte, ließ ihn durch Deutschland reisen, welches er in Begleitung des Herrn Leroi von Saint-Agnan, eines liebenswürdigen und aufgeklärten Arztes that.

In Wien war er Zeuge jener Feste, welche bey der Vermählung der verstorbenen Kayserin Königin Maria Theresia gegeben wurden; er gieng durch Tyrol nach Italien; zu Neapel wurd er von den Blattern befallen; in Rom war er glücklicher, erhielt seine Gesundheit wieder, und gewann einen Freund.

Herr Pierre, jetzt erster Mahler des Königs, hielt sich damals zu Rom auf, und Beyde traten in die engste Verbindung. Liebe der Antiken, Reinheit des Geschmacks, und Liebe zur Wahrheit waren beyden in gleichem Maaße eigenthümlich. Da Watelet gewissermaaßen Zögling der französischen Schule zu Rom geworden war, so theilte er die Arbeiten der Uebrigen, und betrachtete mit ihnen während seines verlängerten Aufenthalts zu Rom, die in diesem Hauptsitze der Künste befindlichen Denkmäler.

Verlangt man zu wissen, wie sehr ihn dieser Schauplatz interessirte, so werfe man einen Blick auf das Gemählde seines Lebens. Hier sieht man, wie er aus den Werken eines Michel-Angelo und Raphael die Grundsätze der Proportionen und

der Zusammenstellung bildet, wie er gleich begabt mit poetischem Geiste und Talente zur Kunst, in einem französischen Gedichte nach Tasso, die vollendete Klugheit eines Gottfried, die oft rauhe, unbiegsame Tapferkeit eines Rinaldo, die wüthende Liebe einer Armida, und die sanfte zärtliche Leidenschaft einer Herminia schildert, wie er die ganze lachende Heiterkeit, den Reichthum und die Mannigfaltigkeit der Zauberbilder Ariostos in unsrer Sprache darzustellen versucht, wie er die Thaten des schrecklichen Roland und die Schicksale des empfindsamen Roger besingt, und uns die Zauberin Alcina so rührend schildert, daß wir nur die Gewalt ihrer schönen Augen, und die Magie ihrer Reize bemerken. Erinnern wir uns, daß er nur neunzehn Jahre hatte, als er das Vaterland der großen Männer bewohnte, die jene Meisterstücke der Welt schenkten, daß er in diesem Alter den Plan für seine ganz dem Studium der Wissenschaften und Künste gewidmete Laufbahn entwarf, so können wir uns einen Begrif von seinem Eifer, und der Glückseligkeit seiner frühern Jahre machen.

Allein er mußte Italien verlassen, wie ganz angemessen seinen Wünschen er auch daselbst lebte; er kam nach Frankreich zurück, wo der Ruf bereits seine Fortschritte bekannt gemacht hatte. Sein Geist war bereichert durch Bilder, die Dichtungen der Fabel, verschönert durch den Pinsel großer Künstler bothen sich in gedrängter Menge seiner Phantasie dar; kurz, er war in der Römischen Schule mitten unter Mahlern Dichter geworden, in Paris zeichnete er sich als Mahler und Dichter zugleich aus, und gewann in beyden Gattungen immer mehr und mehr an Bildung.

Bald bewarben sich die glänzendesten Gesellschaften um ihn. Mit einer ihm von Natur eigenen Liebenswürdigkeit verknüpfte er ein Betragen, wodurch er vielleicht noch mehr gefiel. Er dichtete mit Leichtigkeit Lieder, Fabeln, Dramen, er urtheilte über verschiedene Gattungen von Poesie, Mahlerey, Musik, Alterthümer; er schien sich eben so viele Gestalten geben zu können, als er mannigfaltige Talente hatte, und man fetirte ihn in Cirkeln von ganz entgegengesetztem Geschmacke,

bey

bey den Damen Tencin, Pompadour, Geoffrin, bey den Herrn von Maurepas, Caylus, d'Argenson.

Es war ohne Zweifel zu befürchten, daß dieser rasche Fortschritt eines Mannes von aufkeimendem Talent seiner Reife schaden möchte. Man könnte auch sagen, daß sich Herr Watelet zuweilen jenem Hange überließ, welcher den Gelehrten in den Strom einer Welt fortreißt, die ihn bewundert, und ihm gemeiniglich zwey unentbehrliche Mittel seiner Bildung entzieht, Nachdenken und Zeit. Allein, wenn auch Watelet sich zuweilen verführen ließ, so konnte er doch nicht verblendet werden.

Unter seinen Schriften zeichnete er allezeit diejenigen, welche er für das Publikum bestimmte vor jenen aus, die er nur gewissen Verhältnissen der Gesellschaft schuldig war, und wenn diese letztern die stärkere Anzahl ausmachen, so dürfen wir ihn nicht tadeln, daß er seinen Ruhm seinem Glücke, und die Eigenliebe der Freundschaft aufopferte.

Das Studium der Künste war diejenige Beschäftigung, welche er jeder andern vorzog, und zu welcher er immer wieder zurückkam.

Welche Kunst verdient es mehr, daß die Hand der Dichter ihre Prinzipien sammle und ausschmücke als die Mahlerey? Dufresnoy und Marsy hatten bereits die Elemente derselben in lateinischen Versen besungen, welche vielleicht so viel Werth haben, als es jetzt möglich ist; allein unsre vaterländische Muse hatte damals diesen Gegenstand noch nicht versucht *), als Watelet sich entschloß, ihn zu behandeln. Er war mit den Schwierigkeiten seiner Unternehmung nicht unbekannt. Ein Gedicht über die Mahlerey bilden heißt in der That nichts anders, als die Verhältnisse derselben gegen alle andre Künste, gegen alle Begebenheiten und alle Leidenschaften zeigen, heißt nichts geringeres als die ganze Natur umfassen. Die allgewaltigen Götter, der wundervolle Himmel, die Erde mit allen ihren

*) Gegenwärtig ist es mehrere Male mit Glück geschehn. Man sehe: la Peinture, poeme en trois chants par Mr. Lemière; ein Werk wahrer Begeisterung worin sich eine Menge reizend und kräftig gezeichneter Gemählde finden.

ihren Anlagen und Gemählden, Ebnen und Hügeln, Gebürgen und Vulkanen, mit ihren schattigen Wäldern, ihren Meeren in Ruhe und Sturm, die Jahreszeiten, die lehrreiche Geschichte, die Fabel mit ihren Dichtungen, der Mensch endlich selbst in seiner ganzen Größe, und seinem ganzen Elend; alle diese Bilder biethen sich dem staunenden Dichter dar, und nur er kann durch den Schwung seines Genies die Höhe eines so großen Gegenstandes erreichen.

Dies wußte Watelet, und kannte seine Kräfte. Er entwarf einen Plan für sein Werk, welcher ganz seinem Talente angemessen war.

Zeichnung, Farbe, und Erfindung bilden die Eintheilung seines Gedichts *); er zeigt darin die Proportionen der verschiedenen Theile des Körpers, zeigt, wie man die Stellungen und Umrisse ausdrücke, welche Richtung die Linien der Perspektive nehmen müssen, welcher Substanzen sich der Künstler zur Farbengebung bedienen müsse; alle diese Gegenstände sind im Gewande ächter Poesie dargestellt, und nie versäumt er bey seinen Grundsätzen für Eleganz und Geschmack Regel und Beyspiel zu verknüpfen.

Allein man glaube nicht, daß das Verdienst dieses Lehrgedichts blos im Unterricht und der Erläuterung bestehe. Man betrachte nur die schöne Beschreibung der Farben des Prisma, man lese den Abschied des Hektor von der Andromache, das Gemählde des Ueberwinders des Porus, und die Schilderungen der Helden Homers, und man wird dem Sänger der schönen Künste, den gedoppelten Lorbeer der Dichtkunst und Mahlerey nicht versagen können.

Diejenigen Bemerkungen, welche er dem Gedichte beygefügt, erhielten allgemeinen Beyfall. Die Vertheilung derselben ist wahrhaft mahlerisch; jeden Artikel eröfnet das Gemählde des berühmtesten Mahlers in der Gattung, welche der Gegenstand davon ist, man glaubt nicht den Verfasser, sondern den Mahler selbst sprechen und unterrichten zu hören.

Man

*) L'Art de peindre.

Man ließt kein Buch, man besucht die Lehrstunden der großen Künstler, und unterrichtet sich in ihrer Schule.

An ihrer Hand untersucht man, bey der Beurtheilung der Statüen des Alterthums wie durch die Vereinigung der wohlproportionirten Theile eines Körpers ein schönes Ganzes entsteht, man vergleicht den jungen Faun mit dem Antinous, diesen mit dem Gladiator, und den Herkules mit dem Laokoon, und indem man so, in der Betrachtung dieser Meisterwerke der Kunst, den Kreis der verschiedenen Alter und Arten des Lebens durchläuft, entdeckt man jene bestimmten Regeln, jene genauen Dimensionen, aus welchen die Schönheit der Formen entspringt, die unter uns durch das tiefe Studium jener Werke wieder aufgefunden und zum Leben geweckt worden ist.

Durch die Proportionen und das Ganze entstehen Gleichgewicht und Bewegung, in Rücksicht welcher Watelet vorzüglich den Leonard da Vinci befolgt. Dieser ist gleichsam sein Organ, wenn er zeigt wie aus dem Misverhältniße zwischen den Anstrengungen und dem Haltpunkte Steifheit der Figur und Ermüdung des Zuschauers erfolgt. Da sehen wir mit Vergnügen den Herkules, wie er mit nervigen Armen den Riesen Antäus in die Höhe hält, im Begrif ihn an seinem Busen zu ersticken; wir finden die Gesetze des Gleichgewichts in dieser Gruppe vollkommen beobachtet, werden dadurch gewissermaaßen selbst Zeugen der Handlung, und freuen uns über den Sturz des frevelhaften Ungeheuers, welches der Halbgott überwindet.

Wer vermag besser als Titian Regeln über die Harmonie der Kunst zu geben? Wer feiner auseinanderzusetzen, wie die Strahlen vom Lichtpunkte aus gegen die verschiedenen Seiten des Gegenstandes gerichtet, ihm Beleuchtung geben, und von den Schatten begränzt werden, welches die Gesetze ihres Einfalls und ihrer Zurückwerfung sind, oder die Gesetze der Abstufung und Verwandschaft der Farben, wiefern die Organe des Künstlers Einfluß auf den Ton seiner Gemählde haben, und vorzüglich, mit welcher Sorgfalt man allen falschen Schimmer vermeiden muß, welcher in der Mahlerey, wie in

der

der Dichtkunst und allen Arten der Geistesprodukte die Wirkung eher vermindert, als erhöht.

Durch eine glückliche Beobachtung dieser feinern Erfordernisse entsteht Grazie*) und Schönheit frey von allen Grillen der Mode und allem Zwange der Manieren, wie sie zuweilen aus den Händen der bildenden Natur selbst hervorgehn, oder sich in den Werken eines Corregio und Albano finden.

Der Ausdruck giebt Gemählden Beseelung und Mannigfaltigkeit. Hier vereinigen sich Dominiquin und le Brun, um die Geheimnisse der Seele zu enthüllen, wenn sie von Leidenschaften beunruhigt ist und die Kunst ihre äußern Charaktere zu treffen, zu lehren. Aber wo soll man die Stoffe für diese Art der Nachahmung finden? Etwa in den Städten, wo Gesten und Physiognomie von der frühesten Kindheit an dem Zwange der Konvention unterworfen sind? In der Nähe der Städte, wo alles, was sie umgiebt, Felder, Thiere, ja die Bäume selbst das Gepräg des Zwanges und der Einförmigkeit tragen? Oder etwa in Entfernung von den Städten, vielleicht auf dem Lande, wo die groben durch Arbeit abgemattetten Organe nur eine geringe Anzahl von Eindrücken aufnehmen, welche man auch dort zu verbergen gewohnt ist? Nur eine von dem Unterrichte großer Meister geleitete Beobachtung bey den Akademien lehrt uns den Ausdruck der Bewegungen des menschlichen Herzens. Bey diesen Uebungen nämlich erinnert man sich am lebhaftesten dessen, was der Mensch sonst war und vergegenwärtigt sich die volle Kraft, Offenheit und Einfalt die er unter den Verhältnissen der bürgerlichen Gesellschaft verlohren hat.

Kann es also wohl ein größeres und schöneres Studium geben, als das der Mahlerey, aus jenem Gesichtspunkte betrachtet? Die Darstellung der Gemüthsrührungen bestimmt ihre Verwandschaft mit der Philosophie, der Ausdruck von Tugenden und Lastern verknüpft sie mit der Moral; mit der Natur-

*) Grazie, sagt Watelet entsteht aus der vollkommenen Uebereinstimmung der Empfindungen der Seele mit der Handlung des Körpers.

Naturgeschichte hängt sie zusammen durch die Nachahmung der Stellungen und Gesten, mit der Mechanik durch die Bande des Gleichgewichts der Figuren, mit der Optik durch die Täuschungen der Perspektive, mit der Anatomie durch die Zeichnung von Masse und Gliederbau, mit der Chemie endlich durch die Fertigung und Mischung der Farben.

Wenn man das eben beschriebene Werk Watelets liest, so muß man über die große Menge von Ideen erstaunen, welche der Verfasser in einen so kleinen Raum zusammengedrängt hat. Sie sind der Abriß einer großen Behandlung desselben Gegenstandes, welcher Herr Watelet sein ganzes Leben gewidmet, und welcher er endlich die Form eines Wörterbuchs gegeben hat, das bald in den Händen des Publikums seyn wird. Ohne alle Weitschweifigkeit findet man hier Alles entwickelt, was zur Mahlerey gehört, und die Grundsätze stehen nie isolirt da, sondern man sieht durchgängig, woher sie entspringen, und wohin sie führen. Die Begeisterung und der Geschmack sind gewissen Regeln unterworfen; man findet sie hier vorgetragen. Diese Regeln können freylich Niemanden jene lebendige Empfindsamkeit, aus welcher alle Blüten des Geistes hervorgehen, oder jenes feine Gefühl eines innigen Sinnes für Schönheit einflößen, welches die Rührungen des Künstlers leitet; aber diejenigen, welche mit diesen Geschenken der Natur versehen sind, finden gewiß in jenem Werke Rathschläge, die sie benutzen können.

Die Mahlerey hat einen gedoppelten Ursprung, einen natürlichen, und einen historischen. Ihr Gebieth befaßt die wirkliche Welt, und die Welt der Phantasie, sie stellt zwey Arten von Schönheit dar, die wahre sowohl, als die idealische. Bald zeigt sie die Wahrheit in vollem Lichte, bald verbirgt sie dieselbe unter den Schleier von Symbolen. Ihre Gattungen sind so mannigfaltig, daß alle Bilder und Gemählde, die der menschliche Geist zu fassen fähig ist, durch sie dargestellt werden können. Die zur Ausübung derselben nöthigen Handlungen sind höchst müh-

mühsam und kleinlich, ihre Wirkungen sind erhaben. Der ganze Reichthum, und die ganze Stärke der Einbildungskraft können der Erfindung des Mahlers dienen. Ueber alle diese Gegenstände findet man im angeführten Werke Watelets besondre Artikel.

Um zu zeigen, welche Verwandschaft zwischen seinen Arbeiten und den unsrigen Statt fand, dürfen wir nur auf die Artikel: Anatomie und Figur verweisen, welche er für die alte Ausgabe der Encyklopädie und das Wörterbuch bearbeitet hat, welches einen Theil der neuen ausmachen wird. Man lese hier was er so genau und bestimmt über das Skelet und die Muskeln gesagt hat, und man wird gewiß nicht zweifeln, daß er in vielen Theilen unsrer Wissenschaft kein Fremdling war.

Will man sich eine richtige Idee von Watelet bilden, so stelle man sich einen Mann vor, der in allen Theilen der Wissenschaften und Litteratur, welche Beziehung auf die schönen Künste haben, gleich bewandert war, mit gleichem Glücke die Feder, den Grabstichel und den Pinsel führte, die Reichthümer der Dichter, Philosophen und Artisten in sich verband und gemeinnützig machte, oft zu Rathe gezogen ward weil er mit einem durchdringenden Verstande und dem geschmeidigsten Gefühle eine gefällige Freundlichkeit verband, aber noch öfterer selbst um Rath fragte, weil er nach Unterricht und Aufklärung auf das redlichste strebte; einen Mann, welcher dem Talente mit Entzückung seinen Beyfall zollte, und gesunkenen Muth wieder zu beleben wußte, welcher sich junger Zöglinge annahm besonders wenn sie mehr seiner Hülfe als seiner Anweisung bedürftig waren, der sie in sein Hauß zog und, weit entfernt die Rolle eines Protektors zu spielen, sie als Vater, als Freund behandelte, mit einem Worte einen Mann, welcher die Künste ohne Prunk liebte, und die Künstler ihrer selbst wegen achtete, welcher keinen innigern Wunsch kannte als den für ihre Fortschritte und ihren Ruhm. So erschien Watelet vor den Augen seiner Zeitgenossen, und in diesem Lichte muß ihn einst auch noch die Nachwelt sehn.

In einem andern Werke *) handelt Watelet vom Ursprunge und der Bestimmung der freyen Künste, im allgemeinen, und nach ihren besondern Beziehungen betrachtet. Nirgends hat er eine größere Gründlichkeit gezeigt, als hier.

Wenn es Erforschung der Natur gilt, sagt Herr Watelet, so ist man auf dem Wege der Wissenschaft, kommt es auf Nachahmung der Natur an, so ist man in der Sphäre der Kunst. Wenn wir unser Augenmerk auf diese richten, und nach ihrem Ursprunge fragen, so findet sich, daß ihre Entstehung sich in den ersten Zeiten des Menschengeschlechtes verliert. Das gemeinschaftliche Prinzip aller Kunst ist die Nachahmung. Vor Watelet hatte dieß schon Batteux behauptet, dem Aristoteles den Keim seiner Ideen darboth. Man betrachte den Menschen in jedem Zeitpunkte seines Lebens, und immer wird man ihn von gleichem Bedürfnisse gedrungen finden, das auszudrücken, was er fühlt, und nachzuahmen was er sieht. Verfolgt man mit Hülfe der Geschichte den Menschen nach den Fortschritten seines Studiums der Kunst, so bemerkt man, daß er sich mehrerer Mittel von verschiedenem Range bediente, um nachzuahmen, daß seine ersten Darstellungen höchst einfach waren, auf diese aber andere und zwar zusammengesetzte folgten, ich will sagen, daß er anfangs Formen durch Formen wiedergab, dann bey mehrerer Fähigkeit zu täuschen durch Züge und Farben die Reliefs bildete. Fragt man, in welchem Verhältnisse die schönen Künste zu unsern Bedürfnissen stehen, so antwortet Watelet, daß man sie als Sprachen betrachten müsse. Die einfachste und älteste Art des Ausdrucks ist die Sprache der Gliederbewegungen, oder die Pantomime. Ihr folgten die artikulirten Töne oder der Wortausdruck. Später entstand der Ausdruck durch modulirte Töne, den die Freude zuerst ins Spiel setzte. Diese drey Mittel des Ausdrucks liefern zwar Bilder unsrer Vorstellungen, allein Bilder, die eben so vorübergehend sind, als unsre Vorstellungen selbst.

Die

*) Der erste Theil dieses Werks ist seit langer Zeit gedruckt. Mit Misvergnügen habe ich von dem Inhaber der hinterlassenen Papiere Watelets erfahren, daß der zweyte unvollendet geblieben ist.
Anmerk. des franz. Herausg.

Die Mahlerey, die Skulptur und Baukunst sind drey andere Arten von Sprache, ihre Produkte sind bleibend, und sprechen gewissermaßen zu entfernten Jahrhunderten.

Der Grund des Daseyns aller dieser Mittel des Ausdrucks liegt bestimmt genug in einer gewissen Thätigkeit der geistigen Kräfte. Es ist der Mühe werth zu zeigen, wie sie sich in den großen Menschenverbindungen zum höchsten Grad der Vollkommenheit und des Ruhms erhoben haben. Hier müssen wir unsern Blick nicht auf Himmelsgegenden richten, wo ein Uebermas von Kälte das Feuer des Lebens schwächt, eben so wenig auf Länder, wo die Gluth der Sonne Unthätigkeit zum Bedürfnisse macht, eben so wenig endlich auf Länder, die von Sklaven bewohnt werden. Wenn es je, (so werden wir urtheilen müssen, um die Muster für den Geschmack zu finden) ein tapfres und gebildetes Volk gegeben hat, welches unter einem sanften gemäßigten Himmelsstriche lebte, und eine harmonische, reiche Sprache besaß, ein Volk, welches eben so viel himmlische Mächte annahm, als es Tugenden und Leidenschaften des menschlichen Herzens giebt, und seinen Gottheiten eine Verehrung widmete, welche eben so sehr durch ihre Pracht, als durch das Geistreiche und Feine ihrer Allegorieen ausgezeichnet war, ein Volk, welches der Freyheit und dem Siege Altäre sezte, welches mit leidenschaftlicher Bewunderung glänzende Handlungen durch Apotheosen belohnte, welches vor sich selbst Achtung hegte, weil es zum Theil aus Halbgöttern zu bestehen glaubte; — wenn es je ein solches Volk gegeben hat, so müssen in seiner Mitte die schönen Künste geblüht haben. Und wer sollte nicht in dieser leichten Skizze das alte Griechenland anerkennen? Hier war es, wo sich drey von einander sehr ausgezeichnete ob wohl auf das engste verwandte Verehrungen festsetzten, die Verehrung der Götter, die Verehrung großer Männer, und die Verehrung des Vaterlands. Hier feierte man Feste und Triumphe, hier errichtete man Statüen und Tempel, hier verewigte sich der Meißel der Künste in jenen Denkmählern, dem Geiste der Helden

den und Völker geheiligt, mit denen er einst die Bewunderung der Welt theilen sollte.

Watelet trägt in demselben Werke eine sinnreiche Muthmaßung als sehr wahrscheinlich vor. Er setzt nämlich voraus, daß die Zeichnung, deren Elemente die geraden und krummen Linien aller Art sind, in ihrem Ursprunge nichts anders war, denn eine Nachahmung der Pantomime, deren Bewegungen in der Umschreibung gewisser Linien in der Luft bestehen. Er zeigt, durch welche Abstufungen die Zeichnung von Gliederbewegungen zum Ausdrucke von Ideen geführt habe, und wie endlich der Mensch durch Festsetzung bestimmter Charaktere so weit gekommen ist, das Vergangene an das Gegenwärtige anzuknüpfen.

Es war sehr natürlich, daß Watelet nach einem so langen und tiefen Studium der Künste den Wunsch hegte, Italien wieder zu sehen. Personen, die im vertrautesten Umgange mit ihm standen, und mit seinem Geschmacke vollkommen harmonirten, begleiteten ihn. Er war hier vorzüglich bestrebt, seine Empfindungen mit jenen seiner frühern Jugend zu vergleichen. Seine Urtheile waren richtiger, denn er war der Täuschung nicht so sehr unterworfen.

Watelet empfing in allen Hauptstädten, wo er sich aufhielt, Beweise der öffentlichen Achtung. Der König von Sardinien und der Pabst Rezzoniko nahmen ihn mit Auszeichnung auf. Mit frohen Empfindungen sahe er die französische Schule zu Rom wieder; er hatte vormals unter den Zöglingen einen Platz eingenommen, iezt verehrte man ihn als einen Meister in der Kunst. Er gewann die Freundschaft des Cardinal Albani, eines der größten Literatoren und der liebenswürdigsten Menschen Italiens; er trat in Verbindung mit den Vätern le Sueur und Jacquier, zwey Männern, die durch die Zärtlichkeit ihrer Freundschaft berühmt worden waren, und kehrte mit neuen Kenntnissen und neuen interessanten Verbindungen nach Paris zurück.

Einige Jahre vorher hatte Watelet eine Reise durch Holland und die österreichischen Niederlande gemacht, in der

Absicht

Absicht die Gemählde aus der Schule eines Rubens und Vandyck zu studieren.

Neben so vielen den Künsten gewidmeten Arbeiten übersetzte Watelet in französischen Versen das befreyte Jerusalem und den wüthenden Roland, verfaßte auch selbst einige dichterische Werke, als: Comödien und Fabeln.

Um die Meisterstücke von Tasso und Ariosto vollkommen zu verstehen, und keine Schönheit derselben entschlüpfen zu lassen, hatte Watelet anfangs eine prosaische Uebersetzung verfertigt, die er dann zum Theil versificirte. Allein diese ersten Versuche befriedigten weder ihn selbst noch diejenigen seiner Freunde, welche er darüber urtheilen ließ. Man weiß, in welcher Menge die geistreichsten Dichtungen in jenen Werken eingewebt sind, und mit welcher Kunst die größte Fülle des poetischen Schmuckes darinnen angebracht ist, man weiß, wie weit die Sprache Tasso's an Mannigfaltigkeit und Feinheit der Nüancen geht, und vorzüglich, wie kühn die Italienischen Dichter des sechszehnten Jahrhunderts in ihren Inversionen waren. Alle diese Schwierigkeiten, welche der Leser während des Vergnügens über die reizende Komposition nicht bemerkt, stellten sich unserm Watelet dar, als er es unternahm, in Versen zu übersetzen, er sahe, daß er weitschweifend wurde, wenn er sich bestrebte genau zu seyn, daß die Formen der Bilder so zart und leicht gewebt waren, daß die geringste Veränderung ihnen ihre Anmuth raubte, und die Frischheit des Colorits verlohren gieng; er beschloß also statt einer Uebersetzung eine freye Nachahmung iener beyden Epopöen zu liefern. Wenn diese Werke erscheinen werden, wird man den Verfasser gewiß ohne alle Partheylichkeit beurtheilen. Man wird mehrere Stücke antreffen, welche eines so berühmten Mannes und der großen Muster würdig sind, welche er vor sich hatte, man wird wiederholen, was Herr Marmontel *) bey Anführung der

*) in s. Poetique françoise. Es ist das Gemählde des Grafen Ugolino, wie er in der Hölle den Kopf des Erzbischof Roger verzehrt. Herr de la Harpe spricht im sechsten Bande seiner Werke (1778. 8.) S. 362 mit eben dem Lobe von ienem Bruchstücke. Das rühmliche Urtheil

der Watelet'schen Uebersetzung einer Episode von Dante sagte: daß kein Gelehrter im Studium der Italienischen Dichter geübter, keiner fähiger sey ihre Schönheiten zu empfinden, und in einer andern Sprache nachzubilden.

Watelet verdient ein vorzügliches Lob, weil er immer vor Augen hatte, was er dem Publikum, seinen Freunden, und sich selbst schuldig war. Vor dem Jahre 1784 war von allen Stücken, welche er für verschiedene Theater verfertigt hatte, noch keines im Druck erschienen. In diesem Jahre aber beurtheilte er bey einsamer Muse iene Arbeiten seiner Jugend; einige davon fanden Gnade, er gab sie in einem Bande heraus, *) und die Aufnahme des Publikums rechtfertigte seine Wahl.

Vorzüglich zeichnen sich in dieser Sammlung aus die Wirthen, ein Stück, worinn Watelet die Geschichte der Matrone von Ephesus behandelt hat, mehrere Dramen, die Bildhauer von Athen, Phaon und Delie, Werke worin sich Gemählde voll Anmuth und Feinheit finden, und die so schöne Comödie: Eneide, **) deren Handlung einfach, geistvoll und sehr sittlich ist.

Herr Watelet wurde im Jahre 1761 an der Stelle des Herrn von Mirabaud, Mitglied der französischen Akademie. Seine litterarische Laufbahn war friedlich, und von keinem Ungewitter unterbrochen. Er war frey von ieder Art der Anmaßung, suchte keine Bewunderer, und fand um so mehr Freunde. Es sey mir erlaubt, die Nahmen derselben hier aufzustellen. Gestorben sind die Herrn von Foncemagne, von Chateaubrun, der Graf von Caylus, der Abt von Condillac, Turgot, Dalembert, Thomas, der Abt Copette, Männer, deren Verlust Watelet ungemein bedauert; noch leben der Herzog

Urtheil zweyer so großen Litteratoren ist für Watelet zu ehrenvoll, als daß ich mich nicht hätte für verpflichtet halten sollen es zu erwähnen.

*) Recueil de quelques ouvrages de M. Watelet, à Paris, chez Prault, Imprimeur du Roi, quai des Augustins, in 8o 1784.

**) Cahüsac hat dieses Stück versificirt, und obwohl manche Blüten des Originals unter seiner Hand verwelkt sind, sieht man es dennoch immer mit Vergnügen wieder.

Anmerk. des franz. Herausg.

zog von Nivernois, der Graf von Angiviller, von Saint-Lambert, Pierre, der Herzog von Rochefaucault, der Marquis von Condorcet, von Keralio, Daubenton, Mauduyt, Dusault, Männer, die seinem Tode eine gerechte Trauer weihen. Ich würde vergessen, was ich mir selbst und der Freundschaft schuldig bin, wenn ich nicht meinen Nahmen an iene ehrenvolle Reihe der Freunde Watelets anschlösse.

Mehrere von den genannten Männern erhielten von Watelet besondere Merkmale seiner Zuneigung; er zeichnete und stach ihre Portraits.

Ich darf hier den Versuch über die Gärten*) nicht übergehen, ein Werk Watelets, welches die Resultate der angenehmsten Erinnerungen enthält. Er verknüpft in demselben mit wahrhaft philosophischen Betrachtungen über die Fortschritte der Kunst geistreiche Grundsätze über die Verzierungen der Gärten von jeder Art. Am aller interessantesten darin ist das Gemählde seines Lebens in seinem ländlichen Ruhesitze, ganz gewidmet der Hospitalität und dem Lebensgenusse im Umgange seiner Freunde. Diese Freystatt unsers Weisen ist gleich ausgezeichnet durch ihre schöne Lage, und eine Behandlung der Kunst, durch welche der Natur nie ein Zwang angethan worden; kein Wunder, daß die Großen ihn besuchten, die Musen ihren Wohnsitz darin aufschlugen, und der liebenswürdige Sänger der Gärten ihn verewigte **). Bey dem Hinwallen reiner Gewässer, bey dem Schweigen erfrischender Grotten, bey dem Anblicke von Blumen, die auf ungebautem Boden

*) *Essai sur les Jardins* à Paris, chez Prault, Imprimeur du Roi, quai des Augustins, 1774.

**) Tel est cher Watelet, mon coeur me le rappelle,
Tel est ce simple asyle, où, suspendant son cours,
Pure comme tes moeurs, libre comme tes jours,
En canaux ombragés la Seine se partage,
Et visite en secrét la retraite d'un sage.
Ton art la seconda; non cet art imposteur,
Des lieux qu'il croit orner hardi profanateur,
Digne de voir, d'aimer, de sentir la nature,
Tu traites sa beauté comme une vierge pure,
Qui rougit d'être nue, et craint les ornemens.
Les Jardins, Poëme par M. l'Abbé Delille Chant. 3.

Boden zerstreut sind, bey dem Schauspiele einiger Ruinen mit dichterischen Inschriften voll Harmonie und Anmuth konnte man hier empfinden, welchen Werth, Freyheit, Ruhe und Muße im Schooße der Freundschaft haben.

Allein Watelets Ruhe und Glückseligkeit wurde durch eine nicht vorhergesehene Begebenheit unterbrochen, die ihn eines großen Theils seiner Güter beraubte; ein Verlust, der ihn mit Recht kränkte, da er von demselben einen so guten Gebrauch gemacht hatte. Junge Künstler, deren Bedürfnissen er zuvorkam, Unglückliche, welche er unterstützte, verlohren dabey weniger als er selbst. Denn nur seine eignen Bedürfnisse betrafen die Einschränkungen, die er machte. Indessen war die allgemeine Achtung, deren er genoß, auch in diesem Verhältnisse nicht ohne Wirkung; vielmehr gaben ihm Freunde von großen Einflusse Beweise ihres Diensteifers, und besonders überhäufte ihn einer derselben mit allen Tröstungen, deren nur eine liebevolle zärtliche Seele fähig ist, indem er zugleich eine thätige Hülfleistung hinzufügte, welche Männer seines Standes nur selten Gelehrten, wie Watelet zu gewähren pflegen.

Männer von zartem reizbaren Temperament sind vorzüglich gegen Kränkungen empfindlich, verfallen in Schwäche und zehren sich auf. Watelet bemerkte in den letzten Jahren seines Lebens, daß wissenschaftliche Arbeiten ihn außerordentlich anstrengten, er widmete also seine Muse den Künsten. Bald zeichnete er, bald stach er in Rembrandts Manier, die er gefaßt zu haben glaubte, und wirklich auch in gewissen Stücken glücklich nachahmte, da seine Schwäche zunahm, begnügte er sich daran, in Wachs zu modeliren, da sie sich noch mehr vergrößerte, gieng er seine Porte-feuille's durch; er unterredete sich mit jungen Künstlern, bey deren Feuer er gleichsam wieder auflebte, immer maß er sich dieses Vergnügen nach dem Zustande seiner Kräfte zu; er genoß es bis an den Augenblick, wo seine Sinne aufhörten ihm zu Gebothe zu stehen. So verlöschte er gleichsam auf eine unmerkliche Weise unter jenen Vergnügungen, und starb ohne Schmerz, indem er nur einzuschlafen glaubte, am 12. Jenner 1786.

Sein Tod war so sanft, als sein Leben heiter gewesen war. Diejenigen, welche ihn genau kannten wissen, daß er eine große Mäßigung besaß, aber weniger scheint man bemerkt zu haben, daß iene Mäßigung nicht sowohl eine Gabe der Natur, die ihm eine feurige thätige Seele gegeben hatte, als vielmehr ein Werk der ernsten Vernunft war, welche ihn frühzeitig die Regungen seiner Hitze beherrschen lehrte, und welcher er in Beziehung auf alle Leidenschaften folgte, von denen er zu seinem Nachtheil überrascht zu werden fürchten mußte. Er leistete auf jeden Plan des Glücks, der Ehrsucht und des Ruhms Verzicht, und beabsichtete bey der Entwickelung seiner Talente nur Vergnügen. Seine Selbstliebe beleidigte die seiner Mitmenschen nie, und nie stöhrte er durch unfriedliche Gesinnung den freundschaftlichen Umgang. Man unterhielt sich gern mit ihm, weil er auch anhören konnte, und weil er selbst dann, wenn er sehr interessant sprach, nicht daran dachte, sich beyfälliger Stimmen zu bemächtigen.

Seine Bemerkungen erregten kein Misfallen; denn er war gerecht und nachgebend. Bey einer beständigen Ruhe des Geistes war er von frostiger Gleichgültigkeit iederzeit entfernt; unerachtet er sich ganz zu vergessen schien, fand er dennoch immer seine größte Glückseligkeit darinn, zu glauben, daß seine Freunde ihn nie vergäßen, und dieß war nicht Maske, sondern wahrer Charakterzug. Ueberall und für Jedermann war Watelet derselbe. Je öfterer man ihn beobachten konnte, um so mehr empfand man den Werth iener langen Angewöhnung sich selbst zu überwinden, welche zur Tugend hinführt, iener Beständigkeit in den Lieblingsneigungen, iener Einfachheit in den Sitten, welche folgende Verse so schön darstellen, in denen er sich selbst mahlte, und mit denen ich meine Lobrede beschließe:

Consacrer dans obscurité
Ses loisirs à l'etude, à l'amitié sa vie,
Voila les jours dignes d'envie;
Etre cheri, vaut mieux qu'etre vanté.
Essai sur les Iardins, pag. 151.

Aesthetisches Wörterbuch

über die bildenden Künste.

A.

Abdruck. *)

Estampe.

Dieses Wort bezeichnet, wie das Wort **Probe** (Epreuve) das Produkt einer gravirten Platte, und dennoch sind diese beyden Wörter nicht von einer und derselben Bedeutung. Die **Probe** bezieht sich auf die Platte, von welcher sie abgezogen ist, oder auf andere **Proben**, mit welchen man sie vergleicht. Man sagt: Ich habe eine schöne Probe von dieser Platte; diese Probe hier ist schöner, als jene. Das Wort **Abdruck** wird gewöhnlich in einem absoluten Sinne genommen; dies ist ein schöner **Abdruck**; da es sich denn auf ein Gemählde bezieht, nach welchem dieser **Abdruck** gemacht ist; es giebt einen schönen **Abdruck** von der büßenden Magdalene des le **Brun**.

Man sagt, ich habe schöne **Abdrücke**; man wird aber nicht sagen, ich habe schöne **Proben**, wenigstens nicht, ohne die Platte zu benennen, von welcher sie sind.

Man

*) Der Uebersetzer fühlt sehr wohl, daß das deutsche Wort: Abdruck zur Bezeichnung des Begriffes von *estampe*, eine zu weite Bedeutung hat. Allein da die deutsche Sprache kein anderes darbietet, wodurch man vollkommen bestimmt ausdrücken könnte, was *estampe* im weitern Sinne aussagt, hat er der Nothwendigkeit nachgeben müssen, sich dessen zu bedienen.

Man bedient sich des Wortes **Abdruck** von Produkten der Kupferstechkunst in Scheidewasser, mit dem Grabstichel, in der schwarzen, crayonnierten, lavierten Manier u. s. f.

Die Kunst, Formen und Bilder durch Abdrücke gravirter Platten zu vervielfältigen, ist nach der Buchdruckerkunst für die Fortschritte des Geschmacks, der Wissenschaften und Künste die nützlichste. Die Encyklopädie z. B. würde sich über die Verfahrungsart in den Künsten, deren Beschreibung sie giebt, nur sehr dunkel ausdrücken, wenn sie ihre Schilderungen nicht durch **Abdrücke** erläuterte, welche dieselben begleiten.

Man kann uns die Gesichtszüge, die Kleidung, die Industrie der verschiedenen Völker der Welt schildern, aber man würde die Reisebeschreiber, welche verschiedene Theile der Erde durchreisten, nur sehr unvollkommen verstehen, wenn nicht **Abdrücke** zu Dollmetschern ihrer Nachrichten dienten.

Durch Hülfe der **Abdrücke** findet man ein Gemählde, eine Statüe, welche nur in einer einzigen Stadt seyn kann, einigermaßen durch ganz Europa verbreitet. Das Gemählde, die Verwandlung (transfiguration) von Raphael, die Statüe Moses von Michael Angelo sind zu Rom; aber vermöge der **Abdrücke** kennt ganz Europa die Zusammensetzung, den Ausdruck, und selbst zum Theil die Zeichnung derselben.

Die Originale der zu Herculanum entdeckten Antiken, werden zu Neapel aufbewahrt; aber **Abdrücke** davon verschaften allen Kunstliebhabern eine genaue Kenntniß derselben. Man sieht, ohne aus einem Cabinet zu Paris oder London herauszugehen, alle Gemählde von Italien, von Flandern, von Frankreich, selbst diejenigen, die nicht mehr sind; alle Ruinen von Griechenland und Rom, alle merkwürdige Gebäude von ganz Europa, die Denkmähler von China und Indien, die Städte von Europa und Asien, die Baraken der Lappen und Tonguesen, die Zelte der Kalmücken und die Hütten der Wilden von Amerika. Alle Pflanzen, alle Thiere der Erde treten vor die Augen eines Menschen, der nie seine Vaterstadt verließ. Durch **Abdrücke** wird die Erde selbst, die Meere und die Himmel getreu dargestellt; alles endlich, was das Auge in dem Welt-

all

all fassen kann, kann durch Hülfe der Abdrücke in den Portefeuillen vorgestellet werden.

Gemählde werden zerstöhrt, Statüen zertrümmert, Paläste und Tempel umgestürzt; sie erhalten sich in Abdrücken. Die Natur wandelte durch eine gewaltige Empörung ihrer Kräfte die Gestalt Calabriens um; Abdrücke können noch iezt uns zeigen, was es ehedem war.

Die einzelnen Umstände bey der Behandlungsart der verschiedenen Gattungen von Abdrücken werden unter denjenigen Artikeln, welche die Kupferstecherkunst betreffen, angezeigt werden. (Aufsatz von *Levesque*).

Abstufung siehe Verschießung.

Academie.

Eine Academie ist in der Sprache des Künstlers die Nachbildung nach einem lebenden, gezeichneten, gemahlten oder modelirten Bilde. Diese Nachbildung hat vorzüglich zum Gegenstande, die Formen und das Ganze des menschlichen Körpers zu studieren, sich in diesen Studien zu üben, oder sich dadurch auf irgend ein noch auszuführendes Werk vorzubereiten.

Man sagt, eine Academie, zeichnen, mahlen, modelieren. Die Schüler, welche sich für die Mahlerei oder Bildnerei bestimmen, und die Künstler selbst, welche diese Künste lehren, zeichnen oder modelieren diese Nachahmungen der menschlichen Gestalt in den Werkstätten und academischen Schulen.

Man stellt daselbst das Tages- oder Lampenlicht, wie es für dieses Model am besten ist.

Die Meister der Kunst setzen einen nackten Menschen in eine Stellung, welche er eine gewisse Zeit hindurch behalten muß, die dem größern oder geringern Zwange angemessen ist, den man ihm verursacht.

In öffentlichen Schulen sitzen die Zeichner auf Stufen, wie in einem Amphitheater, und üben sich, die Umrisse, das

Ganze

Ganze und die Wirkung der Modele aufzufassen. Die Professoren, die diesen Uebungen vorstehen, leiten die Schüler durch guten Rath, und verbessern die Zeichnungen, welche ihrem Urtheile unterworfen werden.

Die Benennung: Academien rührt unstreitig von dem Orte her, wo gewöhnlich solche Studien getrieben werden; sie ist ein Beyspiel von denjenigen Wörtern, welche vorzüglich in der Sprache einer Kunst einen Sinn annehmen, der von demjenigen gänzlich verschieden ist, welchen sie in der Sprache des gemeinen Lebens hatten und noch haben.

Erfordernisse zu einer guten Academie sind: Leichte Ausführung ohne Nachläßigkeit, feine Correktheit, frey von allem Trocknen und Magern, eine scharfe Tusche, verbunden mit Richtigkeit, Geschmack ohne alle gezierte Manier; Fleiß und Pünktlichkeit ohne Peinlichkeit und Frost.

Da es Zweck ist, die Nachahmung der Figur mit Hülfe des Pinsels und der Farben auszuführen, so wird es ihm sehr schwer werden, einen Pinsel mit Farben zu gebrauchen, wenn er sich gewöhnt, in einer ängstlichen Manier zu zeichnen; denn dieses Mittel wird ihm weniger leicht, weniger bequem und weniger bestimmt zu seyn scheinen, als ihm der Gebrauch der Stifte ist.

Wenn er, indem er sich in der Zeichnung übet, unbestimmt, nachläßig in seinen Umrissen und Formen ist, so wird er noch weit unbestimmter, noch weit weniger korrekt seyn, wenn er sich wegen der Farbe und der Führung des Pinsels in Verlegenheit findet.

Ist er schwerfällig, affektirt, manieriert, so werden diese Fehler in seiner Art zu mahlen noch merklicher werden. Wenn er sich nicht bestrebt in seiner Zeichnung Sauberkeit und Fleiß zu erlangen, Eigenschaften, die unumgänglich nothwendig sind, wenn seine Werke angenehm seyn sollen; so wird er der beständigen Gefahr ausgesetzt seyn, seine Tinten zu beschmuzen, und vielleicht nie dahin zu gelangen, ihnen den Glanz und die Frischheit zu erhalten, welche sie haben müßen, wenn sie sich der Natur nähern sollen.

Wenn

Wenn im Gegentheil Fleiß und Sauberkeit in seinen Zeichnungen an Frostigkeit grenzen; so wird man mit Grund befürchten müssen, daß er eine geleckte Manier erhalte, welche fast allgemein dem Auge schmeichelt, ohne dem Geiste Genüge zu leisten, und ohne das Herz zu rühren.

Endlich muß der Zeichenschüler in seinen Academieen das System durchblicken lassen, welchem er dereinst als Mahler folgen wird.

Er muß also die Verwandtschaft und das Verhältniß der Mittel, welche er iezt anwendet, mit denen, deren er sich dereinst bedienen muß, in seinem Geiste gegenwärtig haben.

Es ist aus diesem Grunde nothwendig, daß er schon während des Zeichnens, so viel als möglich ist, nicht nur die Tousche, welche er gleich anfänglich durch Hülfe des Pinsels auftragen muß, sondern auch die Wirkung der Farbe, die er vor Augen hat, anzugeben suche.

Man kann sich bey Zeichnung einer Academie verschiedener Manieren bedienen, aber diejenigen Mittel, welche mit dem Zwecke, nach dem der Künstler strebt, am meisten verwandt sind, müssen allen andern vorgezogen werden.

Blaues oder graues Papier ist folglich für diejenigen, die einst mahlen wollen, zum Gebrauch am besten; und in der Manier mit Stiften zu zeichnen, hat der Gebrauch des Wischers, um die Schatten vorzubereiten, Uebergänge und Halbtinten zu bilden, die Touschen zu verbreiten und zu mildern, eine sehr merkliche Aehnlichkeit mit der Manier Farben aufzutragen, Verschießungen der Töne hervorzubringen, und eine Tinte in die andere zu verschmelzen.

Der Wischer, welcher die Touschen größer, markichter und besser vorbereitet macht, leitet zu einem ähnlichen Verfahren mit dem Borstenpinsel; endlich gewöhnt man sich durch das Weiß, welches auf diese Art mit dem Wischer in großen Massen aufgetragen, und nach Verhältniß des schwächern oder stärkern Lichts nüanciert wird, von welchem die Flächen getroffen werden, auf die Gegenstände einer Composition, und auf die Theile einer Figur die lichten Farben anzulegen, deren

Platz

Platz die Gesetze des Helldunkel bestimmen. Uebrigens ist diese Manier zu zeichnen, da sie mehr als alle andere fördert, deßwegen auch die schicklichste, die Studien nach einem lebendigen Model zu machen, welches nur einen sehr beschränkten Zeitraum hindurch unbeweglich stehen kann.

Die Academieen, welche mit Rothstein oder schwarzer Kreide auf weisses Papier in der gerieselten oder auch in der sgraffierten Manier gezeichnet sind, erfordern weit mehr Zubereitung. Diese Manieren zu arbeiten sind die langsamsten, weil man die Halbtinten erst anlegen muß, welche auf einem grauen oder blauen Papiere schon vorbereitet sind; übrigens fordert der allzuschneidende Unterschied zwischen der Farbe der rothen oder schwarzen Stifte und dem weissen Grunde, daß man sanft und behutsam arbeite, welches oft sehr lange aufhält.

Der Grund, welchen man mit Sauberkeit machen muß, verursacht in der That einen sehr beträchtlichen Zeitverlust; der Eifer, die Wirkung zu erreichen, das Verlangen, dem Auge eine saubere und angenehme Zeichnung darzubringen, leiten den Künstler gar leicht zur Kälte.

Es ist wahr, daß einige Künstler vom ersten Range, unter welche man Bouchardon zählen muß die Kunst und Geschicklichkeit besaßen, in dieser Geduld kostenden, saubern Manier, Studien und Academieen auszuführen, welche Bewunderung verdienen, aber diese Künstler bestimmten sich entweder nicht zum Mahlen, oder sie opferten dieser Manier, welche sie einmal angenommen hatten, und die ihnen gefiel, eine Zeit, welche sie zu wichtigern Beschäftigungen hätten anwenden können. Die selavische Nachahmung, welche immer gefährlich ist, wenn man nicht das Talent dessen besitzt, den man nachahmet, macht sehr häufig nichts als kalte Copisten oder manierirte Künstler.

Um wieder auf jenen Zusammenhang der Ideen zu kommen, die zwischen der Manier zu zeichnen, und der Absicht zu mahlen bestehen müssen, will ich zu dem, was ich bereits gesagt habe, noch hinzufügen, daß, jemehr derjenige, welcher eine Academie zeichnet, darauf bedacht seyn wird, seinem

Model

Model in seiner Seele eine Gemüthsbewegung unterzulegen, welche mit der Stellung seines Models übereinstimmt, um desto mehr sich die so nothwendige Fertigkeit erwerben wird, nie eine Figur vorzustellen, ohne mit der Idee beschäftiget zu seyn, daß sie belebt ist.

Es giebt keine Stellung, welche nicht mit irgend einer Gemüthsbewegung, oder irgend einer Nüance derselben in Verhältniß stünde. Man giebt einem **Model, welches man für eine Academie richtet**, gewöhnlich eine mahlerische Stellung, ohne eine andere Absicht, als die Glieder desselben zu enthüllen oder zu gruppieren, um einen angenehmen oder auffallenden Anblick zu bewirken. Man zeichnet dieses Model in einer gleichen Absicht, und es entsteht daraus eine Art von Arbeit, welche, da sie allzuviel Mechanismus enthält, sehr oft Nachahmung ohne Geist, ohne Seele hervorbringt, in welcher man selbst die Fehler des Models kopieret, wie z. B. die fast unvermeidliche Mattigkeit, den Charakter der langen Weile oder Gleichgültigkeit, von welchem das Model schwerlich frey seyn kann, und die sehr unnütze Aehnlichkeit desselben.

Schlägt der junge Zeichner diesen Weg ein, so ist er in Gefahr, die Kunst in ein Handwerk umzuwandeln.

Im Gegentheil wird er um desto mehr Künstler werden, jemehr er sich bemüht, den Formen und den Zügen jenes mahlerische Leben zu geben, welches die Leidenschaften und die Gemüthsbewegungen bemerkbar macht.

Der freie und durch die Civilisation nicht allzu manierirte Mensch nimmt fast nie eine Stellung, welche nicht irgend einem Eindrucke seiner Seele entspräche; und ordnet und stellt daher nie seine Glieder und Gesichtszüge, daß man nicht an ihm irgend einen Eindruck, oder irgend ein Zeichen seines geistigen Zustandes bemerken sollte.

Der Künstler, welcher denkt, und den großen Umfang seiner Kunst empfindet, verlieret diesen Grundsatz nie aus dem Gesicht; und wenn sich der Zeichner frühzeitig an diese Bemerkungen und an diese Verfahrungsart gewöhnt, so legt er sich die Verbindlichkeit auf, bey einer Nachahmung des menschlichen

chen Körpers nie zu vergessen, daß dieser Körper mit Leben und Gefühl begabt ist.

Da aber dieser Artikel vorzüglich für junge Zeichner bestimmt ist, so kann man sich für berechtiget halten, einige Belehrungen zu geben, welche sie noch näher angehen.

Wenn ihr eine Academie zeichnet, und dieses Studium ohne Interesse, und gleichsam als ein Tagewerk ansehet, das euch auferlegt ist; wenn ihr euch anstrengt, eure Portefeuille so geschwind als möglich anzufüllen, werdet ihr nur schlechte Schüler seyn, oder euch selbst wohl gar für Handwerker und nicht für Künstler halten.

Nichts desto weniger aber ist geschwind zeichnen ein Talent, welches bei unendlich vielen Gelegenheiten sehr nützlich ist, wo der Mahler, so zu sagen, die Natur überlisten muß, welche nur selten das Model nach dem Wunsche des Künstlers stellt; aber diese Leichtigkeit und Geschwindigkeit, die von der Richtigkeit begleitet seyn muß, erwirbt man sich nicht anders, als wenn man im Anfange sehr langsam gezeichnet, und es sich lange Zeit schwer gemacht hat.

Ich wage dabey nochmals zu erinnern, daß das Model, welches vor euch steht, weder eine Statüe noch ein Leichnam ist, wie unbeweglich es sich auch euren Blicken darstellt.

Wenn ihr in der Kenntniß der Kunst Fortschritte genug gemacht habt, um diesen Rath zu verstehen, und um euch von dem, was ihr unternehmt, eine genaue Rechnung abzulegen, so werdet ihr euch oft selbst sagen, daß ihr bey der Darstellung des Aeußern des menschlichen Körpers nie das Gerüste dieses Gebäudes aus den Augen verlieren, und nie vergessen dürft, daß das Wesen, welches dasselbe bewohnt, Gefühl und Geist habe.

Zeichnet sauber, wenn ihr es in der Kunst zu etwas bringen wollt; aber bringt in diese Sauberkeit keinen allzugroßen Anspruch, keine allzugroße Affektation; sie sey derjenigen ähnlich, welche man von einem Menschen in seinem Aeussern fordert, das heißt, sie sey anständig ohne allzugesucht, und folglich übertrieben zu seyn.

Der

Der Künstler, der gegen sich selbst nachläßig und unsauber in seiner Kleidung ist, hat oft in der Manier, seine Kunst auszuüben, denselben Fehler. Alles hängt von unserer Gewohnheit ab. Beobachtet die Kleidung, die Geräthschaften und die häusliche Einrichtung eines Menschen, und ihr werdet, ohne eben allzusehr zu irren, über seine Gewohnheiten und selbst über den Charakter seiner Seele urtheilen können.

Fühlet ihr einen Trieb, dasjenige was ihr thut, mit rascher Thätigkeit auszuführen, und eure Zeit lebhaft und fleissig anzuwenden, so vergesset nicht, daß eine bedachtsame Langsamkeit, um gut zu arbeiten, keine verlorne Zeit ist; denn man gewinnt sie mit Vortheil wieder, weil man sich dadurch die Fertigkeit erwirbt, gut zu arbeiten.

Routine und üble Gewohnheiten, über welche man sich vielleicht nie ganz erheben kann, entstehen fast immer aus der Eile, an welche man sich gewöhnt, wenn man allzuoft und allzugeschwind ein und dasselbe Model zeichnet. Ihr endiget, so zu sagen, damit, euer Süjet aus dem Gedächtnisse zu zeichnen, wenn ihr es gleich vor Augen habt; und die Studien, welche ihr auf diese Art zu machen glaubt, weit entfernt, lehrreich zu seyn, leiten euch vielmehr zu jener Routine, welche die Kunst in ein Metier verwandelt. Wie viele Gemählde giebt es, an deren Fehlern man sogleich dasjenige Model erkennt, dessen sich der Künstler zu bedienen pflegte!

Ein Mittel, euch vor dieser gefährlichen Klippe zu sichern ist (wenn ihr anders im Stande seid, eure Kunst richtig zu beurtheilen) oft die Antike mit eurem Model zu vergleichen. Setzet daher besondere Modele in die Stellungen schöner Statüen, oder schöner Figuren, von großen Meistern gemahlt oder gezeichnet; macht Academieen nach dem einen und dem andern, vergleicht sie nachher mit einander; wenn sie euch auch nicht gelungen sind, so werdet ihr doch immer einen Schritt zur Vollkommenheit gethan haben; denn, findet man in den freien Künsten seine ersten Arbeiten unvollkommen, so erwirbt man sich die Kenntniß von demjenigen, was sie seyn sollten, und

lernt

lernt die Schönheit seiner Modele bestimmen und genauer unterscheiden.

Vergleicht daher schöne Werke der Kunst oft und viel mit denen der Natur, und die einen und die andern mit denenjenigen, die man nach so vielen Jahrhunderten als Meisterstücke verehrt. Vergleichung und Zergliederung, sind die wahren Schlüssel zu allen menschlichen Erkenntnissen.

Ich will zum Schlusse nun noch den guten Rath geben, Academieen nicht nur zu zeichnen, sondern auch oft zu mahlen, und wage es, selbst vollendeten Künstlern dieses zu ihrem Vortheil und zu ihrem Ruhme zu sagen.

Eine Academie die gut und schön gemahlt ist, hat so gut das Recht, ein vortreffliches Kabinetstück zu werden, als ein Werk von jeder andern Art. Die einen und die andern müssen schöne und treue Abbildungen der Natur seyn, welche zu einem Model und zu augenscheinlichen Vorschriften der Kunst dienen, und beweisen sollen, bis zu welchem Grade der Vollkommenheit sie gebracht wurde.

Ich darf nicht vergessen, zu erwähnen, daß in der Sprache des gemeinen Lebens das Wort Academie eine Gesellschaft bezeichnet, welche sich unter öffentlicher Authorität versammelt.

Der Hauptgegenstand der Mahleracademieen ist Unterricht, der sie von den meisten andern auszeichnet. Von dieser Art ist die Königliche Academie der Mahlerey, die in unserer Hauptstadt errichtet ist. Die Statuten derselben dienten zum Muster vieler andern in unsern Provinzen und in andern Staaten; und diese Statuten könnten wirklich in vielen Rücksichten als Muster angenommen werden. Man wird sie in dem zweiten Theile dieses Wörterbuchs finden.

Die Verfassung der Academieen welche sich mit den freien Künsten beschäftigen, würde um so viel besser seyn, je mehr sie ihr Augenmerk darauf richteten, diejenigen methodisch zu unterweisen, welche sich diesen Künsten widmen; und wenn sie dieselben alsdenn nach gehöriger Prüfung zu Gliedern der Gesellschaft aufnähmen, und mit der größten Unpartheilichkeit

aus

aus ihnen diejenigen auswählten, welche Unterricht geben sollen.

Die Schule ist durchaus die Basis dieser Stiftung, und die Wahl derer, welche unterrichten, das einzige Mittel, die Fortdauer derselben zu bewirken.

Die Wahl muß vorzüglich und ausschlüßlich auf Künstler fallen, welche sich den ausgezeichnetsten Produkten der Künste gewidmet haben, und die tiefste Kenntniß ihrer wesentlichen Theile besitzen. Diese sind für die Mahlerei und Sculptur die Anatomie, und vermöge derselben die Proportionen, Bewegungen und die Ponderation. Diese sind auch vorzüglich für die Mahlerei, die linearische und Luft-Perspektive, welche die Scheinwirkung der Formen und das Helldunkel umfassen. Diese Theile der beiden Künste sind positiv, und lassen sich beweisen; und man weiß, daß aller Unterricht, welcher bewiesen wird, die gegebenen Lehren tiefer in das Gedächtniß einprägt.

Die freie Aufnahme in eine Mahleracademie, welche durch die Stimmenwahl der Mitglieder geschieht, würde eine Gleichheit der Kenntnisse verlangen, die ich für unmöglich halte, und in einer Gesellschaft noch nie gefunden habe. Die academische Verfassung hängt von dieser harten Forderung gänzlich und allein nicht ab, indeß fordert sie doch, daß man gerecht und strenge sei, vorzüglich aber bei der Wahl derer, die Unterricht geben sollen, und folglich bei der Aufnahme in diejenige Klasse, aus welcher man sie zieht: denn vermehren sich in derselben die schwachen Künstler endlich allzusehr, so schleichen sich ihrer immer mehrere und mehrere unter die Professoren ein, und die daraus entstehende Verschlimmerung des Unterrichts hat die Folge, daß der fähigen Professoren immer wenigere werden.

Die Mittel zur Nacheiferung, wie Preise, Concurrenzen, Aufmunterungen, sind für die Fortschritte der Kunst mächtige Gegenstände; aber wenn Erschlaffung, übertriebene Nachsicht, Protektion, Ansehen und ungestümes Ansuchen entscheiden, so werden diese Mittel, anstatt die Kunst zu stützen,

zu ihrem Falle beitragen, und anstatt wahre Talente zu ermuntern, ihren Eifer tödten. Alsdann wäre es besser, daß diese Mittel nie Statt gefunden hätten; denn die meisten Menschen erlangen größere Kräfte, wenn man sie der Natur überläßt, als wenn man, sie zu stärken, sich übel angebrachter Mittel bedient.

Ich kann mich hier nicht in eine genaue Zergliederung einlassen, welche ein ganzes Werk verlangen würde, ein Werk, welches um desto nothwendiger und interessanter wäre, da man nie mehr academische Gesellschaften und gut oder schlecht angebrachte Mittel zur Nacheiferung hatte, als jetzt.

Ich habe die Hauptpunkte angegeben, auf welche sich, wie ich glaube, die academischen Verfassungen stützen müssen, welche für die zeichnenden Künste bestimmt sind, und will mir nur noch eine einzige allgemeine Bemerkung erlauben, die nämlich, daß, da die Künste, welche man freie nennt, durch ihre Natur bestimmt sind, wirklich frei zu seyn, die Verfassung der Gesellschaften der Künste ihren Grundgesetzen nach republicanisch seyn müssen.

Da es indeß unvermeidlich ist, daß besondere Gesellschaften an dem Geiste der allgemeinen Gesellschaft, in welcher sie existiren, Theil nehmen, so ist ihre vollkommenste Organisation in monarchischen Staaten eine zweckmäßige Vereinigung von Freiheit und Subordination. Diese Vereinigung muß auf jeden Fall so beschaffen seyn, daß sie die Natur des Geistes der Freiheit und des Adels nicht aufhebe, welche den Werken des Geistes so nothwendig sind.

Die Künste, welche dieser Geist beseelt, leiden keinen Zwang, und können nicht physisch unterwürfig gemacht werden; aber man kann bemerken, daß sich das Genie und die Künste auch unter uns zu demjenigen nur zu sehr von selbst darbieten, was man von ihnen fordert. Ich sage nicht zu viel, denn Geschmack und Vernunft sind oft die Opfer der Willfährigkeit der Künstler, und in diesem Punkte wenigstens sollten sie sich doch das Recht vorbehalten, allen Einfluß des Ansehens auszuschlagen, welches oft über die Gegenstände der Künste sehr

schlecht

schlecht unterrichtet ist, und durch Mangel an richtigen Kenntnissen die vortheilhaften Aussichten vernichtet, welche sie haben könnten. (Artikel von Watelet).

Accord.

Der Accord eines Gemähldes ist die allgemeine und befriedigende Wirkung, welche vorzüglich aus der Anordnung der Farben, aus der Wahl, welche der Künstler in Ansehung derselben trift, aus ihrer Verschießung und aus der Harmonie des Helldunkels mit der der Farbengebung entspringt.

Der Mahler ordnet die Farbengebung seines Gemähldes, wie die Gegenstände, die er auf demselben darstellt. Er muß in seiner Einbildungskraft den Accord bestimmt haben, welchen er bewirken will, ehe er sein Werk beginnt. Um dieser getroffenen Bestimmung zu folgen, fragt er die Natur, und vertheilt die Nüancen, erstlich, nach der Ordnung der Flächen, auf welchen er die Gegenstände, und selbst jeden Theil derselben annimmt.

Zweitens, nach dem Lichte und den verschiedenen Verdunkelungen, denen diese Gegenstände und die Theile derselben ausgesetzt sind, indem er einen bestimmten Heerd annimmt.

Diese Begriffe, welche sich nothwendiger Weise mit verschiedenen ausführlichen Erläuterungen in mehrern Artikeln dieses Wörterbuchs finden werden, können die erste allgemeine Idee von den verschiedenen Combinationen geben, aus welchen der Accord in einem Werke der Mahlerei entspringt.

Es ist ohne Zweifel für den Mahler außerordentlich schwer, alles dasjenige genau zu erfüllen, was der vollkommene Accord von ihm fordert; aber es ist vielleicht noch schwerer, sein Werk in dieser Rücksicht vollkommen zu beurtheilen, und vorzüglich, wenn die Zusammensetzung desselben nicht ausserordentlich einfach ist.

Es ist wahr, die Rückerinnerung oder die unmittelbare Vergleichung der Natur mit der Nachahmung, könnte uns zu einer sehr richtigen Beurtheilung leiten; aber diese Rückerinnerung muß noch neu oder sehr treu seyn; und bei der unmit-

telbaren Vergleichung müssen sich die wirklichen Gegenstände den Blicken desjenigen, der das Werk der Kunst beurtheilen wird, in derselben Lage und demselben Lichte darstellen, in welchem sie von dem Künstler nachgeahmt wurden.

Wie wenig verwickelt auch die Bestandtheile einer Komposition seyn mögen; so sieht man doch leicht ein, daß der Mahler nicht alle Gegenstände, welche er nachzuahmen bestrebt war, zusammenführen kann, weder um sie sämmtlich zu mahlen, noch um sie vor die Augen seiner Richter, als die Basis ihrer Entscheidung, zu stellen.

Zu Folge dieser Betrachtungen ist der allgemeine Accord fast aller, und vorzüglich der Gemählde aus der Geschichte gegründet auf die Rückerinnerungen des Künstlers, und auf die Sorge, so viel es ihm möglich ist, der Wahrheit der Farbe eines jeden Gegenstandes, der perspektiven Verschießung und dem Helldunkel, das ist, den Gesetzen des Lichtes gemäß zu arbeiten.

Man könnte daher dem strengen Urtheile beipflichten, daß es kein Gemählde, und vorzüglich keins aus der Geschichte gebe, welches eine Vergleichung mit der Natur aushalte, vorausgesetzt, daß sie möglich wäre. Und in der That, man muß eingestehen, daß, wenn der Stoff eines allegorischen Gemählides verlangt, daß die Scene ganz in der Luft, oder in der Mitte des Wassers sey, es kein natürliches Model für den Mahler, und keine unmittelbare Vergleichung für die Richter giebt; daß alsdann selbst keine wirkliche Rückerinnerung Statt findet, und bloß die mahlerische Wahrscheinlichkeit, gestützt auf die bekannten Wirkungen des Lichtes, den Künstler leiten kann, sich in Hinsicht des Accords, den man von seinem Werke fordert, der Wahrheit zu nähern.

Es folgt indeß aus dem, was ich mit Freimüthigkeit und ein wenig strenge jetzt gesagt habe, nicht, daß die Zusammensetzungen, von welchen die Rede war, nicht einen hinlänglichen Accord haben, und denjenigen genug thun könnten, welche dieselben betrachten.

Die

Die Einsicht in alle Theile der Kunst, die durch die beständigen Beobachtungen der Künstler erlangten Kenntnisse, die Treue des lokalen Gedächtnisses, die Stärke der Einbildungskraft, die mehr oder weniger partiellen Studien, welche sich die Mahler verschaffen oder selbst zeichnen, endlich ein zur Gewohnheit gewordenes Gefühl desjenigen Accordes, welcher sich in der Natur unabläßig ihrem Auge darstellt, leiten sie, ein Gemählde so nachzuahmen und zu accordiren, daß, wenn sie auch nicht berechtiget sind, zu sagen: „Dieses ist genau und „vollkommen der Accord der Natur," sie doch wenigstens sagen können: „Nach der Stellung meiner Gegenstände, des „Heerdes meines Lichtes, der Zwischenräume, die ich bestimm„te, der Flächen, die ich annahm, ist der Accord meines Ge„mählides so wahrscheinlich richtig, als er irgend nur seyn „kann:" und dieser Behauptung wird gewöhnlich nicht widersprochen, vorzüglich, wenn die Augen derer, die das Werk betrachten, nicht durch eine zu gewagte Entgegenstellung der Töne oder der Wirkungen und Lichter beleidiget worden sind.

Diese letzte Bemerkung leitet zu einer interessanten Folge, daß es in einem Werke der Mahlerei für die Augen einen genugthuenden Accord geben könne, ohne daß er mit dem, den die Natur darbieten würde, eben sehr übereinstimmte, weil das physische Organ fürs erste weiter nichts verlangt, als nicht beleidiget zu werden. Hieraus ist der Schluß sehr leicht, daß sowohl die schwache als kräftige Farbengebung sich mit einem richtigen Accorde vertragen, wie die musikalischen Instrumente nach einer höhern oder tiefern Octave gestimmt werden können.

Uebrigens haben wir eine Menge überzeugender Beweise, daß berühmte Mahler erdichtete Farbengebungen gewagt haben, welche mit denen der Natur nicht übereinstimmen, und in ihnen doch bisweilen einen richtigen Accord hervorgebracht haben.

Diese Arten von Accorden sind indeß Täuschungen und Gaukelei; sie gefallen allenfalls dem Auge, aber die Ueberlegung, die Vergleichung, die Kenntniß der Natur und der

Kunst verdammt sie. Jeder Colorist dieser Art muß in dieser Rücksicht in eine Klasse gesetzt werden, welche denjenigen weit untergeordnet ist, die zur Basis ihres Accords immer die Natur annehmen.

Man könnte die erstern mit Romanendichtern vergleichen: wenn sie gefallen, so verzeiht man ihnen ihre Lügen, giebt selbst der Kunst ihrer Fabeln seinen Beifall; aber man schätzt wahre Geschichtschreiber weit höher.

Titian, Vandyck, Paul Veronese die Caracci, Raphael gehören unter diese verehrte Zahl in der Mahlerei. Jordans von Neapel, Rembrand, Tintoret und verschiedene andere gehören zu der Klasse von Mahlern, die sich nicht selten eine eigene Farbengebung phantasiren, deren Accord aber das Auge täuscht und reizt.

Man kann nach diesen Erläuterungen einsehen, warum man in den Büchern, welche von der Mahlerei handeln, nicht eine Reihe von Grundsätzen und demonstrirten Regeln über die Harmonie und den Accord findet, wie man deren über die Verhältnisse, die Ponderation und Perspective findet.

Ich muß nun noch sagen, daß das Wort Accord auch in einem weitern Sinne genommen wird: aber da verbindet man es mit einem Worte, welches diese verschiedene Bedeutung anzeigt. So spricht man der Accord der Composition, selbst der Accord des Ausdrucks, und endlich der Accord des Totalbildes. Unter den Artikeln Ausdruck, Composition u. s. w. wird man die Erklärungen finden, welche man über diese Arten sich auszudrücken geben kann. (Artikel von Watelet.)

Achtung.

Consideration.

Wenn man die Aufmerksamkeit des Publikums oder wohl einer ganzen Nation, durch Beschäftigungen, welche man mit Glück ausführt, und durch gesellige Tugenden, denen man

sich

sich treu beweiset, auf sich zieht; so heißt dieß eine wahre und vollkommene Achtung verdienen und erwerben. Jeder Stand, diejenigen ausgenommen, welche durch die Ungerechtigkeit großer Gesellschaften allzusehr herabgewürdiget werden, kann zu einer Achtung führen, die ihm angemessen ist.

Die Achtung, zu welcher ein Künstler gelangen kann, muß heut zu Tage nicht nur auf die Fortschritte in der Kunst, die er durch seinen Fleiß, durch seine ununterbrochenen Studien macht, gegründet seyn; sondern, da er sich jetzt mehr als ehedem in der Gesellschaft zeigt, so muß er die Hochachtung, nach welcher er strebt, auch auf eine zur Fertigkeit gewordene Ausübung der geselligen Tugenden bauen.

Die Reputation, welche glücklich vollendete Werke begleitet, heftet die Blicke des Publikums mit Interesse auf diejenigen, dessen Talente es bewundert; aber diese Gewogenheit begründet für den Künstler, der sie erhält, Pflichten, welche von ihm mehr fordern, als von dem Bürger, den man übersieht.

Diese Pflichten können lästig seyn, wenn die Neigungen desjenigen, der sie über sich nimmt, denselben einigermaßen entgegen sind. Die Neigungen der Künstler, (ich rede im Allgemeinen) sind nur zu oft von der Art, daß sie sich schwer in die geselligen Obliegenheiten fügen, denen man seine Achtung giebt; denn ihre allzulebhafte und beständig thätige Einbildungskraft neigt sich von Natur zu einem Geschmacke für Freiheit, Unabhängigkeit, und ich möchte selbst sagen, einer Geistesausschweifung, die fast aller Uebereinkunft, und den mehrsten Stücken des geselligen Betragens entgegen sind, die doch unumgänglich erfordert werden, wenn man anders die Achtung unveränderlich erhalten will.

Nach diesen Begriffen muß man wünschen, daß die durch glückliche Ausübung seiner Talente erlangte Reputation, nur ein Theil der Achtung sei, nach welcher der Künstler streben muß. Er könnte sich durch mehrere Fortschritte in der Kunst eine verdiente Reputation erwerben, und doch der Achtung nicht genießen, auf welche er Anspruch machen kann, eben so

könnte

könnte er sich durch sein Talent nicht auszeichnen, und doch durch erlangte Fertigkeit in Ausübung der geselligen Tugenden und des geselligen Wohlstandes eine vortheilhafte Meinung von seiner Person erwecken, welche mit seiner Kunst nicht den mindesten Zusammenhang hat.

Die Künstler können und müssen daher sich bestreben eine vollkommene Achtung zu erlangen. Als sie noch mehr für sich und unter sich allein lebten, gewann die Idee der Reputation zu ihrem Besten fast alles über die Idee der Achtung, weil ihre gesellschaftliche Existenz, da sie sich ganz der Einsamkeit und der Arbeit weihten, und nicht als in enge geschlossenen Gesellschaften lebten, die Blicke des Publikums allzuwenig auf sich zog, als daß es berechtigt gewesen wäre, sie von einer doppelten Seite zu beurtheilen.

Unsere Sitten haben sich in dieser Rücksicht geändert; Künstler und Gelehrte werden in große Gesellschaften gezogen, und haben aus dieser Ursache ein Recht auf jene vollkommene Achtung, von welcher ich sprach. Die Künstler sind also wirklich heut zu Tage einer Art des Stolzes mehr empfänglich: ein lobenswürdiger Stolz, und der, wenn er gut geleitet wird, demjenigen offenbar zum Vortheile gereicht, der von ihm belebt wird, und selbst für die Kunst nicht ohne Nutzen ist.

Man kann in der That voraussetzen, daß der Künstler, welcher verbunden ist, die Schicklichkeit und den gesellschaftlichen Wohlstand zu ehren, sich es auch zur Pflicht machen wird, dieselbe in den Werken der Kunst zu beobachten; und daß diese beiden Verdienste, wenn man sie öfter findet, eine ehrenvollere Meinung von der Kunst erwecken werden.

Indeß kann dieser Stolz, dieses heftige Verlangen nach Achtung denjenigen irre leiten, der sich, ohne richtige Ideen davon zu haben, demselben überläßt, und sich alle die verschiedenen Nüancen der Achtung zueignen sucht, die andern Ständen gebühren, als der seine ist; seine Bemühungen können dadurch, daß er den Weg verläßt, auf welchem er gehen sollte, der Reputation schaden, die er durch seine Talente verdient,

dient, und ihn endlich des doppelten Ruhmes berauben, den er suchte.

Nichts ist heut zu Tage gemeiner als diese Verachtungen oder diese Inconsequenzen; nichts gemeiner als die Verdrüßlichkeiten, die daraus entstehen. Eine Magistratsperson will sich die Achtung eines Staatsmannes, eines Politikers, eines Weisen, eines Gelehrten anmaaßen. Ein Künstler strebt bisweilen nach der Achtung eines Gelehrten, eines Mannes von Welt; verliert damit die Zeit, in welcher er größere Fortschritte hätte machen können in dem Stande, unter welchen er sich zeigte, und die Ungewißheit, die er über die Art von Achtung verursacht, welche er verlangt, giebt bisweilen die Gelegenheit, ihm gar keine zuzugestehen. Er verlangt allzuviel, und endigt damit, nur etwas Lächerliches zu empfangen.

Sehr selten kann ein Mensch mehrere Dinge, deren jedes ihm eine gegründete Reputation bringt und Gründe zu mehreren Arten von Achtung in sich vereinigen. Wenn der Künstler sich herausnimmt, andere überreden zu wollen, daß die Kunst, in welcher er große Fortschritte hätte machen können, das geringste seiner Talente sei, so wird er Gefahr laufen, die Achtung zu verlieren, zu welcher er ein Recht hat, und welche dereinst der Genuß seines Alters seyn würde, wie das Andenken an gute Handlungen und nützliche Arbeit den Genuß tugendhafter Menschen ausmacht. (Artikel von Watelet).

Adel.

Aedel.

Nobleſſe.

Noble.

Wenn wir untersuchen, was in irgend einer Gattung der Mahlerey den Adel ausmacht, oder was uns dazu berechtigt, gewisse Stoffe ädel zu nennen, so finden wir, daß solche Gattungen oder Stoffe Handlungen enthalten oder nachahmen, in denen sich erhabene Tugenden, heroische Eigenschaften, Gesinnun-

sinnungen, welche die Menschheit ehren, auf eine glänzende Weise zeigen. Aus diesem Grunde ist die Geschichte die ädelste Gattung und historische Stoffe, welche uns ausgezeichnete Züge von Seelengröße, Adelmuth und Menschlichkeit darstellen sind ädle Stoffe.

So wie wir uns ferner gewöhnlicher Weise Helden und große Männer unter einer Gestalt denken, welche auf ihre Tugenden und treffliche Eigenschaften Beziehung hat, so sind wir geneigt uns vorzustellen, daß diejenigen Menschen, deren Körperbau ausgezeichnet vollkommene Formen darbiethet, bestimmt sind, vortreffliche Handlungen zu vollbringen; wir nennen daher durch eine Art von Induktion solche Figuren ädel, welche sich jener vollkommenen Wohlgestalt nähern.

Wenn die Rede davon ist, mit einem Charakter des Adels Figuren der Frauen darzustellen, wird der Begrif schwankender, weil die meisten Handlungen, welche Helden zukommen, nicht für ein Geschlecht passen, welches der Regel nach sanft und schwach ist. Wir denken uns, wenn wir die Idee bestimmter fassen, die Proportionen einer Taille, welche über die mittlere hinausgeht, Feierlichkeit in dem Tragen des Körpers, eine Physiognomie, voll ernster Ehrfurcht einflößender Schönheit, frey von zu vielem Stolze, eine Physiognomie, deren Vollkommenheit vorzüglich in der Regularität der Züge besteht, welche Ordnung ankündigt, und vermittelst dieser Hochachtung einflößt.

Man sagt in Beziehung auf Werke der zeichnenden Kunst eben sowohl als von Litteraturwerken: „ein ädler Ausdruck. Man sagt von einem Denkmahle der Baukunst, daß es Adel besitze.

Alle diese Redensarten deuten etwas Majestätisches an, wie es sich an den einfachen, großen Formen findet, von denen wir eben sprachen, und die wir vorzüglich bey Göttern und Helden voraussetzen, Formen, welche dieselben Gesinnungen erregen, welche durch große Tugenden erweckt werden.

Man ahnt in der Mahlerey den Ausdruck des Adlen bis auf Gegenstände aus, welche blos physisch und materiell sind;

sind; so eignet man in der Architektur einem Gebäude Adel zu, indessen sagt man allgemeiner „ein Gebäude hat Adel“ (a de la noblesse) als „ein ädles Gebäude.“

Man sagt: „eine ädle Landschaft, ein ädler Grund.“ Es ist leicht zu bemerken, daß man sich bey diesen Ausdrücken auf dieselbe Ideen bezieht, die ich entwickelt habe. Eine ädle Landschaft ist eine Landschaft, deren Lage durch den Umfang, die Größe und Einfachheit ihrer Flächen eine gewisse Stimmung des Feierlichen bewirkt.

Man sieht, daß der Ausdruck einer ädlen Landschaft eben so figürlich ist, als der einer lachenden einer finsterern sten Landschaft. Und mit ähnlichen Ideenverknüpfungen, nennt man gewisse Gründe der Gemählde ädle Gründe *).

Le Gaspre wußte seinen Landschaften Adel zu ertheilen. Mehrere Geschichtmahler, z. B., um bey unsrer Schule stehn zu bleiben, de Troy liefert in seinen meisten Gemählden ädle Gründe. Man eignet ihnen dieß Prädikat zu wegen der ausgezeichneten Gebäude und des Pompes, wenn ich so sagen darf, mit welchem er die Scene verzierete, in welche er seine Personen stellte.

Aber wie gelangt man dahin, in die Züge, die Komposition, und das Ganze, Adel zu legen? Mir scheint, durch jene habituelle Begeisterung, deren Grund eine Hoheit der Seele ist, mit welcher die Natur keinesweges alle Artisten begabt hat.

Nur durch diese Hoheit der Seele und des Charakters übt man seine Kunst auf eine ädle Weise aus, wählt schöne Formen, erhabene Sujets, heftet seine Blicke nur auf ausgezeichnete Gegenstände, an welchen sich das sogenannte Aedle findet,

*) Man hüte sich wohl, ädle Gründe nicht mit reichen und geschmückten Gründen zu verwechseln. In einem historischen Gemählde muß der Grund ädel seyn, wenn das Sujet es zulässt oder fordert, aber zugleich einfach. Sind die Gründe zu reich, zu geschmückt, so spielen sie in der Komposition eine zu große Rolle, und ziehen leichtlich den Zuschauer von der Haupthandlung ab. De Troy ist zuweilen in diesen Fehler gefallen, Poussin in dem Aedlen seiner Gründe durchaus einfach.

Anmerk. des franz. Herausg.

findet, und hat einen Widerwillen gegen das Triviale, Dürftige und Niedrige.

Artisten, wenn euch die Natur nicht freygebig genug mit jenen glücklichen Anlagen beschenkt hat, aus welchen sich das Aedle, wodurch ihr euch auszeichnen sollt, entwickelt, so bemüht euch durch aufmerksame Beobachtung zu fassen, was gebildete und aufgeklärte Menschen in den schönen Werken einer jeden Gattung ädel, erhaben und groß nennen. So werdet ihr dasjenige ersetzen, was euch die Natur nicht im gehörigen Grade verliehen hat.

Zu eurer Aufmunterung setze ich hinzu, daß es Kunstwerke, voll des Aedlen, giebt, deren Verfasser keinesweges für Männer von vollkommener Erhabenheit der Seele galten. Wahrscheinlich hatten sie in den Augenblicken, wo sie arbeiteten, sich diese Stimmung zu geben gewußt. Allein glücklicher und sicherer ist es, in sich selbst ein Prinzipium ädler Ideen zu finden, zumal wenn es in keinem Zusammenhange mit dem Stolze, oder der Eitelkeit steht. (Arr. von Watelet).

Aedel.

Zusatz des deutschen Herausgebers.

Die Uebertragung des Begriffes: Aedel, welcher ursprünglich ein äuseres sehr zufälliges Verhältniß ausdrückt, auf geistige moralische und ästhetische Vollkommenheit, gereicht sehr zur Ehre derjenigen Nationen, unter denen sie Statt findet. Sie zeigt deutlich genug, wie richtig die gemeine natürliche Urtheilskraft über den Werth des Menschen und seiner Eigenschaften entscheidet, zeigt, daß man der Treflichkeit des Geistes, der Güte des Herzens und dem Glanze des Genies seine Huldigung nicht versagen kann, wie sehr auch gemeiniglich die äusern Verhältnisse des Ranges und Standes mit ihnen im Widerspruche stehen.

Was man in moralischer Beziehung durch den Begriff des Aedlen aussagt, bedarf, scheint es, keiner umständlichen Entwickelung. Aedle Menschen sind solche, welche eine Fer-

tigkeit

tigkeit ädler Handlungen besitzen; ädle Handlungen beziehen sich allezeit auf unsre Mitmenschen, und zwar sind es Handlungen von vorzüglichem sittlichem Werthe, Handlungen zu deren Hervorbringung eine ganz vorzügliche Stärke der Seele, eine ausgezeichnete Kraft der Vernunft, die Neigungen und Gefühle der Selbstsucht zu überwinden, oder auch eine musterhafte Feinheit der Urtheilskraft ankündigen, mit welcher man seinem Mitmenschen auf eine Weise wohlthut, wodurch seine Verhältnisse und die daraus entspringenden Gefühle am meisten geschont werden, und der Zuwachs von Glückseligkeit, den man ihm ertheilt, ihm auf das reinste und vollendeteste zukommt. Gesinnungen, welche den Grund solcher Handlungen ausdrücken, nennt man ebenfalls ädle Gesinnungen.

Die Uebertragung des Begriffes des Aedlen auf moralische Vollkommenheit geht unstreitig der ebendesselben auf die ästhetische vor. Auch ist das Aesthetischädle, vielleicht aus jenem Grunde schwerer zu bestimmen, als das Moralischädle. Und es ist kein Wunder, wenn viele scharfsinnige Theoristen des Geschmacks und der Kunst in ihren Behandlungen dieses Gegenstandes immer mehr das Moralischädle als das Aesthetischädle vor Augen haben.

Das Aesthetischädle in einem Kunstwerke gehört entweder den Gegenständen an, welche den Stoff ausmachen, oder der Form, der Art der Darstellung, Anordnung und Bezeichnung. Im ersten Falle können die Gegenstände nur Menschen seyn. Im zweyten kann man das Aedle einem jeden Werke der bildenden Kunst zueignen, zu welcher Gattung es auch gehöre. Das Aedle der Gegenstände selbst findet demnach vorzüglich in historischen Stücken Statt. Der Begriff dieses Aedlen hat keine Schwierigkeit, er drückt moralischädle Handlung, Gesinnung, Charakter aus, welche sich in sinnlicher Gestalt mit augenblicklicher Evidenz ankündigen.

Wenn wir das Aedle der Gegenstände anerkennen, so eignen wir es den Personen, welche im Werke dargestellt erscheinen, selbst zu. Wenn wir hingegen das Aedle in die

Form

Form setzen, so betrift unser Urtheil den Künstler selbst, und ihm theilen wir eigentlich mit demselben das Prädikat des Aedlen zu, wenn er durch die Art seiner Darstellung seine moralische Stärke, den Umfang, die Lauterkeit und Feinheit seines sittlichen Gefühles ausdrückt. Wenn wir einer Landschaft das Aedle zueignen, so müßten wir gar keinen, oder einen sehr schwankenden Begriff damit verknüpfen, wenn wir es in die Gegenstände selbst setzten, welche weder selbst ädel seyn, noch auch an sich eigentlich ädle Gesinnung erregen können. In der wirklichen Natur nennen wir gewiß keine Landschaft ädel, sondern nur in der nachahmenden Darstellung des Künstlers.

Das Aedle der Form zeigt sich, wie mir scheint, am einleuchtendesten und auf das liebenswürdigste in dem Ausdrucke der Leidenschaften, der sich an den Personen, die in einem Werke bildender Kunst vorkommen, findet. Der Ausdruck der Leidenschaft ist dann ädel, wenn die Leidenschaft, obwohl sie im Spiele ist, doch als der Vernunft untergeordnet erscheint, und der Grad, in welchem sie erregt, die Art, wie sie geäußert wird, die Würde der menschlichen Natur auf keine Weise beleidigt. Von dem ädlen Ausdrucke der Leidenschaft also ist alles entfernt, was das Gefühl des Betrachters empören, und von der Anschauung abschrecken könnte, alles, wodurch der Mensch sich als bloßes Thier zeigen würde, alles, was die sittliche Empfindung und den Anstand beleidigen könnte. Der Ausdruck der Rachbegier würde nicht ädel seyn, wenn er gräßlich wäre, nicht ädel der Ausdruck von Geschlechtslust, wenn er grobe Lascivität enthielte, nicht ädel der Ausdruck von satyrischer Laune, wenn er sich dem Sarkasmus näherte.

Das Aedle, in der eben bestimmten Bedeutung, muß vorzüglich in historischen Stücken Statt finden, welche Handlungen darstellen, bey denen starke und wilde Leidenschaften im Spiele sind. Und kein Künstler vielleicht hat eine so große Aufforderung und eine so glänzende Gelegenheit jenes Aedle erscheinen zu lassen, als der Schlachtenmahler, in dessen gröss-

festen

festen und kühnsten Kompositionen doch durchgängig das Aedle herrschen muß.

Der Ausdruck von Seelengröße, verbunden mit Anmuth erzeugt eine Art des Aedlen, welche vorzüglich reizend ist, und ebensowohl bey dem männlichen, als dem weiblichen Geschlechte Statt findet. Man sagt in dieser Bedeutung: eine ädle Gesichtsbildung, eignet auch in eben derselben dem Wuchse sowohl der Männer, als der Frauen das Prädikat des Aedlen zu. Die bloße Erhabenheit macht nie allein das Aedle einer Gesichtsbildung oder eines Wuchses aus; es muß sich Anmuth mit derselben vereinigen.

Nicht ohne Beziehung auf diese Bedeutungen des Begriffes: Aedel, bezeichnet man auch durch ihn eine Größe der Formen, welche durchgängig in schönen Verhältnissen erscheint. So eignet man einer Säulenordnung das Aedle zu, nicht blos wegen der Erhabenheit die in ihr liegt, sondern zugleich wegen der Annehmlichkeit, die damit verknüpft ist. Das Aedle in Formen dieser Art spiegelt uns den Charakter des Künstlers ab; wir fühlen uns gedrungen, demjenigen Genie, welches solche Formen hervorbringt, einen hohen Grad des Moralischädlen zuzueignen.

Durch diese Arten des Aedlen drückt der Künstler durchgängig Größe der Gesinnung aus. Es giebt aber noch ein Aedles, wodurch er die Lauterkeit und Feinheit seines Gefühls für Sittlichkeit und wahren Anstand ankündigt. Von diesem Gefühle geleitet giebt er seiner Komposition bis auf die kleinsten Theile, Zweckmäßigkeit, vermeidet alles Triviale, entfernt jeden Zug, welcher die Harmonie des Ganzen unangenehm stöhren, und Gefühle hervorbringen würde, die der Hauptwirkung widersprächen. Ein in diesem Geiste gearbeitetes Werk muß man bewundern; denn in dem ganz Vollendeten ist wahre Hoheit; zugleich aber kann man ihm ein Gefühl der Liebe nicht versagen. Und dieser Charakter ist es, was ihm Anspruch auf das Prädikat des Aedlen ertheilt. Das Aedle in diesem Sinne kann sich in den Werken jeder Gattung der bildenden Kunst finden.

Aengst-

Aengstlich.

Stanté.

Dieses Wort, dessen man sich ausschließlich in der Mahlerei bedient, ist von gleicher Bedeutung mit den Wörtern: gezwungen, fatiguirt. Im Französischen ist es von dem Italiänischen Stentare entlehnt, welches leiden, sich übel befinden, sich einer Sache wegen anstrengen bedeutet.

Der Mahler muß sich Mühe geben zu gefallen, er wird aber nie gefallen, wenn er die Mühe sehen läßt die er auf seine Werke verwendete. Wenn man gut gearbeitet hat fehlt oft, um ein Gemählde zu endigen, die letzte Arbeit — zu verhindern, daß man nicht ängstlich scheine.

Allegorie.

Die freien Künste sind, wie ich zu Anfange dieses Werkes gesagt habe, Sprachen. Die Mahlerei spricht; aber diese Eigenschaft wird durch die Allegorie sehr vermehrt.

Die Allegorie, in Bezug auf die Mahlerei, ist ein vortreffliches Mittel, welches der Künstler anwendet, um durch Hülfe symbolischer Figuren, aus der Mythologie genommener Personen, eingebildeter Wesen, und durch andere Dinge, wegen welcher man mit einander übereingekommen ist, geistige Gedanken und abstrakte Ideen mitzutheilen und entstehen zu lassen.

Diese Figuren und Gegenstände können daher als konventionelle Zeichen, als Elemente einer ganz geistigen Sprache betrachtet werden, die man mit derjenigen vereinigt, welche die Mahlerei gewöhnlich spricht. Es ist auch in jenen Gattungen blos allegorischer Darstellungen, welche man Emblème, und corps de devises nennt, nicht unumgänglich nothwendig, daß die Gegenstände, deren man sich bedient, vollkommen nachgeahmt seien. Sie könnten es sehr unvollkommen seyn, ohne daß deswegen der allegorische Sinn

litte

litte, den sie in sich fassen. Dieß leitet zur Kenntniß der Natur der Hieroglyphen.

Diejenige Allegorie, wo symbolische Figuren mit ordentlichen und natürlichen Personen vermischt erscheinen, muß den Gegenständen angemessen seyn, welche man behandelt, und nicht alle sind derselben empfänglich. Sie muß so authorisiret seyn, daß sie der Künstler mit der festen Zuversicht anwendet, man werde ihren Sinn nicht verfehlen, und muß sparsam gebraucht werden. Diese Figuren müssen leicht zu erkennen seyn; ihre Absicht muß sich leicht entdecken lassen, sie müssen endlich die Komposition bereichern, und nicht verwirren.

Was jene Allegorie anlangt, die aus lauter emblematischen Figuren und Gegenständen zusammengesetzt ist, so ist ihr gewöhnlichster Zweck Lob oder Satyre. In der erstern Gattung übertreibt man die Dinge beständig, und die zweite ist immer verwerflich.

Ich komme auf jeden der elementarischen Begriffe zurück, die ich gegeben habe, um sie mehr zu entwickeln.

Die Allegorie ist hauptsächlich passend für Stoffe, welche man heroisch oder fabelhaft nennt, und für die, welche aus der Mythologie genommen sind; ja man kann die Fabeln oder Mythologieen selbst für Allegorieen nehmen, oder sie doch leicht zu solchen umbilden.

Die Allegorie ist also in diesen Arten von Stoffen sehr authorisirt, und bereichert sie mit intellectuellen und abstracten Ideen, welche natürliche Personen durch ihre Handlung nicht ausdrücken können.

Man muß die Allegorie als authorisiert betrachten, wenn der Künstler einen Stoff behandelt, den er von einem Dichter entlehnte, der sich selbst in seinem Werke dieser Sprache bediente.

Da ich hier einmal der Dichtkunst neben der Mahlerei erwähne, so muß ich bemerken lassen, daß der Dichter in Bezug auf die Allegorie, vor dem Mahler einen sehr großen Vortheil genießt; den, seine Dichtungen zu erläutern, vorzubereiten,

reiten, die episodischen Personen mit Namen zu benennen, die seine Einbildungskraft in den gewählten Stoff verwickelt, und die er handeln lassen muß.

Ein anderer nicht geringerer Vorzug ist, daß er der Einbildungskraft des Lesers die Bemühung oder vielmehr das Vergnügen überläßt, sie nach seiner eigenen Phantasie auszuzeichnen, bisweilen eine leichte Andeutung näher zu bestimmen, und ihre Stellungen, ja selbst die Handlung derselben nach seiner Willkühr zu modificiren.

Dieser Vortheil ist fast demjenigen ähnlich, den die Verfasser von Pantomimen genießen, welche den Dialog ihrer Personen den Zuschauern überlassen; diese Verfasser sind sicher, daß ein jeder die Worte so setzen werde, wie es ihm am besten dünkt.

Der Mahler hingegen, der seine allegorischen Figuren wirklich vorstellt, und ihnen sichtbare Formen und bestimmte Stellungen giebt, kann sich kaum schmeicheln, allen denen Genüge zu leisten, welche dieselben sehen, und mit desto grösserer Aufmerksamkeit und Strenge prüfen werden, wenn sie beynahe ganz idealisch sich, und der Künstler nicht wie bey gewöhnlichen Figuren sagen kann, er habe sie nach der Natur gezeichnet, studieret und colorieret.

Ich bediente mich des Ausdrucks: Wenn sie beynahe ganz idealisch sind; aber es giebt deren viele, welche man denn doch nicht für solche halten darf; denn alle diejenigen, welche sich auf die Fabel oder auf die Griechische Mythologie beziehen, haben die hergebrachten Formen zu Modelen, unter welchen sie die Alten in den Produkten ihrer Kunst vorgestellt haben, die bis auf uns gekommen sind.

Aber wenn die Weisheit, dargestellt unter der Figur der Minerva, fliegt, um einen allzuhitzigen Held zurückzuhalten, und wenn diese Figur plump und ungeschickt ist, so wird sie, trotz dieser Authorisation dem Betrachter nur desto mehr auffallen, wird ihm mehr auffallen, als wenn er bloß eine natürliche Person kritisierte.

Im Allgemeinen ist das, was zur **Allegorie** einladet, und was da macht, daß man sie oft misbraucht, selbst wenn sie authorisirt ist, die figürliche oder abstracte Sprache, die für den gebildeten Geist und die Einbildungskraft, und vorzüglich für diejenigen, welche in Ansehung der Wahrscheinlichkeit nicht allzustreng sind, unwiderstehliche Reize hat.

Wenn es nun aber auch Menschen mit starker Einbildungskraft und gebildetem Geiste giebt, wie viele giebt es nicht Unwissende, wie viele nicht deren, die wenig oder gar keine Einbildungskraft besitzen? Diejenigen, welche die beyden letztern Klassen ausmachen, sehen gewöhnlich zum Beispiel in den Figuren, welche in der Luft schweben, nichts als Männer oder Weiber in einer widernatürlichen Lage. Diese, durch das Unwahrscheinliche sehr übel gelaunten Betrachter, suchen, wenn man sich dieses Ausdrucks bedienen darf — mit einem geheimen Vergnügen, mit allen Personen dieser Art Gelegenheit zum Zanke, und die Lächerlichkeiten, die sie an ihnen entweder entdecken, oder ihnen unterlegen, sind beinahe die einzigen Gegenstände, welche sie beschäftigen, und das einzige Vergnügen, welches ihnen ein **allegorisches** Gemählde gewährt.

Es ist daher nothwendig, daß die **Allegorie** sparsam angebracht, daß die Figuren, deren man sich bedient, selbst von denjenigen, von welchen man annimmt, daß sie Kenntnisse besitzen, leicht erkannt, daß die Absichten derselben ohne Mühe errathen werden können, und daß sie die Composition nicht im mindesten verwirren; denn diejenige Klasse von Menschen bei Seite gesetzt, für welche die **Allegorie** eine ziemlich unverständliche Sprache ist, und welche keine Einbildungskraft besitzen, kann man doch nicht läugnen, daß durch die Mischung **allegorischer** mit natürlichen Figuren, das Interesse der Einheit fast immer beleidiget wird. Ja, es geschieht sogar oft, daß der Mann von Geist und Kenntnissen sich vorzüglich und fast allein mit den übernatürlichen Figuren in einem Gemählde beschäftigt, sei es entweder um die abstracte Sprache zu errathen, oder sei es des Rechts wegen, welches alles das-

jenige, was außerordentlich oder übernatürlich ist, über unsere Einbildungskraft hat.

Aus diesen Beobachtungen möchte zu folgen scheinen, daß die Mahlerei nur solche Gegenstände darstellen sollte, welche man mit der Natur vergleichen könnte, um das Verdienst der Nachahmung zu beurtheilen; daß folglich auch die Allegorie von der Kunst ausgeschlossen seyn sollte, von welcher ich hier rede. Aber diese Folge würde zu streng und ungerecht seyn, weil wir alsdann eine Menge von Werken der Eibildungskraft nicht haben würden, welche eine dichterische, und folglich mahlerische allgemein angenommene und anerkannte Welt gebildet haben.

Da diese Convention schon seit mehreren Jahrhunderten fest steht, so schränken sich alle strenge Forderungen der Vernunft in Beziehung auf die Allegorie, lediglich auf diejenigen Vorschriften ein, welche ich gegeben habe. Denn wenn es wahr ist, daß die Wirkung der Allegorie für den Mahler doppelt schmeichelhaft ist, indem er sich dadurch als einen Mann von Kenntnissen und Geist zeigt, wenn die gehörige Mischung dieser intellectuellen Sprache mit der natürlichen, welche die Mahlerei spricht, ein dem Genie eigenes Meisterstück und gleichsam ein Glücksgut desselben ist; so kann man sagen, daß nichts so uninteressant, ja nichts so zurückstoßend ist, als ein übler Gebrauch, welchen man von der Allegorie macht.

Aber wenn sich der Künstler, anstatt genugsam authorisirte, und sehr bekannte allegorische Figuren anzubringen, die Freiheit nimmt, neue zu schaffen, so sind die Schwierigkeiten beinahe unüberwindlich, der Erfolg mehr als zweifelhaft, Lächerlichkeit oder Dunkelheit unvermeidlich, und man kann dann sagen, daß die Allegorie, anstatt die Grenzen der Kunst zu erweitern, und dadurch sie zu vervollkomnen, zu ihrer Verschlimmerung beitrage.

Und dieß ist fast mit allen bloß allegorischen Zusammensetzungen der Fall. Ja, man kann mit vielem Recht noch weiter gehen, und sagen, daß sie sich demjenigen nähern, was wir Räthsel nennen, nur mit dem einzigen Unterschiede, daß auch

der

der unverständlichste Mahler eines allegorischen Stücks verstanden zu werden zum Zweck hat, hingegen der Verfasser eines Räthsels es nicht zu werden beabsichtiget.

Die eine Art dieser Werke ist wie die andere ein Spiel, oder ein Mißbrauch des Geistes und des Talentes; aber die blos allegorischen Gemählde haben größtentheils Zwecke, welche weniger gleichgültig sind, als iene der Räthsel, Zwecke, welche eine strenge Moral eben so wenig gut heißen, als der wahre Geschmack die ganze Gattung billigen kann. Denn sie werden fast immer von der Schmeichelei eingegeben, welche die edlen Embleme erhabener Eigenschaften und Tugenden entheiliget, indem sie mit denselben entweder aus Interesse oder Nidrigkeit allzu verschwenderisch umgeht. Und es darf hierbei nicht vergessen werden, daß die Schmeichelei, die man in einer Unterhaltung jemanden macht, mit dem Worte verfliegt; aber daß eine gemahlte, in Stein gehauene, in Kupfer gestochene Schmeichelei, dadurch, daß sie immer in sichtbaren Zügen zu sehen ist, schadet, weil sie einen Körper annimmt, welcher — wenn ich so sagen darf — festen Fußes der Wahrheit zu trotzen scheinet, und weil sie Jahrhunderte hindurch ein Denkmahl der Uebertreibung, Lügen und Kriecherei ist.

Was iene mahlerischen Allegorieen anlangt, welche die Bosheit eingab, so sind sie um desto tadelnswürdiger, je mehr die Satyre in ihnen übertrieben und kühn ist, indem sie sich in beliebten Formen darstellt, welche scheußliche Gestalten des Lasters ausdrücken. (Artikel von Watelet.)

Anatomie.

Was in der Anatomie den meisten Bezug auf die Mahlerei hat, findet man in mehrern guten Werken, die zum Gebrauch der Mahler geschrieben sind. Sie sind vielleicht noch nicht so gut verfaßt, als sie es seyn sollten und könnten; aber sie enthalten die Basis und die Grundsätze alles dessen, was dem Künstler nöthig ist, und nach ihnen und nach dem eigenen

Studium der Natur, hab ich das im Auszuge gegeben, was man unter dem Worte Figur finden wird.

Ich werde mich begnügen, hier über die Anatomie nur einige allgemeine Ideen aufzustellen, welche ich für nöthig halte, bevor ich dasjenige genauer betrachte, was der Mahlerei von ihr zum Vortheil gereicht.

Die Anatomie ist eine tiefe Wissenschaft. Sie fordert, wenn man sich von ihr unterrichten will, daß man alles dasjenige, was die Organisation lebendiger Wesen ausmacht, studiere, beobachte, und bis in die allerkleinsten Theile durchdenke. Indeß ist der Hauptgegenstand derselben die Organisation des Menschen, als die interessanteste in Rücksicht unserer.

Das Studium der Anatomie muß sich auch über die Organisation der Thiere ausbreiten; muß sich, mehrerer Aufklärung wegen, mit den Aehnlichkeiten und Vergleichungen des Mechanismus der Thiere und des der Menschen beschäftigen.

Wenn man sich diesen Studien überläßt, die eben so angenehm und nützlich, als mühsam und oft abschreckend sind, so kann man sich von dem unterrichten, was in dieser Wissenschaft schon bekannt, und sie zum Glück der Menschheit und zur Befriedigung einer lobenswürdigen Wißbegierde noch erweitern.

Für den Mahler ist es nicht nöthig, daß er sich auf dieses unermeßliche Unternehmen einlasse. Der Künstler beschäftiget sich im Allgemeinen nur mit den äußern Theilen des Menschen. Er ist nur gehalten, die sichtbaren Erscheinungen desselben darzustellen. Die großen Geheimnisse der innern Organisation sind für ihn ohne Nutzen; aber das, was ihm diese Erscheinungen zeigen, ist indeß nicht genug, ihn zur Vollkommenheit in seiner Kunst zu führen.

Der äußere Mensch — wenn man sich dieses Ausdrucks bedienen darf — erfährt vermöge seiner innern Kräfte und Bewegungen in jedem Augenblicke auffallende Modificationen. Der Mahler muß wenigstens die nächsten Ursachen der Wirkungen kennen, die er darstellt.

Der Künstler muß sich deshalb an erleuchtete Anatomiker, oder an gute Werke wenden, welche in dieser Absicht erschienen sind.

sind. Diese Werke bereiten ihn vor; die Beobachtung der Natur unter der Leitung eines Anatomikers, klärt ihn auf, und der Gelehrte erhält wiederum von dem unterrichteten Zeichner die Hülfe, deren er bedarf, um vermittelst des Stiftes, des Pinsels und des Grabstichels seine Entdeckungen andern auf eine deutliche Art mitzutheilen und begreiflich zu machen.

So müssen sich die Wissenschaften und die Künste, oder vielmehr diejenigen, welche sie treiben, ihres eigenen, gegenseitigen Interesse wegen einander nahen, einander helfen; vor allen Dingen aber müssen sie jene übertriebene gute Meinung, oder vielmehr jene übertriebene Vorliebe für den Gegenstand, mit welchem sie sich beschäftigen, vermeiden; denn diese Vorliebe verursacht, daß sie sich in sich selbst verschließen, gleichsam isolieren, und, weit entfernt gerecht und dienstfertig gegen Andere zu seyn, ihnen wohl gar mit übermüthiger Verachtung begegnen.

Mittheilung und Wohlwollen muß man dem Gelehrten und Künstler beständig anrathen, ihres eigenen Ruhmes und ihres eigenen Vortheils wegen, wie man den Menschen unermüdet Eintracht und Liebe predigen muß.

Wenn der Geometer oder der tiefgelehrte Anatomiker bisweilen spöttisch lächelt, oder, wenn er die Schwachheit hat, sich beleidigt zu fühlen, indem er hört, daß seine Wissenschaft nur ein Theil der Kunst des Mahlers ist; wenn der Physiker, der Moralist, der Geschicht- und Alterthumsforscher bey derselben Gelegenheit dieselbe Verachtung fühlen, so mögen sie doch nur bedenken, daß ihre Bemerkung nichts zum Grunde hat, als eine unvollkommene Art sich auszudrücken, als den Mangel einer allgemein verständlichen Sprache. Ach, wie viele ungerechte Verachtung, Feindschaft und Haß nicht nur, sondern wie noch weit traurigere Unordnungen und Kriege erzeugt diese Ursache unter den Menschen!

Nichts ist so gemein, als daß man aus Mangel an genugsamen Kenntnissen, oder aus Leichtsinn, oder auch in der Absicht, sich in wenigen Worten auszudrücken, die Ideen entstellt, welche man sich mittheilt, so daß sie falsch scheinen müssen.

sen. Wenn vermöge dieser Nachläßigkeiten unter wirklich aufgeklärten Männern Antipathie entsteht, so triumphiret die Barbarei, die unabläßig einzubrechen droht, eben so gewiß, als die Ignoranz bey den so ärgerlichen Zänkereyen und Spaltungen der Gelehrten zu jauchzen pflegt.

Kommen wir wieder auf die Anatomie. Von der Kenntniß der Knochen und der beyden äußersten Enden der Knochen hängt großen Theils die Ponderation, die Bewegung und der Ausdruck ab. Aus dieser Ursache ist die Anatomie eine der positiven Basen der Mahlerey. Sie ist durch ein natürliches Band mit der Ponderation verbunden.

Die Anatomie und Perspective sind genau bestimmte Wissenschaften; sie gründen sich auf Demonstrationen, und die Gegenstände derselben sind erwiesene Wahrheiten.

Wenn in den Schulen, in den Werkstätten und in der Meinung des Publikums diese Wissenschaften nicht mehr als der Mahlerey unumgänglich nothwendig betrachtet werden, so kann man kühn sagen, daß die Mahlerey und alle ihre Theile, die von den besagten Wissenschaften abhängen, von einem nahen Verfalle bedrohet werden.

Glückliche Stimmungen, Geschmack, Leichtigkeit nachzuahmen, können allein ein Studium nicht ersetzen, welches auf Gründen beruht. Diese Gaben der Natur bringen sehr oft unvollständige Nachahmungen der Natur hervor, und geben den Künstlern nichts, als mehr oder weniger glückliche Routinen.

Indeß da fast alle diejenigen, welche Werke der Mahlerei besitzen, weder von der Anatomie noch von der Perspective Kenntnisse haben, so schenken sie nur allzuoft nach dem Ungefähr ihren Beifall solchen Werken, in welchen diese Wissenschaften durchaus vernachläßiget sind; und die Artisten glauben sich durch dieses unverdiente Glück berechtiget, das Studium derselben zu vernachläßigen, zumahl da es ihnen trocken und unangenehm scheint.

„Was kommt darauf an, können sie sagen, die Wirkung „aller Muskeln so bestimmt anzugeben, und sie selbst so genau

„an

„an ihren Platz zu stellen; alle die Veränderungen zu kennen,
„welche sie vermöge der Bewegung der Leidenschaften in den
„Bewegungen des Körpers hervorbringen? Wer wird dieses
„Verdienst fühlen, etwa einige Anatomiker ausgenommen, wel-
„che vielleicht nie einen Blick auf meine Werke werfen
„werden?“

Und in der That ist in den Augen der meisten Menschen eine gemahlte oder ausgehauene Figur, an welcher man Muskeln und einige Adern sieht, eine weislich ausgeführte Figur; aber die Meisterstücke in der Mahlerei und Sculptur werden, was die Theile der Wissenschaften anlangt, von unterrichteten Männern, und von den wenigen Künstlern, die sich die nöthigen Kenntnisse erworben haben, unausbleiblich geschätzt. Das Publikum nimmt früh oder spät das Urtheil derselben an, und dieses Urtheil bleibt. Außerdem bilden sich auch unter denen, die wenig Kenntnisse besitzen, durch Vergleichung Urtheile, welche sie aufklären, und man kann bemerken, daß aus ihnen, in Ansehung der gelehrten Nachahmungen, und deren, die es nicht sind, so verschiedene Wirkungen entspringen, daß der bloße Instinkt den, der keine Kenntnisse hat, die Wahrheit zu loben bestimmt, ohne daß es erst nöthig sei, sie ihm zu beweisen. Derselbe Instinkt, oder dieselbe — um mich dieses Ausdrucks zu bedienen — maschienenmäßige Urtheilskraft macht es auch, daß wir, ohne die mindeste Ueberlegung, einem Gedichte unsern Beifall schenken, in welchem Wahrheit und Gefühl glücklich und deutlich ausgedrücket sind. Wenn es bisweilen scheint, als ob sich das Publikum hierin täusche, so kommt es daher, weil es nicht immer frei und ruhig ist, weil es oft durch die Kunstgriffe einer kleinen Anzahl wider seinen Willen dahin gerissen wird, oder weil es endlich von demjenigen, was es weiß und versteht, nicht so richtige und deutliche Begriffe hat, als es haben sollte.

Artisten, die ihr über eure Kunst noch nicht genug nachgedacht habt, bildet euch nicht ein, daß ihr, wenn ihr etwa nur auf gut Glück einige Muskeln hervorstechend ausdrückt, einer Figur den Charakter und die Stärke des Herkules,

oder

oder durch einige Grimassen den herzzerreissenden Schmerz des Laocoon gebet. So glaubet auch nicht, eine Venus oder die Grazien darzustellen, wenn ihr in der Darstellung eines Weibes jede Idee von Muskeln und Nerven verwischt.

Die Runde gewisser Theile, der sanftere Charakter der Formen gehören gewiß zur Schönheit des Körpers vollkommener Weiber; aber diese Wesen würden sehr unvollkommen seyn, wenn sie nicht irgend eines sichtbaren Ausdrucks fähig waren, und ihre Leidenschaften, die wie wir wissen oft so lebhaft sind, lassen Muskeln und Nerven spielen, ob es gleich in sanftern Bewegungen und weniger starken Ausdrücken, als bei Personen männlichen Geschlechtes, geschieht. Wenn ihr nicht barbarisch genug seid, ihnen eine Seele abzusprechen, so gebt ihnen doch auch die Mittel, wodurch sie die Eindrücke sichtbar machen können, die euch oft so angenehm sind, und deren Erweckung fast eure unabläßige Beschäftigung ist.

Was die Nerven anlangt, so beklagen sich die Weiber — wenn es in einem belehrenden Werke erlaubt ist, einen Scherz zu wagen — zu oft über Schmerzen, die jene Nerven ihnen verursachen, als daß es nicht ungerecht seyn würde, sie so vorzustellen, als ob sie keine hätten.

Uebrigens ist das methodischte und nützlichste Studium, das ihr vornehmen könnt, nachdem ihr das Skelet und das entblößte Muskelsystem, (ecorché) fleißig beobachtet, und fleißig gezeichnet habt, die vernünftige Vergleichung jener Gegenstände mit den schönen Figuren der Alten, und mit den schönen gemahlten und gestochenen Figuren von correkten Artisten. Nachher müßt ihr jene Modele mit dem lebenden Model vergleichen, und euch die Kenntniß der Kräfte und des Spieles der menschlichen Maschine, und sodann der interessantesten Wirkungen dieser Kräfte, bedeckt mit dem Schleier der Haut, welche den Anblick derselben dem Auge entzieht und ihre Bewegungen mildert, auf diesem Wege erwerben; und nun endlich

werdet

werdet ihr, ausgerüstet mit jenen Kenntnissen, es auch wagen können, Meisterstücke zu schaffen.

Diesen Weg, von eurer Kunst selbst gebahnt, zeige ich nur jungen Künstlern, ohnerachtet ich das Glück nicht habe, einer von ihnen zu seyn; denn auch der, welcher selbst nicht geht, kann bisweilen Andern den Weg zeigen.

Weit entfernt, in euerm Geiste die verschiedenen Kenntnisse von einander zu trennen, in welchen das Wesen der Kunst besteht, betreibet sie alle, aber immer in einer vernünftigen Ordnung. Ihre Verbindung ist der Vollkommenheit eurer Kunst so nothwendig, als der richtige Zusammenhang der Gedanken der wahren Beredsamkeit ist. Wenn ihr euch in gehörigem Maaße jene Fundamentalkenntnisse, die Wegweiser eurer Arbeiten, gesammelt habt, so lasset sie, wenn es euch möglich ist, nebeneinander mit euch gehen, und gebt keiner von ihnen den Vorzug; denn wenn euch die Wissenschaften des Umrisses (la science du trait) allein beschäftiget, so werdet ihr in die Magerkeit verfallen können; wenn ihr zu sehr an der Anatomie hängt, so werdet ihr die Muskeln und die Einfügungen der Knochen übertreiben; ihr werdet endlich, ohne daß ihr es selbst merket, nicht den lebenden, sondern den enthäuteten Menschen zeichnen. Strebt ihr allzu ausschließlich nach dem Titel Colorist, so könnet ihr das werden, ohne eben ein großer Mahler zu seyn.

Die große Aufgabe für Ausübung aller Künste ist, daß man durchgängig nach den erworbenen Kenntnissen aller ihrer Theile in gleichem Maaße arbeite, und doch diese Kenntnisse so zu verschleiern wisse, daß man nichts von einer Vorliebe für irgend einen Theil derselben merke; denn es ist schwer, keine solche Vorliebe zu haben.

Was die sogenannten Leute von Welt anlangt, deren Vorliebe für etwas oft eben so wenig vernünftig ist, als ihr Abscheu, so wäre zu wünschen, daß man es wagte, ihnen zu sagen, daß diejenige Figur weder eine Venus noch eine Hebe sey, die nicht unter dem schönen Atlas, den sie mit so vielem Rechte schätzen, erstlich ein Scelet, nach der Wahrheit vollkommen schön proporti-

portioniert und schön geordnet (assemblé) und sodann mehrere Enden von Muskeln verbirgt, ohne welche ihre Venusbilder für sie zuverläßig allzuhager und unbelebt seyn würden.

„Wie, könnte man zu den sinnlichsten von ihnen sagen, „wie wollet ihr, daß die Künstler durch vollkommene Abbildun„gen der Schönheiten eurem Verlangen Genüge leisten, wenn „ihr ihnen durch euern übertriebenen Ekel den größesten Wi„derwillen für alles dasjenige einflößt, was die Basis ihrer „Arbeiten und der Gegenstand ihrer ernstesten Studien seyn „sollte?“ — Ich weiß, daß die meisten antworten würden: „Nun wohl, so treiben sie jene Studien im geheim, und kra„men sie nie vor unsern Augen aus.“ Aber treibt man schwere und nicht allzuangenehme Studien, ohne Aufmunterung zu wünschen, ohne sich wohl dabei zu befinden, wenn man als ein Mann erkannt wird, der dornige Wege geht, die nicht Alle einschlagen, die aber zur Vollkommenheit führen? — Die Achtung war gerecht, die man jenen Werken schenkte, welche ihr traurig und zurückstoßend nennt, die ihr nicht vertragen könnt, und welche die Stütze der aufgehenden Kunst waren. Religiöse, oft wirklich traurige Gegenstände nährten die Kunst. Ohne die Gemählе jener Meister, die sich in dem schönen Jahrhunderte der Künste in Italien so vervielfältigten, hättet ihr nie eine Venus gehabt.

Wenn sich endlich die Künstler blos auf jene wollüstigen, aber heut zu Tage so oft manirierten Gegenstände eingeschränket hätten, über welche ihr in Entzücken gerathet, so hätten sie sich nie so weit erhoben, daß sie ihre Nahmen und ihr Vaterland unsterblich machten.

Machet daher den ernsten und unumgänglich nothwendigen Studien Muth, oder nehmet wenigstens ihnen denselben nicht. Verberget eures eignen Vortheils wegen jene Widersprüche, die für Sybariten gemacht sind. Wenn euch nicht bloß ernste Gegenstände, sodern schon die Nahmen derselben beleidigen, so habt ihr nur noch einen kleinen Weg zu gehen, um endlich dahin zu gelangen, daß ihr euch von der Falte eines Rosenblattes gedrücket fühlt. (Artikel von Watelet.)

Ange-

Angenehm.

Agreable.

Die Mahlerei bringt Werke hervor, welche man **angenehm** nennt. Wenn der Künstler den Charakter derjenigen Stoffe auffaßt, die ihrer Natur nach fähig sind, Gegenstände, Handlungen, Lagen u. s. f. darzustellen, die wir im Allgemeinen gern sehen, oder an die wir uns mit Vergnügen erinnern, so liefert er Gemählde dieser Art.

Man kann nicht sagen, daß das **Angenehme**, vorzüglich in der Mahlerei, eine eigene **Gattung** ausmache, denn Gemählde **von allen Gattungen** können diesen Charakter haben. Ein Gemählde, das Adam und Eva so darstellt, wie sie Milton in den schönen Gärten Eden mahlt, würde ein **angenehmes** Gemählde **aus der historischen Gattung** seyn. Scenen, aus dem Roman Daphnis und Chloe genommen, würden **angenehme Schäferstücke** seyn; Blumen endlich, und die Portraits eines jungen Mädchens, eines liebenswürdigen Weibes, eines schönen Kindes, sind Gemählde, die zwar der **Gattung** nach verschieden, aber vermöge des angenehmen Charakters, den ihnen Van-Huysem und Rosa Alba gegeben haben würden, einander alle gleich.

Oft sind in einer Composition **angenehme** Theile, die mit andern von einem verschiedenen Charakter contrastieren. Das Verdienst der **angenehmen** Werke aller Künste besteht darin, daß sie wahres Vergnügen gewähren, Vergnügen, das von allem Affectierten frey ist, und eine sanfte, liebenswürdige Moral enthält, die durch den Unterricht selbst gefällt.

Das Wort **angenehm**, dessen wahren Sinn genau zu verstehen allen Künsten so wesentlich nothwendig ist, hat unglücklicher Weise in der Sprache des gemeinen Lebens keine fest bestimmte Bedeutung: denn das, was für Einen Menschen sehr **angenehm** ist, ist es oft für den andern weit weniger, und noch für einen andern ganz und gar nicht.

Hier-

Hieraus entspringt eine Unbestimmtheit, die groß genug ist, um sich nicht deutlich zu verstehen; da es indeß nothwendig ist, daß die Menschen doch wenigstens einander zu verstehen scheinen, und da man sich des Wortes, von welchem hier die Rede ist, sehr oft bedient, so hat man sich von ihm eine gewisse weite Idee gebildet, mit der man sich begnügt; eine Idee, die der Mahlerei und den übrigen Künsten desto weniger vortheilhaft ist, je mehr sie eine unendliche Menge von willkührlichen Modificationen annimmt; über welche sich aber ein jeder, der mit andern nicht gleicher Meinung ist, das Recht zu widersprechen vorbehält, je nachdem sie mehr oder weniger sein individuelles Gefühl beleidigt.

Die Ideen, die wir heut zu Tage am gewöhnlichsten mit dem Worte **angenehm** verbinden, werden immer weiter und weiter, weil wir uns immer mehr und mehr von der Natur entfernen, und weil die Fortschritte der Cultur, die ihre Unbequemlichkeiten wie ihre Vortheile hat, dieselben oft allzu individuell, oder auch dem Schicklichen allzu unterworfen machen. Diese Ideen werden daher das Spiel der Vorurtheile, der augenblicklichen Rührungen, der Launen des Luxus, der Indulgenz der Weichlichkeit, und endlich aller Veränderungen, welche Sitten und Geschmack erfahren.

In der That, was man in unsern Künsten und Gesellschaften gewöhnlich mit dem Worte **angenehm** bezeichnet, das bezieht sich heut zu Tage beinahe nur auf Gegenstände der Erlohlung, der Phantasie, auf Formen der Laune, Ausdrücke, affectierte Wendungen (tours), deren Charakter mehr maniriert, als einfach und edel ist.

In der Mahlerei vorzüglich nennt man oft **Wendungen der Figuren angenehm**, die nur darum dem Auge schmeicheln, weil unser herrschender Geschmack und unsere Sitten sie billigen.

Aber sind die Sitten schlecht, und der Geschmack verdorben, so werden nur diejenigen Gegenstände für **angenehm** gehalten werden, die sich auf Untersuchungen des Geistes und auf Wollust beziehen, und diese Gegenstände werden sich von

der

der Natur, der Quelle und dem Muster des wahrhaft Angenehmen entfernen. Nun wird der schwache und wenig denkende Künstler sich überreden, das einzige Mittel, seine Werke angenehm zu machen, sey, sich nach dem Geschmacke seiner Zeit zu richten. Mahlt er also eine Venus, so wird er sie maniriert, künstlich, mehr mit der Absicht zu gefallen, als mit dem Gefühl zu lieben beschäftiget, mahlen, anstatt sie als eine himmlische, oder doch wenigstens von jenem natürlichen, ursprünglichen Gefühl belebte Figur darzustellen, dessen Ausdruck Einfalt, Wahrheit und naive Dahingebung in die Wünsche der Natur ist. Er wird das galante Weib von einem ausgezeichneten Range oder auch von niedrigerem Stande, vorzüglich aber alle jene Possen copier[illegible], die man oft auf der Bühne beklatschen sieht; denn wenn Sitten und Geschmack sich verschlimmern, entlehnt man die Ideen des Angenehmen von jenen beiden Classen der Gesellschaft, die sich gewöhnlich am meisten von der Natur entfernen, dem Hofe und dem Theater.

Man kann wirklich bemerken, daß, zum Beispiel in Rücksicht des Theaters, unter Nationen, bey welchen sich Verdorbenheit des Geschmacks äußert, der Mensch von dem Schauspieler lernt, sich auszudrücken, zu empfinden, seinen Körper zu halten, sich zu putzen, und endlich seiner Handlung und Figur etwas Angenehmes zu geben; anstatt daß der Schauspieler sich nach den Zuschauern bilden, und nicht allein die Leidenschaften, sondern auch die Stellungen, die Gesten und die Bewegungen des Menschen nachahmen sollte. Man ahmet diejenigen nach, die eigentlich selbst nur Nachahmer seyn sollten; man nimmt ihren Ton, ihr ganzes Wesen, ihre Wendungen, ihre Gebehrden, ihre Art sich zu kleiden an; und die Künstler, betrogen durch den Beifall, den sie oft gegen Uebertreibung und Affectation verschwenden sehen, bilden nach jenen Ideen alle die, welche mit ihrer Kunst in Verhältniß stehen.

Sie halten also dasjenige für angenehm, was man so nennt, und gleichen mittelmäßigen Mahlern, welche eine

hölzerne

hölzerne Puppe kopieren, und besser zu thun glauben, als wenn sie die Natur copierten.

Künstler, die ihr den Trieb fühlet, euern Werken mehr Angenehmes als Kräftiges und Starkes zu geben, suchet daher in dem Schooße der Natur und durch Hülfe des Nachdenkens dasjenige zu finden, was in der Natur wahrhaft angenehm ist, und was die großen Gesellschaften zu entstellen und fern von sich zu stoßen sich bemühn.

Entfernet die Ideen der Affectation und des Gesuchten dadurch von euch, daß ihr euch selbst eine angenehme Einfalt in euern Sitten, Freimüthigkeit ohne Härte in eurer Seele, und endlich denjenigen Character erhaltet, der euch durch die Mittel eurer Kunst zu gefallen reitzt.

Gewöhnet euch, ununterbrochen als Selbstdenker zu arbeiten; dieß ist das einzige Mittel, euch über die wahren Grundsätze der Kunst, wie über das, was wahrhaft angenehm ist, aufzuklären. Untersuchet in der Stille eurer Werkstätte den Werth jener gesellschaftlichen Irrthümer, jener übertriebenen Moden, die selbst die Formen der Körper ändern, und ihren Bewegungen Unnatürlichkeit geben, ohne sie angenehm zu machen. Nähret euch mit jenen Werken, deren heilige Achtung ohne Unterlaß gegen den falschen Geschmack kämpft die nicht das, was man angenehm nennt, sondern erhaben sind; und wenn ihr endlich fest überzeugt seyd, daß man das wahrhaft Angenehme nie in dem Künstlichen finde, so werdet ihr die Vollkommenheiten, nach welchen eure Kunst streben muß, in der Natur suchen, und das Vergnügen haben, den Menschen, wie er ist, und die ländliche Natur ohne fremden Schmuck zu sehen.

In Ansehung jener ausgezeichneten Classe, von welcher man Schutz gegen die Anmaßungen des falschen Geschmacks und des fälschlich sogenannten Angenehmen zu fordern berechtiget seyn sollte, wollen wir wünschen, daß sie wenigstens fortfahre, diejenigen Menschen, an welchen sie jene lächerlichen Affectationen sieht, von welchen ich gesprochen habe, unter einem ironischen Lächeln mit dem Worte angenehm zu bezeichnen

nen, und daß die, welche man mit dem Titel edel, erhaben, groß beehrt, zu vermeiden suchen, daß der Sinn dieser Wörter dereinst nicht eine weniger ehrwürdige Schattirung erhalte; denn man muß bemerken, daß bei einer flüchtigen Nation der Sinn der Wörter so veränderlich ist, als sie selbst. Und dies gehet so weit, daß selbst die ehrwürdigsten Titel zu Spottnamen werden können, wenn diejenigen, welche sie führen, nicht dieselben ehren. Und wer weiß, ob die Verachtung nicht selbst die Kühnheit haben könnte, sie zu entweihen? (Artikel von Watelet.)

Anmuth.

Grace.

Wenn die Anmuth aus der gehörigen Uebereinstimmung der Empfindungen der Seele mit der Handlung des Körpers entspringt, so muß der Mahler, um sie darzustellen, durch Beobachtung und Nachdenken die Harmonie der Gemüthsrührungen und Bewegungen des Körpers zu fassen suchen; eine Harmonie, die sich bisweilen ganz vollkommen zeigt, die aber nur allzu oft auch sehr ungleich und regellos ist, sei es, daß der Ausdruck einigem Zwange unterworfen, oder daß das Gefühl erkünstelt und nicht allzuaufrichtig sei.

Das Wort, wovon hier die Rede ist, ist eines von denjenigen, welche unter derselben Bedeutung in alle Künste und in die Sprache des gemeinen Lebens aufgenommen worden sind. Es ist ein Ausdruck der allgemeinen Theorie, und Ausdrücke dieser Art bilden das Band, welches alle schönen Künste mit einander vereinigt.

Die Anmuth einer gemahlten oder ausgehauenen, einer in Versen oder in Prosa geschilderten Figur, die Anmuth einer Melodie, alle diese verschiedenen Arten von Anmuth haben eins und dasselbe Princip.

Ich bitte die Leser um Verzeihung, wenn ich ihnen hier das Kapitel über die Anmuth wiederum so vor die Augen stelle,

stelle, wie es sich hinter dem Gedichte über die Kunst zu mahlen findet; was ich über diesen Gegenstand gedacht und gesagt habe, schien mir durch die Beobachtungen bestätiget worden zu seyn, die ich zu machen fortfuhr; es wurde von mehrern Schriftstellern aufgenommen, welche über diese Materien schrieben, und ich würde darüber weiter nichts sagen können, als ungefähr dieselben Sachen mit andern Worten.

Die Anmuth trägt, wie die Schönheit zur Vollkommenheit bey. Diese beiden Eigenschaften stehen in der Reihe unserer Ideen neben einander; sie bewirken beide Wohlgefallen; bisweilen vermengt, öfter unterscheidet man sie; sie machen einander den Vorzug streitig, und erhalten ihn nach den Umständen.

Die Schönheit verträgt eine wiederholte und überlegte Untersuchung; man kann um den Preis der Schönheit streiten, wie es die drei Göttinnen thaten, da im Gegentheile die Anmuth augenblicklich verschwindet, sobald man den Vorsatz faßt sie zu zeigen.

Ich glaube daß die Schönheit, wie ich bereits gesagt habe, in einer Bildung bestehe, welche den Bewegungen, die uns eigen sind, vollkommen entspricht.

Die Anmuth besteht in der Uebereinstimmung dieser Bewegungen mit denen der Seele.

In der Kindheit und in der Jugend wirkt die Seele frei und unmittelbar auf die Werkzeuge des Ausdrucks.

Die Bewegungen der Seele der Kinder sind einfach, ihre Glieder gelehrig und gewandt. Aus diesen Eigenschaften entspringt eine Einheit und Freiheit, welche gefällt.

Folglich sind die Kindheit und die Jugend das Alter der Anmuth. Gewandheit und Gelehrigkeit der Glieder sind der Anmuth so nothwendig, daß das reifere Alter ihrer kaum empfänglich, und das Greisenalter ihrer ganz beraubt ist.

Einfachheit und Freiheit der Bewegungen der Seele tragen zur Hervorbringung der Anmuth so viel bei, daß unbestimmte oder allzusehr zusammengesetzte Leidenschaften sie sehr selten erzeugen.

Naivi-

Naivität, unverstellte Wißbegierde, Verlangen zu gefallen, unwillkührliche Freude, Reue, selbst Klagen und Thränen, welche der Verlust eines geliebten Gegenstandes verursacht, sind der Anmuth empfänglich, weil alle diese Bewegungen einfach sind.

Ungewißheit, Zurückhaltung, Gezwungenheit, zusammengesetzte Regungen und heftige Leidenschaften, deren Bewegungen einigermaßen convulsivisch sind, sind derselben nicht empfänglich.

Dasjenige Geschlecht, welches die meiste Geschmeidigkeit und Empfindsamkeit besitzt, welchem die Begier zu gefallen, nach der unwandelbaren Einrichtung der Natur, unwillkührlich und nothwendig zukommt, welches die Schönheit am interessantesten darstellt, zeigt auch, wenn es anders der Kunst und Affektation entgeht, die Anmuth, von der verführerischesten Seite.

Die sehr gebildete Jugend entfernt sich nicht selten von der Anmuth, welche sie sucht, indeß jene, welche sich deshalb wenigern Zwang anthut, sie besitzt, ohne die Absicht gehabt zu haben, sich dieselbe zu erwerben. Dieß kommt daher, weil ein gebildeter Geist, und der einmal angenommene Wohlstand die plötzlichen Bewegungen der Seele sowohl als des Körpers, langsamer oder schwächer, und Ueberlegung dieselben zusammengesetzt macht.

Je mehr wir an Stärke und Aufklärung der Vernunft, je mehr wir an Erfahrung gewinnen; um so weniger lassen wir den innern Bewegungen jene Herrschaft, welche sie, wenn wir blos der Natur folgten, über die Gesichtszüge, Gebehrden und Handlungen haben würden.

Im reiferen Alter, wo gewöhnlicher Weise die Vernunft und Erfahrung sich vervollkommnen, werden die äußern Werkzeuge weniger gelehrig und weniger gewandt.

Endlich giebt in dem Greisenalter die kältere Seele ihre Befehle nur langsam, und verschafft sich nur mit Mühe Gehorsam.

Nun verschwindet Ausdruck und **Anmuth**; diejenige **Anmuth**, die ich eben geschildert habe, entlehnt von der vollkommensten Uebereinstimmung aller Theile eine unendliche Kraft.

Indessen stehen die einfachen Bewegungen der Seele mit der Vollkommenheit eines wohlgebildeten Körpers vielleicht nicht in demjenigen genauen Verhältnisse, welches zwischen jener vollkommenen Bildung, und den Handlungen die ihr eigen sind, Statt findet.

Hieraus sieht man, warum die Kindheit, die man als ein Alter betrachten kann, in welchem der Körper unvollkommen ist, sich der **Anmuth** fähig findet, indeß man ihm blos aus Gewohnheit und Uebereinkunft Schönheit zuschreibt.

Bey dem, was ich gesagt habe, wird noch das Gleichgewicht der Prinzipien des Lebens vorausgesetzt, welches die Gesundheit in uns bewirkt. Dieser Zustand, der allen Altern, nach den Verhältnissen, die ihnen angemessen sind, gemein ist, begünstigt die **Anmuth** und erhöht die Schönheit.

Uebrigens leidet diese Uebereinstimmung der einfachen Bewegungen der Seele mit denen des Körpers unendliche Modificationen, und bringt sehr mannigfaltige Wirkungen hervor.

Daher kommt ohne Zweifel die Dunkelheit, mit welcher man gemeiniglich von ihr spricht, und jenes **Ich weiß nicht was** — ein Ausdruck ohne Sinn, den man so oft als sehr bedeutend wiederholt.

Die **Anmuth** wird mehr oder weniger bemerkt und empfunden, je nachdem die Augen derer, welchen sie sich zeigt, selbst mehr oder weniger gestimmt sind, ihre Wirkungen wahrzunehmen.

Wer kann daran zweifeln, daß, wenn wir für das Gefühl der Anmuth besonders empfindsam sind, eine Harmonie unsrer innern Empfindungen mit der Ursache derselben entsteht? Wir wollen einige Augenblicke bei diesem Gegenstande verweilen.

Ein

Ein unbefangener Mensch sieht ein junges Mädchen auf ihn zukommen, dessen schöner Wuchs ihrem Gange mit jener Leichtigkeit, jener Gewandheit zu Statten kommt, welche die Charaktere ihres Alters sind. Dieses junge Mädchen, das ich mir von einer Regung der Neugierde belebt denke, erhält von diesem einfachen Eindruck ihrer Seele Reize, welche demjenigen einigermaßen auffallen, der sie betrachtet.

Dieß ist natürliche **Anmuth**, unabhängig von irgend einer fremdartigen Modification.

Nun wollen wir annehmen, daß dieser Mensch, weit entfernt, gleichgültig zu seyn, das Interesse eines Vaters für diese junge Schönheit hege, welche er erblickte, und sich ihr nähere. Wir wollen ferner annehmen, daß die Neugierde, welche die Tritte dieses jungen Mädchens leitete, sich in ein weniger unbestimmtes Gefühl verwandelt habe, das ihren Gebehrden und ihrem Gange eine entschiednere Bewegung giebt; um wie vieles wird nun nicht der interessantere Gegenstand an Anmuth gewinnen! die Lebhaftigkeit der Handlung ist erhöht; einerseits drückt sich in der Gestalt des Mädchens eine zärtliche Beeiferung aus; andrerseits erscheint der Vater hundertmal scharfsichtiger, und weit empfindsamer für die **Anmuth** seiner Tochter, als es jener dabei uninteressirte Mensch war.

Wir wollen die Nüancen noch weiter verfolgen! Es sey kein gleichgültiger Mensch, selbst kein Vater, sondern ein verliebter junger Mann, der den geliebten Gegenstand mit Sehnsucht erwartete und kommen sieht; das junge Mädchen sey eine zärtliche und naive Geliebte, die denjenigen, den sie liebt, kaum erblickte und ihm schon entgegen fliegt; der Ort, wo diese beiden Liebenden zusammenkommen, sey der schönste, den die Natur darbiethen kann. Stellen wir uns hier zugleich vor: die Reize der Jugend, die Vollkommenheit der Schönheit, den Glanz einer völligen Gesundheit, die lebhafte und natürliche Bewegung beider Seelen, welche die einfachsten, harmonirendesten und ungezwungensten Rührungen empfinden; welche Reize der Anmuth gehen hier in unzählbaren Nüancen hervor;

Reize, welche unwillkührlich jeden Zug, die mindeste Handlung und Gliederbewegung beseelen.

So bringt von den mannigfaltigen sich in körperlichen Bewegungen ausdrückenden Leidenschaften und Gefühlen des Menschen, diejenige, welche von der Natur am meisten begünstiget wird, die Liebe, einen angenehmern, allgemeinern und augenscheinlichern Ausdruck hervor, als jede andere; einen Ausdruck, in welchem jene Beziehung der Seele und des Körpers, durch welche die Anmuth entsteht, sich am innigsten und harmonischesten findet.

Auch verbanden die Alten die Venus, Amorn und die Grazien beständig mit einander, trennten sie nie; und der geheimnißvolle Gürtel, welchen Homer beschreibt, ist vielleicht nichts anders, als das Sinnbild jenes an Anmuth so fruchtbaren Gefühls der Liebe, mit welchem Venus beständig beschäftiget ist, und von dem sie den Reiz entlehnte, den ihr die Schönheit allein nie hätte geben können. (Aufsatz von Wateler).

Die Anmuth

ist einer der Zweige des Geschmacks, durch welchen die Kunst das sanfteste und angenehmste Wohlgefallen der Seele gewinnt.

Das Talent, Anmuth zu zeigen, erwirbt man sich weder durch Wissenschaften, noch durch die größeste Uebung, noch durch den besten Unterricht. In einem Gemählde, dessen Hauptcharakter Anmuth ist, bezaubert uns Wissenschaft und Studium nicht mehr.

Die Anmuth, welche ein geschickter Künstler ausdrückt, ist ganz Gefühl; sie begeistert, oder richtiger gesagt, sie reißt alle diejenigen zum Vergnügen hin, welche ihre Augen auf sein Werk werfen.

Die Anmuth kennt weder Grundsätze noch Herkommen. Jede Nation kann wohl ihre Art von Schönheit haben; aber für alle Länder ist nur Eine Anmuth.

Sie kann weder beschrieben, noch gemessen, noch bestimmt werden; sie ist in allem feiner, flüchtiger und allgemeiner als die Schönheit. Auch ihr Wesen ist, wie ihre Wirkungen

kungen verschieden: diese beiden vortrefflichen Eigenschaften, gleichen sich in nichts, als ihren Reizen, die jedoch in der Anmuth immer siegender sind.

Sie gefällt und entzückt, ohne die Bestimmtheit der Formen, welche die Künstler angenommen haben, um die Schönheit auszudrücken. Schönheit, so bewundernswürdig sie auch sei, reizt nur durch die Anmuth, welche sie bisweilen begleitet, und die allein sie vollkommen macht.

Die Anmuth, noch schöner als die Schönheit, sagt La Fontaine, indem er das Gemählde der Göttin der Liebe entwirft. Und lasset es uns bekennen: dieser Dichter war vielleicht in der Kunst, für den Geist zu mahlen, der einzige unserer Landsleute, welcher im Besitze des Geheimnisses war, die Anmuth zu schildern; denn sie entstand unter seiner Feder wie unter dem Pinsel Albans.

Montesquieu sagte, daß man sich Anmuth nicht erwerben könne, und setzte hinzu: „Um sie zu haben, muß man „naif seyn, aber wie soll man arbeiten, um naif zu seyn?“

Die Naivetät, welche in der Natur Anmuth giebt, kann sie auch allein in der Kunst hervorbringen welche jene nachahmt. Durch die geringste Bewegung, ihr nachzulaufen, entfernt man sich von ihr.

Wenn der wahre Charakter der Anmuth wirklich jener ist, den der berühmte ebenangeführte Schriftsteller in einem Abschnitte entwirft, den er Das ich weiß nicht was, überschreibt *), so muß man fühlen, daß man ihr Wesen nicht ergründen, noch weniger aber sich anmaßen könne, eine Methode, sie zu erlangen, anzugeben.

Wenn man, wie Herr Watelet **) nach Felibien sagt ***): „Daß die Anmuth in der Uebereinstimmung der von der „Schönheit hervorgebrachten Bewegungen mit den Bewegun„gen der Seele bestehe;“ so behauptet man im Grunde, daß die Schönheit zur Anmuth nothwendig sey; eine Behauptung,

*) Versuch über den Geschmack.
**) Betrachtungen nach dem Gedicht: Ueber die Kunst zu mahlen.
***) Erste Unterhaltung über das Leben und die Werke der Mahler, in 12. p. 44.

hauptung, die nicht immer wahr ist. Zweitens paßt die Uebereinstimmung der Bewegungen des Körpers mit denen der Seele, eben so gut auf den richtigen Ausdruck aller Leidenschaften, als auf die Anmuth.

Felibien giebt noch vor, daß die Anmuth eine Bewegung der Seele sei, die man nur aus der Handlung des Körpers beurtheile. Dieser Grundsatz ist weder richtig noch allgemein. Die schlafende Diana des Peter von Cortona, die einzige Figur dieses Mahlers, an welcher man Anmuth ohne Manier sieht, die sterbende heilige Cecilie von Dominikus und noch einige andere Stücke beweisen, daß die Kunst, wie die Natur, selbst der Unthätigkeit Anmuth geben könne *).

Anzuzeigen, wo sich Anmuth finde, ist die einzige sichere Manier, sie zu erklären.

Correggio wird als der Mahler der Anmuth (der Grazien) dargestellt. Man kann ihm diesen Rang nicht streitig machen, wenn man seine Werke vorzüglich von Seiten der Ausführung betrachtet; denn in der Anmuth der Stellungen ist er bisweilen ein wenig gesucht.

Diesen Theil der Anmuth scheint uns Albano in dem höchsten Grade zu besitzen. Er bemühet sich nie, dieselbe darzustellen, und alles athmet sie in den einfachen und naiven Bewegungen seiner Figuren.

Die Mediceische und die gebückte Venus, der Apollino, der Hermaphrodit sind, wie Mengs **) sehr richtig sagt,

*) Felibien hätte hierauf antworten können, daß in der Kunst selbst die Unthätigkeit als eine Bewegung betrachtet werden müsse, weil sie eine Fortsetzung der Stellung ist, von welcher man nimmt, daß sie die Figur in ihrer letzten Bewegung genommen habe. Eine schlafende Figur kann Anmuth haben, weil sie eine anmuthsvolle Stellung behalten kann, welche sie während des Einschlafens oder erst während des Schlafes selbst nahm. Die sanfte Zuckung der sterbenden heiligen Cecilie ist eine Bewegung. Endlich kann auch eine todte Figur noch Anmuth haben, denn die letzte Bewegung, die sie machte, und deren Stellung sie behielt, konnte anmuthig seyn.
Anmerk. des franz. Herausg.

**) Oeuvres complettes de Mengs, in 4°. 2. vol. p. 46.

sagt, wahre Muster der Anmuth, die wir in der Antike besitzen.

Franz Duquesnoy, le Flamand genannt, Le Puger, in einigen seiner Statüen, sind die neuern Bildner, welche die Anmuth am besten empfunden haben. Unter unsern französischen Mahlern kannte sie Sebastian Bourdon.

Gefallen, ist einer der großen Zwecke der Kunst. Durch nichts wird er mehr erreicht, als durch Anmuth. Carl Maratti kannte den Werth derselben; und hatte die Mittel sie hervorzubringen, eifrig gesucht. Er wollte die drei Grazien mahlen, und ließ sie auf seinem Gemählde die Worte sprechen: *Senza di noi ogni fatica è vana*, Ohne uns ist alle Mühe eitel. Aber kannte er wohl selbst die Anmuth? Ohne Zweifel nicht, denn er arbeitete auf sie hin.

Sehr wenige Künstler haben es in der Kunst so weit gebracht, ihren Figuren wahre Anmuth zu geben, und sie mit dem Verdienste der Ausführung zu verbinden, welche dazu beiträgt, sie zu charakterisiren. Raphael selbst kannte die Schönheit besser, als die Anmuth; und wie Mengs bemerkt, sein trockener Pinsel verhinderte ihn, sie ausdrücken zu können; und ich möchte hinzusetzen, daß das Ernste seiner Formen noch ein Hinderniß war.

Parmesano ließ seine Figuren Grimassen machen, um dieselben Anmuth zeigen zu lassen; Andreas Sacchi zeichnete schön, Anmuth bezeichnete die Züge seines Pinsels, und Albano war sein Lehrer gewesen; allein er stellte die Schönheit zu frostig dar, um nur Anmuth zu zeigen.

Unter uns wollten die Coypels in ihren Figuren Anmuth erkünsteln, aber sie machten sie dadurch zu gezierten Närrinnen. Watteau, unser liebenswürdiger Watteau hat die Anmuth nicht dargestellt, er ist anmuthig (gracieux). Denn dieses Französische Wort zeigt die angenehme, sanfte, artige Manier an; aber es drückt nicht das Eigenthümliche der Anmuth aus. So sagt man in diesem Sinne, daß Mignard, C. Maratti, Peter von Cortona anmuthige Mahler

sind,

sind, weil ihre Gemählde oft angenehme Weiber, Kinder und andere Gegenstände darstellen, und daß Joseph Ribera, Caravaggio, Jouvenet aus der entgegengesetzten Ursache nie das Anmuthige zeigten.

Um auszudrücken, daß sich bisweilen in verschiedenen Theilen der Kunst Anmuth finde, sagt man, dieses Gemählde ist mit Anmuth gemahlt, dieser Mahler bringt viel Anmuth in seine Formen, diese Zusammensetzung ist voll von Anmuth, diese Statüe ist mit Anmuth ausgeführt; alle Theile der Kunst sind endlich der Anmuth empfänglich, aber die Anmuth im eigentlichen Sinne hat ihren Sitz nur in der Wahl der Stellungen und des Charakters der Formen. (Artikel von Robin.)

Anmuthig.

Gracieux.

Dieses Adjectiv hat eine weitere Bedeutung als das Substantiv, von welchem es herkommt.

Wenn man sagt, daß ein Gegenstand Anmuth habe, so giebt diese Art sich auszudrücken, wirklich eine bestimmtere Idee, und erweckt ein determinirteres Gefühl, als wenn man sagte, daß dieser Gegenstand anmuthig sei. Dieser letztere Ausdruck ist oft selbst einer Schattirung von Ironie empfänglich, welche das Wort Anmuth nie annimmt.

Die Anmuth erweckt ein Interesse, welches man sich gleichsam gezwungen fühlt, zu ehren, wenn man nicht eine, zu noch sanftern und zärtlichern Gefühlen gestimmte Seele hat, und es wäre ein trauriges Zeichen für das Gefühl und die Künste, wenn sie diesen Vorzug verlöre.

Man hat mit dem Worte anmuthig in der Mahlerei eine Art von Anmuth bezeichnet. Man begreift unter dieser Gattung alle Werke der Kunst, welche des Angenehmen empfänglicher sind, als des Starken. Man ist so gefällig gewesen, selbst Affektation und das Manierirte unsrer Sitte darein aufzunehmen.

Man

Man sagt von einem Schäferstück in welchem nichts einfach und wahr ist, das ist ein Werk von der anmuthigen Gattung: man sagt im Gegentheil von einer Zusammensetzung, wo alles übertrieben ist, sie sei von einer schrecklichen Gattung.

Diese Unterscheidungen gründen sich auf unsere neuern Untersuchungen — und ich glaube, sie sind den Künsten schädlicher als nützlich. Sie leiten zu falschen Ideen, die nicht von der Natur hergenommen sind, wo alles dasjenige, was Bezug auf die Künste hat, durch Nüancen verbunden zu seyn scheint, die man nicht classificiren kann, wie zum Beispiel die Farben, welche so in einander verschmolzen sind, daß man von ihnen keine bestimmten Eintheilungen machen kann.

Junge Künstler sowohl als das Publicum selbst, welches in Rücksicht der Künste immer jung bleibet, weil es keines guten Unterrichtes genießt, nehmen Ideen, Classificationen und Gattungen begierig auf, und werden betrogen. Mittelmäßige Talente schmiegen sich an dieselben an, weil sie sich dadurch Brod zu erwerben glauben. Unwissende Richter machen daraus die Basis ihrer Entscheidungen, und alles dieses schadet dem Fortgange der bildenden Künste, und den weitern Fortschritten wahrer Künstler.

Richtige Schicklichkeit (iuste convenance) und Wahrheit — diese beiden Begriffe enthalten alles, was gerechter Weise ausgezeichnet werden kann. Denn es giebt in der That nur zwey Hauptgattungen in den schönen Künsten, das Gute und das Schlechte.

Junge Künstler, wenn ihr euch durchaus bemüht, in euern Werken anmuthig zu seyn, so habt ihr gar sehr zu befürchten, Sonderlinge zu werden oder vielmehr in Affectation zu verfallen. Bildet Anmuth in denjenigen Figuren und Gegenständen, welche diese Vollkommenheit vertragen; aber seid fest überzeugt, daß, je mehr ihr euch anstrengt, den Köpfen zum Beyspiel, die ihr mahlt, ein anmuthiges Wesen zu geben, ihr euch desto mehr von der wahren Anmuth entfernt.

In Portraits ist das, was man ein anmuthiges Air nennt, (l'air gracieux) fast immer Grimasse. Es gleicht einer bekannten Erscheinung im gesellschaftlichen Leben, nämlich jener zur Fertigkeit gewordenen Gewohnheit einiger Frauenzimmer, welche sich zu einem Lächeln zwingen, das sie vor ihrem Spiegel erst einstudiert haben, sich in einer sanften Sprache üben ungefähr so, wie sie Lieder lernen, und die, ohne daß es ihre Seele interessirt, sich eine Empfindsamkeit für die Umstände und den Augenblick zu eigen machen.

Der schlechte Portraitmahler glaubt seine Köpfe anmuthig zu machen, wenn er die Winkel des Mundes in die Höhe zieht. Er denkt ihnen Empfindungen zu geben, wenn er die Augenwimpern etwas länglich und zusammengedrückt zeichnet, und den Augapfel in die Höhe kehrt. Diese lächerlichen Mittel beweisen hinlänglich, wie er den Sinn des Wortes anmuthig versteht.

Man gebiethet den Kindern ein anmuthiges Wesen, eine anmuthige Miene. Man nennt diejenigen traurige und ungesellige Menschen, welche ihre Gesichtszüge der Stimmung ihrer Seele überlassen. Das ist ein vielleicht nothwendiges Uebel in der Gesellschaft; aber es ist in der Mahlerei nicht nothwendig, und die Mahler sollten wenigstens in der Welt, welche sie schaffen, die Typen des offenen Ausdrucks, der Gefühle und der Wahrheit der Natur behalten. (Artikel von Watelet).

Anordnung.

Ordonnance.

Sie ist das Resultat der Disposition der Gegenstände, welche in den Werken der Kunst vorgestellt werden.

Die Anordnung ist verworren, wenn das Werk mit Gegenständen überladen ist, die sich vermöge ihrer Disposition oder ihrer Vielfachheit gegenseitig schaden. Sie ist reich, nicht durch die große Menge der Gegenstände, sondern wenn der Künstler dieselben so zu vertheilen wußte, daß das Feld nicht

auf

auf eine Art von Nacktheit zurückgebracht worden zu seyn scheint, welche in dem Künstler einen Mangel des Genies ankündiget. Sie ist **arm**, wenn sie dem Reichthume des Stoffes nicht entspricht. Sie ist rein (nette), wenn alle Gegenstände, ohne isolirt oder abgeschnitten zu seyn, sich doch auf den ersten Augenblick unterscheiden. Sie ist verwickelt, wenn sie nicht Theile darbiethet, die der Betrachter leicht entwickeln kann.

Die **schöne Anordnung** ist, glaube ich, von der **reichen** unterschieden. Die erstere setzt Einfachheit, die letztere Ueberfluß voraus. Die **Anordnungen** des **Paul Veronese** waren gewöhnlich **reich**; die des **Raphael** und großer Meister von der römischen Schule gewöhnlich **schön**; der Charakter der von **Rubens** war imposant; der Charakter der von **Coypel** theatralisch.

Bisweilen zeigt der Stoff die Gattung der **Anordnung** an, welche der Künstler annehmen muß. In einem Asiatischen Stoffe muß sie reich, und in einem aus den heroischen Zeiten einfach seyn. Vielleicht würde es kein Fehler seyn, wenn sie bey dem Gastmahle **Philemons** und **Baucis** arm wäre.

Da die **Anordnung** mit der **Zusammensetzung** und **Vertheilung** verwandt ist, so glaub ich hier die Leser auf diejenigen Artikel verweisen zu können, welche von diesen beiden Theilen der Kunst handeln.

Man kann sich der **Anordnungen** wegen an dasjenige halten, was **Felibien** von ihr sagt: „Es ist unmöglich, das„jenige auf Regeln zurückzuführen, was nothwendig ist, um „die Figuren, aus denen ein Gemählde besteht, gut zu ordnen, „weil die **Anordnung** ein Theil der Mahlerei ist, welcher „von dem Genie und der Urtheilskraft des Mahlers“ — und er hätte hinzusetzen können, „von dem Stoffe — abhängt.“ Auch sehe ich nicht, daß die großen Meister, welche über die Kunst geschrieben haben, sich bey diesem Theile derselben aufgehalten hätten. Sie sahen ohne Zweifel, daß alle die einzelnen

nen Fälle, auf welche sie sich hätten einlassen können, im Allgemeinen nur sehr selten gut angewendet werden konnten.

Ein Künstler, der mit Recht berühmt ist, lobt die Meister, die ihm in Ansehung der Zusammensetzung ihrer Gemählde von einigen wenigen großen Figuren gefielen; welche sie mehr in einander drängten und in einen Klubb zusammenstellten, wodurch sie so sehr gruppiret wurden, daß eine die andere gleichsam trug. „Es scheint selbst, setzte er hinzu, daß sie, „um diese Zusammengedrungenheit zu vermehren, häufige Ver„kürzungen anzubringen suchten, welche wirklich dazu beitra„gen, daß ein kleiner Raum viele Dinge umfaßt.“

Ist diese Manier anzuordnen der Natur gemäß? Wir haben sonst gesehen, daß sich die Menschen natürlich in einen Haufen zu versammeln, aber nicht, daß sie sich zu drängen, zu stoßen suchten, wenigstens nicht, ohne von den Umständen dazu genöthiget worden zu seyn.

Ist diese Manier anzuordnen der Schönheit der Zusammensetzung günstig? Ist in den Entwickelungen der einzelnen Figuren und Gruppen nicht mehr wahre Schönheit, als in dem Gedränge derselben? Eine schöne Zusammensetzung muß unter sich verbunden, aber nicht, so zu sagen, in Pakete eingepackt seyn.

„Ich bekenne, fährt er fort, daß mich diese reiche Ma„nier, in welcher etwas Großes ist, sehr verführt hat. In„deß läugne ich nicht, daß sie in Frankreich wenig üblich ist. „Wenn einer und der andere dieselbe wagt, so fühlen die Künst„ler den Werth derselben, und schenken ihr ihren Beifall; aber „die Kritiker sagen, daß zwischen den Gruppen keine Luft ist.“

Wenn diese Manier in den Augen Französischer Künstler einen so großen Werth hätte, so würde man sie dieselben annehmen sehen — und doch scheinen diejenigen, welche den ersten Rang unter ihnen behaupten, sich immer mehr und mehr von ihr zu entfernen.

Uebrigens aber kann der Stoff und die Form des Gemähldes einen bisweilen nöthigen, dieselbe zu befolgen: aber die Kritiker scheinen nicht Unrecht zu haben, wenn sie wollen,

daß

daß man in Gedanken um die Gruppen herumgehen könne, und daß Luft zwischen ihnen sei, wie ihrer in der Natur ist.

Wenn die Carracci, welche unser Künstler anführet, glaubten, ihre Figuren zusammendrängen und zusammenhäufen zu müssen, so siehet man nicht, so viel man aus denjenigen Werken, welche uns im Originale oder aus Kupferstichen bekannt sind, urtheilen kann, daß sie es vergessen hätten, bemerken zu lassen, daß Luft zwischen den Gruppen sei, und daß man um sie herumgehen könnte, wenn diese Gruppen wirklich wären.

„Endlich, sagt noch derselbe Künstler, gefallen die Ver„kürzungen dem gemeinen Menschen wenig; es kostet ihm „Mühe, dieselben einzusehen. Sie sind indeß eine Schönheit „in der Kunst, weil die überwundene Schwierigkeit doch auch „für etwas gerechnet werden muß."

Ich wage zu glauben, daß der gemeine Mann hier nicht Unrecht habe, und daß er raisonniret, wie die ausgezeichnetsten Künstler raisonniren sollten.

Lasset uns indeß bekennen, daß man kaum eine einzige Figur in der allereinfachsten Lage zeichnen könne, ohne zugleich mehrere Verkürzungen auszudrücken. Dieß sind aber nicht die Verkürzungen, von welchen unser Künstler spricht; sondern die, welche seltner sind, welche man am öftersten vermeiden kann, welche mehr Kenntniß erfordern, und das Publikum gemeinhin übertriebene Verkürzungen nennt, und die man oft gesuchte Verkürzungen nennen könnte.

Wenn sich diese Verkürzungen gut ausnehmen sollen, so setzen sie viele Gelehrsamkeit voraus: und wir wollen zugeben, daß sie auch eine überwundene große Schwierigkeit voraussetzen. Aber ist Kenntniß, ist die Kunst Schwierigkeiten zu überwinden, der Zweck der Kunst? Nein, der Zweck ist Wohlgefallen. Kenntniß und die Kunst selbst, schwere Dinge zu machen, sind nur die Mittel, diesen Zweck zu erreichen. Affectation der Gelehrsamkeit, und Aufsuchung solcher Gegenstände, an welchen man den Betrachter merken läßt, man habe Schwierigkeiten zu überwinden gehabt, entfernen von demselben.

selben. Diese Affectation schadete selbst den großen Talenten des Michael Angelo.

Welches ist das wahre Mittel zu gefallen? — Es giebt nur ein einziges allgemeines; und dieses ist Ausdruck des Schönen. Und ich frage, ob die Formen nicht durch ihre Entwickelung, nicht aber durch die Verkürzung derselben, alle ihre Schönheiten zeigen? — Wenn dieses wahr ist, so muß sie der Künstler ganz zu zeigen, und alle Verkürzungen so viel als möglich zu vermeiden suchen. Auch sehen wir, daß es sich die größesten Meister im Allgemeinen angelegen seyn ließen, ihre Hauptfiguren zu entwickeln; daß sie aber nur dann ihre Gelehrsamkeit zeigten, und der Nothwendigkeit gehorchten, wenn sie Verkürzungen in untergeordneten Figuren aufnahmen.

Nehmet den schönen Kopf des Vaticanischen Apoll, oder der Mediceischen Venus; stellet ihn so, daß ihr nur das Unterkinn, die Nasenlöcher und einen Theil der Stirne sehet, macht die genaueste und richtigste Zeichnung nach ihm, und diese Zeichnung kann sehr vortrefflich, sehr gelehrt seyn, aber der Kopf wird keine Schönheit mehr haben.

Wählet euch in der Natur den schönsten Arm; stellet ihn so, daß er der Länge nach gerade vor euerm Auge stehe, und macht davon eine Zeichnung; dieser Arm wird nicht mehr schön seyn.

Aber ändert die Stellung, oder setzet euch so, daß ihr diesen Arm in seiner ganzen Entwickelung sehet, und ihr werdet eine Zeichnung nach ihm machen können, die zu gefallen verdient.

So oft die Künstler für die wenigen Menschen arbeiten werden, welche fähig sind, über die Wissenschaft zu urtheilen, und nicht für die große Menge derer, die Gefühl für Schönheit haben, werden sie auch nur eine kleine Menge derer finden, die ihnen ihren Beifall schenken.

Der Künstler ist verbunden, sich alle Wissenschaft und alle Manöver seiner Kunst zu erwerben; da ihm aber diese Erwerbungen viele Mühe kosteten, so ist er von Natur geneigt,

sie

sie mit einem großen Stolze auszukramen, ja sogar, sie als das anzusehen, was ihm das vorzüglichste Schätzbare ist: diese natürliche Stimmung macht ihn oft den einzigen und wahren Zweck vergessen, nach welchem er hinstreben muß.

Der gelehrte Künstler suchet den Beifall anderer Künstler, die ohngefähr so viel verstehen, als er, und verachtet das Publicum, welches nichts von der Kunst versteht: aber eben diesem Publicum soll er gefallen.

Unter allen Wissenschaften, die zur Kunst gehören, ist ohne Zweifel die Kunst, das Schöne darzustellen, die allerschwerste, weil sie nur so wenige Künstler besitzen.

Pauci quos aequus amauit
Iupiter.

(Artikel von Levesque.)

Herr von Jaucourt, Verfasser des Artikels Anordnung in der alten Encyklopädie, unterscheidet mit Recht zwei Arten der Zusammensetzung, woraus auch zwei verschiedene Arten der Anordnung entspringen.

In der ersten Art der Zusammensetzung, welche er die mahlerische nennt, beschäftiget sich der Künstler mit der Anordnung der Gegenstände, in Gemäßheit der allgemeinen Wirkung des Gemähldes, in der zweiten, welche er die dichterische nennt, sucht der Künstler vorzüglich die Handlung, welche er vorstellen will, wahrscheinlicher und interessanter zu machen.

Wir wollen uns begnügen, setzt er hinzu, hier zu bemerken, daß das Talent der dichterischen und der mahlerischen Zusammensetzung so verschieden sind, daß man Mahler kennt, die in der einen Art vortrefflich, und in der andern äußerst ungeschickt sind.

Paul Veronese zum Beispiel war in demjenigen Theile der Anordnung sehr glücklich, welchen wir die mahlerische Zusammensetzung nennen. Kein Mahler verstand so wie er, die Kunst, in einer und derselben Scene eine unendliche Menge von Personen gut zu ordnen, seine Figuren glücklich zu stellen,

und

und mit einem Worte, ein großes Tuch damit anzufüllen, ohne Verwirrung zu verursachen. Indeß gelang eben diesem Paul Veronese die dichterische Zusammensetzung gar nicht. In den meisten seiner großen Gemählde ist nichts von Einheit. Eines seiner prächtigsten Werke, die Hochzeit zu Cana, welches man an der Decke des Refectoriums in dem Kloster des H. George zu Venedig sieht, ist voll von Fehlern wider die mahlerische Dichtkunst. Nur wenige der unzähligen Personen, die auf demselben wimmeln, scheinen auf das Wunder der Verwandlung des Wassers in Wein aufmerksam zu seyn, welches der Hauptstoff desselben ist, und kein Mensch ist von demselben so betroffen, als er es seyn sollte. Paul Veronese stellt unter die Gäste Benedictiner-Mönche aus dem Kloster, für welches er arbeitete. Seine Personen sind endlich nach seinem Einfall gekleidet, und er widerspricht selbst dem, was wir von den Sitten und Gebräuchen desjenigen Volkes gewiß wissen, aus welchem er sich die handelnden Personen wählte.

Da die Theile eines Gemähldes neben einander stehen, und man das Ganze mit Einem Blicke übersieht, so schaden die Fehler in der Anordnung der Wirkung seiner Schönheit sehr viel.

Das Anständige.

Bienseance.

Das Anständige macht in der Mahlerei und in allen schönen Künsten einen Theil von demjenigen aus, was man allgemeiner unter dem Worte Schicklichkeit (convenance) versteht.

Sich nach dem Ueblichen (Costume) genau zu richten, ist für die Mahler ein Gesetz der Schicklichkeit, und dieses Gesetz steht mit den Ideen, die wir von dem Anständigen haben, nur in gewissen besondern Fällen in Verhältniß. Ich werde also hier nur von demjenigen sprechen, was das Anständige eigentlicher angeht, und mich unter dem Worte Schicklichkeit weiter auslassen.

Mehrere

Die erste Bedeutung des Wortes, das in diesem Artikel abgehandelt wird, ist was **gut steht**. Dieser Ausdruck war, als man anfing, sich desselben zu bedienen, wahrscheinlich nicht von so großer Wichtigkeit, als man ihm nachher beilegte. Denn in der Bedeutung, die er jetzt hat, drückt er wirklich eine Pflicht aus, und die Ideen jener Pflicht verbinden sich mit denen der Schaam, Bescheidenheit, Weisheit und Vernunft.

Man nennet **unanständig** nicht nur alles das, was uns in Rücksicht unsers Alters, unseres Standes oder unserer Figur schlecht steht; sondern das Unanständige erstreckt sich noch weit öfter über den Gang, den Discour, die Gesten, und die Handlungen, die sich für uns nicht schicken. Die **Anständigkeit** ist, vermöge einer leicht einzusehenden Aehnlichkeit, mit der Bescheidenheit und Rechtschaffenheit (honnêteté) nahe verwandt; und wenn wir die Ideen derselben auf die Mahlerei anwenden, so erstreckt sie ihre Rechte nicht allein über die Natur der Werke, mit welcher sich der Künstler beschäftiget, über den Platz und die Person, für welche sie bestimmt sind, sondern auch sogar über die Verhältnisse, in welchen die Sitten des Künstlers mit seinen Beschäftigungen stehen.

Im Allgemeinen verlangt das **Anständige** in Rücksicht der Natur der Werke der Mahlerei, daß dieselben die öffentlichen Sitten nicht beleidigen. Denn die Kunst steht mit der Natur, und die Natur mit uns in einem nahen Verhältnisse.

In Rücksicht auf den Künstler setzt das **Anständige** voraus, daß seine Kunst, der man gern Achtung zugesteht, wenn er sich in ihr auszeichnet, zur Vergeltung dieser Achtung den Pflichten gegen die öffentlichen Sitten unterworfen sei, die er, wie ich bereits gesagt habe, in seinen Producten nicht beleidigen darf. Die öffentliche Aufmerksamkeit, welche sich ein Künstler erwirbt, wenn er seine Kunst mit derjenigen **Anständigkeit** ausübt, welche ein wesentlicher Theil des Glückes ist, das er macht, gehet selbst bis zu dem Wunsche, daß seine Sitten die Achtung nicht vermindern mögen, die man

ihm zu erzeigen geneigt ist. Denn es ist ein gesellschaftlicher Grundsatz, dessen Wahrheit erwiesen ist, daß diejenigen Menschen, deren Beschäftigungen oder Aemter die Blicke der Gesellschaft, in welcher sie leben, auf sich ziehen, ihren Stand durch Anständigkeit und Tugenden ehren, die den meisten Bezug auf denselben haben.

Daß die Künste diejenigen, welche sie treiben, durch das denselben nothwendige Nachdenken, durch die Einsamkeit, oder wenigstens Eingezogenheit, zu welchen sie dieselben verleiten, und durch die Ideen der Vollkommenheit, mit welcher sie sich ohn Unterlaß zu nähren verbunden sind, gewöhnlich und merklich über andere Menschen erheben, ist ein auszeichnender Vorzug, den die Künstler der Natur ihrer Beschäftigungen verdanken.

Man kann daher auch annehmen, daß eine Künstlerrepublik den Lastern und der Barbarei keine Denkmähler errichten würde. Man ist durch die Empfindungen, von welchen man die meisten unter ihnen oft enthusiastisch belebt sieht, berechtiget zu glauben, daß es immer und fast ausschließlich glänzende Thaten der Tugend, Größe der Seele und ädle Empfindsamkeit war, was ihren Pinsel, ihren Meissel und ihren Grabstichel begeisterte.

Aber, wenn es wahr ist, daß die Künstler im Ganzen genommen Republikaner und, vermöge der Freigebigkeit gegen die schönen Künste, tugendhafte Männer sind, so ist es unglücklicher Weise auch nur allzuwahr, daß einzelne Individuen derselben mehr oder weniger Sclaven der Umstände und der Nothwendigkeit sind, auf eine Belohnung ihrer Arbeiten warten zu müssen.

Das Anständige, in Rücksicht der Orte und Personen, für welche die Werke bestimmt sind, besteht in der Ideenverbindung mehrerer Tugenden mit dem Range, der Bildung und den Individuen, welche Gebrauch von den Werken der Kunst machen. Daher kommt es, daß gewisse Gemählde, ohne in-

conse-

consequent zu seyn, in dem Innern des Hauses eines Mannes von Welt nicht unschicklich oder dem Anständigen entgegen seyn, und es doch bei einem Diener der Religion oder der Gerechtigkeit zu seyn scheinen können; daß diejenigen Gemählde, welche zur Verzierung eines Schauspielhauses oder eines Saales angebracht werden, der zu gesellschaftlichen Spielen bestimmt ist, nicht an eine so strenge Anständigkeit gebunden sind, als die, welche man in einem Tempel oder in einem Pallaste der Gerechtigkeit anbringt.

Mehrere der feinsten Schattirungen dieses zusammengesetzten Anständigen (de ces *bienséances* combinées) haben vielleicht in unsern gegenwärtigen Sitten keine genau bestimmten Grenzlinien; aber es giebt ein Tribunal, welches selbst in freien, ausgelassenen Gesellschaften über die Zweifel, die man in Ansehung jener Grenzen erheben kann, streng urtheilet. Dieses Tribunal ist das Publicum, wenn es sich unverhohlen über die Gegenstände der Schicklichkeit erklärt; und es nähert sich wirklich in seinen Urtheilen, vermöge der Wirkung einer Macht, der es sich zu unterwerfen gleichsam gezwungen ist, fast immer der Vernunft, so sehr es ihm nur möglich ist. Dieses ist der souveräne Richter, der alles verurtheilt, was die Sitten beleidiget, auch dann noch, wenn sie selbst verdorben sind; dieser Richter ist es, der ein unsittliches Schauspiel, sei auch übrigens sein Verdienst so groß es wolle, einen anstößigen Roman streng beurtheilet, hab' auch der Verfasser noch so viel Kunst und Grazie angebracht, den Richter zu bestechen. Diese öffentliche Stimme ist es, welche ein mit frechen Gemählden verziertes Cabinet einer Magistratsperson lächerlich macht, welche Mißbilligung und Unwillen gegen öffentliche Werke laut äußert, in denen die Menschlichkeit, Wohlthätigkeit und gerechte Toleranz verletzet worden sind; in welchen niedrige Schmeichelei, Tollkühnheit des Fanatismus und übertriebener Stolz die ursprünglichen und allgemeinen Rechte der Menschheit anfallen, um auf Veranlassung augenblicklicher Umstände und eines täuschenden Scheines, den Leidenschaften und Lastern der Fürsten und Minister zu schmeicheln; ein Vorwurf,

den man den Medaillen, Inschriften, den prosaischen und vorzüglich dichterischen Werken, den Statüen endlich und Mahlereien schon mehr als einmal gemacht hat, in welchen die Verhältnisse oft verletzet und nicht selten gekränkt werden, die unter den Menschen beständig bleiben werden; die, welche vermöge der ausgebreiteten Aufklärung immer mehr und mehr unter den Nationen entstehen, und endlich die der Menschen und Nationen mit der Nachwelt, welche gleichsam als das höchste Gericht über Alles streng entscheidet.

Es ist in dieser Rücksicht für die Talente ein großes Unglück, daß sie nur allzuoft gemiethet oder bestochen werden, weil Nothdurft und Interesse den Bewegungsgründen derselben beitritt, sie auszuüben; und vermöge dieser Knechtschaft sind sie allen Arten von Bestechung, auch oft bei der Wahl der anzuwendenden Mittel Mißgriffen ausgesetzt. Könnte man, um die Künstler von diesen schändlichen Vortheilen zurück zu bringen, welche Interesse oder Geiz beabsichtigten, alle Werke aufzählen, in welchen das Anständige, von welchem ich gesprochen habe, verletzet und gleichsam genothzüchtiget wurde, so würde man sehen, wie oft jene niedrigen Leidenschaften betrogen; wie viele Gedichte, Gemählde, Denkmähler, Lobschriften, Medaillen, Hofierungen, Vergötterungen, in deren Zusammensetzung man niederträchtig kroch, selbst von denen, für welche man sie machte, nur mit Verachtung bezahlet worden sind.

Künstler, man kann euch daher nie zu viel an das wahrhaft Anständige erinnern, weil auch ohne den Einfluß der Rechte, welchen das niedrige Interesse sich anmaßt, eure fruchtbare, geübte, gelehrige und geschmeidige Einbildungskraft euch nur allzuleicht witzige Mittel zuführt, gegen dasselbe zu verstoßen. Ihr könnet ja diese schöpferische Kraft noch auf so mannigfache Arten anwenden, die euch, ohne daß sie der Tugend und dem Vergnügen zuwider sind, einen dauerhaften Ruhm versichern können, daß euch also die Moral des Anständigen nicht so gar strenge scheinen darf. (Artikel von Watelet.)

Antike.

Antike.

Das Wort **Antike** ist vorzüglich in unsern Künsten aufgenommen und geheiliget, und man sagt die **Antike**, die **schöne Antike**, um damit dasjenige zu bezeichnen, was wir an den Statüen, Basreliefs, Medaillen und geschnittenen Steinen, den kostbaren Ueberresten entfernter Jahrhunderte, in welchen die Künste den höchsten Grad der Vollkommenheit erreichten, als das Vortreflichste kennen.

Die Menge **antiker** Werke, die uns noch in Sammlungen und Cabinetten, in verschiedenen Ländern und vorzüglich in Italien zerstreut übrig sind, ist beträchtlich; aber das, was man besonders in der Mahlerei und Sculptur damit meinet, wenn man die **Antike**, oder die **schöne Antike** sagt, ist von außerordentlich geringer Anzahl.

Wir haben keine zuverläßigen Beweise, daß die Werke der berühmtesten Künstler bis auf uns gekommen sind. Die geringe Zahl derjenigen, welche uns so vollkommene Schönheiten darbieten, daß wir gar nicht in Zweifel seyn können, ob sie berühmten Künstlern oder einem Zeitalter angehören, in welchem die Künste blühten, schränkt sich hauptsächlich auf fünf oder sechs Statüen ein, deren Namen allen denen bekannt sind, die sich den Künsten widmen. Apoll, die Mediceische Venus, der Torso, Laokoon und der Fechter, sind, seitdem man sie unter den Ruinen von Pallästen und Tempeln entdeckte, beständig bewundert, und von Generation zu Generation zur Beobachtung, zum Studium und zur Nachahmung der Mahler und Bildhauer nachdrücklich empfohlen worden.

Man sagt und predigt ohne Unterlaß der Jugend vor, welche nach Italien läuft, um begierig Talente zu suchen, die man dort nicht findet, wenn man den Samen derselben nicht schon in sich trägt: **Beobachtet, studieret, copieret die Antike; werdet durchdrungen vom Geist der Antike. Die Antike ist das Model der erhabensten Schönheit, jenes schönen Ideals, der höchsten Vollkommenheit, welche die Griechen, getrieben vom Genie, erreichten,**

und

und der wir mit edler Eifersucht auf ihre Fortschritte nachstreben müssen. Ja, man sagt endlich noch: Wenn ihr euch von der Antike entfernt, so setzet ihr die Kunst zurück.

Aber, ist dieser gute Rath durchaus und allgemein denjenigen angemessen, welchen man ihn giebt? Hierüber eine kurze Betrachtung anzustellen, wird auf keinen Fall ohne Nutzen seyn.

Wer sich den Künsten widmet, wird gewöhnlich durch Neigung und besondere Stimmungen zu ihnen hingezogen; aber diese Neigung wird immer durch die Fähigkeiten modificiert, die uns die Natur mehr oder weniger freigebig schenkte. Die Einen sind vorzüglich mit Einbildungskraft begabt. Die Einbildungskraft ist des Enthusiasmus empfänglich, und erhebt sich zu Vollkommenheiten, von denen man selbst kein Model sieht; und die Künstler oder wahren Liebhaber, bei welchen die Einbildungskraft herrschend und die Neigung für die Künste entschieden ist, fühlen im Angesicht der Antike Eindrücke, die schwer zu beschreiben, und von denen nicht eingesehen werden können, die derselben nicht empfänglich sind.

Man kann annehmen, daß unter Menschen, welche Gefühl für die idealische Schönheit haben, mehrere bestimmt seyn würden, dieselbe zu erreichen, wenn sie von jenen glücklichen Umständen unterstützet würden, welche zur Hervorbringung der alten Meisterstücke zusammentrafen. Aber diese glücklichen Umstände existieren nicht; und außerdem, wie weit größer ist die Anzahl derer, die eine bloße Neigung zur Nachahmung bestimmt, die Laufbahn der Künste zu betreten.

Indeß ist diese zweite Gattung, ob sie gleich weit kälter ist, als die erstere, doch fähig, die Natur richtig zu sehen; aber ohne sich über dieselbe zu erheben, sind die Artisten, welche vorzüglich mit Genauigkeit und kalter, überlegsamer Vernunft begabt sind, zur Hervorbringung unendlich schätzbarer Werke bestimmt, ohne jedoch die erhabenste Vollkommenheit je zu erreichen.

Ihnen ist ein hartnäckiges Studium der Antike nicht so vortheilhaft, als die Beobachtung und Nachahmung der blos-

sen

sen Natur, gewählt und berichtiget durch Ueberlegung und zur Fertigkeit gewordene Vergleichungen. Ja, man kann noch hinzusetzen, daß ein Artist, wie ich ihn hier schildere, nicht nur sehen würde, daß alle seine Arbeiten fruchtlos sind, sondern auch daß das Streben nach übernatürlichen Vollkommenheiten machen würde, daß er die liebenswürdige Wahrheit verfehlt, welche die bloße Natur darstellt, wenn man ihn zwänge, sich die idealischen Schönheiten der Antike zum Ziele zu setzen, welche er, ohne sie gehörig zu verstehen, bloß auf das Wort Anderer bewundert.

Dieß ist nicht der einzige Nachtheil, der vorzüglich für die Mahler zu fürchten ist; denn die allzuanhaltende Nachahmung antiker Statüen oder nach ihnen geformter Figuren, wenn sie ohne günstige natürliche Anlagen gemacht wird, kann eine Affektation der Formen hervorbringen, welche beständig an Statüen erinnert, ohne ihre wahren Schönheiten darzustellen. Anstatt sich als einen Nacheiferer der Alten, und als einen, der ihnen gleich kommt zu zeigen, wird der Artist, der keine natürliche Anlage zu Vollkommenheiten hat, wie sie dieselben darstellten, sich nur als einen Nachahmer ihrer Nachahmungen zeigen.

Es giebt Temperamente, die nur gewisse Speisen vertragen; es giebt Geister und Talente, die sich nur gewisse Ideen eigen machen können; aber die schwachen Temperamente, und die Geister und Talente, von welchen ich hier rede, werden aus einfachen Speisen und rein-menschlichen Ideen diejenige Nahrung und Existenz ziehen, welche ihnen zuträglich ist.

Es sind bey Gelegenheit des Studiums der Antike Streitigkeiten entstanden, in welchen man die widersprechenden Meinungen weit über die Grenzen der Vernunft trieb. Man nannte diejenigen Mahler oder Bildner, Naturalisten, die sich an das gewählte Angenehme und Schöne hielten, was ihnen, frei von allem Idealischen, die Natur darbot; die andern wurden ausschließliche Bewunderer und Nachahmer der Antike genannt. Die erstern verwarfen dieses Studium nicht

nur

nur als unnütz, sondern auch als gefährlich; die andern kannten nur die Antike als Model der Vollkommenheit.

Man muß in allen Dingen die gehörige Mittelstraße gehen, welche uns Wahrheit, Vernunft und Weisheit zeigt. Es ist zwar gut, alle Künstler zu dem Studium der Antike zu ermahnen, die man mit allem Recht für die höchste Vollkommenheit hält; aber in den schönen Künsten muß man auf die, welche man ermahnet, fleißig Rücksicht nehmen, und die Ermahnung muß nicht bis zum Zwange gehen. Intoleranz ist in den Künsten eben so schädlich, als in der Gesellschaft.

Leitet den jungen Künstler, dessen natürliche Anlagen sich noch nicht entwickelt haben, auf den Weg der größesten Vollkommenheiten. Lasset ihn Köpfe, ganze Theile von antiken Figuren zeichnen. Sieht er in diesen Gegenständen nicht das Erhabene, was das Genie über sie verbreitete, so wird er doch wenigstens Richtigkeit und schöne Einfachheit von ihnen lernen. Leiten ihn seine erworbenen Kenntnisse und sein Gefühl zu etwas mehrerem, so studiere er, wenn er nicht zu Rom ist, einen schönen Gipsabguß vom Apoll, und wenn das, womit die Fülle aller Schönheiten noch die Schönheit erhöht, weder seine Sinne noch seine Seele rührt, wenn er nicht von dem Verlangen entbrennt, sich in seinen Produkten einer göttlichen Vereinigung menschlicher Vollkommenheiten zu nähern, so thu' er auf das Erhabene, auf die Antike Verzicht, und begnüge sich, durch Wahrheit der Formen und Farben, durch Annehmlichkeit und Anmuth, die bloß eine richtige Nachahmung, Feinheit des Gefühls (du tact) und practische Kenntniß der Mittel der Kunst erfordern, unsern Augen oder unserm Geiste zu schmeicheln.

Er wird kein Raphael seyn; aber wenn er ein Titian wäre, so würd' er sich gewiß nicht über sein Schicksal zu beklagen haben.

Ich werde mich hier nicht weiter über dasjenige ausbreiten, wozu ich bey dem Wort Antike Gelegenheit hätte. Das Dictionnair der Bildnerei und der Antiquität, wird das ausführlich

lich ersetzen, was ich hier, um unnütze Wiederhohlungen zu vermeiden, dem Leser vorenthalten muß.

Arabesken.

Man nennt **Arabesken** gewisse Verzierungen, aus welchen der Künstler Gemählde bildet, und mit welchen er Abtheilungen, Friesen oder Felder verzieret.

Diese Verzierungen sind großentheils aus Pflanzen, Strauchwerk, schwachen Zweigen und Blumen zusammen gesetzt. Alle diese Gegenstände, oder alle Formen, welche sich ihnen nähern, lassen dasjenige Statt finden, was man in der Sprache der Kunst **Laubwerk** und **Schnörkel** nennt; aber der Künstler wählt aus jenen Gegenständen diejenigen, die unter sich selbst ein gutes Verhältniß haben, und einander analog sind, und also gefällige Vereinigungen darstellen, oder lachende Ideen erzeugen können.

Die **Arabesken** stellen also sehr oft angenehme und zum Theil wahre Gegenstände dar, aber deren Vereinigung und Anordnung schimärisch ist.

Diese Darstellungen nähern sich also in Rücksicht der Formen, der Farbe und des Helldunkels der Natur, aber sie entfernen sich von ihr, indem sie sich auf willkührlichen Gründen abschneiden, sich gemeiniglich auf einer und derselben Fläche angeordnet zeigen, und auf das Ganze eines Gemähldes weiter keine Wirkung hervorbringen, als etwa einige mit Kunst verschlungene Zweige hervorbingen können, welche man auf einer Mauer angebracht hätte.

Wenn die **Arabesken** nur aus Zweigen und Blumen zusammengesetzt wären, so könnte man glauben, daß man durch die Vorbereitungen auf die Idee derselben gekommen sei, welche die Menschen fast allgemein zur Feier von Spielen und Festen machen. Wirklich haben die Menschen aus allen Zeitaltern und fast aus allen Ländern zwischen jenen lachenden Gegenständen und den Gefühlen der Freude, welche sie empfinden und sich einander mitzutheilen suchen, Aehnlichkeiten zu finden

geglaubt;

geglaubt; aber unsere Arabesken stellen Zusammensetzungen dar, die sich so sehr von jenen einfachen Ideen entfernen, von welchen ich sprach, daß man nur in den Schimären, die der Schlaf erzeugt, wahrscheinliche Modele dazu finden kann.

Man kann also die Arabesken Phantasieen (rêves) der Mahlerei nennen.

Die Vernunft und der Geschmack verlangt, daß sie nicht Träume der Kranken, sondern angenehme Schwärmereien seyn sollen, denen ähnlich, die das Opium in gehörigen Dosen eingegeben, den wollüstigen Morgenländern gewährt, und welche sie oft weniger schimärischen Verirrungen vorziehen.

Die mahlerischen Schimären gleichen auch noch denen, welche sich die Jugend in denen glücklichen Augenblicken bildet, in welchen sie, aufgelegt zu schäkern und zu lachen, von allem, was ihnen die Natur darbietet, angenehme und fröhliche Ideen erhält.

Nach dem, was ich gesagt habe, dürfen die Arabesken-Mahler die natürlichen Formen und die glücklichen Zufälligkeiten nicht aus den Augen verlieren. Ja, sie müssen sie aufsuchen, Vortheil davon ziehen, und ihre Portefeuille mit den Studien bereichern, die sie von ihnen machen.

Das Gesträuche durchwindet und vermischt bisweilen seine Zweige, Blätter und Blumen auf die angenehmste Weise. Das Gewebe eines jungen Weinstocks, den man sich selbst überläßt, verbreitet sich in Windungen, welche Modele der Biegsamkeit, Weichheit und Anmuth sind, auf mehrere benachbarte Bäume, schmiegt sich an die Zweige derselben, und ziehet hängende Guirlanden von einem zu dem andern. Ein junger Knabe kommt, fasset die Guirlanden, schaukelt sich an ihnen, und lächelt über sich selbst. Einige Schritte davon bückt sich ein junges Mädchen in einem Rosenstrauche, wünschet daselbst überrascht zu werden, und erröthet über ihren Wunsch, den sie nicht genug zu verbergen glaubt; ein anderes nähert sich einer Quelle, und beschäftiget sich damit, wenn sie allein ist, sich in ihr mit Wohlgefallen zu betrachten; tritt alsdann in das Wasser, und der Künstler, der diese Launen der lebenden

oder

oder unbelebten Natur überraschte oder in seiner Einbildungskraft schuf, ordnet sie in erfinderischen Zusammensetzungen, und sondert jeden andern Gegenstand von ihnen ab. Er stellet sie auf eine Fläche, oft in verschiedenen Etagen, und führt auf einem willkührlichen Grunde Zusammensetzungen der Gattung aus, welche der Stoff dieses Artikels sind.

Muß er Mannigfaltigkeit in sie bringen? Der unterrichtete Künstler, dessen Einbildungskraft nicht weniger fruchtbar als liebenswürdig seyn soll, setzt reiche oder leichte Stoffe (étoffes) hinzu, ordnet sie, hängt sie auf, bindet sie mit Anmuth wieder auf, wie man zu thun pflegt, wenn man Zelte, Pavillons, bedeckte Gänge, Balcons von Palläsken, oder kleine Lustwälder verziert, in welchen Alcine ihrem Roger zu Ehren Feste anordnet.

Hat der Arabesken-Mahler die Absicht, sich von der Natur zu entfernen, um seine Zusammensetzungen zu bereichern und zu charakterisieren? — Er ruft die witzigen Verwandlungen in sein Gedächtniß zurück, welche die Dichter besangen; erschaffet wieder ihre Sirenen, ihre Sphynxe, ihre Dryaden, die Faunen, Genien und jene himmlischen Knaben, die in der Luft schwebend nach der Willkühr ihrer Launen die Sterblichen bald liebkosen und bald verwunden. Jene unterrichteten Künstler bevölkern ihre Zusammensetzungen auch mit schimärischen oder wirklichen Wesen; sie erinnern an die eingebildeten Verehrungen, welche man ihnen bisweilen brachte, als Gottheiten, die durch alle Künste so berühmt worden sind; hängen neben den Statüen der Diana, Venus, Flora oder Hebe Guirlanden, Kränze, musicalische Instrumente und Trophäen auf; setzen Rauchfässer auf Altäre und Dreifüße, von welchen sich ein Weihrauchsduft erhebt. Die schönsten Vasen sind mit Blumen umkränzt; Basreliefs, Cameen, Gemählde, welche die Gelübde darstellen, die man in den Tempeln that, sind mit Laub umwunden; symbolische Verzierungen begleiten, schmücken oder charakterisieren die ernsten Gottheiten, oder die der Vergnügungen der Menschen. Sie vergessen auch nicht die, welche die Jahreszeiten, die Monate, die Liebe, den

Krieg,

Krieg, die Jagd, Fischerei und endlich Weisheit und Thorheit vorstellen.

Wenn sich der Arabesken-Mahler mit dem letztern dieser Charaktere beschäftiget, so muß er seinen Launen ein gewisses Maaß setzen, und an das Gefühl des Schicklichen und des Hergebrachten, an den Geschmack denken, der nach dem richtigen Verhältnisse, in welchem die Dinge unter einander stehen müssen, seinen Schwärmereien (delire) Einhalt thun wird. Und scheint ihm dieses Gesetz für eine Gattung allzustreng, die er sich etwa durchaus frei und von jeder Regel unabhängig denken mochte, so werfe er einen Blick auf die Modele in dieser Gattung, welche Raphael dem Vatican widmete, und sei fest überzeugt, daß er sich desto mehr von dem wahren Schicklichen (convenance) der Gattung entfernt, je mehr er diese Modele verläßt.

Künstler, die ihr euch in der Zusammensetzung von Arabesken übt, um von ernsteren Arbeiten auszuruhen, lasset in euerm Laubwerke, in den Anordnungen der zarten und biegsamen Theile, aus welchen ihr das leichte Gerüste eurer Verzierungen macht, nichts Gezwungenes sehen; Schönheit und Anmuth ordne dieselben. Man muß glauben, wenn man sie sieht, ein Ungefähr, ein leichter Wind, der natürlichste Fleiß, die kleine Mühe eines Kindes habe die jungen Zweige und Blumen, die ihr anbringt, gebogen, verflochten und in Guirlanden gewunden. Aengstliche Mühe läßt überall ihre Spur zurück. Man sieht, man empfindet sie in dem Ausdrucke, in dem Gespräche, den Gesten, der Action und in Allem, was der Leichtigkeit, des Natürlichen und der Anmuth empfänglich ist.

Denket auch, wenn ihr Gegenstände anbringt, mit welchen ihr eure Arabesken bereichert, und wenn ihr die einen derselben über die andern ordnet, um einen oft undankbaren Raum auszufüllen, an welchen ihr gebunden seyd, denket, sag' ich, daran, daß das Festere das Leichtere unterstützen muß. Alles, was sich entweder von Natur, oder durch den Fleiß der Menschen erhebt, folgt diesem nothwendigen Gesetze, und alle

Gegen-

Gegenstände verkleinern und verdünnen sich, je mehr sie sich von der Erde entfernen, und je mehr sie an der Luft Theil nehmen, welche sie umgiebt.

Die Ponderation ist ein allgemeines Gesetz. Alle Körper, selbst die leichtesten, sind ihr unterworfen. Wer irgend Etwas sieht, das der Stütze mangelt, eine Schwere, die nicht genugsam unterstützet zu seyn scheint, eine Vereinigung von Theilen, die nicht im Gleichgewichte stehen, erfährt ein unruhiges und peinliches Gefühl.

Symmetrie und sicheres Balancement in der Zusammensetzung, eben so nothwendig als die Symmetrie, sind folglich eine Verbindlichkeit, die euch fast Alles auferlegt, was ihr in der Natur sehet, die jedoch nicht immer regelmäßig symmetrisch ist. Wenn sie es aber nicht ist, so zeigt sie sich doch wenigstens im Gleichgewicht; und wenn der Mensch sich selbst betrachtet, so findet und bemerkt er an seines Gleichen, wie an allen lebendigen Wesen, symmetrisch geordnete Theile, die in Bewegung und Ruhe immer balancieren und im Gleichgewichte sind. So erlangt der Mensch, der fast Alles an sich sieht und nach sich beurtheilet, nothwendig einen unwiderstehlichen Hang, alles symmetrisch zu ordnen, was von ihm abhängt, und diese Anordnung, von der Natur angezeigt und eingegeben, ist vielleicht einer der ersten und geheimen Grundsätze der moralischen Ordnung, welche ihm so nothwendig ist.

Die Hauptgesetze unserer Anordnungen sind also Leichtigkeit, die von der Basis aus immer mehr und mehr steigt, Symmetrie und ein dem Auge gefallendes Balancement in der Disposition der Gegenstände.

Mannigfaltigkeit ist auch eines dieser Gesetze. Ihr müßt euch demselben um desto mehr unterwerfen, je weniger die Gegenstände, die ihr anbringt, Interessantes haben und anziehen, und je mehr man aus diesem Grunde wünscht, ihrer eine größere Menge zu sehen.

Aber wenn man von euch eine desto größere Mannigfaltigkeit erwartet, je mehr ihr Gegenstände zu eurer Disposition habt, so fordert man auch anderer Seits, daß eure Zusammense-

menſetzungen, gewöhnlich beſtimmt, ſich ſo geſtellt zu finden, daß ſich eine auf die andere bezieht, und ſich an den Orten, welche dieſelben verzieren, in einer ſymmetriſchen Ordnung darzuſtellen, eine Art von Aehnlichkeit und Verhältniß unter einander haben; und jenes Verhältniß legt den Mannigfaltigkeiten Geſetze auf, mit welchen eure Einbildungskraft allzu verſchwenderiſch umgehen könnte.

Es iſt nicht unnütz, zu bemerken, daß man in den Arabesken auch Allegorieen anbringen kann. Sie können durch das Vergnügen, welches ſie den Augen gewähren, einige Worte zu dem Geiſte zu ſprechen; aber hütet euch, euch anzumaßen, ſie geſuchte und allzu lange Geſpräche halten zu laſſen, beſonders wenn ihr ihnen einen moraliſchen, und ernſten Inhalt gebt. Uebel angewendeter Geiſt iſt gewöhnlich mißfallende Affectation oder beleidigende Pedanterei.

Die Mahlerei darf ſich, und vorzüglich in ihren Spielen, nicht mehr unſchickliche Anmaßungen erlauben, als alle übrigen Werke der Künſte. Was ſieht man, wenn man Arabesken betrachtet? — Ungefähr daſſelbe, als wenn man einen Augenblick den Spielen der Kinder zuſieht. Entfallen ihnen einige witzige, muntere, naife oder treffende Worte, ſo lächelt man; fangen ſie aber an zu räſonnieren, ſo geht man fort.

Da die Arabesken von der comiſchen Gattung ſind, ſo ſind ſie in der Mahlerei das, was in litterariſchen Werken oder in der geſellſchaftlichen Unterhaltung ein luſtiger Einfall iſt, und alle Welt weiß, daß ein luſtiger Einfall, zeig er ſich auch unter welcher Geſtalt er wolle, von gutem Geſchmack, munter, geiſtreich ſeyn, daß man ihn nicht allzu lange verfolgen muß.

Ihr werdet ſagen, daß ein luſtiger Schwank nicht die beſte Gattung unter den Produkten des Geiſtes ſei; und daſſelbe kann man von den Arabesken unter den Produkten der Kunſt ſagen; aber alle Gattungen haben ihre Verdienſte, und Ruhe iſt uns ſo nöthig als Arbeit. (Artikel von Watelet.)

Arm.

Arm.

Pauvre.

Ein **armer** Kopf ist ein unädler Kopf, eine **arme** Bekleidung, ist diejenige, welcher der Schein der Weite fehlt, eine **arme** Zusammensetzung ist die, welche nicht den Reichthum darbietet, welche der Stoff versprach, eine **arme** Zeichnung ist die, welche man auch klein und dürftig nennt, die, welcher Größe in den Formen mangelt.

Man nennt in der Kunst alle die kleinen Formen **Armseligkeiten** (pauvretés), welche die Natur darbietet, wenn man sie sehr nahe betrachtet, und die Kunst nicht achten muß, weil sie gänzlich verschwinden, wenn man sich in einer gewissen Entfernung von ihnen stellt. Diese **Armseligkeiten** aufzusuchen, die Sorge sie genau darzustellen, und der niedrige Geschmack, sie den großen Formen vorzuziehen, macht das aus, was man eine **arme** Zeichnung nennt.

Artist.

Artiste.

Dieser Ausdruck bezeichnet einen Menschen, welcher eine freye Kunst ausübt, da im Gegentheil Artisan einen solchen bedeutet, welcher mechanische Kunst betreibt. Diese Erklärungen gründen sich auf den allgemeinsten Sprachgebrauch unsrer Tage; denn sonst, als man noch nicht mit der Schärfe, als wir es thun, die Natur der verschiedenen Künste trennte, bediente man sich der Wörter: **Artist** und **Artisan** ohne Unterschied. Jezt nennt man einen Schmid, einen Maurer, Artisans; Mahler, Bildner, Kupferstecher, Artisten. Indessen ertheilt man weder dem Dichter noch dem Musiker den letztern Nahmen, unstreitig deshalb nicht, weil die Artisten in der von mir angegebenen Bedeutung, bey der Ausübung ihrer Künste Materialien und Verfahrungsarten gebrauchen, mit denen sie sich zuweilen den Artisans nähern, während Dichter und Musiker

siker sich nur konventioneller Zeichen bedienen, die in keiner Verwandschaft mit dem stehen, was man Handarbeit nennt.

Da ich vorzüglich den Zweck habe, die schönen Künste von Seiten dessen zu betrachten, was sie Aedles und Erhabenes besitzen, so werde ich mich hier besonders über diejenigen liberalen Eigenschaften verbreiten, welche man von einem Menschen fordert, der sich den Künsten widmet, sie mit derjenigen Ehrfurcht betreibt, welche ihnen gebührt, der die Verbindlichkeit fühlt, durch Unterricht und Beyspiel seine Aufklärung fortzupflanzen, und den Ruhm seines Vaterlandes zu erhöhen, indem er seinen eigenen Nahmen durch Talente und Tugenden verherrlicht.

Ein prompter und richtiger Gesichtssinn, eine geschickte und geschmeidige Hand sind ohne Zweifel nothwendige Eigenschaften eines Artisten. Ich wage hinzuzusetzen, daß eine glückliche ia ausgezeichnete vollkommene Bildung des ganzen Körpers, wenn sie auch gleich kein wesentliches Erforderniß ist, doch die Ausübung seiner Kunst ungemein begünstigt. Die Proportionen und Formen nämlich, die uns selbst eigen sind, biethen sich uns immer dar, wir haben von ihnen ein ununterbrochenes Bewußtseyn, und der Artist mengt unwillkührlich die Verhältnisse und Züge seines Individuums unter jene der Figuren, die er zeichnet oder mahlt.

Seine Körperverfassung muß die hinlängliche Stärke besitzen, um ein Leben zu unterhalten, welches ganz der Kontemplation und sitzenden Arbeit gewidmet ist.

Wie wenig man auch diese Bemerkung weiter verfolgt, so kann man sich doch nicht enthalten zu fragen: „Wozu eigentlich, Natur, hast du uns in der That bestimmt! Unsre Organisation erfordert, daß wir, um ihre Stärke und Schönheit zu erhalten, immerfort körperliche Beschäftigungen mit Ruhe und Erholung abwechseln lassen, ohne jene jemals zu übertreiben, und doch müssen jene, um unsern Talenten jene Ausbildung zu geben, zu welcher du uns mit so lebhaften Trieben auffordersi, uns Studien und Erforschungen widmen, die nur zu oft unsern Geist erschöpfen, unsere Körperbildung entstellen,

unsre

unsre Organen abstumpfen, und uns einen schmerzvollen Tod zuziehen.

Allein wir wollen zum Besten der Gesellschaften und Künste unsre Blicke von dieser niederschlagenden Bemerkung wegwenden, und den angegebenen körperlichen Erfordernissen des Artisten die Geistesgaben beifügen, welche wir für den glücklichen Erfolg seiner Arbeiten am zuträglichsten halten.

Stellten wir an die Spitze der physischen Eigenschaften Richtigkeit und prompte Gewandheit der Augen und der Hand, so müssen wir von den intellektuellen Eigenschaften den ersten Rang für die Gewandheit und Lebhaftigkeit des Geistes bestimmen. Nächstdem ist ein getreues und gelehriges Gedächtnis erforderlich.

Das Gedächtnis wird durch öftere Wiederholung der empfangenen Ideen gestärkt und bereichert, so wie die Organen unsers Körpers durch öftere Wiederholung derselben Bewegungen an Leichtigkeit und Geschicklichkeit gewinnen.

Es giebt verschiedene Arten von Vollkommenheiten eines Gedächtnisses. Wir überlassen den Gelehrten das Gedächtnis für Data, Fakta, und Nahmen, dessen sie nicht entbehren können, und eignen unsern Artisten jenes für Ideen, Gegenstände und Formen zu.

Das Gedächtnis für Ideen bewirkt in den Künsten und für die Moralität des Menschen das, was man **Grundsätze** nennt, ohne welche alles Denken, Handeln und Arbeiten nur auf gut Glück geschieht.

Das Gedächtnis für Gegenstände und Formen ist das Magazin mahlerischer Wahrheiten, wo der Artist dasjenige antreffen muß, was er für das Bedürfniß seiner Kunst gesammelt hat. Dieses Gedächtniß ist nicht eben vielen Menschen eigen, und wenn man aufmerksam genug ist, unterscheidet man leicht in der Gesellschaft diejenigen, denen es mangelt; denn diesen fehlt bey ihren Gesprächen jene Bestimmtheit und Richtigkeit im Beschreiben, welche jenes Gedächtnis voraussetzt. Mahler, deren Nachahmung treffend, und deren Formen bestimmt seyn müssen, können desselben nicht entbehren, eben so

diejenigen, welche von Werken der Mahlerei urtheilen wollen, welche also, um es mit Richtigkeit und Schärfe zu thun, sich die nachgeahmten Formen und Gegenstände auf das genaueste vergegenwärtigen müssen.

Um aber von den beiden angegebenen Arten des Gedächtnisses einen glänzenden Gebrauch zu machen, muß unser Artist Einbildungskraft besitzen.

Er sey also mit der Eigenschaft begabt, die ausgezeichneten Bilder dessen, was in die Sinne fällt, fertig zu sammlen, und eben dieselben bey dem mindesten Verlangen mit gleicher Fertigkeit wieder hervorzuziehen, und nach eigenem Gefallen zusammenzustellen. Für den Künstler, dessen Bestimmung es ist: zu schaffen, ohne doch wirklich Schöpfer zu seyn, ist es das wesentlichste Erfordernis, die Bilder von Allem, was ist, in Beziehung auf den Menschen zu sammlen und darstellen zu können. Diejenigen, denen dieses Vermögen mangelt, suchen das was ihnen fehlt, in Zeichnungen, Studien und Kupferstichen auf, und plündern auf diese Weise die Magazine Andrer, weil sie sich selbst keines bilden konnten. Allein Gedächtnis und Einbildungskraft würden zur Hervorbringung derjenigen großen Wirkungen nicht zureichen, zu welchen wir unsern Artisten vorbereiten, wenn die Urtheilskraft nicht die Verbindung der Ideen und die richtige Verkettung der Prinzipien bildete. Sie ist es, welche alle Produkte unsers Mahlers mit der allgemeinen unveränderlichen Schicklichkeit und den großen Konventionen in Einstimmung bringt, welche unter den Menschen Statt finden.

Wenn ich mich dem Interesse ganz überließe, welches von meiner zartesten Jugend an die Künste und die Künstler mir eingeflößt haben, so würde ich dem wahren Artisten noch weit mehrere Talente zueignen. Ich würde von ihm fordern: Offenheit der Seele, vermittelst welcher er alles Falsche in den Formen eben so verwürfe, als iede Affektation in Gesinnungen; Festigkeit des Charakters, welche zur hartnäckigen Fortsetzung guter Studien eben so wirksam ist, als zur ununterbrochenen Beobachtung eines gesitteten Betragens; Geduld, um

Hinder-

Hinderniße zu überwinden, ohne das Feuer der Nachahmung zu erlöschen; eine vernünftige Ruhmbegierde, eine Bewegbarkeit, welche von lebhafter Auffassung herrührt, endlich Empfindsamkeit, ohne welche nie ein glücklicher Erfolg in der Kunst möglich ist. Ich stehe an, indem ich das Maaß angeben soll, in welchem diese Vollkommenheiten unserm Artisten eigen seyn müssen. Denn derjenige Grad davon, durch welchen seine Produkte das rührendeste Interesse erhalten würden, dürfte wohl zuweilen seiner Ruhe nachtheilig seyn. Ist indessen dieses ein unvermeidliches Loos, so laßt uns seine empfindsame Seele durch jene muthvolle Weisheit bevestigen, welche Ordnung und Schicklichkeit liebt, und allein im Stande ist, sie in peinlichen, gefährlichen Lagen zu unterstützen.

Und, wenn diese Unterstützung nicht ganz untrüglich seyn sollte, könnten wir wohl dem Artisten, dessen ununterbrochnes Geschäft es ist, zu rühren und zu gefallen, dasjenige entziehen, was allen wahrhaft gefällt und rührt? Nein! Jeder Artist, dessen Herz nicht der Liebe, nicht der zärtlichen Freundschaft empfänglich ist, leiste Verzicht darauf, iemals seinen Nahmen und seine Werke auf den ersten Rang zu erheben. Er kann sich in seiner Kunst, als Zeichner, als Kolorist gelehrt zeigen, aber er wird nie ein Raphael, nie ein Correggio werden. Er wird dem Auge gefallen, zuweilen den Geist beschäftigen, aber nie bis zum Herzen dringen. Denn in den Künsten kann man nur rühren, wenn man selbst gerührt ist. Begabt mit diesen Eigenschaften durchlaufe nun unser Artist seine Bahn. Wir wollen ihn zuvörderst betrachten, als bestimmt zu lehren. Denn in der Mahlerei findet eine so allgemein bevestigte Verbindung zwischen Praktik und Unterricht statt, daß ieder Artist nur Meister wird, wenn er aufgehört hat, Schüler zu seyn, oder in den meisten Fällen, wenn er es noch ist. Erstaunlich und beklagenswerth ist es, daß in unserm Zeitalter, wo man sich mit so vielem Interesse mit der Erziehung beschäftigt, die Künstler beinahe allein, sich ein Vergnügen und eine Pflicht daraus machen, dem Vaterlande ihren Tribut zu bezahlen, und andere Artisten zu bilden. Frey-

willig und uneigennützig opfern sie in dieser Absicht jeden Tag einen Theil ihrer kostbaren Zeit auf, interessiren sich liebevoll für junge Künstler, die sie an Kindes Statt annehmen, und sind stolz auf die Fortschritte ihrer Talente, weit entfernt, irgend eine Regung des Neides zu fühlen.

Unsre Sitten lassen es unglücklicher Weise nicht zu, daß obrigkeitliche Personen obrigkeitliche Personen bilden, wie der Artist Artisten bildet. Unsre Scävolas beschäftigen sich nicht damit, ihrem Vaterlande Ciceronen zu geben; weder natürliche Neigung, noch patriotische Gesinnung bestimmt izt ausgezeichnete Männer, Kinder zu adoptiren. Eigennutz und Mangel irgend eines andern Mittels des Unterhaltes sind die Triebfedern, wegen welcher man sich gewöhnlich unter uns dem Unterrichte widmet. Die Künste sind in der That unter uns zu beklagen, da sie, bey dem Einflusse herrschender Vorurtheile, ihre Zöglinge nur aus denen Volksklassen nehmen können, wo sich im Allgemeinen Dürftigkeit und Unwissenheit am meisten zeigen. Denn leider ist es nur zu wahr, daß, während unter uns die allgemeine öffentliche Stimme die Namen berühmter Artisten auf den Rang der ausgezeichnetesten Namen erhebt, unendlich viele von jedem wahren Vorzuge entblößte Menschen ihren Kindern nicht erlauben würden, sich den Künsten zu widmen, wenn ihr Talent und ihre Neigung auch noch so entschieden wäre.

Folge dieses Vorurtheils ist es, daß die meisten jungen Artisten diejenige vorbereitende Bildung nicht besitzen, die ihnen zu ihrem eigenen Vortheile und zum vollkommneren Unterrichte ihrer Zöglinge nöthig wäre; eine Folge, die auf den allgemeinen Fortschritt der Kunst den größten Einfluß hat. Sie zeigt sich besonders, wenn die Artisten durch die Wahl einer Akademie öffentliche Professoren werden, dann haben die Meisten weder die Geschicklichkeit noch die Zeit zu jenen Unterweisungen, welche allen Eleven gegeben werden sollten, ehe sie anfiengen, das Modell in jeder Stellung zu zeichnen, die man ihnen zur Nachahmung darbiethet.

Nicht

Nicht so ist es mit andern Lehrern, welche da sie wohl unterrichtet, und weniger beschäftigt sind, als die Artisten, sich auf ihre Lehrstunden um so mehr vorbereiten können, da sie gemeiniglich, um sich ganz dem Unterrichte zu widmen, jede andre Arbeit aufgeben.

Unerachtet die Artisten nur selten diejenigen Kenntnisse besitzen, welche für die Mahlerei so sehr nothwendig sind, so besitzen sie dennoch in unsern Tagen, was unsere Sitten und Sprache anbetrift, mehr Urbanität, als sonst; ein Vorzug, über den man sich bei der allgemeinen Verbreitung der Bildung dieser Art nicht wundern darf. Fehlt es dem Artisten von dieser Seite an Erziehung, so ersetzen sie diesen Mangel durch ein langsames, oft peinliches Studium, und opfern zu diesem Behufe Stunden auf, welche ihren Kunstarbeiten, oder der Erholung gewidmet seyn sollten. Ueberdem leben unsre Artisten weit mehr außer ihren Werkstätten, als es sonst geschah, und bekommen in der Gesellschaft einen gewissen Anstrich von Erziehung, den sie zuweilen zu theuer erkaufen, sey es deßhalb, weil sie zugleich Ideen annehmen, die mit den wahren Prinzipien der Kunst nicht zusammenstimmen, oder weil sie sich dadurch an eine Zerstreuung gewöhnen, die um so gefährlicher ist, jemehr Vergnügen sie ausgezeichneten Männern gewährt.

Unter die nachtheiligen Folgen des Mangels an gehöriger Instruktion für Artisten, rechne ich noch die Schwierigkeiten, welche es ihnen macht, wenn sie nützliche Bemerkungen und versuchte Proceduren aufsetzen sollen, und ihnen die Fertigkeit im Schreiben fehlt.

Diese Schwierigkeiten würden gehoben werden, wenn die Artisten es sich zur Regel machten, mit einander über die Theorie und Praktik der Kunst in Vorlesungen oder Dissertationen zu conferiren. Dieß Mittel ist von den Stiftern unsrer Akademieen nicht übersehen worden; sie haben es vielmehr ausdrücklich angeordnet. Nicht genug, daß ein trefflicher Professor die Uebungen der Jugend im Zeichnen leiten sollte, hielten sie auch für die Meister in der Kunst sehr vortheilhaft,

daß

daß sie an gewissen bestimmten Tagen einander ihre Einsichten mittheilten, und glaubten, daß wenn die achtenswürdigsten und talentvollsten Eleven solchen Versammlungen beiwohnten, sie an Kenntnissen bereichert, und zum Selbstdenken gewöhnt würden.

Dieser treffliche Gebrauch hat aufgehört, und nach dem, was ich im Vorigen gesagt habe, ist es nicht erstaunlich, daß man sogar so weit gegangen ist, Arbeiten für unnütz und pedantisch zu halten, welche die Bourdons, Jouvenets, le Brüns, und Coypels nicht verschmäht haben, Männer, deren Größe wir achten müssen, und von denen wir noch einige Konferenzen besitzen, welche hinreichend sind um falsche Raisonnements, und unzeitige Spöttereyen zu bestreiten.

Die Nothwendigkeit einer zweckmäßigen ersten Erziehung ist zu sehr in die Augen fallend, um bezweifelt werden zu können, und ich stehe nicht an, diese unter die wichtigsten Erfordernisse für die Bildung und die glücklichen Fortschritte meines Artisten zu zählen; ja ich wünsche sie ihm in dem Grade von Vollkommenheit, daß er sich mit Vergnügen, und zu seiner Erholung durch Lektüre, und Schreiben über seine Kunst unterrichten könne. Er möge also seine Einbildungskraft bereichern, möge sie nähren durch das Studium jener originalen Geistesswerke, aus welchen unsre Künste ihre Stoffe, seyen sie Wahrheit oder Dichtung, schöpfen, möge moralische Schriften lesen, um dadurch den Menschen und seine Leidenschaften kennen zu lernen, die er, wegen seiner an Sitzen gebundenen Arbeiten nicht so in der Nähe betrachten kann, als es dem beobachtenden Philosophen möglich ist.

So würde sich mein Artist jenen berühmten Artisten Griechenlands nähern, die nur unter der Bedingung Mahlerei und Sculptur ausüben durften, daß sie frei, unterwiesen, und ohne allen merkantilischen Geist waren. Können meine Wünsche in dieser Hinsicht nicht ganz realisirt werden, so möge sich doch wenigstens meines Pflegesohns die Täuschung bemächtigen, er sei bestimmt seine Arbeiten vorzüglich, und so frei als nur immer möglich den Helden und seinem Vaterlande

zu

zu widmen. Unerachtet unsrer Vorurtheile und unsrer Sitten kann er sich auf diese Höhe schwingen, weil die schönen Künste an und für sich mit dem Adel der Seele zusammenhängen, und trotz allen Hindernissen, diejenigen, welche die Natur für sie bestimmt hat, über gemeine niedrige Denkungsart erheben.

Noch sind uns einige Meisterstücke aus jenen Jahrhunderten übrig, wo die schönen Künste am meisten geehrt waren. Gleich einem beseelenden heilsamen Elemente circuliren die Ideen Griechenlands und Italiens noch jetzt in den Werkstätten und Schulen.

Der Geist der Antike also verbreite seinen Einfluß über die glücklichen Talente meines Artisten, und seine ersten Belohnungen werden die Folge davon seyn. Angefeuert durch einen edlen Wetteifer wird er stufenweise immer größere Preise gewinnen, wird die Augen der Regierung auf sich ziehn, und nun jene interessante Pilgerschaft antreten, welche das Gelübd aller ist, die in den schönen Künsten Vollkommenheit erreichen wollen.

Allein erst dann wird er seine Wünsche und Hoffnungen gekrönt sehn, wenn er Schärfe der Urtheilskraft und Leichtigkeit im Zeichnen und Mahlen in gleichem Grade besitzt.

Jeder, der für die Künste nicht ganz ungeweiht ist, kann sich das Entzücken des Artisten mahlen, wenn er die Reise nach Italien antritt. Alles, was ihn an sein Vaterland fesseln könnte, wird vergessen, alle Bande scheinen zerrissen, seine einzige Sorge und sein einziges Geschäft sind die Zubereitungen zu seiner Reise. Am Tage und in den Träumen der Nacht wähnt er schon am Ziele seiner Wünsche zu seyn; nun ist er in Rom, wirft sich nieder vor Apollo im Belvedere und Raphael im Vatikan. Welchen Weg wird er aber einschlagen müssen, um die flüchtige, vielleicht zu kurze Zeit seines Aufenthaltes am zweckmäßigsten zu benutzen! Soll er sich immer einer unthätigen Beobachtung und dem Nachdenken widmen? Oder soll er unaufhörlich kopieren, um die Abbildungen alles Schönen, welches er sieht, in sein Vaterland mit sich zu bringen? Hüte er sich nur, über dieser Unentschiedenheit die Zeit

zu

zu verlieren, welche, wenn sie einmal verschwunden, unwiderbringlich ist. Die Entscheidung kommt jenem weisen Obern zu, welcher sich nach einer unsrer glücklichsten Einrichtungen in der Hauptstadt der Künste befindet, um Aufsicht über die Studien unsrer Artisten zu führen. Ueberzeugt von der Nothwendigkeit eines Führers, und einer zweckmäßigen Unterredung wird sich der Zögling dem Veteranischen Artisten unterwerfen, den Alter und Verdienst ihm zum Obern bestimmen; dieser wird das Feuer zu mäßigen suchen, welches Genie und Jugend in jenen entzünden, und ihn durch Unterricht und Beispiel aufklären. Mehr Vater und Freund, als Meister und Oberer, bekannt genug mit dem Charakter, den Kenntnissen, den Stimmungen und Lieblingsneigungen seines Zöglings wird er ihn, wie Mentor den Telemach, in allen seinen Irrungen und Arbeiten begleiten. Seine Nachsicht wird einige Schwächen desselben entschuldigen, ohne daraus, voreilig und unzeitig streng, ungünstige Vorbedeutungen zu ziehen. Seine Klugheit wird es bemerken, wenn jezuweilen Meditationen die Arbeit aufhalten, oder Muthlosigkeit einen Schatten darüber wirft, oder auch wenn sie bei einigem glücklichem Erfolge bis zur Uebersspannung erhöht wird. Um die Eigenliebe des Zöglings zu mäßigen, wird er seine Blicke auf die wichtigsten Stücke grosser Meister verweisen; seinen erschlaffenden Muth wird er durch gerechte und aufmunternde Kritik minder vollkommener Werke wieder erheben. Endlich wird er, durch Aufmerksamkeit und überlegte Fürsorge jener Nachläßigkeit zuvorkommen, zu welcher junge Künstler durch die Temperatur des Klimas und die dadurch nur zu oft erfolgenden Verirrungen verführt zu werden pflegen.

Allein ich würde meine Leser zu lange mit Gegenständen beschäftigen, welche im Detail für sie keinesweges das Interesse haben können, welches ich daran nehme, wenn ich ihnen alle die Genüsse schilderte, welche meinem Artisten in der Blüthe seines Alters zufließen, Genüsse, deren keiner sein Talent einschläfert oder mißleitet.

Mein Artist kehrt in sein Vaterland gerade zu der Zeit zurück, wo er fähig ist, demselben den Tribut seines Dankes auf eine würdige Weise zu entrichten. Wie glücklich wäre er, wenn er bei seiner Zurückkunft sogleich Gelegenheit fände, irgend ein großes Werk zu unternehmen, durch dessen Ausführung er dem Feuer seiner Jugend und der Verbindlichkeit für den Ruhm seines Vaterlandes Genüge leisten könnte, wenn er den Auftrag bekäme eine Kuppel, eine Gallerie, oder einen Plafond mit Gemählden zu zieren, und mit einem Dominike, Correggio und Cortona zu wetteifern, einen Tempel der Gerechtigkeit, ein Hotel-de-ville, Zimmer in den Pallästen unsrer Könige zu schmücken. Dann würde er jene großen Artisten zum Kampfe fordern, deren Ruhm seinen Geist immer erfüllt, wie jener Geist, der sich der Propheten bemächtigte, und ihnen erhabene Wahrheiten einflößte. Wenn jene Wünsche erfüllt würden, die ich für meinen Artisten thue, wenn die großen Municipalitäten unsrer Provinzen, wenn die Mönchsorden ihm Gelegenheit zu großen Unternehmungen darböthen, wie gern würde er den Reizen der Hauptstadt entsagen, sich in Klöster zurückziehen, und eine Menge Zöglinge um sich versammlen, die bald genug die Früchte Italiens ärndten könnten.

Wenn talentvolle Artisten durch solche glückliche Verhältnisse begünstigt würden, so würden die schönen Tage der Künste unter uns bald wieder aufdämmern. Denn große Unternehmungen erwecken große Ideen, bestimmen die Einbildungskraft sich zum Uebersinnlichen zu erheben, und gleichsam zu vervielfältigen, indem dabei eine große Anzahl von Mitarbeitern in Thätigkeit gesetzt, ihre Kräfte durch eines und dasselbe Interesse vereinigt und durch Lehre und Beispiel gebildet werden. Böthen sich den Artisten viele große Unternehmungen dar, so würden sie sich nicht so oft in ihrem einsamen Cabinete verschließen, um sich mit Werken zu beschäftigen, die sie, jeder allein, ausführen können.

Allein wie weit entfernt ist der Artist von einer so glücklichen Situation für sein Genie und seinen Geschmack! So groß und so allgemein ist der Kaltsinn gegen die großen Gattungen,

tungen, und großen Werke. Man kann es nicht oft genug sagen, daß dieser Kaltsinn vorzüglich, den Fortschritten der Künste, und dem Glücke der Artisten unter uns gefährlich ist.

Sollten einige Artisten dasjenige bezweifeln, was ich gesagt habe, so vergleichen sie doch ihr Leben und ihre kleinen isolirten Arbeiten mit dem öffentlichen arbeitvollen und kommunikativen Leben eines Raphael, der Caracci, eines Rubens, vergegenwärtigen sie sich doch diese Meister der Schule, wie sie aus ihren Werkstätten giengen, umringt und begleitet durch eine Schaar von Schülern, die an ihren Arbeiten Theil nahmen, ohne ihnen den Ruhm derselben zu entreißen, wie sie mit ihrem achtenswürdigen Gefolge, die Denkmähler Roms, oder die Landschaften besuchten, um die Schönheiten der Natur und der Kunst zu bewundern! Und dann werfen sie einige Blicke auf das Leben und den Wirkungskreis der Meisten von unsern Artisten. Allein gehen diese aus ihren Werkstätten, und überlassen sie einer Schaar junger Leute, die um so undisciplinirter sind, je öfterer sie von ihren Meistern entfernt sind; sie mischen sich in Cirkel, die in keinem Zusammenhange mit ihren Geschäften stehen, in Gesellschaften, wo sie die Sprache der Künste abschwören müssen, oder wo man ihnen so plump und so unwissend schmeichelt, daß sie ohne zu erröthen, sich den Weyhrauch, den man an sie verschwendet, nicht zueignen können.

Der Grund dieser Veränderung hängt, wie ich schon gesagt habe, von Gewohnheiten, Luxus und dem Partheygeiste ab, der jetzt mehr als jemals verbreitet ist.

Ich habe bereits diejenigen Mittel angegeben, welche die wirksamsten dagegen sind, und ich wiederhole es nochmals große Unternehmungen in der Kunst bilden allein große Artisten. Das Interesse und die Protektion, welche man den großen Gattungen fortdaurend widmet, vervielfältigt allein die Bestrebungen, erregt Wetteifer und erweckt das Genie.

Allein noch bin ich meinem Artisten einigen Rath in Beziehung auf ein Verhältniß schuldig, welches für die moralische Seite seines Lebens von der größesten Wichtigkeit ist. Soll

er,

er, um sich unabhängiger zu machen, den Celibat wählen? Oder soll er, um mehr Gründe zu haben, ein eingezogenes Leben zu lieben, den zweideutigen Wurf einer unzertrennlichen Verbindung wagen?

Kaum wage ich es hierüber zu entscheiden. Bey unsern gegenwärtigen Sitten, die sich so sehr von der Einfalt und Zurückgezogenheit der vorigen Zeiten entfernen, werden die Artisten durch die Ehe nur zu leicht verführt, ihre Talente für nichts weiter, denn ein Mittel des Gewinnes anzusehen, und der ächte Geist der Kunst muß um so mehr unterdrückt werden, je gewöhnlicher und allgemeiner es wird, jenen niedrigen Gesichtspunkt zu fassen. Der Luxus, und der Zuwachs von Bedürfnissen, welche mit der Wahl einer Gattin gewöhnlich verknüpft sind, werden für die Artisten die Klippen, an denen wenn auch nicht immer ihr Glück, doch gewiß sehr oft ihr Ruhm scheitert.

Von der andern Seite ist es unleugbar, daß ehelose Artisten durch die Rechte der Natur und die Art der Kunstarbeiten selbst ununterbrochen Rührungen ausgesetzt sind, welche für sie gefährlicher sind, als für die meisten übrigen Menschen. Der Verlust der Zeit läßt sich besonders in der Jugend durch angestrengte Arbeiten ersetzen. Allein, wenn gewisse Schwächen zur Gewohnheit werden, so ist es äußerst schwer, im nöthigen Falle jene Reinheit und Hoheit des Geistes und Herzens wieder anzunehmen, welche sich vermindert, ja sogar verschwindet, wenn die Sinne und der ganze Körper durch Ausschweifung erniedrigt, oder durch Krankheit entnervt wird.

Auf beiden Seiten also Vortheile und Nachtheile. Verhältnisse, Zeit, und Zufall, dem man sich zuweilen nicht entziehen kann, mögen über den Gegenstand entscheiden, über welchen ich nur Zweifel mittheilen konnte.

Augen.

Yeux.

Die Augen in den Gewändern sind die Puncte, wo sich die Falten brechen.

Die

Die manierierten Mahler haben sie fast alle nach einer Gattung gemacht, sei es, daß sie dieselbe von ihren Lehrern nahmen, wie es eine unendliche Menge deutscher Mahler that, die Albrecht Dürers Manier nachahmten; sei es, daß sie eine gewisse Gattung von Stoff annahmen, die ihnen beständig dieselben Augen darstellten, wie Friderich Barocci, Tiepolo und andere, welche sich zu ihren Bekleidungen beständig des Camelots bedient zu haben scheinen; oder wie Dominiquin, Mignard u. a. m. welche Tuch angenommen zu haben scheinen, oder endlich wie Rigaud, welcher gewöhnlich zum Muster diente.

In den Augen der Falten der Stoffe haben die Künstler Gelegenheit, durch die Tusche und die Wirkung der Lichter und Schatten die kräftigste Form ihrer Bekleidungen auszudrücken. Durch die Augen charakterisiren sich die Stoffe; sie sind scharf in Taffet und Atlas, runder in dem Rasch oder Tuch, feiner in der Leinewand oder andern reichen und feinen Zeugen. Auf diese Art giebt es also nicht eine einzige Manier, die man in Ansehung der Augen der Gewänder ausschließlich wählen könnte, weil sie die Natur sehr mannigfaltig darbietet.

Die Gattung der Geschichte ist, wie die Sculptur, dieses Unterschiedes weniger empfänglich, weil sich die Alten auf das standhafteste derselben Stoffe bedienten: indeß waren sie verschieden nach ihrem Gebrauche, dem Geschlechte und dem Range der Personen, die sich darein kleideten; und auf diese Art kann ein unterrichteter und fleißiger Künstler die Augen in den Falten seiner Stoffe beständig verändern, und hierin dem Beispiele folgen, welche ihm die alten Mahler und Bildhauer geben. (Artikel von Robin.)

Ausartung der Künste.

Degeneration des Arts.

Man sollte glauben, daß die Künste, die schon so lange ausgebildet und beschützt wurden, täglich neue Fortschritte machen

machen sollten, bis sie endlich zu einem Grade der Vollkommenheit gekommen wären, über welchen hinaus die menschlichen Kräfte nicht gehen könnten. Die Erfahrung beweiset die Falschheit dieses Gedankens.

Die Künste schmachten kürzere oder längere Zeit in der Kindheit, aber wenn sie in das Alter der Stärke gekommen sind, zeigen sie sich in aller ihrer Kraft, und wenn sie auch in der Folge noch einige Eroberungen in andern Theilen machten, so bleiben sie doch unter sich selbst, unter dem, was sie waren.

So hat der Mensch in seinem Alter oft deutliche Begriffe, die ihm in seiner Reife fehlten, aber er hat nicht mehr dieselben Talente; er besitzet mehr, aber er weiß von dem, was er besitzet, nicht mehr so vielen Gebrauch zu machen, als da er noch weniger besaß; er sammelt noch immer, aber er weiß es nicht mehr anzuwenden.

Selbst mittelmäßige Mahler sind oft in einigen Theilen der Kunst größer als **Raphael**; es giebt deren sogar, welche ihm ganz unbekannt waren; aber dieses sind niedrigere Theile, und er bleibt immer der erste Mahler, denn er vereinigte in einem weit höhern Grade, als jeder seiner Nachfolger, eine weit größere Menge von Haupttheilen seiner Kunst in sich.

Schönheit, Ausdruck — das waren die Theile, wegen welcher **Raphael** und **Poussin** alle Kräfte ihrer Seele zusammennahmen, denn aus ihnen bestehet wirklich die **Kunst**. Den übrigen Theilen schenkten sie nicht dieselbige Aufmerksamkeit, weil diese nur das Handwerk ausmachen. Wir haben bessere Handwerker gehabt, aber nie so große **Künstler**.

Eine von den Ursachen dieser **Ausartung** war die größere Eitelkeit und der geringere Stolz der Künstler: Bei einem minder hohen Geiste schätzten sie sich selbst darum nicht weniger. Sie gründeten ihren Stolz auf die Kunst, welche sie ausübten, ohne daran zu denken, daß sie selbst diese Kunst zu einem schönen Handwerke gemacht hätten. Sie glaubten, es wäre genug ein Mahler zu seyn, um einen ausgezeichneten Rang unter den Künstlern zu behaupten; und vergaßen, daß

der

der Mahler nichts als ein Handwerker ist, wenn er nicht zugleich Dichter ist, und daß der Dichter selbst nur ein niedriger Künstler ist, wenn er die hohe Dichtkunst nicht mit Erfolg ausbildet.

Zaubereien der Farben, gute Anwendungen der Composition, hinreißende Wirkungen des Helldunkels, heftige Bewegungen, theatralische Maschinen betäubten die Liebhaber, und erwarben die Lobsprüche derselben. Die Ideen der Anlockungen der Kunst verschlangen die Idee des Schönen. Die Künstler wurden von ihren Richtern verführt und bestochen. Sie betrachteten die Mittel dem Auge zu gefallen, als die Vollendung ihrer Kunst, und überredeten sich, sie wären sehr groß, weil sie eine sehr große Menge Bewunderer hatten.

Den Augen gefallen, ist nur das Mittel der Kunst; zur Seele sprechen, ist ihr Zweck.

Das Uebel vermehrte sich, als man vermöge eines Fehlers der Ausdrücke, die verschiedenen Arten von Beifall zu bezeichnen, welchen die verschiedenen Arten von Talenten verdienen, edle Stoffe und Bambochaden, erhabene Scenen und Auftritte in Schenken, die majestätischen Werke der Römischen, und die unedlen Werke der Holländischen Schule in denselben Ausdrücken erhob.

Man strengte sich, auf Gefahr, das Große nie zu erreichen, nicht mehr an, dasselbe zu suchen, weil man denselben Beifall erhielt, wenn man die niedrigsten Gegenstände mit einer glänzenden Farbe überzog. Als man sahe, daß man bloß die Augen zu blenden brauchte, kümmerte man sich nicht mehr darum, zur Seele zu sprechen. Als endlich der Pöbel aus allen Klassen Vorstellungen von Bauern vorzog, die bei dem Tode des Eudamidas, oder bei dem des Germanicus schauderten, als man ein Gemählde von einer Holländischen Schenke mehr suchte, als eins von der Schule zu Athen, verschwanden endlich alle gesunde Ideen über die Kunst.

Was wird aus dem Begriffe von der Dichtkunst und aus der Dichtkunst selbst werden, wenn man einen Blumenstraus von Vadé oder eine comische Operette so hoch schätzen wird, als

als den Cinna des Corneille, oder die Athalie des Racine?

Ludewig XIV. war kein Kenner der Mahlerei, aber er war mit einem feinen Gefühl für das Große gebohren. Nehmt mir diese Affen da weg, sagte er einst, als er ein Gemählde von Téniers sahe. Was in der Natur kaum eines Blickes werth ist, verdient das auf der Leinwand in einem Gemählde eine lange Bewunderung? — Aber diese Darstellung erforderte viel Kunst — ja, das ist wahr; aber warum erniedrigte man die Kunst bis zu dieser Darstellung?

Teniers hatte ein lobenswürdiges Talent; aber sollen Männer, welche die Kraft und den Werth der Worte kennen, ein Bauernfest in denselben Ausdrücken loben, deren sie sich zum Lobe eines Gemähldes von Poussin bedienen würden? Die Gemählde Teniers stellen unschuldige und einfache Erholungen dar, und man erholet sich selbst, wenn man sie betrachtet; aber soll man Erholungen wie erhabene Thaten preisen, und verdienen die einen und die andern dasselbe Lob? Ich verwerfe keine Gattung, aber ich wünschte, daß man zwischen ihnen einen Unterschied machte.

Die Kunst war nun ausgeartet; schamlose Künstler hatten sie erniedrigt. Niedrige Pornographen, welche würdig waren, die heimlichen Winkel unreiner Lüste zu verzieren, machten aus ihrer Kunst ein ehrloses Handwerk, wandelten sie in ein Werkzeug der Verderbniß um, und scheuten sich nicht, die unreinen Scenen, deren Zeugen sie zu seyn verdienten, den Augen des Publicums vorzulegen.

Es gab aber immer noch Künstler, welche sich ihrem eigenen Vortheil zuwider der großen Gattung widmeten. Wenn sich keiner von ihnen bis zu dem Ruhme Raphaels und der alten Artisten erhob, welche sich einen großen Namen erwarben, so geschahe es nur darum, weil sie umgeben von einer Menge von Producten der Kunst, anstatt die Kunst selbst zu betrachten, blos die Werke der Künstler betrachteten. Ohne zu wissen, sich zu fixieren, gaben sie sich eine Menge Meister, wählten sie sich zum Gegenstande ihrer Studien bald die Antike,

bald

bald Michel Angelo und Raphael, bald die Carraccis und Dominiquin, bald Titian und Paul Veroneſe, bald Rubens und Vandyck, ſuchten ſie ſich aus ſo viel verſchiedenen Manieren eine eigene Manier zu machen, und ſo viele entgegengeſetzte Grundſätze auf einen einzigen zurück zu führen.

Solche unbeſtändige Studien ſind eher Zerſtreuungen, als wahre Studien. Heut iſt man für den einen, und morgen für einen andern Meiſter enthuſiaſtiſch eingenommen, indeß man nur einen einzigen Enthuſiasmus fühlen ſollte, den für die Schönheit. Man will denken, wie Raphael, zeichnen wie Dominiquin, ſich die Grazie Correggio's, die Wildheit Michel Angelo's geben, die Schicklichkeit beobachten, wie Pouſſin, ordnen wie Paul Veroneſe, colorieren wie Titian: ſchon ein einziger dieſer Vorſätze wäre hinlänglich, eine ganze Seele zu beſchäftigen. Sucht man auf Einmal ſo viele Vollkommenheiten, ſo erlangt man nichts, als mittelmäßige Eigenſchaften: wer ſich ſo viele zum Muſter ſetzt, kann nie Er ſelbſt ſeyn.

Man muß ſich von der Schönheit eine Idee bilden, und alle Kräfte ſeiner Seele zuſammennehmen, durch das Mittel der Kunſt dieſe Idee darzuſtellen. Vor allem muß das Metier dem Genie immer untergeordnet ſeyn. Der Pinſel und die Farbe macht den guten Arbeiter; das Ausdrucksvolle und das Schöne macht den Mahler. Wenn man ein gut gemahltes, gut colorirtes, gut geordnetes Gemählde mit einem ſeltenen Werke vermengt, das vorzugsweiſe den Namen eines ſchönen Gemähldes verdient, ſo hat man auch die erſte Idee nicht mehr von dem, was zur Größe führete. (Artikel von Levesque.)

Ausdruck.

Expreſſion.

Man ſchränkt hier die Bedeutung dieſes Wortes auf die äußern Zeichen ein, durch welche ſich auf dem Geſichte und der

der ganzen Haltung des Körpers die innern Rührungen und alle Gefühle der Seele ankündigen.

Wenn es möglich ist, den Sinn dieses Wortes zu entwickeln, so ist es unendlich schwer und vielleicht unmöglich, eine methodische Verfahrungsart anzugeben, welche den Künstler leite, alles das in seinem ganzen Umfange auszuführen, was man in Rücksicht des Ausdruckes von ihm zu fordern sich berechtiget glaubt.

Alles was lebt, alles was eine Seele hat, erfähret fast ohne Unterlaß Empfindungen, oder das, was man Leidenschaften nennt. Der Mahler darf folglich nie ein lebendiges Wesen darstellen, das er nicht verbunden sei von einer Empfindung oder Leidenschaft belebet zu zeigen. Ja, noch mehr; alle Körper, alle Gegenstände, die mit dem Leben nicht begabt sind, haben, unabhängig von ihrer Form und ihrer ganzen Natur, einen besondern Charakter, welchen sie von dem gegenwärtigen Zustande, das ist, von den besonderen Umständen oder Zufälligkeiten erhalten, in welchen sie sich befinden.

Der Charakter ist in Rücksicht ihrer das, was in Rücksicht der belebten Wesen der Ausdruck ist; so daß, streng genommen, der Mahler, welcher kein lebendiges Wesen darstellen darf, ohne daß man sehe, es empfinde einen Ausdruck oder eine Leidenschaft, auch kein unbeseeltes Wesen darstellen darf, ohne durch seine ganze Form, seinen zufälligen Zustand zu erkennen zu geben, woher der Charakter desselben entspringt.

Der Himmel hat ein eigenes Ansehen, und wiederum ein anderes, welches ihm die Zufälle geben, die er erfährt; denn zu derselben Zeit, wo er luftig, durchsichtig u. s. w. ist, ist er heiter oder bedeckt, ruhig oder stürmisch; er erhält sein Licht entweder von der aufgehenden oder untergehenden Sonne.

Ein Baum ist nicht nur von dieser oder jener Gattung, er ist auch jung oder alt, gesund oder krank, erfähret die Wirkung des Sommers, des Winters, des Frühlings oder des Herbstes.

Der Künstler, der es sich zum Gesetze macht, keinen belebten Gegenstand ohne Leidenschaft, und keinen unbelebten ohne Charakter zu mahlen, ist denen Menschen gleich, welche nie schreiben oder sprechen, ohne eine richtige und bestimmte Idee zu haben. Wer ohne diese Absicht zu haben mahlt, gleicht jener großen Menge, welche Worte sagen oder schreiben, aus denen nur eine sehr weite und unbestimmte Idee entspringt.

Die Gesetze, die ihr gebet, wird man sagen, legen so schwere Verbindlichkeiten auf, daß sie schwerlich ein einziger Künstler ganz erfüllt haben möchte. Das ist wahr; und ich glaube selbst, daß die Beobachtung derselben über alle Mittel der Kunst ist; aber diese Gesetze sind denn doch darum nicht weniger von der Natur selbst gegeben.

Indeß, wie man in der moralischen Vollkommenheit Modificationen und verschiedene Grade des Verdienstes annimmt, so hat auch der Künstler, der sich jener Vollkommenheit der Nachahmung nähert, welche die Kunst nicht erreichen kann, ein gegründetes Recht auf Lob, ja selbst auf Bewunderung. Und in der That, wenn unter einer Menge von Figuren, aus welchen ein Gemählde besteht nur diejenigen, welche mehr interessiren sollen, Rührungen zeigen, Leidenschaften zeigen oder ausdrücken, welche sie haben sollen, so verzeihet man es sehr gern, wenn andere, (wie das nur allzuoft geschieht) unbedeutend sind. So soll man auch nachsichtig seyn, und man ist gezwungen es zu seyn, wenn die unbelebten Gegenstände, welche der Handlung am wesentlichsten sind, den verhältnißmäßig auszeichnendesten Charakter haben.

Uebrigens muß man bemerken, daß, wenn man Zeuge der wirklichen Handlung wäre, welche vorgestellet wird, man sein Auge auf denjenigen Platz der Scenen heften, welcher das meiste Interesse einflößte, und den entfernteru nur flüchtig ansehen würde. Diese Bemerkung, welche auf die Erfahrung gegründet ist, ist von unendlicher Wichtigkeit, um wiederum mehrere in der Mahlerei aufgenommene Conventionen darauf zu begründen.

Aber

Aber die Modificationen oder Milderungen der Gesetze des Ausdrucks hindern einen gemahlten Gegenstand nicht, gleichsam durch eine zauberische Wirkung, in dem Betrachter die Idee von Etwas zu erwecken, welches in diesem Gegenstande nicht ist, das heißt, die Idee von Bewegung oder Leben. Und diese übernatürliche Wirkung findet sich in den Meistücken einer Kunst, die man ohne Zweifel aus dieser Ursache die göttliche nannte.

Man kann also von Werken der Mahlerei, welche der Ausdruck belebt, dasjenige sagen, was Horaz von den Poesieen der Sappho sagte:

Spirat adhuc amor
Vivuntque commissi calores
Aeoliae fidibus puellae.

Um wo möglich dahin zu gelangen, die Ursache dieses Wunders der Mahlerei einzusehen, müssen wir bei folgenden zweien Beobachtungen erst etwas verweilen.

Erstlich, die Vereinigung der Seele mit dem Körper ist so innig, daß bei einem lebendigen Wesen kein Augenblick statt findet, in welchem der Körper an den Rührungen nicht Theil nehme, in dem das Licht selbst nur vermöge dieser gegenseitigen Theilnahme empfunden wird.

Zweitens, die Mahlerei, in ihren Darstellungen nur auf einen einzigen Augenblick eingeschränkt, kann doch dahin gelangen, die Idee dieser beständigen und gegenseitigen Thätigkeit der Seele und der Sinne zu erwecken, welche uns so sehr zur Fertigkeit geworden ist, daß wir von ihr beständig eine Idee haben, oder uns derselben bewußt sind. Aber wie ziehet die Mahlerei Vortheil davon? dadurch, daß der menschliche Geist, der, in einer beständigen Bewegung, ohne Unterlaß von dem Vergangenen auf das Gegenwärtige, und von dem Gegenwärtigen auf das Zukünftige übergeht, und sich bei einer guten Darstellung einer augenblicklichen Handlung nicht verweilen kann, ohne mit der Idee, die er davon hat, vorhergehende und vorzüglich nachfolgende Ideen zu vermischen.

Dieses Hin- und Herschweben des Geistes wird um desto heftiger, je besser der Gegenstand dargestellt ist, und der menschliche Geist, der selbst lauter Bewegung ist, läßt die gut nachgeahmte Figur, wenn er durch die erste Täuschung einmal in Bewegung gesetzt worden, in der Vorstellung Theil an der Bewegung nehmen, die ihm selbst eigen ist.

Da aber hier von der Verbindlichkeit gesprochen worden ist, welche der Mahler hat, diese Zusammenwirkungen hervorzubringen, so wird man vielleicht erwarten, hier doch wenigstens eine Anzeige desienigen zu finden, was er thue, um sie zu erfüllen: ich habe gesagt, es sei unendlich schwer, und vielleicht ganz unmöglich, in dieser Rücksicht die Hand des Mahlers zu führen.

In der That, wenn es in der Mahlerei mehr oder weniger mechanische, der Demonstration mehr oder weniger empfängliche Verfahrungsarten giebt, so ist es bloß in Rücksicht der Aehnlichkeit, welche sie mit einigen genau bestimmten und positiven Wissenschaften haben, als zum Beispiel die Anatomie, die Proportionen, die Perspective und die Ponderation sind. Der größere Theil der übrigen hängt von einem feinen Gefühl ab, und verträgt weder bestimmte Regeln, noch mögliche Demonstrationen.

Indeß kann man doch wenigstens den Mahler auf den rechten Weg bringen, indem man ihm zu Studien räth, die einigermaßen praktisch sind, und ihm die Muskeln, Nerven und Sehnen, die unmittelbaren Werkzeuge des Ausdrucks kennen lehren. Einige dieser Muskeln haben sogar in der Anatomie Nahmen, welche einige Verrichtungen derselben bezeichnen, die zum Ausdrucke gehören.

Der Mahler muß fast unaufhörlich an der belebten Natur die Schattierungen beobachten, welche die Organen nach Verhältniß des Alters und des Lebens, des Geschlechts und der Zufälle oder Umstände erfahren; er muß die Menschen in denjenigen Augenblicken studieren, in welchen sie die sanftesten Rührungen und die heftigsten Leidenschaften empfinden.

Folgen-

Folgender Brief enthält sehr gute und richtige Bemerkungen über eine Scene voller Ausdruck.

„Ich denke nie ohne Rührung an ein Schauspiel, wel„ches mir einmal eine Menge junger Leute gab, die im Begrif „waren zu looſen, wer von ihnen Soldat werden ſollte. Alle „die verſchiedenen Bewegungen, welche Verzweiflung, Schre„cken, Traurigkeit, Hoffnung und eine unmäßige Freude der „Seele mittheilen und eindrücken können, mahlten ſich auf ih„rem Geſicht und an dem ganzen Körper in den ſtärkſten Zü„gen, und unter allen mannigfaltigen Charakteren, welche „aus der Handlung und den verſchiedenen Wirkungen dieſer „Leidenſchaften entſpringen, die vermöge ihres Zuſammen„treffens, vermöge der Art und des Charakters der erſchütter„ten Fibern, der Geneigtheit, eben derſelben Fibern zu dieſen „oder jenen Bewegungen, oder zu mehr oder weniger heftigen „Schwingungen mehr oder weniger energiſch ſind.

„Nie gab es einen ſchönern Stoff zum Studium für „den Naturforſcher und den Mahler. Hier kündigte ſich die „Verzweifelung, wahrſcheinlich mit Wuth vermiſcht, durch die „Wildheit des Blickes an, durch die Röthe des Geſichts, durch „die Falten, welche die Stirne durchkreuzten, durch das Klap„pern der Zähne, durch die heftigen und convulſiviſchen Be„wegungen der Hände; dort offenbarte ſie ſich durch unruhige „und dringende Blicke, durch unwillkührliches und gewaltſa„mes Zittern der Lippen, durch eine ſichtbare, über das ganze „Geſicht verbreitete Unruhe, und durch Thränen, welche Tro„pfen für Tropfen herab rollten.

„Eine gänzliche Unbeweglichkeit, eine Art von allgemei„nen Starren, das Emporſtehen der Haare, das unverwandte, „ſtiere Auge, ein in dieſem ſchrecklichen Augenblicke unmächti„ges Organ, verbarg an einigen das Schrecken; an einigen „andern zeigte ſich daſſelbe Gefühl durch das Ausgehölte oder „in die Länge Gezogene der Geſichtszüge, durch Niederſchla„gung der Augen, durch Geſchloſſenheit und inniges Ankle„ben beider Lippen, durch wechſelnde Bläſſe und Röthe, und „durch entſetzliches Zittern an allen Gliedern.

„Ich

„Ich sahe einige, deren Augen sich gegen den Himmel fest „und unverwandt erhoben, deren Mund aufgerissen, und de„ren Lippen in demjenigen Zustande von Verziehung waren, zu „welchen sie ein bloß körperliches und sardonisches Lächeln „bestimmt.

„Tiefe Seufzer, schwere herabhängende Arme, kaum „geöfnete Augenwimpern, ein bleiches und von Schweiß über„schwemmtes Gesicht zeigten bei diesem die Ohnmacht der gan„zen Maschine, indeß sich an jenen dieselbe Ohnmacht durch die „Krümmung ihres Körpers, durch die Biegung ihrer Kniee, „durch die beständige Richtung ihrer Augen gegen die Erde, „und durch das gänzliche Dahingeben ihres Kopfes ankündig„te, der seiner natürlichen Schwere überlassen, sich vorwärts „neigte, und seinem eigenen Gewichte unterlag.

„Auch waren andere Erschütterungen zu sehen, die durch „den gefürchteten Augenblick verursacht worden waren; eine „unendliche Menge anderer Zeichen und neuer Revolutionen, „nicht weniger lebhaft charakterisiert, folgten plötzlich den er„stern. Dieser, der sich kurz zuvor in jener Niedergeschlagen„heit befunden hatte, wo die — um mich dieses Ausdrucks zu „bedienen — verfinsterte Seele dem Anscheine nach, keine Be„wegung, kein Leben lieh, sich nun auf dem Felde dieser Unter„drückung zu triumphiren. Die Erhebung seines Kopfes, die „Festigkeit seines Blickes, bezeichneten seinen Muth und seine „Hoffnung. Jener, dessen Heiterkeit anfänglich ruhigen, fe„sten Muth geweissaget hatte, ward traurig, still und stumm; „mit einem Worte, alle Modificationen, alle Arten zu seyn „und zu empfinden, waren durch Erhöhung, Verminderung „und Abwechselung in den Veränderungen der Lineamente oder „Züge eines jeden Gesichtes äußerlich so kennbar ausgedrückt, „daß es durchaus unmöglich war, nicht allein die verschiede„nen Arten, sondern auch die verschiedenen Grade der tumul„tuarischen Rührungen zu verkennen, aus welchen nach und „nach so große Unordnung entsprang.

„Als es nun auf die Entscheidung des Schicksals an„kam, sahe ich noch kräftigere Tuschen und noch stärker aus-

gedrückte

„gedrückte Leidenschaften. Der Unglückliche, der die größeste „Ungeduld bewiesen hatte, das seine zu erfahren, schleppte sich „nur mit Mühe gegen den Ort hin, wo das Ohngefähr dar„über den Ausspruch thun sollte. Seine Hand entzog der „Handlung ihre Dienste, die er sie wollte verrichten lassen; er „faßte zitternd und bebend die Kugel, auf welche sein Schick„sal geschrieben war, und da Furcht und Schrecken über das „Verlangen siegte, aus einer grausamen Ungewißheit gerissen „zu werden, in welcher noch länger zu bleiben, ihm in diesem „Augenblicke lieber gewesen wäre, warf er sie mit einer Art von „Schauder, sobald er sie angegriffen hatte, weit von sich, und „kümmerte sich um alles Uebrige weiter nicht, was Tröstendes „oder Trauriges für ihn daraus entstehen könnte.

„Ein Anderer gieng mit jenem Muthe hinzu, welchen „bisweilen große Gefahren einflößen; nachdem er sich aber von „der Gunst des Schicksals überzeugt hatte, verfiel er in die „Lage eines Menschen, der bloß durch den Gedanken an eine „drohende Gefahr erschrickt, welcher er nun entgangen ist.

„Mehrere erwarteten den entscheidenden Augenblick mit „einer Entschlossenheit, welche in den einen eine Wirkung von „Verzweifelung war, und im andern die Folge einer wirklichen „Betäubung seyn konnte.

„Unter denen, die das Ohngefähr sich selbst wieder gab, „zeigten einige eine Ruhe, die ich aber nichts desto weniger „nur für eine gänzliche Befreiung von aller Unruhe hielt; die„se Unruhe, die an einigen frostiger war, stellte mir jenen Zu„stand von Gleichgültigkeit vor, welcher näher an die Trau„rigkeit, als an das Vergangene grenzt.

„Ich bemerkte ihrer viele, deren Zufriedenheit sich durch „mehr oder weniger häufig fließende Thränen äußerte; andere „lachten, und weinten zugleich, andere jauchzten, sprangen und „erhoben unwillkührlich ein lautes Gelächter.

„Da das Gleichgewicht der Schwingungen wirklich zer„stöhret war, so war die Macht des Willens auch allzu schwach, „den plötzlichen und starken Ausbruch des Geistes in dem er„sten

„sten Augenblicke zu balanciren, der sie zu allen diesen mannig-
„faltigen Bewegungen hinriß.

„Andere endlich, die vor Freude in eben dem Grade ent-
„zückt waren, sprachen ohne Unterlaß, und bezeigten durch ei-
„ne ganz besondere Geläufigkeit der Zunge die Empfindungen,
„von welchen sie ganz durchdrungen waren; denn viele und über-
„flüssige Worte sind oft der Ausdruck einer unmäßigen Freude,
„wie Schweigen der Ausdruck eines tiefen Schmerzes ist.

„Da ich nun auch diejenigen beobachtete, welche das
„Opfer des Schicksals waren, so bemerkte ich an einem von
„ihnen eine plötzliche Resignation, die mich um desto mehr über-
„raschte, da vor dieser gänzlichen Dahingebung sein selbst alle
„Beweise eines wirklichen Schreckens vorhergegangen waren.
„Ein anderer, welcher sich bis jezt dadurch standhaft erhalten
„hatte, daß er seiner Furcht alles Aeußere des Muthwillens
„und der Unverschämtheit gab, wurde nun plötzlich nie-
„dergeschlagen; er athmete unterbrochen und bebend, und konn-
„te kaum einige Klagen hervorbringen.

„Aber ein junger Mensch, den ich bis jezt in der ent-
„setzlichsten Bestürzung gesehen hatte, rührte mich am meisten.
„Er trat ganz langsam herzu, und hieng den Kopf immer her-
„ab; bei dem Anblicke desjenigen Gegenstandes, in welchem
„sein Bescheid lag, drang ihm augenblicklich Wuth bis in das
„Innere seiner Seele. Er knirschte plötzlich mit den Zähnen,
„schlug sich heftig an die Brust, riß sie mit der einen Hand
„wüthend auf, griff mit der andern hastig unter die Kugeln,
„riß dieselbe eben so wieder zurück, und streckte seinen Arm
„aus, um allen Augen zu zeigen, welches Loos ihm gefallen
„sei; die Verwirrung seines Verstandes war so groß, daß er
„allein nichts mehr unterscheiden konnte. Seine Gliedmaßen,
„unfähig jeder Bewegung, blieben in der Stellung, in welcher
„sie sich befanden, und alle Empfindungen hörten — so zu
„sagen — in ihm auf, wie wenn er von jener schrecklichen
„Krankheit wäre betroffen worden, in welcher der Körper die
„Stellung behält, die er so eben nahm, oder die man ihm
„giebt.“

Der

Der Künstler, der es sich angelegen seyn läßt, den schönsten Theil seiner Kunst zu studieren, der ihn zu dem Range grosser Dichter erheben kann, wird oft Gelegenheit finden, das Spiel der verschiedenen Leidenschaften zu beobachten.

Einige Mahler, unter andern Le Brun, haben Muster vom Ausdrucke des Gesichts, unter der Einwirkung einiger Leidenschaften gezeichnet: aber wie weit sind noch alle diese Versuche entfernt von einem vollkommen durchdachten und ausführlichen Werke, über alles, was am menschlichen Körper des Ausdrucks fähig ist, sowohl vermöge der Formen und Bewegungen, als auch vermöge der Farbe.

Sammlungen von Zeichnungen oder Stubien, die von geschickten Artisten methodisch gezeichnet, und von Anmerkungen einiger in Ansehung der Künste aufgeklärten Philosophen begleitet wären, würden die wahren Fundamente einer Wissenschaft seyn, die noch nicht geschaffen ist. Ja man kann sogar sagen, daß die Theorie derselben nur erst entworfen ist, da die Künstler noch bis jezt keinen andern Wegweiser haben, als ihre flüchtigen Beobachtungen, und die Nachbildung berühmter Kopieen das einzige Hülfsmittel der Meister ist, oder eine Art von Routine.

Uebrigens werde ich unter dem Worte Leidenschaft einige von den Bemerkungen und Versuchen des Le Brun anbringen, werde aber zugleich nicht verbergen, wie arm, trotz dieser Hülfsmittel, die Kunst in Ansehung dieses wichtigen Gegenstandes noch immer ist. (Artikel von Watelet).

Ausdruck.

Man kann in dem Ausdrucke eine absolute, und eine relative Güte unterscheiden.

Eine Figur, in welcher der Künstler eine Rührung der Seele mit der größesten Wahrheit darzustellen verstanden hätte, würde von einem absolut guten Ausdrucke seyn; man kann sie aber jedoch mit allem möglichen Recht verwerfen, in Rücksicht des Stoffes des Gemähldes, wenn sie nicht in den

allge-

allgemeinen Ausdruck stimmt, welchen das ganze Gemählde haben soll. Zum Beispiel, in einem Gemählde von Jakob Jordans, in der Gallerie des Königs, welches die aus dem Tempel vertriebenen Käufer und Wechsler darstellt, sind die Ausdrücke sehr richtig und vollkommen wahr; sie sind an und für sich selbst betrachtet gut, und doch in Rücksicht des Stoffes fehlerhaft, weil sie komisch sind, und dem Betrachter einen Theil der Hochachtung nehmen, die er für eine Handlung Christi empfinden muß; da im Gegentheil alles in dem Gemählde darauf hinwirken sollte, diese Hochachtung einzuflößen.

In einem Gemählde, welches den Märtyrertod eines Heiligen darstellt, muß alles dazu beitragen, in der Seele des Betrachters das Gefühl eines frommen Schmerzes zu erwecken, bei dem Anblicke der Quaalen eines Helden, der seinen Glauben mit seinem Blute besiegelte. Dominiquin begieng also in Ansehung des relativen Ausdrucks in dem Märtyrertode des heiligen Andreas einen Fehler, denn er stellte einen Henker vor, welcher fiel, indem er ein Seil zog, und andre Henker, welche ihn mit plumpen Gesten verspotten. Diese burleske Szene hat, an und für sich betrachtet, vielen Ausdruck, aber dieser Ausdruck steht, in Beziehung auf den Gegenstand ganz am unrechten Orte.

Zuweilen kann ein Ausdruck die größte relative Güte haben, und doch aller absoluten Güte ermangeln. Raphael bietet uns hiervon ein auffallendes Beispiel dar. Ein Mensch muß, um einen andern unter seinen Füßen zu ersticken, alle seine Kräfte auffordern, und sie werden dennoch unzureichend dazu seyn. Allein in Raphaels Gemählde: der heilige Michael, rührt der Erzengel den bösen Geist nicht einmal an, um ihn zu zerquetschen. Da er nämlich zur Ausübung dieser That einen Theil der göttlichen Macht selbst erhalten hat, so braucht er, um zu wirken, nur einen Entschluß. Sein Ausdruck würde also unzureichend, ja lächerlich seyn, wenn er ein bloßer Mensch wäre, er ist erhaben, weil er einem Bevollmächtigten

der

der Gottheit zukommt, und Raphael war vielleicht unter allen Mahlern allein fähig jenen Ausdruck zu finden.

Da Raphael bis jezt der größeste Meister in dieser schönen Eigenschaft der Kunst ist, so halte ich es für Pflicht, um seine Prinzipien und seine Praktik von dieser Seite kennen zu lehren, dasjenige anzuführen, was ein berühmter Mahler davon sagt, der ihn sehr studiert hatte.

Raphael besaß philosophischen Geist, und konnte nur durch Gegenstände gerührt werden, welche einigen Ausdruck haben. Die Betrachtung der Werke von Massacio und der Kartons von Leonard da Vinci erregte in ihm die ersten Ideen über den Ausdruck in sichtbaren Formen. Nach Anleitung derselben betrachtete er die Natur unter allen Ansichten, richtete aber seine Aufmerksamkeit vorzüglich auf die Gemüthsbewegungen, und ihre Wirkungen auf den Körper.

Wenn er ein Gemählde arbeiten wollte, war sein erster Gedanke: Ausdruck; ich will sagen, daß er, in Gemäßheit seines Sujets untersuchte, welche Gemüthsbewegungen die Personen überhaupt beselen müßten; dann berechnete er die Grade dieser Gemüthsbewegungen, und bestimmte die Personen, denen sie zukommen sollten, bestimmte, welche Figuren und wie viel ihrer angebracht werden müßten, in welche Abstände gegen den Hauptgegenstand sie gestellt werden müßten, um zur allgemeinen Wirkung harmonisch beizutragen. So entwarf er den Umfang seines Werkes, bestimmte die Größe des Grundes, welcher anzufüllen war, und die wechselseitigen Verhältnisse des Ausdrucks des Hauptgegenstandes, und jenes der vorzüglichsten Gruppen. Er überlegte, ob die Handlung auf das gegenwärtige Moment eingeschränkt sey, oder darüber hinausgehe, ob sie von starken, oder schwachen, oder gemäßigten Ausdrucke sey, ob sie eine Begebenheit voraussetze, oder eine nach sich ziehe, ob die Szene ruhig oder stürmisch, angenehm oder traurig, gemein oder sonderbar, sanfte oder ungestüme Trauer ausdrücke.

Nach Ueberlegung aller dieser Umstände bestimmte er die Stellung des Hauptgegenstandes, und gab ihm die größte Wahrheit und Klarheit. Seine übrigen Ideen ordneten sich nach dem Grade ihrer Wichtigkeit, und immer stellte er die nothwendigern Gegenstände vor die minder nothwendigen. So fehlt in seinen Werken nirgends ein wesentlicher Theil, und nirgends findet sich ein unnützer; sie sind durchgängig schön, während bey andern Künstlern, welche die Schönheit in unnützen Dingen suchen, das Wesentliche nur zu oft mangelt.

Wenn er zur Ausführung der einzelnen Figuren übergieng, suchte er nicht, wie andere Mahler zuerst die mahlerischeste Attitüde, welche er ihnen geben konnte, ohne darauf zu sehen, ob diese Figuren zu dem Sujet paßten, oder nicht; er überlegte vielmehr zuvörderst, was in der Seele eines Menschen vorgehen müsse, der sich in einer solchen Situation fände, wie das Sujet sie darboth. Er dachte sich dann die Wirkung, welche diese oder jene Leidenschaft auf die Person machte, welche er darstellte, und welcher Theil des Körpers in Bewegung gerathen müsse, um sie auszudrücken; diesem gab er die meiste Handlung, indem er jene andern in Ruhe ließ, welche nicht dabey mitwirkten. Daher findet man in den Gemählden dieses Meisters jene ruhigen und geraden Figuren, welche eben so schön sind, als jene, deren Bewegung in einem andern Theile des Gemähldes stark ausgedrückt ist, weil diese einfache, ruhige Attitüde dazu dient, den innern Zustand der Seele auszudrücken, und die übrigen, welche in Handlung sind, äußere Handlungen darstellen.

So findet man den Geist Raphaels in jedem Werke, jeder Gruppe, jeder Figur, jedem Gliede, jeder Artikulation, ja selbst im Haar und in den Gewändern. Wenn er eine seiner Figuren sprechen läßt, so bemerkt man, ob ihre Seele ruhig ist, oder ob sie mit Heftigkeit spricht. Diejenige, welche denkt, hat das ganze wahre Ansehen eines Menschen im Zustande der Ueberlegung, und bei allen eines starken Ausdrucks fähigen Leidenschaften unterscheidet man, ob sie erst beginnen,

ginnen, ob sie zu ihrer größten Höhe gestiegen sind, oder ob sie enden.

Ich schreibe nicht für diejenigen, welche träge genug sind, das Studium Raphaels unter dem Vorwande von sich abzulehnen, daß man, ohne in Rom gewesen zu seyn, seine Schönheiten nicht kennen zu lernen vermöge; denn ich kann versichern, daß diejenigen welche nachzudenken fähig sind, alle Bemerkungen, die ich eben mitgetheilt habe, bei den Kupferstichen machen können, welche uns Marc-Antoine, Augustin von Venedig und Andre von den Werken jenes großen Meisters gegeben haben, wenn auch, wie natürlich, der Ausdruck in solchen Kopieen geschwächt worden. —

Sein vorzüglichstes Augenmerk war die Erfindung, und die Erfindung besteht in dem Ausdrucke der Wahrheit. Alle Figuren seiner Gemählde sind das, was sie seyn sollen, und können zum Ausdrucke keiner andern Gemüthsbewegung dienen. Die Charaktere des Nachdenkens, der Traurigkeit, der Lustigkeit, der Wuth, alle sind gleich wahr ausgedrückt. Er hat nicht allein jeder Figur den angemessenen Ausdruck ertheilt, sondern das ganze Süjet, und seine verschiedenen Episoden sind so charakterisirt, wie sie es seyn müssen, um mit der Hauptfigur verhältnißmäßig zusammenzustimmen. Erstaunenswürdig ist die Mannigfaltigkeit, die er einem und demselben Ausdrucke zu geben gewußt hat, und die Urtheilskraft, die er gezeigt, indem er sich bald mehrerer Figuren bediente, um einen einzigen Ausdruck zu bewirken, bald nur eines einzelnen Theiles einer Figur; wobey er durchgängig der Beschaffenheit des Süjets folgte, sich nicht dem Zufalle oder dem bloßen Luxus seiner Einbildungskraft überließ, sondern darauf hinsahe, was die wahre Würde des Gegenstandes und die Kraft des Ausdrucks forderte.

Raphael bietet Mannigfaltigkeit dar, ohne gesuchte Kontraste, heftige Leidenschaften ohne Verzerrung und Niedrigkeit. Er kannte selbst den Ausdruck der Seele und ihrer Wirkungen auf die Muskeln der verschiedenen Theile des menschlichen Körpers, Wirkungen, die er zuweilen durch eine einzige Fingerbewegung

bewegung ausgedrückt hat. Er wußte sich gewisser Dinge zu bedienen, die nur unter seinen Händen gut waren, weil er sie schicklich benutzte, die aber außerdem eine widrige Wirkung gethan haben würden. Kein Künstler hat wie er den richtigen Grad des Mehr oder Weniger von Bewegung gefunden, welche die Seele dem Körper giebt. Nur zu oft hat man uns in Werken der Kunst für Personen, belebt von einer grossen und starken Leidenschaft, Wahnsinnige, für Personen in der friedlichen Stimmung einer weisen Ruhe frostige und gefühllose Figuren gegeben.

Gemeiniglich richten die Künstler vor allem Andern ihre Aufmerksamkeit auf die Gruppierung und Zusammenstellung der Figuren, nach dem Kontraste und den Regeln der Kunst. Raphael befolgte diese Methode nicht, vielmehr stellte er sich zuvörderst alle Theile in dem Verhältnisse vor, welches sie einnehmen mußten, um die Hauptwirkung hervorzubringen; dann zog er den Hauptgegenstand seines Sujets, und endlich jede einzelne Figur besonders in Betrachtung. Er bestimmte keiner einen Platz, ohne vorher untersucht zu haben, welche Figuren am meisten hervorstechen müßten, er zog diejenigen Theile hervor, die er, um Gemüthsbewegung auszudrücken, in Handlung setzen wollte, und ließ andre, die zu diesem Ausdrucke nicht taugten, mehr oder weniger in Ruhe. Er wußte Einfalt des Herzens, Andacht, kurz alle innere und äusere Gemüthsbewegungen auszudrücken. Innere Gemüthsbewegungen nenne ich diejenigen, welche der Mahler durch die kleinsten Theile und die zartesten Glieder ausdrücken muß, als: die Stirne, die Augen, die Naslöcher, den Mund, die Finger u. s. w. Die äußern Gemüthsbewegungen zeigen sich in heftigen Bewegungen, welche von schnell aufsteigenden oder überspannten Leidenschaften herrühren.

Nie, oder doch wenigstens nur sehr selten hat Raphael eine ganz vollendete Handlung dargestellt; ich nenne eine Handlung vollendet, wenn nichts mehr zu geschehen braucht, um sie zu beendigen. Eine Person z. B. welche geht, kann, wenn sie einen Schritt gethan und den Fuß niedergesetzt hat, nun nichts

anders

anders als dieselbe Handlung von neuem anfangen, und diese Attitüde wird in einem Gemählde keine so große Wirkung thun, als die Figur einer Person in Handlung, welche den Schritt noch nicht vollbracht hat. Denn hier setzt man die Einbildungskraft des Betrachters in Thätigkeit; dieser bemerkt augenblicklich, daß die Figur die gegenwärtige Bewegung beendigen muß, und nicht unbeweglich bleiben kann, wie jene, welche die Bewegung geendigt hat, und ruhig bleiben kann ohne eine andere zu beginnen. Eine Figur, deren Handlung beendigt ist, bleibt müßig.

Raphael hat sich einer Feinheit der Kunst bedient, welche gemeine Künstler wenig kennen, nämlich der Methode, auf eine geschickte Weise einen Theil des Körpers z. B. eine Hand, einen Fuß u. a. zu verbergen. Man kann nicht sagen, daß er diese Theile nicht gezeigt habe, weil er sie nicht gut bilden können; er hat sich vielmehr jener weisen Oekonomie bedient, um Theile zu verstecken, welche müßig geblieben wären, oder die Schönheit gewisser Hauptheile vermindert hätten. Oft hat er auch gewisse Theile verstreckt, weil sie neben einem andern Theile, den er darstellen wollte, einen widrigen Effekt gemacht haben würden. Daß er wirklich nach diesen Gründen handelte, wird dadurch bekräftigt, daß er jene Methode bei seinen Hauptfiguren nie, sondern nur immer bei solchen anwendete, die einige scheinbare Nachläßigkeit zulassen konnten. (Auszug aus Mengs Werken).

Wir haben bereits die Bemerkungen angeführt, welche le Brun in einer Konferenz der Akademie über die Komposition des Gemähldes: die Ertheilung des Manna an die Israeliten in der Wüsten, von le Poussin, gemacht hat. Wir versprachen auf dieses Kunstwerk zurückzukommen, um an einem schönen Beispiele zu zeigen, wie alle Figuren eines Gemähldes durch ihren Ausdruck zu der Hauptwirkung beitragen müssen, welche der Mahler hervorbringen will. Le Brun soll hier wieder selbst sprechen; um ihn wohl zu verstehen, lese man wieder, was er von der Komposition und den verschiedenen Gruppen jenes Gemähldes gesagt hat, im Artikel: Komposition; beson-

besonders habe man die Zeichnung desselben vor Augen. Erste Platte.

Le Brun zeigte, daß Poussin alle seine Figuren dem Sujet so angemessen bearbeitet hat, daß alle Beziehung auf die Handlung haben, und dazu beitragen, die Leiden vor Augen zu legen, welche das jüdische Volk erduldet hat. Einige schmachten noch, indem sie von der wundervollen Hülfe nichts wissen, die ihnen eben gesandt worden. Andere benutzen schon die Wirkungen derselben, und sind mit Handlungen beschäftigt, welche bei aller ihrer Verschiedenheit im gleichen Grade darauf hinzielen, das Interesse des Zuschauers zu erregen.

Nicht ohne Absicht hat der Künstler einen bejahrten Mann aufgestellt, den er ein Weib erblicken läßt, welches seine Mutter säugt. Eine so außerordentliche Handlung der Barmherzigkeit mußte von einer ehrwürdigen Person betrachtet werden; ein solcher Betrachter erhöht die Handlung um so mehr, da er fähiger ist, ihren Werth zu fühlen; indem er seine Augen auf dieselbe heftet, bestimmt er diejenigen, welche das Gemählde sehen, ihrerseits ihre Aufmerksamkeit darauf zu richten, und sie gehörig zu würdigen.

Man erkennt in der Gestalt dieses Menschen sogleich die Gefühle des Erstaunens und der Bewunderung, von denen er durchdrungen ist. Seine Arme sind zurückgezogen und gegen den Körper gelegt, weil bei großen Erstaunen alle Glieder sich zurückzuziehen pflegen, besonders wenn der Gegenstand, welcher uns überrascht, ein reines Gefühl von Achtung und Bewunderung in uns erregt, ohne irgend eine Beimischung von Furcht; denn der Schrecken setzt die Sinnen in Verwirrung, bestimmt uns, Hülfe zu suchen, und uns vor der Gefahr zu schützen, von welcher wir bedroht sind. Die von Poussin vorgestellte kindliche Liebe flößt dem Greise, welcher Augenzeuge davon ist, eine Bewunderung ein, welche sich durch den Ausdruck seines Gesichts augenblicklich ankündigt.

Er öfnet die Augen, so weit er kann, gleichsam als ob er durch dieses Hinstarren die Größe der Handlung, von welcher er gerührt ist, vollkommen zu fassen hoffte, und seinen

Gesichts-

Gesichtssinn bis auf den höchsten Grad anstrengen wollte, um das desto schärfer zu empfinden, was er seinem Werthe nach nicht hoch genug schätzen kann.

Anders verhält es sich mit den übrigen Theilen des Körpers. So wie die Lebensgeister sie verlassen, bleiben sie ohne Bewegung. Sein Mund ist geschlossen, als ob er fürchtete, es möchte ihm etwas von dem, was er bemerkt hat, entschlüpfen, und diese Verschließung des Ausgangs des Athems verursacht eine Erhöhung seines Leibes. Er scheint ein wenig zurückzuweichen, um sein Erstaunen anzuzeigen, und zugleich die Ehrfurcht auszudrücken, welche ihm diese tugendhafte Handlung einflößt.

Das barmherzige Weib, welches seine Mutter säugt, blickt sie dabei nicht an; auf ihr Kind sind ihre Augen gerichtet, und gegen dieses neigt sich ihr Körper. Ihr sichtbares Verlangen, beiden Hülfe zu leisten, stellt sie in gedoppelter mütterlicher Handlung dar. Auf der einen Seite sieht sie diejenige, der sie selbst das Leben verdankt, in der entsetzlichsten Nothdurft, auf der andern sieht sie das Kind, welches sie selbst erzeugte, eine Nahrung fordern, die ihm zugehört, und dem Scheine nach an eine Andre verschwendet wird. Pflicht und Mitleiden gebiethen zugleich über ihr Herz, und in dem Augenblicke, wo sie ihrem Kinde die Milch entzieht, schenkt sie ihm wenigstens ihre Thränen. Man sieht, wie sie es durch Worte und Liebkosungen besänftigen will und ihm gleichsam das Unrecht, welches sie ihm thut, abbittet. Das Kind weint blos, ohne das, was ihm entzogen wird, mit Heftigkeit zu verlangen.

Die Handlung der alten Mutter, welche ihre Tochter umarmt und die Hand auf ihre Schultern legt, ist ganz die Handlung bejahrter Personen, die das, was sie halten mit Kraft umfassen, immer fürchtend, es möge ihnen entschlüpfen; sie bezeichnet zugleich die Liebe und Dankbarkeit dieser Mutter gegen ihre Tochter.

Der Kranke, welcher sich halb aufhebt, um sie zu betrachten, trägt ebenfalls dazu bei, die Gruppe auszuzeichnen.

Er ist dadurch so in Erstaunen gesetzt, daß er, indem er sie bemerkt, seine Leiden vergißt. So wie die natürliche Wärme vorzüglich in denen Theilen des Körpers wirkt, wohin sich die Lebensgeister mit einem starken Zuflusse ziehen, so merkt man auch bei diesem Kranken, daß seine ganze Kraft sich in dem obern Theile des Körpers concentrirt, als in welchen die Lebensgeister durch die Gemüthsbewegung der Bewunderung hingezogen worden sind.

Durch die Figur des Greißes, welcher, liegend hinter jenen beiden Frauen mit ausgespannten Händen gen Himmel blickt, und die des Jünglings, welcher ihm die Orte weißt, wo Manna fällt, wollte der Künstler zwei ganz verschiedene Gemüthsbewegungen bezeichnen, die durch dieselbe Ursache erregt worden. Der Jüngling deutet, indem er jene außerordentliche Nahrung fallen sieht, sie mit Hastigkeit dem Greiße an, und verliert sich ganz in dem Gefühle der Freude über diese Wohlthat, ohne an den Urheber davon zu denken; der weisere Greiß fühlt sich weniger gedrungen, nach dem Manna zu sehen, als die Augen gen Himmel zu heben, und die Vorsehung anzubeten, welche jene Nahrung mittheilt.

Poussin vertheilte die Figuren nicht, um nur den Raum seines Gemähldes auszufüllen; er gab ihnen allen verschiedene Bewegungen, und arbeitete dahin, daß diese besondre Ursachen hätten, die sich auf das Haupt-Sujet bezögen. So erkennt man, wie le Brün wohl bemerkt hat in der Handlung zweier Knaben, welche sich stoßen, um das Manna zu sammlen, die äußerste Nothdurft, in welche das Volk Gottes gerathen war. Beide schlagen sich nicht, wie Feinde, die einander übel wollen, der Eine sucht blos den Andern zu hindern, das zu nehmen, dessen er selbst so nothwendig bedarf.

Ein Weib redet einem jungen Menschen, der in einem Korbe Manna hält, zu, einem Greiße, der hinter ihr steht, davon zu geben; ein rührendes Beispiel von Güte. Das Bedürfniß, welches sie selbst eben erfahren hat, macht sie gegen die Leiden der Unglücklichen nur noch empfindlicher.

Ein

Ein schönes junges Mädchen blickt gen Himmel und empfängt in dem aufgehobnen Vordertheile ihres Gewandes das Manna vom Himmel, gleichsam als ob dieser es nur für sie herabfallen ließe. Der Künstler hat durch diese Figur die nur zu oft hoffärtige und übermüthige Laune schöner Frauen ausdrücken wollen. Sie bilden sich ein, die ganze Natur müsse zu ihren Diensten stehen, und nehmen ihre Wohlthaten als Tribute an, die sie zu erwarten und zu fordern berechtigt sind.

Pouſſin hat einen Menschen vorgestellt, welcher Manna trägt. Er bemerkt sogleich, daß er es in den Mund nehmen will, um den Geschmack davon zu versuchen, und diese, dem ersten Anscheine nach, wenig interessante Episode, ist in der That sehr sinnreich; sie drückt aus, daß das Manna eine andre Nahrung ist, noch unbekannt dem Volke, dem sie gegeben wird. So stellt das Gemählde nicht undeutlich das Manna dar, wie es in der Wüste fällt, sondern den ersten Augenblick, wo es gefallen ist.

Der Mann, und das Weib, welche sich so beeifern, Manna zu sammlen, haben eine und dieselbe Stellung, denn beide haben auch nur einen Zweck. Man sieht es an ihrer Hastigkeit, daß sie zu denenjenigen gehören, die aus unnützer Vorsicht, und strafbarem Mistrauen gegen göttliche Hülfe, sich übermäßig versorgen wollen.

Le Brun hebt noch, als einen der schönsten Theile des Gemähldes, die Gruppe von Figuren aus, welche vor Moſes und Aaron stehen. Menschen, auf den Knieen liegend, andre in Stellungen der Demüthigung, Gefäße voll Manna in den Händen haltend, scheinen dem Propheten für das Gute zu danken, was sie erhalten haben. Moses hebt die Arme und die Augen gen Himmel, und antwortet ihnen, daß diese Hülfe vom Himmel komme; der Hoheprieſter Aaron giebt ihnen mit gefalteten Händen ein Beiſpiel, Gott Dank zu sagen.

Die Aelteſten und Weisen Israels stehn hinter Moses. So wie sie eine genauere Kenntniß der Wunder besitzen, die Gott auf Vermittelung seines Propheten thut, als die große Menge, so blicken sie empor, und danken dem Allmächtigen

für die Wohlthaten, die er seinem auserwählten Volke zutheilt.

Ueberhaupt müssen alle Figuren eines Gemähldes, Lage, Episoden, Nebenumstände, herrschender Ton, die besondern Tinten, die Farbe, die Form der Gewänder u. s. w. dazu beitragen, den Hauptausdruck zu verstärken, und die Seele des Betrachters mit denjenigen Gesinnungen zu erfüllen, welche zu wagen der Künstler sich vorgesetzt hat. Selbst Schönheiten, welche nicht mit dem Süjet und dem Zwecke harmoniren, sind Fehler, weil sie am unrechten Orte stehen. (Artikel des Herrn Levesque.)

Ausführung.

Execution.

Die Ausführung scheint ein blos mechanisches Talent zu seyn, und keinesweges Genie zu erfordern; allein unstreitig hat sie unendlich viel Einfluß auf die glückliche Wirkung eines Werks schöner Kunst.

Zwar sind die Schönheiten der Ausführung nicht der Hauptgegenstand des Künstlers, und er bedient sich ihrer nur als Mittel um Schönheiten von höhern Range wirksam zu machen; nichtsdestoweniger sind sie von der größten Wichtigkeit. Sie dienen dazu, die Augen des Betrachters auf diejenigen Gegenstände zu heften, welche bestimmt sind seine Seele zu rühren, da er gewiß wenn die Reize der Ausführung fehlten, gewisse Werke flüchtig übersähe, ohne alle ihre Schönheiten zu bemerken. Man muß also die Schönheiten der Ausführung als Kunst des Genies betrachten, um seinen Zweck zu gefallen und zu interessiren vollkommen zu erreichen. (Aus der Abhandlung über die Mahlerei von Herrn Dandel-Bardon.)

Ausstellung.

Exposition.

Dieses Wort hat eine gedoppelte Bedeutung. Nach der einen bedeutet es die Art, wie ein Gemählde gestellt ist; dieß Gemählde befindet sich in einer guten **Ausstellung**. Wenn der Mahler den Platz vorher weiß, welchen sein Werk einnehmen wird, wie es der Fall ist, wenn er eine Kuppel, oder ein Altarstück arbeitet, so muß er in Gemäßheit der ihm bekannten Ausstellung arbeiten, und sich mit den Architekten vereinigen, um diese Ausstellung für die Wirkung seines Werkes noch günstiger zu machen. Er kann zum Beispiel an irgend einem Theile des Gebäudes eine Oefnung veranstalten, die, von dem Betrachter nicht bemerkt, auf das Werk ein Licht wirft, welches die Wirkung desselben erhöht. Arbeitet er aber ein Staffeleigemählde, welches der Veränderung des Orts unterworfen ist, so muß er sich bemühen, daß die Wirkung davon in jeder zweckmäßigen **Ausstellung** glücklich sei.

Nach einer andern Bedeutung nennt man **Ausstellung** die Handlung, mit welcher der Künstler seine Werke dem Urtheile des Publikums öffentlich unterwirft. Die Künstler der königlichen Akademie zu Paris stellen aller zwei Jahre ihre Werke in einem Saale des Louvre aus; man nennt dieß die **Gemählde-ausstellung** (exposition des tableaux). Die Akademie zu London hat alle Jahre ihre Ausstellung. Die Künstler Griechenlands stellten ihre Werke vor dem Publikum aus. Die Unwissenheit vervielfältigt bei diesen Gelegenheiten die widersinnigen Urtheile, und aus dem Zusammentreffen der Urtheile des Geschmacks und der Unwissenheit bildet sich dasjenige, welches wahren Talenten ihren verdienten Platz anweißt. Diese Ausstellungen haben noch einen Vortheil, nämlich den Wetteifer der Künstler zu unterhalten, welcher außerdem erschlaffen würde. Jeder Künstler verdoppelt seine Bemühung, weil er weiß, daß das Publikum ihn mit seinen Rivalen vergleichen wird. Die Bemühungen der Künstler würden

den noch mehr erhöht werden wenn man mit den neuen Stücken zugleich einige Meisterstücke großer Meister der verschiedenen Schulen ausstellte. Welches schöpferische Feuer würde nicht den Mahler beseelen, der seine Kunst und seinen Ruhm liebt, wenn er vorhersähe, daß er einen Raphael, Rubens, Titian, und le Sueur zu Konkurrenten haben würde. (Artikel von Herrn L'Eveque.)

B.

Balance.

Balance.

Es ist eine dem Menschen sehr natürliche aber auch gewiß großen Misbräuchen unterworfene Idee: jene vollkommene Präcision der Ausmessung, welche bei physischen Dingen möglich ist, auf geistige Kräfte, Fertigkeiten und Wirkungen anzuwenden. Ein sehr achtungswürdiger Kenner der Künste **De Piles** wagte in Beziehung auf die Vollkommenheiten der Künstler und ihrer Werke einen solchen Versuch.

Um nämlich die verschiedenen Verdienste mehrerer Künstler bemerkbar zu machen, dachte er sich ihre vorzüglichen Künstlertalente einer Vergleichung nach einem angenommenen Gewichte fähig, welches die wesentlichen Theile der Mahlerei darstellt.

Ich bin durch die Natur gegenwärtigen Werkes berechtigt, dieses Versuches zu erwähnen. Sollte er auch nichts mehr, denn ein Spielwerk seyn, so ist er doch gewiß als Spielwerk eines Mannes interessant, dessen Ruhm auf tiefen Kenntnissen gegründet ist. Ich finde für gut, seine Idee mit seinen eigenen Worten vorzulegen.

Die Balance der Mahler.

„Einige Personen, welche die Grade des Verdienstes ei„nes jeden Mahlers von einer gegründeten Achtung zu wissen

„wünsch-

„wünschten, haben mich gebeten, eine **Balance** zu entwer-
„fen, welche auf der einen Seite den Namen eines jeden Mah-
„lers darstellte, auf der andern die Vollkommenheiten, welche
„er in seinen Werken zeigt, nach den Graden, in welchen er
„sie besitzt, angäbe, und die Größe seines Verdienstes be-
„stimmte, so daß man die Verhältnisse derselben nur zu über-
„sehen und zu vergleichen brauchte, um den Werth seiner Pro-
„dukte im Ganzen zu kennen.

„Ich habe diesen Versuch mehr zu meinem Vergnügen
„gemacht, als um mein Gefühl und mein Urtheil Andern auf-
„zudringen. Ueber diese Materie sind die Urtheile allzuver-
„schieden, als daß man glauben könnte, ganz allein Recht zu
„haben. Alles, was ich hiebei verlange, ist, mir die Frei-
„heit zu geben, dasjenige zu sagen, was ich denke, so wie
„ich sie Andern überlasse, ihre von der meinigen ganz verschie-
„dene Idee zu behalten.

„Hier ist der Gebrauch, den ich von meiner **Balance**
„mache: Ich theile meine Gewichte in zwanzig Grade; der
„zwanzigste ist der höchste, und ich ertheile ihn der souverai-
„nen Vollkommenheit, die wir in ihrer ganzen Größe nicht
„kennen; der neunzehnte ist der höchste Grad der Vollkom-
„menheit, den wir kennen, welchen zu erreichen jedoch noch
„niemand so glücklich gewesen ist; und der achtzehnte ist für
„diejenigen, die nach unserm Urtheil der Vollkommenheit am
„nächsten gekommen sind, so wie die niedrigsten Zahlen für
„diejenigen sind, die mir davon am weitesten entfernt zu seyn
„scheinen.

„Ich habe nur über die bekanntesten Mahler mein Urtheil
„gefällt, und die Mahlerei in vier Colonnen, als ihre wesent-
„lichsten Theile eingetheilt, nämlich in **Composition, Zeich-
„nung, Colorit** und **Ausdruck**. Dasjenige, was ich
„unter dem Worte **Ausdruck** verstehe, ist nicht der Cha-
„rakter jedes Gegenstandes, sondern der Gedanke des mensch-
„lichen Herzens.

„Man

„Man wird durch diese Eintheilung sehen, zu welchem „Range ich einen jeden Mahler erhebe, dessen Name den Zah„len einer jeden Colonne gegenüber steht.

„Man hätte unter die bekanntesten Mahler mehrere Nie„derländische aufnehmen können, welche mit einer außeror„dentlichen Treue die Wahrheit der Natur darstellten, und ein „ganz vortreffliches Colorit hatten; aber weil sie in allen an„dern Theilen der Mahlerei einen schlechten Geschmack haben, „glaubte man besser zu thun, aus ihnen eine besondere Classe „zu machen.

„Die Haupterforderniße der Werke der Mahlerei beste„hen aus Vollkommenheiten, welche alle, dieselben Mahler „nicht in gleichen Graden besitzen, und, um billige Urtheile „zu fällen, müssen wir Eines durch das Andre kompensiren. „Zum Beispiel, die Zusammensetzung entspringt aus zwei Thei„len, nämlich aus der Erfindung und Anordnung. Es ist „außer Zweifel, daß ein Mahler fähig seyn könnte, alle zu ei„ner guten Composition nothwendige Gegenstände zu erfin„den, wenn er auch die Art und Weise nicht verstände, sie „glücklich zu ordnen, um eine große Wirkung hervorzu„bringen.

„Zu einer guten Zeichnung gehört Geschmack und Cor„rectheit; man kann den einen in einem Gemählde finden, oh„ne daß er von der andern begleitet ist; oder sie können sich „wohl beide in verschiedenen Graden in demselben vereiniget „finden, und man kann dasselbe, vermöge der Ersetzung des „einen durch die andere, nach dem beurtheilen, was das Ganze „werth ist.

„Uebrigens bin ich für meine Gefühle nicht so sehr ein„genommen, um nicht überzeugt zu seyn, daß sie streng kriti„siret werden könnten; aber ich erinnere zugleich, daß man, „um schiedsrichterlich zu kritisiren, eine vollkommene Kenntniß „aller Theile, aus welchen ein Werk besteht, und aller Grün„de haben muß, warum sie ein schönes Ganzes ausmachen. „Denn die meisten urtheilen über ein Gemählde blos nach dem„jeni-

„jenigen Theil welchen sie lieben, und rechnen die für nichts,
„von welchen sie keine Kenntniß haben, oder welche sie nicht
„lieben.“

Namen der bekanntesten Mahler.	Composition	Zeichnung	Colorit	Ausdruck
A.				
Albano	14	14	10	6
Albrecht Dürer	8	10	10	8
Andreas del Sarte	12	16	9	8
B.				
Baroccio	14	15	6	10
Jakob Bassano	6	8	17	0
Battista del Piombo	8	13	16	7
Belin (Jean)	4	6	14	0
Bourdon	10	8	8	4
Le Brun	16	16	8	16
C.				
Cagliari P. Ver.	15	10	16	3
Die Caracci's	15	17	13	13
Correggio	13	13	15	12
D.				
Daniel von Volterra	12	15	5	8
Diepenbek	11	10	14	6
Dominikus Zampieri	15	17	9	17
G.				
Giorgione	8	9	18	4

Namen der bekanntesten Mahler.	Composition	Zeichnung	Colorit	Ausdruck
Guercini	18	10	10	4
Guido		13	9	12
H.				
Holbein	9	10	16	13
I.				
Jean da Udiné	10	8	16	3
Jacob Jordans	10	8	16	6
Lucas Jordans	13	12	9	6
Josepin	10	10	6	2
Julius Romanus	15	16	4	14
L.				
Lanfranco	14	13	10	5
Leonhard von Vinci	15	16	4	14
Lucas von Leyden	8	6	6	4
M.				
Michael Angelo Buonarotti	8	17	4	8
Michael Angelo von Caravaggio	6	6	16	0
Mutien	6	8	15	4
O.				
Otto Venius	13	14	10	10
P.				
Palma der Aeltere	5	6	16	0
Palma der Jüngere	12	9	14	6
Parmesano	10	15	6	6
Paul Veronese	15	10	16	3

Fr.

Namen der bekanntesten Mahler.	Composition	Zeichnung	Colorit	Ausdruck
Fr. Penni il Fattore	0	15	8	0
Perrin del Vaga	15	16	7	6
Peter von Cortona	16	14	12	6
Pierre Perugin	4	12	10	4
Polid. von Caravaggio	10	17		15
Pordenone	8	14	17	5
Pourbus	4	15	6	6
Poussin	15	17	6	15
Primaticcio	15	14	7	10
R.				
Raphael Sanzio	17	18	12	18
Rembrandt	15	6	17	12
Rubens	18	13	17	17
S.				
Fr. Salviati	13	15	8	8
Le Sueur	15	15	4	15
T.				
Teniers	15	12	13	6
Pierre Teste	11	15	0	6
Tintoret	15	14	16	4
Titian	12	15	18	6
V.				
Van-Dyck	15	10	17	13
Vanius	13	15	12	13
Z.				
Thaddeus Zucchero	13	14	10	9
Fr. Zuchero	10	13	8	8

Balancieren.

Balancer.

Dieses Wortes bedienet man sich in der Mahlerei bei der Cõmposition und den relativen Dimensionen, welche die Gegenstände, Figuren, Gruppen vorstellen sollen, sowohl in ihrer Erhabenheit über die Fläche der Gemählde, als in den Massen, welche sie bilden.

Wenn man sagt, eine Composition balancieren, so heißt dieser Ausdruck nicht, die Partieen in Symmetrie bringen; dieses Balancement setzt meditierte Ungleichheiten voraus, welche nicht nur zu dem theoretischen Systeme der Kunst, sondern auch zu der Natur gehören.

Man wird unter dem Artikel Gleichgewicht die Erklärungen finden, die sich hauptsächlich auf die Ponderation beziehen, welche sehr oft ein equilibriertes Balancement der Theile des menschlichen Körpers ist. Da aber der Ausdruck von dem hier die Rede ist, sich in der alphabetischen Ordnung zuerst darstellt, und es dem lehrbegierigen Leser unangenehm seyn würde, ohne etwas gelernt zu haben zurückgewiesen zu werden, so will ich ihm zum Voraus einige allgemeine Bemerkungen mittheilen, um ihn auf diejenigen vorzubereiten, welche er unter dem Wort Gleichgewicht finden wird.

Die instinctartige Fertigkeit eines zur Festigkeit und Sicherheit unsrer Aufrechthaltung nothwendigen Gleichgewichts, in allen Stellungen, die wir annehmen können, macht, daß wir selbst an frembartigen Gegenständen, die unser Auge treffen, dieses Gleichgewicht zu finden wünschen. Ein Mensch, der sich bei jedem Schritte stark auf die eine Seite neigt, verursacht in uns ein peinliches Gefühl; eine Menge Dinge, in der Mitte eines Zimmers auf einander gehäuft, wenn das andere gänzlich leer ist, ist uns unangenehm.

Das

Das Ebenmaaß, das die Natur in den meisten unserer Glieder beobachtet, vermehrt das Bedürfniß einer gleichen Vertheilung des Gewichts, und einer physisch und moralisch wünschenswerthen Ordnung, das wir zu haben scheinen; aber von der andern Seite, lezt uns ein allzubestimmtes Ebenmaaß und eine allzugenaue Ordnung Zwang auf, oder verursacht uns Langeweile; Eintönigkeit und Gleichförmigkeit schläfert unsere Empfindungen ein; wir wünschen sie durch einige **Balancements**, entweder in unsern Empfindungen selbst, oder in der Anordnung der physischen Gegenstände wieder erweckt; wir wünschen also, mehrere Gegenstände sich der Symmetrie und der Gleichförmigkeit bald nähern, bald von ihr sich entfernen zu sehen; und aus diesem Grunde muß der Künstler, wenn es Nachahmung der Natur gilt, die Anordnungen der Gegenstände, die er darstellt, **balancieren**, und diese **Balancemens** studieren, damit ihre Wirkung desto angenehmer sei.

Stellt er also **Werke des Fleißes**, Bäume, Felsen in einen Theil seines Gemähldes, so trag' er Sorge, auch in die übrigen Theile Gegenstände zu bringen, welche gleichfalls den Blick auf sich ziehen; wiederum andere, die ihnen denselben streitig machen; und sey darauf bedacht, daß das Auge nicht allzuschnell von einem Gegenstande auf den andern herabgestürzt werde, sondern daß es, nach und nach auf verschiedene Puncte gezogen, über ein Gemählde hinwandle, wie man es in einem Lande thut, welches weder allzueinförmig, noch allzubergicht ist.

So widmen wir, wenn wir einen glänzenden Hof betrachten, den mancherlei Gruppen, die vermöge ihres Auszeichnenden, ihres Schmuckes, oder des verschiedenen Angenehmen unser Auge auf sich ziehen, nach und nach eine Art von Huldigung, bis endlich unsere Neugierde, die angenehm **hin und her schwankte**, bei den geheiligten Personen verweilt, die durch die Liebe, die man zu ihnen hat, oder durch die Gnade, welche sie schmückt, unsere Gefühle und unsere Blicke beschäftigen.

In

In einer weiten Landschaft am Ufer der Seine balancieren sich die Burgen, Dörfer, Lusthäuser, Hügel, vermöge ihres Plans oder ihrer verschiedenen Größe um eine unermeßliche Hauptstadt, deren reiche und mannigfaltige Masse endlich der Hauptgegenstand wird.

Betrachtet diejenigen Gegenden, welche für die Mahler das meiste Interesse haben, und ihr werdet daselbst Gipfel von Bergen entdecken, die sowohl in ihren Formen, als in ihren Höhen verschieden sind; einzelne oder in Gruppen gestellte Bäume leiten unsern Blick, der sich bald erhebt, bald senkt, bald wieder erhebt, durch Lagen hindurch, welche ihre Mannigfaltigkeit mahlerisch macht; und wenn gegen den Fuß dieser Berge, deren Lage verschiedene Etagen bildet, sich noch mehr oder weniger merkwürdige Wohnungen auszeichnen, sich ein ruhiger und heller See, auf welchem sich der Glanz eines reinen Himmels spiegelt, dem Auge darbiethet, so verweilet unser Blick daselbst, und wir genießen das Vergnügen, welches der Reisende empfindet, wenn er, nachdem er viele Hügel auf und abgestiegen ist, in einem anmuthigen Thale ruht.

Es gereicht also zum Vortheile der Kunst, daß sich nicht nur die Menschen von Natur balancieren, so wohl durch ihre Bewegungen, wenn sie in Thätigkeit, durch ihre Stellungen, wenn sie in Ruhe, und durch ihre Gebehrden und Ausdruck, wenn sie gerührt sind, sondern daß sich auch materielle und unbewegliche Gegenstände durch die Formen und Zufälligkeiten, welche ihnen eigen sind, von Natur balanciert finden, und daß selbst die Wolken, das Spiel und die Wirkung des Lichtes, Beispiele von Balancemens darbiethen, die zur Darstellung ähnlicher, oder selbst zur Erfindung glücklicherer berechtigen.

Indeß, ihr Künstler, die ihr mit Einbildungskraft begabt seid, mäßiget sie, wenn ihr euch damit beschäftiget, eure Compositionen zu balancieren. Der Reisende läßt sich in seinem Wagen, der ihn von einem Orte zum andern trägt, mit Vergnügen schaukeln, aber es würde ihm Schmerz verursachen, wenn er heftig gerüttelt würde.

Kalte

Kalte Künstler, macht es euch zum Gesetz, die Balancemens zu studieren, die euch die Natur darbiethet. Die Sänfte, deren Bewegungen immer einerlei sind, schläfert den Reisenden auf einem allzu einförmigen Wege ein.

Bambochade.

Ob dieses Wort der Sprache der Mahlerei entlehnt, oder für die Sprache der Kunst erst geschaffen worden sei, daran ist ohne Zweifel denen wenig gelegen, die sich mehr über Sachen, als über ihre Benennungen unterrichten wollen. Da indeß die meisten Lehrer, selbst diejenigen, welche in dieser Rücksicht die besten Absichten haben, eine Belehrung gern hören, die mit einigen aufmunternden Episoden vermischt ist, so bemerke ich daß Peter von Laar, mit dem Zunahmen Bamboche, bei Naarden in Holland, im Jahr 1613 mit der häßlichsten Bildung und den glücklichsten Gaben gebohren wurde.

Er hatte lange und schlechte Füße, einen sehr kurzen Körper, und sein Kopf saß tief zwischen den Schultern; aber sein Gesicht war gut, sein Gedächtniß viel umfassend und sein Verstand hell. Als eine Entschädigung für seine Misgestalt, die ihm mit so vielem Rechte gebührte, erhielt er eine unerschöpfliche Heiterkeit, eine feine, angenehme Plaisanterie, und einen natürlichen Verstand, der ihm den Beifall der ganzen Welt erwarb; — Geschenke, welche die ausgleichende Gerechtigkeit der Vorsicht denjenigen sehr oft macht, welche sie in andern Hinsichten ihren Launen Preis gab. —

Peter von Laar fand sich also begabt mit dem Talent zur Mahlerei, mit dem Reiz einer glücklichen Stimmung der Seele, und mit der noch köstlichern Gabe, sich beliebt zu machen. Er machte seine Häßlichkeit angenehm, so wie sich Aesop seine Knechtschaft, und Scarron den Schmerz und die Krankheit versüßte.

Ich weiß nicht, ob man einen Augenblick in Zweifel stehen könnte, wenn einem die Wahl zwischen diesen Vorzügen

des

des Geistes, und so vielen Schönheiten ohne Anmuth, Figuren ohne Charakter und höchst emüyanten Geistesstimmungen frei stünde. Unser Künstler hatte nicht die Freiheit zu wählen, aber mit Eigenschaften, deren Werth er kannte, fürchtete er sich nicht, selbst an demjenigen Orte zu erscheinen, wo die schönsten Bilder menschlicher Formen versammelt sind.

Er gieng nach Rom; die Italiäner, die vermöge ihres lebhaften Geistes, und ihrer mahlerischen Einbildungskraft zum Auslachen und zu Spottnahmen geneigt sind, nannten ihn Bamboззo — einen Krüppel. Man kann sich vorstellen, daß ihn bei seinem Humor dieser Spottnahme wenig schmerzte, und daß er ihm vielleicht oft Gelegenheit gab, seine heitere Laune nur desto mehr zu zeigen. Köstliche Gabe, die uns von allem Vortheil ziehen läßt, um unser Schicksal zu betrügen!

Unser junger Künstler, auch in seinen Gesellschaftern glücklich, lebte mit Poussin, Claudius Lorrain und Sandrat. Er bestritt die Kosten ihrer Vergnügungen, sei es nun durch die Töne, die er verschiedenen Instrumenten entlockte, auf welchen er excellierte, oder durch die Spiele seiner Einbildungskraft, oder endlich durch seine Scherze, die um so angenehmer und liebenswürdiger waren, da sich Bosheit nie in dieselben mischte.

Wenig eifersüchtig über Vorzüge, welche er nicht genoß, begnügte er sich damit, diejenigen zu seinem Vortheile anzuwenden, die er erhalten hatte, und da er seine lachende Heiterkeit auch auf seine Arbeit übertrug, so fieng er nie an zu mahlen, ohne vorher auf seiner Violine in dem mahlerischen Tone seines Gemähldes präludiert zu haben.

Er mahlte Jagden, Feste, Jahrmärkte, Landschaften; die Figuren, mit welchen er sie belebte, waren schön und gut gezeichnet, und mit lebhaften und natürlichem Colorit gemahlt.

Wie ist es gekommen, daß sein Nahme, übergetragen in die Sprache der Kunst, allgemeiner an seine Misgestalt, als an sein Talent erinnert? — Leider daher, weil Spott unvertilgbarere Spuren hinterläßt, als Lob. Diese ziemlich traurige

ge Idee bereitet den Leser vor, um noch zu erfahren, daß das Alter des Bamboche seiner Jugend nicht gleich war.

Die Natur, die weit öfterer nach Laune als nach Grundsätzen wirkt, ihn ohne Ursache mißgehandelt, und ihn mit Wucher entschädiget hatte, schien nun ihre Gerechtigkeit zu bereuen, zerstöhrte seine Gesundheit, und ließ ihn in eine finstere Melancholie verfallen. Er lebte um einige Jahre zu viel, und dieses zu viel oder zu wenig der Existenz entscheidet über das Glück und die Achtung der meisten Menschen.

Das eben Gesagte gehört zwar nicht eigentlich zu unserm Plan, aber man könnte mir mit Recht einen Vorwurf deswegen machen, wenn ich bei dieser episodischen Notiz ganz davon geschwiegen hätte.

Ich will sie also mit der Nachricht schließen, daß man, nach Peter von Laar, Figuren, die den Anstrich seiner Misgestalt haben, nach seinem Nahmen Bambochaden nennt. So schuf auch Calot, indem er sich phantastisch-lächerliche Kunstprodukte erlaubte, ob sie gleich mit vielem Geist gezeichnet und gestochen waren, eine Gattung von Carricaturen, die man lachend Figuren *à calot*, calotische Figuren nennt.

Uebrigens nennt man auch in der ernsthaftesten Sprache der Mahlerei eine Art von Gemählden Bambochaden, welche das Wesen und die Lebensart der Bauern, ihre Wohnungen, ihre gemeinen Gebräuche und Sitten darstellen.

Der Geschmack sollte bei der Wahl eines jeden Gegenstandes präsidieren, den man in Nachahmungen darstellen will; oft aber hat die Neigung und der Character des Künstlers größern Einfluß auf dieselbe. Je weniger die Gegenstände von Bedeutung sind, je mehr glauben wir gegründetes Recht zu haben, sie unserer Neigung und selbst unsern Grillen Preis zu geben. So erstreckte sich in den verschiedenen Arten von Bambochaden die Wahl der einen bis auf die Baraken der allerärmsten Bewohner des Landes; andere, wie Teniers, der erste Mahler dieser Gattung, mahlten, ohne diese Zeugen des Elends zu verachten, bäurische Wohnungen und die Bewoh-

ner derselben in aller für sie schicklichen Simplicität, die oft eine wahrere Glückseligkeit ankündiget, als Häuser, die der Stolz verziert.

Wenn man die Kunst aus einem nicht so hohen Gesichtspunkte betrachtet, als der ist, aus welchem ich sie in dem Artikel Kunst ansehe, so ist jede Nachahmung schätzbar, wenn sie Wahrheit darstellt, wenn sie den praktischen Grundsätzen der Mahlerei gemäß ist.

Eine Bambochade, gemahlt mit der größesten Gleichheit in den Formen, in den Farben, in den Objecten, ist ein vortreffliches Stück. Es ist mehr werth, als das wichtigste, aber schlecht ausgeführte, historische Gemählde, wie ein ehrlicher Bauer, mit gesundem Menschenverstande, der die Pflichten seines Standes vollkommen erfüllt, dem größesten, vornehmsten Herrn vorzuziehen ist, der sich keiner Convenienz unterwirft.

Der hierarchische Orden, den die Natur selbst unter den verschiedenen Arten der Talente stiftete, und der zu dem wahrsten Vortheile derselben erhalten werden muß, kann also der persönlichen Gerechtigkeit nicht schaden, die man den Künstlern schuldig ist. Keiner von denen, die mich kennen, wird glauben, daß ich mit den Begriffen, die ich entwickelte, die kleinste Blume aus seinem Kranze rauben wollte.

Wahre Grundsätze bilden sich von selbst; sie dürfen keinen Menschen beleidigen, und particulaire Urtheile über die Talente sind gewöhnlicher Weise nur denen verhaßt, die selbst gar keine Talente besitzen.

Behandlung.

Maniement.

Le Faire.

Behandlung drückt die Art aus, wie man den Bleistift, den Pinsel und den Grabstichel führet. Man sagt: ein Mahler wisse seine Farben gut zu behandeln, (manier), die Farben

Farben seyen in einem Gemählde gut **behandelt** (maniées), auch: ein Mahler habe sein Sujet gut **behandelt**, (manié) (wodurch man anzeigt, er habe sich desselben ganz bemeistert, wie etwa einer weichen biegsamen Substanz, welche man nach Belieben **behandelt** (manie).

Das Mechanische der Mahlerei besteht ganz in der Anwendung der Farben mit Hülfe des Pinsels und eine gute **Behandlung** des Pinsels ist ihr demnach wesentlich nothwendig. Ein Mahler, welcher Werke bildet, die in gewissen Rücksichten schätzbar sind, der aber den Pinsel schlecht **behandelt**, ist ein geschickter Artist, dem aber die mechanische Vollkommenheit der Kunst fehlt.

Es ist zweifelhaft ob die Griechen zu den Zeiten des Apelles das besessen haben, was wir schöne **Behandlung** des Pinsels nennen; als dieser berühmte Mahler sich mit dem Protogenes in einen Wettstreit einließ, wer die feinsten Linien ziehen könnte, und der letztere mehrere Jahre brauchte, um ein Gemählde von einer einzigen Figur zu vollenden. Indessen will ich damit nicht sagen, daß dieß nicht sehr große Artisten gewesen seyen, und daß sie nicht weit erhabenere Vollkommenheiten besessen, als es die Leichtigkeit und Addresse der Hand ist. Die Neuern würden nur einen sehr schwachen Sieg über die Alten davon tragen, wenn sie auch beweisen könnten, daß sie diese in der Behandlung übertrafen. Man weiß sogar, daß seit der Wiederauflebung der Künste, die großen Meister der Römischen und florentinischen Schule in jenem Stücke nicht excellirt haben, daß nur die niederen Schulen die **Behandlung** zu ihrer höchsten Vollkommenheit gebracht haben. Man kann noch bemerken, daß die Kunst in dem Maase ausgeartet ist, als dieser Theil des Mechanismus reizender geworden. Deshalb sage ich nicht, daß man ihn vernachläßigen dürfe, da er vielmehr vorzüglich in denenjenigen Werken, welche dem Auge des Betrachters sehr nahe gestellt werden, ausgebildet werden muß. Bei der Vollendung, die das Mechanische der Kunst gegenwärtig erreicht hat, verzeiht man einem Artisten nicht, mittelmäßig darinn zu seyn. Die gute **Behandlung** schmei-

chelt zuvörderst den Augen, und nur dadurch, daß sie diese ergötzt, vermag die Kunst über die Seelen zu herrschen.

Allein der Artist, welcher die **Behandlung** versteht, eigne ihr keinen weitern Werth zu, als den, welchen sie hat, er sehe sie immer nur als Mittel, nicht als Zweck seiner Kunst an. Derjenige Mahler, welcher nur den Pinsel gut zu behandeln und die Farben anzulegen weiß, besitzt ein Talent, welches ihm gleichen Rang mit einem Zeug-Fabrikanten giebt. Jeder von beiden bedient sich anderer Mittel, beide aber beabsichtigen dasselbe: Wohlgefallen für den Gesichtssinn.
(Artikel von **Levesque.**)

Baumschlag.

Feuillé.

Baumschlag nennt man in der Mahlerei die Darstellung der Zweige und Aeste mit ihren Blättern; eine Darstellung, welche am glücklichsten und wirksamsten durch Schatten und Massen geschieht, welche durch Massen von Lichtern, die in ihren Tinten abgewechselt seyn, und allmählig verschießen müssen, erhoben werden. Das Ganze wird durch Pinseldrucke, welche heller, als der Grund sind, kräftiger, und diese Drucke müssen sich nach dem Triebe der Aeste und Blätter richten.

Das Gezweig und die Belaubung eines Baums macht auf den Sinn unstreitig die angenehmste Wirkung in derjenigen Entfernung, bey welcher zwar die scharfe Fassung des Einzelnen und Kleinen unmöglich ist, dennoch aber keinesweges alles Mannigfaltige des Gegenstandes verschwindet. Weder ganz in der Nähe, noch in zu großer Weite erscheint der Baum am wohlgefälligsten, er schmeichelt dem Sinne am angenehmsten, wenn die Distanz eine solche ist, wo wir durch das besondere kleinliche nicht ermüdet werden, aber doch die reiche Mannigfaltigkeit des Gezweigs und der dasselbe umkleidenden Belaubung mit Leichtigkeit auffassen. Deshalb scheint die beste Manier für den Baumschlag zwischen der ganz superficiellen, welche blos große Schattenmassen, mit einigen hellen Massen erhoben,

hoben, darbiethet, und der kleinlichen Manier, welche sogar die Blätterchen zählt, in der Mitte zu liegen. Die superficielle Manier entzieht uns die aesthetische Erscheinung des Reichthums der Natur ganz; die kleinliche Manier fesselt uns zu sehr an das Einzelne, und verhindert dadurch die angenehme Fassung des Ganzen. Wenn indessen nach den Verhältnissen des darzustellenden Gegenstandes die Bäume in solcher Weite abstehen, daß ihr Gezweig und ihre Belaubung sich verlieren muß, so würde es gegen die Gesetze der physischen Wahrheit seyn, auf Darstellung des Mannigfaltigen hinzuarbeiten; so wie im Gegentheil für diejenigen Partieen, die im Vordergrunde des Gemähldes stehen, eine größere Umständlichkeit und Pünktlichkeit erlaubt ist.

Die Nachbildung der Bäume scheint ganz vorzüglich eine ausgebreitete eigene Beobachtung der Natur zu erfordern. Schwerlich dürfte ein bloßer Kopist jemals im Baumschlage groß werden. Die allgemeine, sich gleich bleibende Form der mannigfaltigen Baumarten, die Charaktere, welche mit ihrer Ansicht verknüpft sind, lassen sich in wenigen Grundsätzen und Regeln erschöpfen. Aber die Bildung und Gruppierung der Zweige und des Laubes ist ein so freyes Spiel der Natur, und die Natur bey diesem Spiel so unermeßlich mannigfaltig, daß sich darüber schlechterdings keine allgemeinen Vorschriften geben lassen. Bei einer Gattung ist dieß indessen weniger der Fall als bei der andern. Ziemlich einförmig ist die Natur z. B. bey der Tanne, der Pappel; allein welche kühne und reiche Mannigfaltigkeit findet sich z. B. in der Bildung der Eiche! Die Natur scheint also für diesen Theil der Kunst die einzige Schule des Artisten zu seyn, je mehr er sich mit ihr selbst beschäftigt, je öfterer er den Eindruck der Formen ihrer Bäume auffaßt, und nachbildet, je mehr er dieß nach allen Arten der Beleuchtung unternimmt, um so sicherer wird er sich der Vollkommenheit nähern. (Art. des deutschen Herausg.)

Beiwerk.

Accessoire.

Es giebt fast kein einziges Werk der Mahlerei, in welchem sich nicht, unabhängig von dem Hauptgegenstande, Dinge fänden, welche, streng genommen, nicht zu der Composition gehören, oder doch wenigstens nicht unumgänglich nothwendig in dieselbe gebracht werden mußten. Diß sind die Gegenstände, welche durch das Wort Beiwerk bezeichnet werden.

Das Beiwerk muß nach Beschaffenheit der Zeit und des Ortes gewählt werden, in Bezug auf die Handlung, welche dargestellt wird.

Die Theorie der Kunst befiehlt, dasjenige Beiwerk anzubringen, welches am geschicktesten ist, den Stoff zu charakterisieren, welchen man behandelt, ihn am besten kenntlich zu machen, den Augenblick, welchen man wählte, den Ort, den man darstellte, am besten anzuzeigen, und den Ausdruck der mahlerischen Komposition möglichst zu verstärken.

Das Beiwerk soll endlich zum besseren Verständniß, zur Vervielfachung der Ideen dienen, die sich auf den Stoff des Gemähldes beziehen; aber es darf vor allen nicht die Hauptwirkung stöhren, welche der Künstler hervorzubringen sucht.

Um diese Ideen dadurch bestimmter zu machen, daß wir sie, so viel es nur immer möglich ist, vereinfachen, wollen wir sie für's erste auf die Zusammensetzung einer einzigen Figur anwenden.

Alles, was an einer gemahlten Figur nicht Nacktheit ist, könnte nach dem strengsten Sinne des Wortes als Beiwerk angesehen werden; da man aber dem Wohlstande, der Schicklichkeit, und folglich den Sitten, den Umfang derjenigen Rechte zugesteht, welche sie haben müssen, so darf die nothwendige, oder blos des Wohlstandes wegen angebrachte Bekleidung nicht ausdrücklich als Beiwerk angesehen werden, vorzüglich wenn, in Beziehung auf den Wohlstand, den das Costum verlangt, auf die Obliegenheiten, welche die Geschichte

fordert,

fordert, auf die Lage oder Handlung, welche man darstellt, diese Bekleidung ein nothwendiger Theil der Darstellung wird.

Es scheint daher, als müsse man das Wort Beiwerk unter zwei verschiedenen Gesichtspunkten betrachten. Wenn man an einem Gemählde auf die Kunst im Allgemeinen Rücksicht nimmt, so kann man mit vielem Rechte sagen, indem man von der wesentlichsten Bekleidung einer gemahlten Figur spricht: „Das Beiwerk von dieser Figur verhindert nicht zu „bemerken, daß sie inkorrekt, und das Ganze derselben „schlecht ist.“

Wenn man aber auf den Stoff der Darstellung Rücksicht nimmt, so wird man die Consular-Kleidung des Cicero, ja selbst den Schleier nicht Beiwerk nennen, mit welchem Agamemnon sein Haupt bedeckt, während des Opfers seiner Tochter.

In einem Gemählde, welches diesen Stoff darstellt, wird man Beiwerk nennen, gewisse Gegenstände, welche der Mahler etwa gewählt hat, um den Ort dieser Szene zu bezeichnen; zum Beispiel, einen großen Theil der verschiedenen Verschönerungen des Opfers, eine Menge Zuschauer, und endlich diejenigen Gegenstände, welche vermöge ihrer Formen und ihres Charakters, dazu beitragen, die Composition reicher und mannigfaltiger zu machen, die aber mehr oder weniger überflüßig, und auf eine andere Art geordnet seyn konnten, ohne daß der Hauptstoff darunter gelitten hätte, und das Interesse, welches er erwecken soll, dadurch vermindert worden wäre.

Ich will bei dieser Gelegenheit anmerken, daß, ob sich gleich gewisse allgemeine Grundsätze auf mehrere Künste beziehen können, man doch sehr oft wichtige Verschiedenheiten bemerken müsse, wenn man eine Kunst mit der andern vergleicht, und sie mit einer ängstlich sorgfältigen Aufmerksamkeit betrachtet.

Zum Beispiel, die Gesetze des epischen Gedichts, oder die des Trauerspiels, (zwei Gattungen, welche man mit der Gattung der Geschichte in der Mahlerei sehr oft in Parallele setzen kann und soll,) legen den Dichtern in Ansehung des Beiwerks (der Episoden) der Gedichte und der Dramen

eine

eine weit größere Sparsamkeit auf, als den Mahlern, in Rücksicht des Beiwerks eines Gemähldes. Hier einige Ursachen, wegen welcher der Dichter zu größerer Sorgfalt verbunden ist, als der Mahler.

In der Epopee oder dem Drama kann man von dem Augenblick an, in welchem der Dichter aufhört, seinem Hauptgegenstand dem Auge darzulegen, sagen, daß dieser Gegenstand verschwand. Und da der Dichter alle Theile seiner Zusammensetzung nur nach und nach darstellt, so kann uns die Zeit, die er zur Darstellung seines Beiwerks (der Episoden) verwendet, einigermaßen das Interesse vergessen machen, welches der Hauptgegenstand erregen soll.

Aber in einem Gemählde stellt sich der Hauptgegenstand, wenn er Einmahl glücklich gestellt wurde, dem Betrachter ununterbrochen dar, und wenn das Beiwerk, mit welchem der Künstler die mahlerische Scene verschönert, dem Hauptgegenstande, wie es seyn soll, untergeordnet ist, so erhöht es nur das Interesse und die Wahrheit der Nachahmung.

Man kann daher sagen, daß der Betrachter, wenn er seine Augen von dem Hauptgegenstande wendet, um sich allzu lange mit dem Beiwerk zu beschäftigen, für die Zerstreuung, die er sich erlaubt, allein verantwortlich ist. Uebrigens kann er mit einem einzigen Blicke alles Interesse wieder herstellen, welches er nur freiwillig schwächte, und den Faden wieder anspinnen, den er selbst zerriß.

Derjenige, der ein Gemählde betrachtet, ordnet daher einigermaßen das Beiwerk selbst, indem er sich nach Belieben mehr oder weniger damit beschäftiget; indeß der Dichter in seinen Erzählungen oder Dramen dem Zuschauer oder dem Leser Gesetze vorschreibt, dadurch daß er ihre Aufmerksamkeit auf die Hauptgegenstände heftet, oder sie so lange es ihm beliebt auf das Beiwerk wendet.

Um auf den Ausdruck zurück zu kommen, von welchem hier die Rede ist, und ihn blos in Rücksicht des Mahlers zu betrachten, so muß das Beiwerk in einem Gemählde interessieren, durch fleissige Wahl der einzelnen Theile, welche eine

Hand-

Handlung, und vorzüglich denjenigen Augenblick jener Handlung, welchen der Künstler ergriffen hat, begleiten konnten oder sollten. Er muß aber das Beiwerk in Ansehung des Tones, des Lichts und der Wirkung dem Hauptgegenstande so unterordnen, daß die Handlung, die übrigens mit derjenigen Wahrheit und Stärke dargestellt ist, in welcher sie dargestellt werden mußte, die Blicke und Aufmerksamkeit des Zuschauers beständig auf sich zurück ziehe.

Beleuchtung

siehe

Licht.

Bestimmtheit.

Précision.

Dieses Wortes bedienet man sich selten anders, als wenn man von den Formen spricht; es beziehet sich folglich auf die Zeichnung. Man sagt nicht, die Farbe eines Gemähldes sei bestimmt, und empfindet leicht den Grund davon, weil nämlich die Farbe in der Mahlerei, selbst dann, wenn man die Wahrheit derselben rühmt, immer von einer Menge Conventionen abhängt, und mit der der Natur nicht verglichen werden kann. Man kann in der Wirkung der Lichter und Schatten Bestimmtheit finden, zwar nicht in Ansehung der Farbe, aber in Rücksicht der Art und Weise, wie dieselben vertheilet sind, welche von genau bestimmten und des Beweises fähigen Regeln abhängen kann. Indeß lobt man in einem Gemählde immer nur die schöne Vertheilung, den Zauber des Helldunkels, und nie die Bestimmtheit desselben.

Wenn man spricht, eine Zeichnung müsse die Formen mit Bestimmtheit darstellen, so will man damit nicht sagen, daß sie mit einer sclavischen Genauigkeit so ausgedrückt

seyn

seyn sollen, wie man sie würde erhalten können, wenn man dieselben mit dem Storchschnabel (Pantographe) zeichnete, denn durch dieses sclavische Mittel würde man nichts als ein unschmackhaftes, kaltes Werk hervorbringen.

Die Bestimmtheit selbst ist dem Hergebrachten unterworfen. Man siehet aus mehrern Artikeln dieses Wörterbuches, daß die Formen vergrößert, die einzelnen kleinen Züge nicht geachtet, und die Fehler der Natur nach den schönsten alten Denkmählern verbessert werden müssen. Endlich muß man den Formen durch die Mittel, welche die Kunst hat, und selbst durch die mannigfaltigen Mittel einer jeden der Künste, die von der Zeichnung abhängen, Gefühl und Charakter geben. Was ist also noch zu thun, um dasjenige darzustellen, was man Bestimmtheit nennt? — Der Künstler fühlt es; aber es wird ihm vielleicht unmöglich seyn, es Andern deutlich zu erklären.

Alles, was man sagen kann, ist, daß es Hauptformen und untergeordnete Formen gebe. Die erstern müssen in den Verhältnissen ihrer gehörigen Länge, nach einem vollkommenen Model gemessen, und in ihrer gehörigen Dicke dargestellet werden, die in diesem Ganzen von den ersten Formen des angenommenen Models abhängig ist, so daß der Arm nicht einer schmächtigeren und das Bein einer stärkeren Person angehöre. Jeder der Hauptmuskeln beschreibt zurück- und hervortretende Linien, die genau aber nicht sclavisch angegeben werden müssen; jeder von ihnen hat seine Schwellung, seine Ebnung, seinen Ursprung, seine Einfügung, welche empfunden werden müssen. Alles dieses führt zur Bestimmtheit, eine Eigenschaft, von welcher man nicht den Gegenstand selbst, sondern nur eine Nachahmung seiner Ansicht erwarten kann.

Eine mit Bestimmtheit gezeichnete Figur ist also die Darstellung der Ansicht des Models, in einer gewissen Entfernung, nicht aber in der Nähe und mit einer sorgfältigen Untersuchung ihrer einzelnen kleinen Theile betrachtet. Eine sclavische und kalte Nachahmung würde, weil die mißverstandene Behandlung einer schüchternen Kunst allzu leicht zu erkennen

wäre,

wäre, jene Ansicht nicht gewähren, welche ihren täuschenden Charakter den mannigfaltigen Mitteln verdankt, die von der besondern Art zu empfinden des Meisters, der sie anwendet, abhängen. Die Bestimmtheit in der Kunst ist also ein Gemisch von kühnen Täuschungen und großen Wahrheiten, aus welchen die Ansicht der Natur entspringt.

Wollte sich der Künstler in das Detail der kleinsten Wahrheiten einlassen, oder bestünde er darauf, die reine Wahrheit der Formen mühsam zu zeichnen, so würde er in eine Magerkeit und Trockenheit verfallen, welche sich in der Natur nicht findet, und sich selbst gestehen müssen, daß er lüge.

Wenn es aber so schwer ist, dasjenige mit Worten auszudrücken, was die Künstler unter der Bestimmtheit in den Formen verstehen, wie soll man das Gefühl, welches derselben Geist und Leben giebt, Personen begreiflich machen, die von den Künsten nichts verstehen?

Bevölkert
siehe
Staffiert.

Bewegung.
Mouvement.

Wenn die Dichter von der Kunst sprachen, schilderten sie uns immer die Meisterwerke derselben voll von Leben und Bewegung. So sind in der Iliade die Figuren auf dem Schilde des Achilles, durchaus Gemählde voller Leben:

Eilend stürzten die Krieger hervor —

sagt der mahlerische Dichter, bei Schilderung einer Schlacht,

Lebenden sahen die Bilder gleich, als stritten sie wirklich,
Und als zögen sie wirklich zu sich die Leichen der Ihren.
Ilias 18. B. 538. Stolb. Uebers.

Weiter unten beschreibt er eine Erndte:

Hier erhub ein Acker sich mit wankenden Saaten,
Schnitter hielten in den Händen die scharfe Sichel;
Reihenweise fielen die Schwade hinter einander,
Und drei Garbenbinder banden sie ämsig zusammen;
Hinter den Schnittern sammelten Knaben, und brachten's den Bindern
Unabläßig in vollen Armen. — — Ebendas. V. 549.

So scheint auf diesem vortreflichen Werke des Vulcan Alles in Thätigkeit zu seyn.

Wenn uns Virgil, der Nachahmer des Homer, die Basreliefs auf dem Schilde des Aeneas beschreibt, so ist auch Alles in **Bewegung**. Er sagt von den Flotten des Augustus und Antonius:

Alta petunt: pelago credas innare revulsas
Cycladas, aut montes concurrere montibus altos.
Aen. L. VIII.

Endlich sagt Voltaire, dieser feine Kopf, der so gut zu interessieren wußte, indem er seine Henriade aus jenen zwei alten Quellen schöpfte, wenn er von dem Jahrhundert Ludewigs XIV. redet:

La toile est animée et le marbre y respire.

Bewegung ist also ein wesentliches Attribut aller Werke der Kunst. Man erhält sie, ohne daß der Gegenstand nothwendig vif und lebhaft seyn müsse. So giebt die Bildnerei durch eine gute und ausdruckvolle Anordnung, durch das Spiel der größern oder geringern Ferne, sowohl in Ansehung des Ganzen, als der einzelnen Theile, und endlich durch die Wirkungen des Lichts auf das Werk, selbst einer Figur, deren Stellung ruhig ist, Leben und Bewegung.

In der Mahlerei sind die Wirkungen des Helldunkel, die Mannigfaltigkeit und Ausbreitung der Flächen, die Verschiedenheit der Farben, die unzähligen Hülfsquellen der Perspektive eben so viele Mittel über Eine oder mehrere ruhige Figuren **Bewegung** zu verbreiten, wie in Stoffen, wo die Figuren

guren in großer Anzahl und in sehr lebhafter Thätigkeit sind. So ist in dem Gemählde von Poussin: das Testament des Eudamidas, wie in denjenigen, in welchen die Handlungen am lebhaftesten sind, alles in Bewegung.

Künstler wie Claude Lorrain, wie Salvator Rosa geben der heitern Stille wie dem Sturm Bewegung. Eine bloße Büste von Titian ist voll von Leben; ein Kopf von Van-Dyck oder Rembrandt lebt und blickt dem Zuschauer entgegen; weil diese Mahler mit der vollendeten Richtigkeit der Formen die Wahl und das Pikante der Lichter und der Schatten vereinigten, und weil die Wahrheit der Züge, das Eigenthümliche der Bewegung, und das Kräftige des Colorits Titians Copieen der Natur athmen machen.

Die Feinheit und Mannigfaltigkeit der Striche sind die Mittel, durch welche die Meister des Grabstichels ihre Blätter beleben. Und durch das lebhafte Gefühl in den Formen und das Kräftige in den Massen haben Calot, Vischer, Van-Dyck und andere allem demjenigen, was von ihrem Stichel kam, Leben und Bewegung gegeben.

Dieses ist die Idee, die man in den schönen Künsten von der Bewegung haben muß; dieses sind die allgemeinen Regeln, die man ausübte, um eine Wirkung hervorzubringen, deren Endzweck war, anzuziehen, und den Blick des Zuschauers fest zu halten. Laßt uns nun diese Materie genauer zergliedern.

Das größte und sicherste Mittel, einem Werke Leben zu geben, ist, alle Gegenstände gehörig zu ordnen. Darum stellte man in einem pathetischen Stoffe, wie das Opfer der Iphigenie ist, die handelnden Hauptpersonen im Angesicht der Diana, der Beschützerin, in den heftigsten Bewegungen des Erstaunens dar; darum waren die Priester selbst in der lebhaftesten Thätigkeit; darum waren die jungen Diener des Altars mit den Opferwerkzeugen niedergestürzt; (so stellte Gerard Layresse diesen Stoff dar;) darum zeigte man in einer Märtyrerscene, wie es Brebietre gethan hat, die Henker zur Erde geworfen, und alle Umstehenden beim Anblick des Engels, der die himmlische

sche Krone bringt, niedergestürzt. Aber diese Wuth Bewegung zu geben, ist weit entfernt, den Zuschauer zu interessieren, wird ihn vielmehr mit Eiskälte erfüllen, oder selbst gegen das Werk einnehmen. Alles, was die Linie des Wahren überschreitet, ist Widersinn, und niemand kann es wahrhaft schätzen.

Nicht nur einfache oder pathetische Stoffe wollen mit gemäßigten Handlungen ausgedrückt werden, sondern man muß auch bei den allerlebhaftesten und heftigsten Stoffen ein gewisses Maß halten, und endlich eine Gradation beobachten, ohne welche das, was man Bewegung nennt, ohne Wirkung ist.

Der Märtyrer S. Andreas von Dominiquin ist ein schönes Beispiel dieser Gradation, welche große Meister beständig anbrachten. Man sieht das zuschauende Volk sehr ruhig unter die Colonnade gestellt; die von den Garden zurückgehaltenen Gruppen sind schon in größerer Bewegung; die kalt grausame Stellung des Richters, der heftige Zustand des verurtheilten Heiligen, und alle die lebhaften, frohen Aeußerungen der Grausamkeit, die sich in der Stellung der Henker offenbaren, sind eben so viele Stufen, auf welchen der große Mann bis zur Hervorbringung der interessantesten Bewegung emporstieg.

In der Schlacht des Constantin von Raphael sind die edle, stolze und ehrwürdige Stellung des Helden, das einfache und rührende Schauspiel dieses Vaters, der mit der Aufhebung des Leichnams seines, ach! schon todten Sohnes beschäftiget ist, die Stellung des Maxentius, dessen Verzweiflung und Wuth mehr in den Zügen seines Gesichts und in einigen Theilen des Details, als in der allgemeinen Bewegung dieses unglücklichen Königes ausgedrückt sind, eben so viele Ruhepuncte, welche den verschiedenen Personen angemessen sind, und zugleich den durch die Wuth und den Grimm der Schlacht belebten Gruppen alle Stärke des Ausdrucks ertheilen.

Unser berühmter Pouſſin hat in der so bekannten Landschaft, wo er einen Menschen mahlt, der mit einer ungeheuern Schlange umwunden ist, ein merkwürdiges Beispiel der

Grada-

Gradation der Bewegung gegeben. Dieses Schauspiel flößt den verschiedenen Figuren des Gemähldes in verschiedenen Graden Entsetzen ein; jede derselben erhielt nach Verhältniß ihrer Entfernung von dem Orte dieser schauderhaften Scene einen Theil, und sie theilen sich, wie durch einen Wiederhall, einander das Schrecken mit, ob sie gleich ziemlich entfernt von einander sind. Der Kontrast, der unter den Bewegungen aller lebendigen Wesen dieser Szene Statt findet, und das Ernste der Lage derselben, verbunden mit der Einfachheit ihrer Massen, giebt diesem bewunderungswürdigen Werke ein noch erhöhteres Interesse, und vermehrt die Wirkung der Gradation in den Bewegungen.

Wird dieser Grundsatz auch nur in einer einzigen Figur beobachtet, so theilt er ihr denselben Grad von Leben mit, den die Kunst über die zusammengesetzteste Scene verbreiten kann; giebt der ruhigsten und verhülltesten Figur, wie derjenigen, deren Muskeln alle unbedeckt und in der lebhaftesten Thätigkeit sind, Bewegung.

Man sieht Statüen, mit fliegenden Gewändern umhüllt; weil aber die Bewegungen derselben ohne Zweck und ohne Ruhe sind, so scheinen diese Figuren gar deutlich auch dasjenige zu seyn, was sie wirklich sind, ich meine, Marmor.

Die sitzende Figur hingegen, Agrippine genannt, und eine andere, welche man die Vestalin nennt, von denen wir in den Tuillerien eine so schöne Copie von Le Gros haben, machen, daß man die Materie vergißt, aus welcher sie gemacht sind, und daß man, wenn man sie betrachtet, in Versuchung ist, in die Ideen einzudringen, welche sie beschäftigen. Die Einfalt der Gewänder, der leichte und natürliche Faltenwurf, jeder einzelne Theil derselben, durchaus den verschiedenen Formen angemessen, welche sie bedecken, und mit Gefühl die Natur des Stoffes charakterisieren, sind die Mittel, Bewegung in eine handelnde Figur zu bringen, und die Möglichkeit derselben selbst in der ruhigsten Figur zu zeigen.

Bei dem Zwecke, seinem Gemählde Bewegung zu geben, muß man durchaus nicht auf die unzuverläßigen Systeme hören,

hören, die beständig von Contrasten, Gegensätzen, Wärme ꝛc. ꝛc. ꝛc. sprechen. Es giebt keine Einzige Methode, keine bestimmte Wahl, die Natur darzustellen. Wenn man durch die Bewegung interessiren will, so muß der Gedanke der Handlungen jeder Figur den ihrer Stellungen leiten. Dadurch zeichneten sich die alten Künstler sämmtlich in allen Bewegungen aus, von derjenigen, welche sie der Figur des Fechters gaben, bis zur Bewegung der Cleopatra, des Hermaphrodit, des Seneca, dessen beide Beine in einem Becken ganz nahe beisammen stehen; ja, ich möchte beinahe sagen, bis zu der einer ägyptischen Terme herab.

Die Künstler geben gewöhnlich durch die besondere Art von Bewegung, welche ein jeder von ihnen seinen Figuren ertheilt, die Gattung ihrer Talente zu erkennen. Hierdurch mahlen und charakterisieren sie sich auf das allerbeßte in ihren Werken, was nämlich die Zeichnung betrift. So hat sich der erhabene Michel-Angelo, um mich dieses Ausdrucks zu bedienen, über die menschlichen Genien erhoben, durch die stolze und schreckliche Art, mit welcher er seine herrlichen Figuren sich bewegen läßt. Durch diese naive Einfalt, durch diese Vollendung der sanftesten und zugleich wahrsten Bewegungen hat Alban allein den Namen des Mahlers der Grazien verdient. Endlich, durch diese Richtigkeit der Bewegungen hat der göttliche Raphael alle Handlungen des Menschen zu charakterisieren gewußt; durch die vortrefliche Wahl seiner Stellungen hat er die Leidenschaften von der heftigsten bis zu der ruhigsten herab, mit einer erstaunenswerthen Wahrheit ausgedrückt. Die bewunderungswürdige Leichtigkeit, mit welcher er, in diesem Theile, die Kunst allen Nüancen der Natur unterwarf, wird ihm nie einen gleichkommen lassen.

Wenn man unter Bewegung die Kunst versteht, einer menschlichen Figur die Stellung zu geben, die sie nothwendig haben muß, wenn sie nicht fallen soll, und den Schwerpunkt so zu richten, daß die Figur sich leicht aufrecht erhalten kann, so ist der Sinn des Wortes Bewegung nicht der, von dem wir in diesem Artikel gehandelt haben, und man wird

die

die Erklärung desselben unter dem Worte Ponderation finden.

Die Regeln der Ponderation sind unveränderlich und geometrisch; die Regeln der Bewegung im Gegentheil gründen sich auf den guten Geschmack, das Genie, und vorzüglich auf die Urtheilskraft des Künstlers. Baptista Alberti, Leonhard da Vinci haben mit vielem Scharfsinne die Gesetze des Gleichgewichtes, in Rücksicht der Bewegungen des menschlichen Körpers, behandelt; vorzüglich wird man in ihren Werken alles dasjenige finden, was man über diesen elementarischen Theil der Zeichnung wissen muß. (Artikel von Robin.)

Bewegungen,

die aus der Lage des Geistes entspringen.

Ich werde nicht jede Bewegung besonders untersuchen, die der Geist durch den Körper macht. Der Mahler muß mit großer Sorgfalt die Temperamente und verschiedenen Neigungen der Menschen studieren, damit er die Wirkungen wisse, welche sie hervorbringen.

Vor allen Dingen muß er wissen, wie sich nach den verschiedenen Gedanken, die den Geist beschäftigen, nach den Leidenschaften, die ihn treiben, nach der Eigenschaft des herrschenden Humors, nach den Zufällen, denen die Menschen sowohl in ihren Geschäften, als in ihrer Ruhe, in ihrer Gesundheit, wie in ihrer Krankheit ausgesetzt sind, die Gesichtszüge ändern. Er muß diejenigen Orte besonders fleißig besuchen, wo diese Bewegungen auf dem Gesichte vorzüglich erscheinen.

Diese Kenntniß giebt den Werken der Kunst Leben. Raphael besaß sie in so hohem Grade, daß man auf den Gesichtern aller seiner Figuren sieht, was in ihrem Geiste vorgeht.

Die Bewegungen des Körpers, die durch starke Leidenschaften der Seele erzeugt werden, wird der Mahler nie besser lernen, als wenn er die Natur betrachtet. Ist er von

ungefähr an einem Orte, wo sich Leute prügeln, so kann er da alle Wirkungen des Zornes sehen, kann da untersuchen, wie in diesem Zustande das Gesicht eines Menschen nach der Heftigkeit seines Geistes gebildet, und alle Glieder seines Körpers gestellet sind. Er wird die verschiedenen Handlungen derer bemerken, die zugegen sind, die ihnen zusehen, oder sich bemühen, sie aus einander zu reißen. Er wird den Unterschied zwischen den Bewegungen junger und alter Leute sehen; er wird ängstliche Weiber, erschrockene Kinder, wird Leute sehen, die ihren Weg gehen, stehen bleiben, auf verschiedene Weise von dem Schauspiele gerührt werden, dessen Zeugen sie sind.

Will man die Meister der Kunst, die Raphaele, die Julius Romanus, die Solidoren und die aus ihrer Schule nachahmen, so wird man nicht nur alle angestrengte und die Augen beleidigende Bewegungen vermeiden, sondern auch diejenigen wählen, welche die natürlichsten sind. Um dahin zu gelangen, wird man sie an Personen aller Art studieren, und beobachten, wie verschieden einer von dem andern handelt, wenn er sich entweder wirklich handelnd oder blos leidend verhält. Und es ist außer Zweifel, daß der Zorn auf dem Gesicht eines Mannes von Distinction anders ausgedrückt erscheint, als auf dem Gesichte eines Bauers; daß sich eine Königin anders härmt, als eine Bäuerin, und daß alle Bewegungen des Körpers sowohl als des Geistes verschieden seyn müssen, je nachdem die Personen verschieden sind, die man mahlt.

Pouſſin hat die Gemahlin des Germanicus so gemahlt, wie es der Größe und Hoheit einer Prinzessin angemessen ist, die ihren Gemahl sterben sieht. Hätte er eine Bäuerin dargestellt, die ein ähnlicher Schmerz getroffen, so würde er sie mehr in Verzweiflung gemahlt haben, weil das gemeine Volk nie ein Uebel voraussieht, und sich der Verzweiflung überläßt, wenn es ihnen begegnet; aber der Schmerz der Personen von hohem Stande und erhabenem Geiste ist immer von einem gewissen Anstande begleitet, und zeigt nie etwas von Verzerrung.

Der

Der Mahler, der den Unterschied bemerkt haben wird, der sich nach dem Stande der Menschen in ihren **Bewegungen** zeigt, wird auch die Verschiedenheit derselben betrachten, die sich bei den verschiedenen Altern findet. Er wird beobachten, auf welche Art die Kinder durch ihre kleinen Handlungen die Leidenschaften ihrer Seele ausdrücken, wie sie sich in ihren Spielen und Vergnügungen der Freude überlassen.

Titian hat auf Einem Gemählde mehrere Amoretten gemahlt, und man kann die Art und Weise bemerken, wie er die Behendigkeit ihrer **Bewegungen** und die Leichtigkeit ihrer Gebehrden ausgedrückt hat. Man muß auch nicht aus der Acht lassen, daß sie in Gegenwart alter Personen gewöhnlich schüchtern sind, bei dem kleinsten Misvergnügen und einigem Schmerze leicht in Thränen ausbrechen.

Junge Mädchen müssen bescheiden und anmuthig, alle ihre Handlungen mehr ruhig und sanft als heftig seyn.

Was die jungen Männer anlangt, so muß man sie mit lebhafteren **Bewegungen** darstellen, welche Behendigkeit des Geistes, Freiheit und Stärke des Körpers bezeichnen.

Vollendete Männer müssen festere und gesetztere **Bewegungen**, und sanfte Stellungen haben, eine Handlung der Arme und der Füße, welche Stärke und Leichtigkeit anzeigt.

Leonard da Vinci bemerkt, daß alte Weiber kühn und behend erscheinen müssen; daß in ihren Handlungen etwas ungewöhnlich Lebhaftes herrschen, daß aber diese Ausdrücke mehr auf ihren Gesichtern, in ihren Aermen und Händen, als in ihren Füßen seyn müssen.

Greise im Gegentheil werden mit trägen und langsamen **Bewegungen** gemahlt werden. In ihren Gliedern muß Schwäche und Müdigkeit erscheinen, und sie selbst müssen nicht nur gewöhnlich auf beiden Beinen stehen, sondern auch noch an irgend etwas gelehnt seyn, was sie unterstützt.

Aber nicht nur an den Männern und Weibern muß der Mahler die **Bewegungen** und Handlungen beobachten; er muß sie auch an den Thieren studieren, um sie ihren verschiedenen Arten gemäß darstellen zu können. Und da der erha-

benste Theil derjenigen, die vier Füße haben, durch die Bewegung der Füße eine große Veränderung duldet, wenn sie gehen, so darf er nicht aus der Acht lassen, daß die Veränderung desto beträchtlicher ist, je größer das Thier ist.

Er muß auch die Bewegungen lebloser Dinge beobachten, zum Beispiel der Bäume, deren Aeste, wenn sie vom Winde bewegt werden, verschiedene Wendungen machen, und sich auf mancherlei Weise drehen, je nachdem sie bald von der einen, bald von der andern Seite gestoßen werden; bisweilen biegen sie sich gegen den Stamm zurück, bisweilen werfen sie sich abwärts, und neigen sich gegen die Erde.

Die Falten der Draperieen haben fast dieselben Bewegungen; denn wie von einem Baume verschiedene Zweige ausgehen, so gehen von einem Gewande mehrere Falten aus, die sich ausbreiten und auf verschiedene Weise werfen, je nachdem sie der Wind oder die Bewegung des Körpers treibt.

Ich kann mich nicht enthalten, nochmals zu wiederhohlen, daß diese Bewegungen sowohl, als die der Figuren, sanft, gemäßigt und angenehm dargestellt werden müssen, weil sie sich durch Mühe und Fleiß, sie gut auszuarbeiten, weniger Bewunderung erwerben, als durch Anmuth und Leichtigkeit, die man an ihnen zu sehen verlangt. Und da die Kleider gewöhnlich schwer sind und gegen die Erde zu hängen, so muß, wenn man die Falten spielen lassen will, die Person, die sie trägt, eine etwas starke Bewegung machen, oder es muß ein Wind wehen, der sie treibt und hebt; aber dieser Wind muß über alle andere Figuren des Gemähldes gleichfalls wehen, wenn sie sich an einem Orte befinden, der vermöge seiner Natur demselben ausgesetzt ist. (Auszug von einem Aufsatze von Felibien.)

Bildner.

Sculpteurs.

Bildner *). Wir bestimmen diesen Abschnitt nur zu der Geschichte derjenigen Bildner, welche seit der Wiederaufnahme der Kunst aufgestanden sind. Die Bildner des Alterthums wird man in dem folgenden Abschnitte finden, welcher der Geschichte der alten Kunst gewidmet ist.

In dem Abschnitt **Schule** kann man sehen, daß Mahler, welche man aus Griechenland geholt hat, die Mahlerei in Italien wieder in Flor gebracht haben, von wo sie sich über die übrigen Staaten von Europa ausgebreitet hat. Die Griechen hatten seit langer Zeit aufgehört, weltliche Mahlereien zu verfertigen; allein die Kunst zu mahlen hatte sich doch immer unter ihnen erhalten, nur war sie ganz der Religion geweiht, und einzig von Werkmeistern ohne Beurtheilungskraft geübt worden, welche man Verfertiger von Bildnissen εἰκονογράφους nennte. Berühmt in dem Alterthum durch ihr Talent in der Bildnerei hatten sie diese Kunst ganz vergessen, denn die Statüen welche man Götzen nannte, waren ihnen durch die Religion verboten. Hingegen hatte sich die Bildhauerkunst in denjenigen Ländern immer erhalten, welche der römischen Kirche unterworfen waren, indem diese ihre Kirchen mit Statuen schmückte; und wenn auch die Kunst verlor, so wurde doch das Mechanische nicht vergessen. Es ist wahr, man verfertigte nichts als gothische Figuren, ohne alle Biegsamkeit, ohne Bewegung, ohne Gleichförmigkeit, ohne Ausdruck; aber man verfertigte denn doch Bildnisse, und um das Handwerk wieder zur Kunst zu erhöhen, bedurfte es weiter nichts, als daß man mehrern Fleiß darauf verwendete. Die Namen der

*) Den größten Theil des Stoffs zu diesem Abschnitte haben wir einem Werke zu verdanken, welches den Titel führt: Leben berühmter Baumeister und Bildner vom Hrn. von Argenville Mitglied der königl. Akademie der schönen Künste von Rochelle. Paris 1787. 2. B. in 8.

der gothischen Bildner sind in Vergessenheit gerathen; ein sehr natürlicher Umstand, denn das Andenken ungeschickter Handwerker pflegt nicht geheiligt zu seyn.

Der wiederaufgelebten Mahlerei kam es zu, nun auch die Bildhauerkunst wieder empor zu bringen, und Toscana, welches die ersten Mahler unter den neuern Künstlern hatte, mußte auch die ersten Bildner erzeugen. Schon hatte Massolino seinen gemahlten Figuren eine Art von Würde und einige Bewegung gegeben; schon verbreitete Massaccio über die Seinigen Fertigkeit und Anmuth, und zeigte sogar einige Geschicklichkeit in der Kunst en miniature zu mahlen, als das nehmliche Land den Donato aufstehen sahe.

1) **Donato**, bekannter noch unter dem Namen des **Donatello**, (denn die Italiener lieben die Diminutiva) ward geboren zu Florenz im Jahr 1383, und zwar von sehr armen Eltern: ein edler Bürger nahm ihn an Kindesstatt auf, und hielt ihm einen Zeichenmeister. Der junge Zögling suchte in dieser Kunst bald seines gleichen; er legte sich zu eben der Zeit auch auf die Baukunst und auf die Perspective, und säumte nicht sein Vaterland durch seinen ersten Versuch in der Bildhauerkunst in Erstaunen zu setzen. Es war dieß ein Gemählde auf Stein. Wie groß mußte die Verwunderung seiner Zeitgenossen seyn, da sie, noch an plumpe Arbeiten gothischer Bildner gewöhnt, an dem Kopfe einer Jungfrau den liebenswürdigen Ausdruck einer furchtsamen Schamhaftigkeit, und Gewande sahen, die ganz in der Manier der alten Griechen behandelt waren! Noch mangelte seinen Werken der Adel. Ein Krucifix von Holz, das er fast zu der nämlichen Zeit verfertigte, hatte mehr bäuerisches Wesen, als göttliche Schönheit. „Du hast einen Bauer gebildet, und „nicht einen Gott" sagte ihm ein Mahler, den er zu Rathe zog; und auf diese Rede verbesserte sich die Manier des **Donatello**.

Die Figur, die er für sein Meisterstück hielt, stellte einen Greis mit einem kahlen Kopfe dar, und war eine von den vieren, mit denen er den viereckigten Glockenthurm der Kirche

der

der Santa Maria de Fiori ausschmückte. Für die St. Markus-Kirche in orto verfertigte er die metallenen Statuen St. Peters, St. Georgs und St. Markus. Alle drei sind schön; die Republik von Venedig, die von Genua, und mehrere Fürsten von Europa haben ansehnliche Summen dafür geboten. Das Bildniß St. Georgs, auf welchem die Jugend prangt, setzt durch den Ausdruck von Muth und Herzhaftigkeit in Verwunderung: das vom St. Markus hingegen ist durch eine Rede des Michel Angelo unsterblich geworden. Dieser berühmte Bildhauer brach, als er einst dasselbe betrachtete, in die Worte aus: Marco, perchè non mi parli? (Markus, warum redest du nicht mit mir?) Nur ein Meisterstück der Kunst konnte diese Anrede eines so großen Künstlers verdienen.

Aufgemuntert durch den Beifall seiner Mitbürger wagte er zum erstenmale seinen Namen auf die metallene Statue der Judith zu setzen, die so eben dem Holofernes den Kopf abgehauen hat; ein Werk welches im Senat aufgestellt wurde.

Sein Ruhm blieb nicht in seinem Vaterlande verschlossen. Durch den Senat von Venedig ward er nach Padua berufen, um daselbst die Statue des Erasmus Narni, Oberbefehlshabers der Republik in Metall zu gießen. Er erhielt in dieser Stadt das Bürgerrecht, und verfertigte in der Kirche des St. Antonius die Geschichte dieses Heiligen in Gips. Die Komposition davon ward sehr bewundert, und man betrachtete den Donatello als einen Bildner, welcher in dieser Art die meiste Geschicklichkeit besaß. Man wollte ihn in Padua behalten. „Ich muß in mein Vaterland zurückkehren, sagte er: ich würde hier nichts als Lobeserhebungen einärndten: sie würden „mich in meiner Kunst nachläßig machen, und ich würde dieselbe bald vergessen haben: zu Florenz werde ich durch den „Stachel der Kritik angespornt.“

Seine Talente wurden hier durch den berühmten Graf von Medicis angestellt, und in seinem Alter unterstützten ihn die Wohlthaten des Sohns von diesem Herzog, des Peter. Er war stets zu sehr vom Eigennutz entfernt, als daß er sich hätte Reichthümer erwerben können: er legte sein Geld in einen

nen Kasten, welcher in seinem Zimmer an der Wand befestigt war; seine Arbeiter und seine Freunde nahmen sich nach Belieben davon. Er starb im Jahr 1466, in einem Alter von drei und achtzig Jahren. Man schreibt ihm die metallenen Thüren in der Sacristei des St. Laurentius zu, welche mit Basreliefs verziert sind: allein Baldinucci behauptet, daß sie die Arbeit des Lucas Della Robbia seyen.

2) **Simon** war der Bruder des Donatello, und sein Nachahmer. Pabst Eugen IV. rief ihn im Jahre 1431 nach Rom, wo er eine von den metallenen Thüren an der St. Peterskirche machen sollte. Ueber diesem Werke, welches an mehrern Orten mit Basreliefs geschmückt wurde, brachte er zwölf Jahre zu. Eines seiner vorzüglichsten Stücke ist das Grabmal Martins V. in der Kirche St. Johannis zu Latran. Das Jahr seiner Geburt und seines Todes ist nicht bekannt: doch weiß man daß er ein Alter von fünf und funfzig Jahren erreicht hat.

3) **Andreas Pisano** oder Pisanello ward vom Andreas del Castagno in der Mahlerei unterwiesen, und zeichnete sich unter den Künstlern seiner Zeit aus. Er stand auch als Bildner in keinem geringen Rufe, und distinguirte sich überdieß durch die Münzprägerkunst. Man kann weder das Jahr seiner Geburt noch das seines Todes angeben; aber das weiß man, daß er die Medaille auf Mahomet II. gemacht hat, welcher im Jahre 1453 Konstantinopel einnahm, und es ist zu glauben, daß sie kurze Zeit nach diesem Vorfalle geschlagen worden ist. Auch ist es bekannt, daß er noch im Jahre 1478 zu Florenz arbeitete.

4) **Andreas Verochio** war zu seiner Zeit wegen seiner Talente in der Mahlerei berühmt und steht noch jetzt, durch den Ruhm seiner Zöglinge des Pierre Perugin, und Leonard da Vinci in Andenken. Dieser letztere übertraf seinen Lehrer in einem solchen Grade, daß Verochio, voll Schaam über seine Schwäche, und von aller Hoffnung entblößt, je mit Vortheil wider den jungen Künstler zu kämpfen, welchen er gebildet hatte, die Pinsel wegwarf, und sich einzig der Bildhauerkunst

kunst widmete. Er erfand unter den Neuern zuerst die Kunst, die Form verstorbener Personen abzudrücken; eine bei den Alten schon in Ausübung gebrachte Sache. Die Republik von Venedig berief ihn, den Befehlshaber der Republik, Bartolomeo Colleone von Bergamo, in einer metallenen Statue zu Pferde darzustellen. Er hatte schon das Modell des Pferdes fertig, als ein ränkevoller Bildner, mit Namen Vellano bei einigen Senatoren Ränke schmiedete, um die Figur des Kapitäns zu verfertigen. Andreas, mit Recht aufgebracht, daß man ihm die Ehre rauben wollte, das ganze Monument zu verfertigen, zerbrach den Kopf seines Modells, und ergriff die Flucht. Die Regierung schickte ihm sehr beleidigende Vorwürfe nach, und drohete, ihm den Kopf vor die Füße zu legen, wenn er in ihre Staaten zurückkehrte. Er gab zur Antwort, er würde sich wohl hüten, sich dem auszusetzen, indem ihre Regierung, so mächtig sie auch wäre, doch nie einen Kopf wie den seinigen würde machen können, da er hingegen wohl noch einen bessern Pferdekopf machen könnte, als der gewesen wäre, den er vernichtet hätte. Diese Antwort gefiel den Venetianern; sie hatten vermuthlich binnen dieser Zeit eingesehen, daß der ränksüchtige Vellano kein Nebenbuhler sei, der dem Verochio beigesellt zu werden verdiente: sie riefen ihn mit sehr vortheilhaften Bedingungen zurück: Verochio vollendete sein Modell, erhitzte sich aber bei der Beschäftigung mit dem Metallgusse, und bekam davon ein Seitenstechfieber, an welchem er starb. Das ist ein Beweiß, daß die Bildner damals ihre Werke selbst gossen, und diesen intrikaten Theil der Arbeit nicht einfältigen Handwerksleuten anvertraueten.

5) Johann Franz Rustici gebohren zu Florenz gegen das Jahr 1470 stammte aus einem adelichen Geschlechte, und ward vom Verochio unterwiesen. Er befand sich zugleich mit Leonard da Vinci in dieser Schule, der schon damals der Rival seines Lehrers war, dessen Unterricht er noch empfieng; und als Verochio nach Venedig gieng, ward er Leonards Schüler. Dieser, in allen Künsten geschickt, welche von der Zeichenkunst abhängen, lehrte ihn die Manier Abdrücke zu machen,

chen, in Marmor zu hauen, und in Metall zu gießen, und zeigte ihm zugleich die Grundsätze der Perspectivkunst. Rustici, von diesem geschickten Meister gebildet, ward einer der geschicktesten Bildner seiner Zeit. Er verfertigte im Jahre 1515 einen Merkur von Metall, der auf einer Kugel steht, und im Begriff zu seyn scheint fortzufliegen: diese Statue schmückt die Fontaine, welche in dem großen Hofe des Florentinischen Pallastes steht. Er goß auch St. Johannes den Täufer in Metall, wie er zwischen einem Leviten und einem Pharisäer predigt, ein Werk, an dem man Form und Ausdruck schätzt. Da seine Arbeit schlecht bezahlt ward, so beschäftigte er sich nur aus dem Grunde noch zuweilen mit seiner Kunst, um das Ekelhafte der langen Weile zu vermeiden. Unter seine vorzüglicheren Werke rechnet man eine Leda, eine Europa, eine Grazie, einen Vulkan, einen Neptun, und einen nackenden Menschen zu Pferde. Er ward von Franziskus I. nach Frankreich berufen, und arbeitete an dem Modell eines Pferdes, welches noch einmal so groß als ein natürliches seyn, und die Statue dieses Monarchen tragen sollte: aber der Prinz starb, und das Werk ward nicht vollendet. Er gieng nach Florenz zurück, fand diese Stadt belagert, sah sein Eigenthum von den Feinden geraubt, und kam nach Frankreich zurück, wo er im Jahr 1550 in einem Alter von achtzig Jahren starb.

Er hatte drei Grundsätze, wovon besonders die zween ersten gut zu benutzen sind: lange Zeit über die Arbeit nachzudenken, welche man unternehmen will, ehe man den Entwurf dazu macht: den Entwurf lange liegen zu lassen, ohne ihn anzusehen, ehe man sich an seine Ausführung macht; endlich seine Arbeit nicht sehen zu lassen, bevor sie nicht vollendet ist.

6) Michel Angelo Buonarroti, geb. im Jahre 1474, gest. im Jahre 1564. In dem Abschnitt Schule wird mehr von diesem großen Künstler gesagt werden. Er führte den Meisel von seiner ersten Jugend an, indem er den

Mann

Mann seiner Amme, einen Steinschneider nachzuahmen suchte. In noch sehr früher Jugend setzte er Florenz durch den Kopf eines alten Faunen, und bald darauf durch eine Statüe des Herkules in Erstaunen. Er unternahm eine Reise nach Bologna, um daselbst die schönen Gemählde zu studieren, welche schon jetzt die Zierde dieser Stadt waren, und ließ hier zwo Figuren, welche noch in dem Gewölbe von St. Dominique fehlten, die Figur der heil. Petronia, und die eines Engels. Bei seiner Rückkunft nach Florenz verfertigte er hier einen St. Johannes, und einen Amor, der durch die List berühmt worden ist; welche er brauchte, um die falschen Kenner des Alterthums zu täuschen. Er brach einen Arm davon ab, und ließ die Figur an einem Orte einscharren, so daß man sich geschickt machte sie auszugraben. Man grub sie aus, man erstaunte über die Schönheit dieser Antike; das Stück ward nach Rom geschickt, und erregte da die nehmliche Bewunderung; aber Michel-Angelo zeigte den Arm, und nun tadelte man die neue Arbeit. Ein Kardinal, der es mit dem größten Feuer an sich gebracht hatte, suchte es sich nun mit eben dem Eifer wieder vom Halse zu schaffen. Dieß trug sich zu um die Zeit, da er seinen berühmten Bachus und die schöne Gruppe unsrer lieben Frauen verfertigte, welche sich in der großen St. Peterskirche auf der Kapelle der heil. Jungfrau befindet. Er kam nach Florenz zurück, wo er aus einem von einem Künstler verdorbenen Stücke Marmor, woraus dieser einen Riesen hatte machen wollen, einen kleinen David mit einer Schleuder bewaffnet drehete. Wir werden in dem Abschnitt Schule von seiner berühmten kolossalischen Statüe Julius II. reden, deren Hoheit den stolzen Pabst selbst in Erstaunen versetzte. Leo X. ließ ihn an den Grabmälern des Laurentius und Julius von Medicis arbeiten: der Künstler stellte diese beiden Prinzen selbst dar, und setzte zu diesen Denkmählern die Bilder der Aurora, des Tages, der Dämmerung, und der Nacht, auch verfertigte er eine an dem Fuße der Kapelle sitzende Jungfrau. Er vollendete in der Folge zu Rom das Grabmal Julius II, welches ihm ehemals von diesem Pabste selbst aufgetragen worden

war

war. Nach dem ersten Entwurfe sollte dieses Denkmal aus vierzig Figuren zusammengesetzt seyn: Michel-Angelo erhielt die Erlaubniß, diese Zahl zu verringern. Er selbst machte davon drei, unter denen sich der berühmte Moses befindet, an welchem man wohl einige wichtige Fehler in Rücksicht auf das Kostume entdecken kann, der aber doch nichts desto weniger unter den schönsten Werken der modernen Bildnerkunst glänzt. Die andern Figuren, welche zu diesem Denkmal gehören, und welche Julius II. selbst, die heilige Jungfrau, einen Propheten, und eine Sibylle vorstellen, sind nicht von seiner Hand; sie sind nach seinem Modell von Raphael da Monte-Lupo und von andern geschickten Bildhauern exekutirt. Die zwo unvollendeten Sklavenfiguren, welche man jezt zu Paris in dem Palast von Richelieu findet, hatten an dem ersten Entwurf dieses Monuments Theil, und sind von der Hand des Michel Angelo. Die verwegne Stellung dieser beiden Stücken ist fähiger unsre Bildhauer abzuschrecken, als sie zur Nachahmung anzureizen.

7. **Jakob Tatti** ist nur unter dem Nahmen von **Sansovino** bekannt, einem Toskanischen Flecken bei Arezzo, wo dieser Künstler im Jahr 1477 gebohren wurde. Dieser Künstler ist unter zween Titeln berühmt, unter dem eines Baumeisters und unter dem eines Bildners: wir betrachten ihn hier nur unter dem leztern. Andreas Contucci, welcher damals im Rufe stand, lehrte ihm die Bildhauerkunst; Andreas del Satto, sein Freund, flößte ihm den Geschmack ein.

Er kam noch in seiner Jugend nach Rom, und wetteiferte hier mit zween geschickten Bildnern in der Verfertigung eines Models von der berühmten antiken Gruppe des Laocoon, um sie in Metall zu gießen; das seinige erhielt den Vorzug, und zwar nach dem Urtheile Raphaels.

Er kopierte ein Meisterstück mit gutem Erfolg: und mit dem nämlichen Erfolg beschäftigte er sich andre dergleichen wieder herzustellen.

Sein schlimmer Gesundheitszustand nöthigte ihn nach Florenz zurückzugehen; hier verfertigte er eine Jungfrau für die Kapelle auf dem neuen Markte, und die Figuren der Apo-

stel

fiel für die Kirche der St. Marie des fleurs; aber das, was seinen Ruhm krönte, war die Marmor-Statüe eines jungen Bachus, welcher für das schönste Werk dieser Zeit gehalten wurde. Sie ward in der Gallerie des Grosherzogs aufgestellt, im Jahr 1762 aber durch eine Feuersbrunst vertilgt, so daß man jezt nur noch einen Abdruck davon hat, welcher im 3. Theil des Museums von Florenz befindlich ist.

Bei seiner Rückkunft nach Rom verfertigte Sansovino für die Kirche St. Augustins eine Notre Dame in Marmor, und einen St. Jakob für die Kirche der Spanier.

Er verließ diese Stadt, als sie im Jahr 1527 von den Spanischen Truppen geplündert ward. Seine Absicht war nach Frankreich zu gehen, und er war auch durch die Einladung Franziskus I. verbunden diese Reise zu machen, aber er ward in Venedig zurückgehalten, und erhielt die Stelle eines Baumeisters der Republik. Er verfertigte eine h. Jungfrau in Marmor, welche an die Thüre der St. Markus-Kirche gestellt wurde, und drei Figuren in Erz, welche ein Wunder dieses Heiligen darstellten. Man findet sie in der herzoglichen Kapelle eben dieser Kirche.

Der Thurm auf dem St. Markusplatze ist auch Sansovinos Werk: an die Gewölbe der Wände stellte er vier Statuen von Erz, welche die Pallas, den Apollo, den Merkur, und den Frieden darstellten, und in der Mitte einer Attike ein allegorisches Bas-Relief.

Die marmorne Jungfrau in der St. Markuskirche, und ein Johannes der Täufer, der auch von Marmor, und über dem Weihkessel in der Kirche der Casa Grande befindlich ist, werden für Sansovinos Meisterstücke in der Bildnerkunst gehalten. Man lobt im allgemeinen die Leichtigkeit seiner Draperieen, und die Handlung seiner Figuren: Winkelmann aber tadelt an ihm eine außerordentliche Monotonie in der Ausführung. In Rücksicht auf die Baukunst ist er einer der berühmtesten Künstler Italiens. Er starb zu Venedig im Jahr 1570 in einem Alter von drei und neunzig Jahren.

8) Baccio Bandinelli gebohren zu Florenz im Jahr 1487 hatte zum Lehrmeister seinen Vater, der ein Goldschmidt war, und ihn zu seiner Profession bestimmte. Die Goldarbeiterkunst ist zwar ein Zweig der Bildnerkunst, allein der junge Baccio wollte diese Kunst in ihrem ganzen Umfange ausüben, und nahm also Unterricht darinnen beim Rustici. Er wurde mehr noch durch die Liebe für die Kunst als durch natürliche Anlagen, und durch Nachahmungssucht beseelt. Als ein guter Zeichner glaubte er sich zum Nebenbuhler des Michael Angelo aufwerfen zu können, und wagte es in Oel- und Wasser-Farben zu mahlen: aber er ärndete nichts als Ekel von diesem Versuche ein, und kehrte also ganz ungetheilt zu der Bildnerkunst zurück. Er hatte noch nichts als kleine Modelle verfertigt, als er einen Merkur in Marmor ausarbeitete, welcher eine Flöte in der Hand hielt, eine sehr geschätzte Figur, welche an Franziskus I. abgeschickt wurde. Er bildete zu Rom für Leo X. den Orpheus, wie er den Zerberus durch den Ton seiner Leier besänftigt. Er hatte den Auftrag von Frankreich die Gruppe des Laocoon in Marmor zu kopiren; und er schien sein Modell völlig erreicht zu haben. Klemens VII. wollte dieses Werk für die Gallerie von Florenz aufheben, wo es im Jahr 1762 durch eine Feuersbrunst vernichtet worden ist, und schickte Franziskus dem I lieber wirkliche Antiken, jedoch von geringerem Werthe, als daß er ihm diese schöne Kopie jenes Meisterstückes des Alterthums überlassen hätte.

Bandinelli vollendete im Jahre 1534 zu Florenz den Herkules, wie er den Cacus erwürgt. Dieses Stück ist neben den David von Michael Angelo aufgestellt, und hält auch wirklich diese fürchterliche Nachbarschaft aus. Bandinellis Talente wurden aber durch seinen Karakter verdunkelt. Begierig alle Unternehmungen an sich zu reissen, wendete er alle Mittel an, sie seinen Mitbrüdern zu entziehen: er fieng seine Arbeiten an, nahm auf Abschlag über den bestimmten Preis, und ließ sie sodann liegen. Der Ruhm großer Künstler verursachte ihm Aerger und Unruhe, und man beschuldigt ihn, er habe berühmte Entwürfe (Zeichnungen) von Michel-Angelo, und Leonard da

Vinci

Vinci vertilgt. Seine Manier war gelehrt, aber wild: man erkannte daran den Nachahmer des Michel Angelo, dem aber die Natur den grossen Karacter dieses Meisters versagt hatte. Indessen findet man doch von ihm in dem Palast Pitti einen Bachus in Marmor auf eine sehr angenehme Art behandelt. Auch ist er es, welcher den rechten Arm des Laocoon wieder hergestellt hat, dessen Original verlohren gegangen war. Er war geschickt in der Zergliederung; man beschuldigt ihn nur im allgemeinen, er habe zu sehr gesucht alle seine Wissenschaft sehen zu lassen. Man findet von ihm zu Rom die Basreliefs von den Grabmälern Leo's des X, und Klemens des VII. Er starb im Jahre 1559 in einem Alter von zwei und siebzig Jahren. Sein Karakter schadete seinem Rufe, der sich jedoch nach seinem Tode vermehrte.

9) **Benvenuto Cellini** gebohren zu Florenz im Jahre 1500, war Mahler, Goldarbeiter, und Bildner. Er war unter der Zahl der Künstler, welche von Franziskus I. nach Frankreich gerufen wurden. Er verfertigte für diesen Fürsten mehrere metallene Figuren, und Goldarbeiten. Bei der Rückkunft in sein Vaterland bewieß er, daß die schönen Künste sich mit kriegerischen Talenten wohl vertragen können. Klemens VII. vertraute ihm die Vertheidigung der Engelsburg, und der Künstler zeichnete sich durch seine Klugheit und seinen Muth vorzüglich aus. Er hat seine Lebensbeschreibung und eine Abhandlung über die Bildhauerkunst herausgegeben. Er starb zu Florenz im Jahre 1570 in einem Alter von siebenzig Jahren.

10) **Properzia Rossi** von Bologna ist das einzige Frauenzimmer, welches sich in der Bildnerkunst berühmt gemacht hat, bis jezt in unsern Tagen eine andre durch ihre Talente ganz Rußland und Holland in Erstaunen gesetzt hat. Das Geburtsjahr der Properzia ist nicht bekannt. Wir wollen hier nicht von den Figuren reden, welche sie in Pfirsichkerne schnitt, auch nicht von der Leidensgeschichte Jesu, welche sie en bas-relief auf einem solchen Kerne behandelte; diese kleinen Werke zeugen zwar von ihrer Geduld und

von

von ihrer Geschicklichkeit; aber sie verlieren sich unter den grössern Werken der Kunst. Der Ruf der Properzia gründet sich auf das Brustbild des Grafen Guido, und auf zween Engel in Marmor, womit sie die Façade der Kirche der heil. Petronia schmückte. In ihrem Ehestande hatte sie, wie man sagt, das Unglück, eine heftige Leidenschaft für einen andern als für ihren Gatten zu empfinden, und sie nicht mittheilen zu können. In einer ähnlichen Lage mit der Gemahlin des Potiphar hofte sie ihr Herz einigermaßen damit zu trösten, daß sie die Leidenschaft dieser unglücklichen Egyptierin abbildete: aber nichts konnte ihren Schmerz vertilgen, und er brachte sie endlich noch ins Grab. Andere Erzählungen sind dem Andenken dieser interessanten Künstlerin günstiger. Sie soll nemlich aus Schmerz über die Verleumdung eines gewissen Amiconi im Jahre 1530 in der Blüthe des Alters gestorben seyn. Für alle Talente gebohren mahlte und bildete sie einige Sujets aus der Geschichte, und fand ihre Erholung in der Musik. Bei so viel Mitteln zu gefallen, ist es da wohl wahrscheinlich, daß sie geliebt, und nichts als Verachtung davon getragen habe? Gewiß wir können eher dem hassenswürdigen Karakter des Amiconi, als der thörichten Leidenschaft der Properzia Glauben beimessen.

11) **Daniel Ricciarelli** genannt **von Volterra**, weil er in dieser Stadt Toskanas im Jahr 1509 gebohren worden war. Siehe den Abschnitt **Maler**, wo von diesem Künstler wird geredet werden. Er arbeitete sehr langsam, und ward dadurch verhindert, eine große Anzahl von Bildnerwerken zu verfertigen, ja er ließ sogar mehrere Stücke unvollendet.

12) **Jean Gouion** gebohren zu Paris, man weiß nicht in welchem Jahre, ist der erste Bildner, dessen sich Frankreich rühmen kann. Man weiß seine Lebensumstände nicht; er ist blos durch seine Werke bekannt. Man hat an der Pforte der Kirche Unsrer Frauen ein Basrelief von ihm, welches einen Fluß und eine Naiade darstellt; das Dessin davon ist von einer großen Eleganz. Das Gewölbe, welches zu dem Palast des ersten Präsidenten führt, hat er mit vierzehn Mascarons ausgeschmückt.

geschmückt. Im Hofe des königlichen Palastes hat er in einem Friesse Kinder mit Blumenkränzen umflochten in römischer Ordnung abgebildet. Auf den runden Giebeln, welche die hervorragenden Stücke der römischen Säulenordnung bedecken, hat er den Merkur, den Gott des Ueberflusses, und in der Mitte zwo Genien dargestellt, welche die Waffen des Königs tragen. So sind auch auf den attischen Zwischenpfeilern die gefesselten Sclaven, und die allegorischen Figuren Werke dieses Meisters. Auch sieht man von ihm in dem Waldschlosse der St. Genoveva, zwo Meilen von Corbeil zwo Naiaden mit Blumen bekränzet, und ihre Krüge ausgießend. Aber die Meisterstücke dieses Künstlers sind die Basreliefs der Fontainen der Nymphen, welche man die Fontainen der Unschuldigen nennt; Werke, welche seit kurzem in die neue Halle versetzt worden sind. Der Sprung des Wassers ist sehr sanft. „Die Kunst, sagt Dandré Bardon, welche die Wendeschatten „der Gegenstände ausgespart hat, läßt sie in ihrer vollkommenen Rundung wahrnehmen. Die Figuren scheinen hier nirgends auf einem Grunde angebracht zu seyn: sie haben in „der Mitte eine hinlängliche Erhöhung, welche ihnen die natürliche Convexität giebt, und sie mit dem Ganzen, dessen „Theil sie sind, in Harmonie bringt. Dieß ist eines von denen Werken, durch welche sich neuere Künstler den ältern nähern. Es stellt eine Zusammensetzung von einer edlen Simplicität dar; Naiaden mit feinem Geschmack gezeichnet, in „leichten Verhältnissen, und mit einem von Anmuth beseelten „Anstande. Ihre leichten Gewande, ganz denen gleich, welche man sonst auf der Insel von Kos trug, lassen die Blösse, „welche sie verhüllen, auf eine wohlanständige Art durchschimmern, und schmiegen sich nur mit einer Art von Bescheidenheit an sie an. Personen von beiderlei Geschlecht und von „verschiedenem Alter bilden hier einen sehr angenehmen Kontrast, und tragen alle auf einmal zur Anmuth und zur Wirkung bei.“

Dieser Künstler war zugleich Bildner und Baumeister. Das Hotel von Carnavalet ward nach seinen Rissen aufgebauet,

und er war es auch welcher die Facade davon mit gehauenen Steinen und mit zwei Basreliefs schmückte, auf denen sich ein Löwe und ein Leopard befindet. Ueber der Thüre halten zwei Kinder, welche in Cartuschen angebracht sind, die Wappen. An den Mauern zeigen sich Figuren der Tapferkeit und der Wachsamkeit en bas-relief. In dem Antiken-Sale des königlichen Palastes hat man von ihm eine Tribune, welche mit sehr geschmackvollen Ornamenten bereichert, und von vier Caryatiden unterstützt ist. Mehrere Schriftsteller haben ihm die zwo Figuren beigelegt, welche an die Seine und an die Marne gesetzt waren, und die man an der Pforte St. Antoine sahe; aber an dem Fuße dieser Figuren fand man den Namen Etienne Matesson. Jean Goujon zeichnete sich auch aus durch die Kunst in Münzen zu stechen, und die Medaille der Katharine von Medicis, welche sein Werk ist, wird von Liebhabern gesucht. Es ist nicht in Zweifel zu ziehen, daß dieser Künstler, der ein Zögling des schönen Alterthums zu seyn scheint, eine Reise nach Italien gemacht habe. Er war ein Kalvinist, und ward bei dem Blutbade am Bartholomäustage im Jahre 1572 auf seinem Gerüste durch einen Flintenschuß getödtet.

13) **Willhelm della Porta** gebohren zu Mayland, man weiß nicht in welchem Jahre, hatte seinen Oheim zum Lehrer, und befestigte sich in der Zeichenkunst zu Genf durch den Unterricht des Perin del Vago. Er verfertigte in dieser Stadt mehrere Bildnerwerke, unter andern die sechzehn Propheten von halb erhabener Arbeit für die St. Johannis Kapelle, den Heiland, dessen Seite St. Thomas berührt, für die St. Thomaspforte, und eine St. Catharina und St. Barbara. Im Jahre 1537 begab er sich nach Rom zurück, besserte hier mehrere Antiken aus; und verfertigte die Beine des berühmten Herkules. Diese Ausbesserung fand Michel-Angelo so schön, daß er, da sieben und zwanzig Jahre nachher die alten Beine wieder gefunden wurden, es nicht für nöthig hielt, sie wieder anzufügen. Zu dem Grabmale Paulus III, einem Stücke von Michel Angelo, verfertigte Della Porta die zwo liegenden Figuren, welche die des Pabstes begleiten. Die Figur der Gerechtig

rechtigkeit ist von einer idealischen Schönheit, und man erzählt, sie sei durch die Liebe eines Spaniers besudelt worden, welcher sich Abends in der St. Peterskirche habe einschließen lassen, um seine Leidenschaft abzukühlen. Das ist gewiß, man hat die Blösse dieser Figur mit einem metallenen Gewande bedeckt. Die bemerkungswürdigsten Werke unsers Künstlers sind die vier Propheten, welche in den Nichen stehen, die zwischen den Pfeilern des ersten gewölbten Ganges in der St. Peterskirche befindlich sind.

Er war es, der die Methode erfand, grosse Statüen von Erz par le bas zu giessen; dieß verhindert, daß das Metall nicht kalt wird. Herr Falconet ist überzeugt, daß die Alten diese Prozedur gekannt und geübt haben.

14) **Germain Pilon** gebohren zu Paris, ist der Correggio der Bildnerkunst. Er ist voll Anmuth, nur zuweilen etwas fehlerhaft. Man hält ihn für den ersten Bildner, welcher den Karakter der Zeuge gut und vortreflich dargestellt habe. Seine bekannten Werke sind sämmtlich in den Kirchen von Paris: in der St. Chapelle ist das Bildniß unsrer lieben Frauen; in St. Gervais ein ecce homo; ein andrer zu Picpus; ein ins Grab gelegter Christus, eine Auferstehung und drei kleine Basreliefs befinden sich zu St. Etienne-du-Mont; das Begräbniß und die Auferstehung Christi von gebrannter Erde, sind zu St. Genoveva; in der Kirche von St. Germain l'Auxerrois sind vier metallene Engel und sechs Vasen; das Basrelief eines Hochaltars ist in eben der Kirche; die Basreliefs der Kanzel von den Groß-Augustinern, und der St. Franziskus knieend in Gyps gearbeitet, sind in dem Kloster der nemlichen Religiosen; das Grabmal des Kanzler Birague und seiner Gemahlin befinden sich in der St. Ludwigskirche auf der St. Antoniusstraße; mehrere Werke von ihm sind in der Kirche, welcher sonst die Celestiner vorstanden, und besonders ist in dieser Kirche sein Meisterstück zu bemerken; es besteht dieß aus drei Tugenden, welche auf einem Fußgestelle stehen, das die Gestalt eines alten Dreifusses hat; sie halten eine metallene Urne, welche die Herzen Heinrichs II. und der Catharina von

Medicis umschließt. Diese Figuren sind in natürlicher Größe dargestellt, und wegen der Schönheit ihrer Köpfe und der Leichtigkeit ihrer Gewande merkwürdig. Es starb dieser Künstler im Jahre 1605; das Jahr seiner Geburt weiß man nicht.

15) Jean de Bologne ward zu Douai gebohren im Jahr 1624, und erhielt in seiner Vaterstadt den ersten Unterricht in der Bildhauerkunst. Es haben viele glauben wollen, daß dieser flandrische Künstler ein gebohner Italiäner sey. Wahr ist es, daß er zeitig nach Rom kam, wo er sich mit Modellirung der ältern und neuern Meisterstücke beschäftigte, welche diese Stadt enthielt; diese Beschäftigungen, verbunden mit den Anleitungen des Michel-Angelo trugen viel zur Entwickelung seiner natürlichen Anlagen bei. Er zeigte einst diesem großen Meister ein Modell, das er mit dem größten Fleisse vollendet hatte. Michel-Angelo veränderte die ganze Disposition; „man muß," sagte er zu dem jungen Menschen, „sein „Werk vorher entwerfen, und beurtheilen, ehe man an seine „Vollendung gedenkt."

Mißgeschick trieb den jungen Künstler wieder in sein Vaterland zurück: ein reicher Liebhaber der Kunst hielt ihn in Florenz zurück, und unterstützte ihn. Er sorgte für seine Bedürfnisse, und verschafte ihm ein Stück Marmor, aus welchem der junge Künstler eine Venus bildete. Mit diesem Werke, dem ersten das er in Marmor bildete, fieng sich sein Ruf an; er ward vermehrt durch die Gruppe des Simson, der einen Philister niederwirft, welche er für den Großherzog Franziskus von Medicis verfertigte. Um die nemliche Zeit goß er den berühmten fliegenden Merkur in Erz, welcher in Gypsabdrücken oder in Kopieen allgemein bekannt ist. Werth der Bewunderung ist der kolossalische Neptun, den er für den Groß-Herzog verfertigte, und mit welchem er ein Bassin in dem Garten dieses Fürsten zierte; und noch bewundernswürdiger der Raub einer Sabinerin, welcher den Markt zu Florenz schmückt.

Dieser Künstler hat ohnstreitig unter allen neuern den größten Koloß gemacht. Es ist dieß sein Iupiter pluuius: an seinem Haupte ist ein Behältniß, welches zu einem Taubenhause dient,

dient, und in seinem Leibe eine Grotte, die mit Muscheln und Springwasser versehen ist.

Er ward im Jahre 1580 nach Genf berufen, und verfertigte daselbst eine große Anzahl von Models, welche in Erz gegossen wurden: sechs Tugenden, sechs Engel, ein Crucifix, und sieben Basreliefs, wovon das erste die Darstellung Jesu im Tempel, die übrigen aber verschiedene Stücke der Leidensgeschichte zum Sujet hatten. In der St. Markuskirche der Dominikaner zu Venedig sieht man von ihm die metallene Figur St. Antonius, begleitet von vier Engeln, deren Größe die Natur übersteigt. Zu Florenz verfertigte er die zwo reitenden Statüen der Großherzoge Franziscus und Ferdinand. Die Zahl seiner in Metall gegossnen Werke ist beträchtlich: man hat von ihm in dieser Gattung eine Statüe des Aesculap in dem neuen Schlosse zu Meudon. Auch kennt man von ihm zu Versailles eine Gruppe Amors und der Psyche.

Er arbeitete künstlich in Marmor, war in seinen Figuren leicht, und gab ihnen viel Biegsamkeit und Bewegung. In Vergleichung mit dem Alterthume kann er ein wenig manierirt scheinen, aber unter den neuern Bildhauern behauptet er eine von den ersten Stellen: er hat weniger Stolz als Michel Angelo, er affectirt wie dieser anatomische Kenntniß, und ist überhaupt einer von den ersten Nachahmern dieses Mannes; allein wenn er auch zuweilen etwas angenehmer ist als jener, so ist er ihm doch nicht gleich. Er starb im Jahre 1608 in einem Alter von vier und achtzig Jahren, und hörte nicht eher auf zu arbeiten, als bis er aufhörte zu leben.

16) **Peter Tacca** Schüler des Jean de Bologne, führte einige von den Unternehmungen seines Meisters aus, unter denen auch die Statüe zu Pferde war, welche König Heinrich IV. darstellte, und womit der Großherzog Cosmus II. seiner Tochter Maria von Medicis, der Gemahlin dieses Fürsten ein Geschenk machen wollte. Wir wollen nicht ausmachen, ob Jean de Bologne das Modell verfertigt, oder es vielleicht gar zu bearbeiten angefangen hatte: man weiß wenigstens daß es von Peter Tacca vollendet worden ist, und es haben einige behauptet,

hauptet, er habe nach einem Entwurfe des Cigoli gearbeitet. Aber ob schon drei Künstler daran Theil gehabt zu haben scheinen, so ist es demohngeachtet kein Meisterstück. Tacca vollendete auch die Figur und das Pferd der reitenden Statüe Philipps III., und verfertigte allein die reitende Statüe Philipps IIII. Das Pferd geht im Galop, und ist blos auf seine Hinterfüße gestützt. Dieß Monument ist in Spanien in dem Park von Buen-Retiro. Als Herr Falconet es unternahm, Peter I. auf einem Pferde sitzend darzustellen, welches eine jähe Felsenspitze hinauf galoppirte, so beschuldigte man ihn der Vermessenheit, und behauptete, seine Unternehmung würde nicht ausführbar seyn. Man wußte nicht, — und vielleicht befand sich der Künstler selbst in dieser Unwissenheit, daß dieses Projekt schon seit einem Jahrhunderte exekutirt worden war. Aber man sagt, Galiläus habe dem Tacca Mittel an die Hand gegeben, die erstaunende Masse seiner Statüe durch nur schwach scheinende Stützen ins Gleichgewicht zu bringen; da hingegen Herr Falconet die Mittel, deren er sich bediente, sich allein zu verdanken hatte. Tacca starb im Jahr 1640: das Jahr seiner Geburt haben wir nicht erfahren können.

17) **Simon Guillain** ward gebohren zu Paris im Jahre 1581. Sein Vater, ein zu seiner Zeit berühmter Bildner, gab ihm den ersten Unterricht in seiner Kunst, und um sich darinnen zu vervollkommnen, gieng der junge Mann nach Rom. Das Werk welches zu seinem Rufe das meiste beitrug, weil es in einer von den Gegenden zu Paris aufgestellt war, die am meisten besucht werden, befand sich an dem Zusammenflusse zweier kurzen Straßen über der Brückenmauer am Pont-au-Change. Beide Gassen wurden verwüstet, als man die Häuser welche auf dieser Brücke standen, demolirte; aber Guillains Werk wurde verschont, und man kann leicht glauben, daß es einst wieder an einem Orte werde aufgestellt werden, welcher seiner Exposition günstig ist. Es stellt Ludwig XIV. in einem Alter von zehn Jahren dar, wie er zwischen seinem Vater Ludwig XIII. und seiner Mutter Anna von Oesterreich auf den Fuß einer Säule steigt; eine Fama krönt ihn mit einem Lor-

ber-

berkranz. Diese Figuren sind von Erz, haben ihre natürliche Größe, und stehen auf einem Gestelle von schwarzem Marmor. Unterhalb desselben war ein Basrelief von einer guten Composition, aber von einer etwas trocknen Arbeit, welches Sclaven und Siegeszeichen vorstellte.

Von Guillain sind auch die Figuren, welche das Portal von St. Gervais, und das der Barfüsser in der Straße St. Honoré verschönern; aber mehr noch zeichnen sich die am Portal der Sorbonne aus, und die Statüen der Apostel, welche sich in dieser Kirche befinden. In der Kapelle der Mönche, welche dem Kloster der Ave Maria vorstehen, rühmt man das Grabmal der Charlotte Catharine von Tremouille, Witte Heinrichs I, Prinzen von Condé: man bemerkt daran einen guten Geschmack in den Verzierungen: es befinden sich aus Erz gegoßne Knaben darauf, welche Fackeln tragen.

Guillain sahe zu Paris die königliche Akademie der Malerei und Bildnerkunst errichten, und war einer von den zwölf Aeltesten dieses Instituts: seine zahlreichen Arbeiten verschaften ihm einen sehr ansehnlichen Reichthum. Mit einer strengen Rechtschaffenheit und einer sehr großen Feinheit verband er außerordentlich viel Muth. Es fehlte noch in Paris an Polizeianstalten, und diese Stadt war mit Diebsgesindel geplagt; aber Guillain ward bald das Schrecken der öffentlichen Ruhe-Stöhrer. Er gieng nie die Nacht aus, ohne einen mit Eisen beschlagenen Stock mit sich zu führen, an dessen Ende sich stählerne Zwingen befanden, mit diesem Gewehr, das von einem starken Arme geführt ward, bot er den Bösewichtern und ihren Waffen Trotz, und hatte oft das Vergnügen angefallene Personen zu erretten. Der Ruf seiner Tapferkeit verschafte ihm die Stelle eines Befehlshabers über sein Quartier, nun bewehrten sich die Einwohner von Paris selbst; eine Gewohnheit, welche in der Folge abkam, eben jezt aber durch eine neue Konstitution wieder erneuert wird. Dieser Künstler starb im Jahre 1658, in einem Alter von sieben und siebzig Jahren.

18) Jacques Sarrasin gebohren zu Noyon im Jahre 1590 war von seiner Kindheit auf zu Paris, und hatte seinen Vater Simon Guillain zum Lehrer. Sein Hang, die großen Meister nachzuahmen, trieb ihn zu guter Zeit an, eine Reise nach Italien zu unternehmen, und er zeichnete sich bald unter den geschickten Künstlern aus, welche damals in Rom waren. Der Kardinal Aldobrandini, Neffe Klemens des VIII, erkannte das Verdienst des französischen Bildners, und vertrauete ihm die Ausführung des Atlas und des Polyphems an, welche sich zu Frescati in der Gesellschaft antiker Figuren befinden, mit denen dieses Haus geschmückt ist. Hier war es, wo Sarrasin den Dominikus kennen lernte, und seine Freundschaft gewann. Diese beiden Künstler vereinigten ihre Talente, um in Gemeinschaft einige Werke zu verfertigen, unter welchen sich zwei Termen in Stukaturarbeit auszeichnen. Unser Bildner hatte zu Rom den guten Gedanken den Michel Angelo fleißig zu studieren, und sich die Wissenschaft und das Genie dieses großen Meisters eigen zu machen, ohne deshalb sein Nachahmer zu werden.

Er kam erst nach einer Abwesenheit von achtzehn Jahren nach Paris zurück, und die Werke, welche er verfertigt hat, sichern alle seinen Ruhm. Aber besonders zeichnen sich aus die Caryatiden, welche sich in einem Nebengebäude des alten Schlosses befinden, Figuren von kolossalischer Größe, und doch zugleich leicht und fein; das Kruzifix, welches zu St. Jakob aufgestellt ist, und dessen Modell man auf der Akademie findet; das Grabmal Heinrichs von Bourbon, Prinzen von Condé; die Gruppe des Remus und Romulus zu Versailles; die Gruppe von zwei Kindern und einer Ziege, welche zu Marli aufgestellt ist; diese beiden Figuren sind ein wenig manierirt, scheinen aber völlig von Fleisch zu seyn; das Grabmal des Cardinal von Berulle bei den Karmelitern; ein Werk, bei welchem der Künstler die Härte des Marmors besiegt hat. Sarrasin besaß große Gaben in seiner Kunst, er hatte Feinheit und Anmuth mit Ernst und Würde verbunden. Er war in Frankreich das für die Bildnerkunst, was Vouet für die Malerei war,

war, das Haupt einer an berühmten Künstlern fruchtbaren Schule, unter welche Le Gros und Lambert zu rechnen ist. Er starb im Jahre 1660, in einem Alter von siebzig Jahren.

19) François du Quesnoi bekannter unter dem Nahmen François Flamand, ward gebohren zu Brüssel, im Jahre 1594. Er war der Sohn eines Bildners, und erhielt von seinem Vater Unterricht in seiner Kunst; noch hatte er diese Schule nicht verlassen, als er schon mit öffentlichen Arbeiten für seine Vaterstadt beschwert ward. Die Manier, deren er sich dabei bediente, verschafte ihm die Gnade des Erzherzogs Albert, der ihm auch eine Pension bewilligte, um eine Reise nach Italien machen zu können. Als er nach Rom kam, glaubte er sich keinen bessern Plan zu seinem Studio entwerfen zu können, als den, die schönsten antiken Figuren abzumodelliren. Aber er hatte kaum sein fünf und zwanzigstes Jahr erreicht, als er sich durch den Tod seines Wohlthäters genöthigt sahe fürs Geld zu arbeiten, und Werke zu verfertigen, die fähiger waren seine Fortschritte aufzuhalten, als zu beschleunigen: es waren kleine Figuren in Holz und Elfenbein, und Köpfe von Heiligen, bestimmt zur Verzierung der Reliquienbehältnisse. In dieser Lage war er, als er sich mit dem Poussin verband, der unglücklich wie er, aber auch eben so wie er von der Liebe zur Kunst beseelt war. Sie benutzten beide jeden Augenblick, wo es ihnen nur möglich war, zu Arbeiten, welche ihnen Unterhalt verschaften, und die Zeit, die ihnen dann noch übrig blieb, wendeten sie zum tieforingenden Studio ihrer Kunst an. Der Flandrer verfertigte Modells, und kleine Figuren in Marmor, welche bewundert wurden: und was besonders ist, während daß Poussin in seine Gemählde die Manier antiker Statüen zu verweben suchte, so bemühete sich der Flandrer seiner Bildnerei die liebenswürdige Feinheit der Gemählde des Titian zu geben, und es war das Studium dieses Mahlers, wodurch er in der Kunst Kinder zu behandeln alle Bildner übertraf. Er brachte sich durch diesen Theil der Kunst bald in sehr grossen Ruf, und man trug ihm die Modellirung der Kindergruppen auf, welche sich an den Säulen

des

des Hochaltars der Peterskirche befinden. Ohngeachtet der Verbindlichkeit, welche er den Gemählden des Titian schuldig war, vernachläßigte er die Natur nicht, und man weiß, daß er nach den Kindern des Albano eine große Anzahl von Arbeiten verfertigte.

Der Neid, gezwungen ihm Lob und Beifall zu ertheilen, suchte ihm täglich zu wiederholen, daß er nur zu kleinen Gattungen Talent habe, und daß er nicht im Stande seyn werde, größere Gegenstände mit glücklichem Erfolge zu bearbeiten. Aber er beschämte seine Neider durch Verfertigung der heil. Susanne, welche zu Loretto befindlich ist, eine Figur, mit welcher er einige Schönheiten des Alterthums zu verbinden wußte. Man bewundert daran das Edle des Anstandes, die Schönheit des Kopfes, den sanften Ausdruck von Schaam und Frömmigkeit, und die schöne und geschickte Manier der Bekleidung. Er wendete viel Zeit auf diese Figur, er fieng die Modells davon, welche alle die Frucht eines tiefen Studiums waren, immer wieder von neuem an: aber man rechnet weder die Zeit noch die Arbeit, wenn beides von dem Erfolge bekrönt wird. Durch die Figur des heil. Andreas, welche in der Peterskirche aufgestellt ist, verdunkelte er die Figur des heil Longins, die zu eben der Zeit durch Bernin verfertigt wurde, einen Mann, der es wagte, ihm deshalb verächtlich zu begegnen, und ihn beschuldigte, er hätte statt eines Apostels nur ein großes Kind gemacht. Diese 198 Zoll hohe Statüe, ist die Arbeit eines fünfjährigen ununterbrochnen Studiums, und eine von den schönsten in dem neuen Rom. Die Verhältnisse sind elegant, der Kopf nach dem Himmel gerichtet, mit dem Ausdruck der tiefsten Andacht, ein Gegenstand der Bewunderung und des Fleisses für die Künstler, und die Draperie von einem großen Geschmack. Es behauptete ein Mönch, der die Werkstatt des Flandrers oft besuchte, der Künstler sey ihm wegen der Schönheit dieser Figur viel Dank schuldig, denn er habe ihm die widerlichen Fehler angezeigt, welche das erste Modell entstellt hätten: deshalb gebrauchte der Flandrer von nun an die Vorsicht ohne Zeugen zu arbeiten.

Wenn

Wenn die Künstler bei ähnlichen Beschuldigungen alle so empfindlich wären als Duquesnoy, so würden ihre Thüren allen Kennern verschlossen seyn: aber man weiß daß die Bemerkungen der Kenner eher im Stande sind ein Werk zu verderben, und daß sie also keinesweges an den Schönheiten Theil haben, welche große Künstler besitzen.

Wenn Duquesnoy nur eine kleine Anzahl wichtiger Werke geliefert hat, so ist die Ursache davon, daß seine Arbeit die Frucht des tiefsten Nachdenkens und eines aus der Natur und dem Alterthume geschöpften Studiums war. Er machte mehrere Modells, nicht allein von Leibern, Aermen, Händen, Beinen, Füßen, und besonders von Köpfen, sondern auch von Fingern, und von wollenen Gewanden. Wenige Künstler haben durch eine kleinere Anzahl großer Werke sich einen größern Ruhm erworben. Es sagte ihm einst jemand, daß eine Figur, welche er bearbeitete, genug Vollendung habe: „Sie glauben es, antwortete der Bildner, weil Sie nicht das „Modell vor Augen haben, das ich in den Gedanken habe, „und wovon mein Werk ein treuer Abdruck seyn soll.“

Künstler, welche so viel Sorge für ihren Ruhm tragen, leben gemeiniglich in Armuth: das war auch das Schicksal des Flandrers; er sahe mittelmäßige Bildner mit Belohnungen überhäuft, und schmachtete im Elend. Er wollte mit Pouffin nach Frankreich gehen, man hatte ihm einen ehrenvollen Gehalt versprochen, er hatte schon sein Reisegeld empfangen, und machte nun Zubereitungen zu seiner Abreise, als er im Jahre 1646 in einem Alter von zwei und funfzig Jahren starb, man glaubt durch Gift, den ihm sein Bruder gegeben habe. Dieser Bösewicht ward wegen andrer Verbrechen zu Gand verbrannt, und man versichert, er habe auf der Folter bekannt, daß er seinem Bruder ein tödtliches Getränk gegeben habe. Daher ist bei einigen die irrige Meinung entstanden, der Flandrer sei selbst wegen eines Verbrechens verbrannt worden, das die Natur verabscheut. Man hat den Mörder mit seinem Schlachtopfer verwechselt; und die Gleichheit des Namens und der Handthierung hat diesen Irrthum unterhalten.

Du-

Duquesnoy, von den Italienern il Flamingo (der Flandrer) genannt, dieser Mann, welcher im Elende lebte, und den die Verleumdung noch nach seinem Tode verfolgt, war von einem sehr sanften Karacter, von der schönsten Gestalt, und von einem liebenswürdigen Umgange, so daß man ihn nur kennen, ja nur sehen durfte, um ihn zu lieben. Die Zärtlichkeit, welche der weise Pouſſin, und Albano ein Künſtler von so großer Sittſamkeit, für ihn hatten, reicht zu seiner Rechtfertigung hin, und würde die Apologie seiner Sitten seyn, wenn er sie nicht selbſt schon durch den sanften und tugendathmenden Ausdruck auf seine Meiſterſtücke geprägt hätte.

20) **Philippe Buyſter** gebohren zu Brüſſel im Jahre 1595. „Er verließ, sagt Dandré Bardon, sein Vaterland, „um seine Talente in Frankreich zu bilden. Hinlängliche Pro„ben seiner Geſchicklichkeit gaben die Verfertigung des Grab„mals des Cardinal de la Rochefaucaud zu St Genevieve, der „biscayiſche Paucker, die Gruppe von zween Satyren, die Göt„tin Flora, das satyriſche Gemählde, und mehrere andre Fi„guren, die er für den Park von Verſailles verfertigte.“ Er ſtarb im Jahre 1688 in einem Alter von drei und neunzig Jahren.

21) **Johann Laurentius Bernini** gebohren zu Neapel im Jahre 1598 behauptete im ſiebzehnten Jahrhunderte den Zepter von zwo Künſten, der Bildnerkunſt und der Baukunſt. Mit einem leichten, überſtömenden und ungeſtümen Genie folgte er mehr seinen Launen als den Regeln, welche die weisen Künſtler des Alterthums begründet haben, und wenn er einen Glanz in dieſen Künſten erlangte, so muß man geſtehen, daß dieß ein betrügeriſcher Glanz war, welcher jenen Künſten den Fall drohete. Je größer und glänzender sein Ruf ward, deſto gefährlicher ward der Einfluß seiner Fehler. Der Ruhm seines Namens, und die Unleugbarkeit seines Verdienſtes hatten bei denen, welche ſich von der Simplicität entfernten, wichtige Autorität, und man kann die Simplicität nicht verlaſſen, ohne zugleich von dem Pfade abzuweichen, auf dem man zu der wahren Schönheit gelangt, und ohne ſich

durch

durch gekünstelte Manieren irre führen zu lassen, welche man für dieselbe hält.

Bernini, der Sohn eines Bildners, befand sich unter der Zahl der Wunderkinder: seine ersten Spiele waren Kunstarbeiten; er war kaum aus der Wiege, als er schon die Künstlerwerkzeuge führte, und in einem Alter von acht Jahren verfertigte er den Kopf eines Faunen, welcher die Kenner in Erstaunen versetzte. Er ward von seinem Vater nach Rom gebracht, wo er in einem Alter von zehn Jahren seine Tage in dem Vatikan zubrachte, immer mit dem Studio der Meisterstücke beschäftigt, welche sich da befinden; und bald verfertigte er einen Kopf von Marmor, welcher in die Kirche der heil. Potentia gestellt ward. Die Liebhaber der Kunst glaubten sich einen neuen Michel Angelo erheben zu sehen; aber Bernini hatte nicht den großen Geist des Florentinischen Künstlers von der Natur empfangen. Michel Angelo setzt in Erstaunen und belehrt zu eben der Zeit, da er durch einen wilden Ernst gewissermaßen zurückstößt. Bernin gefällt durch seine täuschenden Reize; aber er lockt an sich, um in Verwirrung zu setzen.

Sein Gönner, der Cardinal Maffei aus dem Hause der Barberini, verschaffte ihm die Gnade Pabsts Pauls V.; sein angebohrenes Verdienst ward mit Belohnungen überhäuft, und diese Belohnungen reizten ihn zu neuen Anstrengungen an. Er verfertigte das Brustbild des Kardinal Bellarmin, eines Neffen Pauls V., und die Büste dieses Pabstes selbst; und brachte sodann in seinem funfzehnden Jahre zwo Statuen von natürlicher Größe an das Licht, womit er selbst die Erwartung derer übertraf, welche große Dinge von ihm vermutheten: die eine stellte den heil. Laurentius dar, die andre den Aeneas, wie er seinen Vater fortträgt. So war er kaum aus seiner Kindheit herausgetreten, als ihm schon kein Bildner an Ruhme gleich war. Er vermehrte bald darauf diesen Ruhm durch seinen David, der unter seine beßten Werke gerechnet wird. Er hat ihn in dem Augenblicke genommen, wo der junge Held den Goliath mit dem Steine wirft. Man bewunderte den Ausdruck in den Falten der Augenbraunen, welche den Zorn mahlen,

len, und in der Bewegung der Oberlippe, welche die Unterlippe bedeckt: allein in der Folge haben strengere Richter, durch die geschmackvollsten Entwürfe der alten Griechen belehrt, mit Recht die Niedrigkeit dieses Ausdrucks getadelt, welche sich besser für die Figur eines Soldaten, als für die eines Helden schickte. Bernini brachte nur sechs Monate über dieser Arbeit zu, und sagte selbst, daß er den Marmor verschwendete. Als er einst vierzig Jahre nachher seine Augen auf die Produkte seiner frühesten Jugend warf, rufte er traurig aus: „Wie „wenig Fortschritte habe ich doch in einer so großen Anzahl „von Jahren in der Bildnerkunst gemacht!“

Er war noch nicht achtzehn Jahre alt, als er für den Kardinal Borghese, für den sein Aeneas und sein David bestimmt war, die Gruppe des Apollo und der Daphne verfertigte, die er in ein einziges Stück Marmor arbeitete. Der Gott ist seiner Geliebten schon nahe, und nicht weiter als einen halben Fuß noch von ihr entfernt; aber schon ist sie für ihn verlohren, und die Verwandelung hat ihren Anfang genommen. Diese Gruppe wurde für das Meisterstück der neuern Bildnerkunst gehalten. Wenigstens war es wohl das angenehmste Stück, welches sie bisher hervorgebracht hatte.

Berninis Gönner, der Kardinal Maffei ward Pabst unter dem Namen Urban VIII., und trug diesem Künstler auf, denjenigen Theil der Peterskirche zu verzieren, welchen man die Confession nennt, eine Unternehmung, welche sich Bernini von Jugend auf gewünscht hatte. Seine Arbeit gieng sehr glücklich von statten, und während daß man ihn mit Lobeserhebungen überhäufte, gestand er selbst, daß er einen großen Theil davon seinem guten Glücke zu verdanken habe, weil es auf einem so großen Platze kaum möglich sey, seine Maasregeln so gut zu nehmen, daß man sich im voraus versichern könne, man werde die Wirkung hervorbringen, welche man beabsichtigte.

Berninis Genie führte ihn besonders auf reiche und prachtvolle Darstellungen; er scheiterte aber an denen, welche Weisheit verlangten. Bei dem Grabmal Urbans VIII., welches

ches in der St. Peterskirche aufgerichtet ist, konnte er seinem Triebe ganz folgen. „In einer Niche, sagt Hr. D..., er„scheint ein marmorner Himmel (un dais de marbre) von „vier Seiten, der drei Säulenordnungen der Baukunst befaßt; „über ihn befindet sich ein Aschenkrug. Unten erhebt sich ein „großes Fußgestell, welches die eherne Statue des Pabstes „unterstützt, der auf seinem Stuhle sitzt, und im Begriff ist „den Segen zu ertheilen. Zur Linken erscheint die Gerechtig„keit von zwei kleinen Kindern begleitet: sie hat die Augen auf „den Pabst gerichtet, und scheint in einem tiefen Schmerz ver„sunken zu seyn. Zur rechten ist die Liebe mit einem kleinen „säugenden Kinde: ein andres größeres steht ihr zur Seite, „und scheint den Verlust eines so guten Pabstes zu beweinen. „Ueber der Urne sieht man den Tod in Erz; er hat ein großes „Buch, in welches er die Namen der Päbste mit seiner Sense „zu schreiben gewohnt ist. Er scheint auf goldene Blätter die „Worte zu schreiben: Urbanus VIII., Barberinus, Pont. „Max. Und um die Täuschung zu vermehren hat der Künst„ler auf das vorhergehende Blatt einen Theil des Namens „Gregorius V., des Vorfahren Urbans geschrieben.“

Kurz vor dem Tode dieses Pabstes hatte Ludwig XIII. dem Bernini einen Gehalt von zwölftausend Thalern antragen lassen, um ihn nach Frankreich zu ziehen; den Künstler aber hatten die Wohlthaten Urbans, und sein Geschmack an dem Aufenthalte in Rom zurückgehalten. Doch widerstand er im Jahre 1665 der Einladung Ludwigs XIV. nicht, der zu unempfindlich für die Talente des Perraults, Bernini für fähig hielt, seiner königlichen Burg ein der Majestät eines Monarchen würdiges Ansehen zu geben. „Der Künstler, sagt Vol„taire, ward als ein Mann nach Paris geholt, welcher Frank„reich Ehre machen sollte. Die acht Monate über, die er sich „da aufhielt bekam er jeden Tag fünf Louisd'or, ein Geschenk „von funfzig tausend Thalern, eine Pension von zweitausend „Thalern, und eine für seinen Sohn von fünfhundert Tha„lern.“ Die Frucht, welche der Monarch von einem so grossen Aufwande einärndtete, war ein Riß zu der Façade des

königl.

königl. Pallastes; ein Entwurf, der mehr mit Bildern der Einbildungskraft als mit wirklichen Schönheiten prangte, der mit unermeßlichem Aufwande hervorgebracht war, und der doch nie ausgeführt wurde.

Indessen setzte Bernini während seines Aufenthaltes in Frankreich die Bildner durch seine Dreistigkeit in Erstaunen; er verfertigte das Brustbild Ludwigs XIV. in Marmor, ohne ein Modell dazu gemacht zu haben, ja ohne weitere Vorbereitungen, als einige leichte Zeichnungen, die er mit Pastelfarben entworfen hatte. Bei seiner Rückkunft nach Italien arbeitete er, um dem König seine Erkenntlichkeit zu bezeigen, die Statue dieses Prinzen zu Pferde, und zwar von einem einzigen Stücke Marmor, dem größten, das man bis jetzt gesehen hatte. An diesem Stücke ist weiter nichts merkwürdig, als seine kolossalische Größe. Carl Matatte sahe sie zu Rom, und sagte: „Sehet da eine Figur, welche nie Kinder haben „wird;“ er wollte damit anzeigen, daß man sich nie bemühen würde, sie nachzuahmen. Alle andre Italiener bewunderten sie, denn Bernini stand bei ihnen in Ansehen. Dieß fehlte ihm aber in Frankreich, und er ward hier im allgemeinen für sehr mittelmäßig gehalten. Ludwig XIV. übertrug dem Girardon, die Züge des Kopfes an jener Statue zu verändern, und Flammen unter den Füßen des Pferdes anzubringen, damit aus diesem Stücke die Aufopferung des Curtius entstünde.

Bernini fuhr fort in Italien glücklicher zu seyn. Von den Engeln, deren Modells er hier zur Verschönerung der Brücke St. Ange verfertigte, exekutirte er zween mit eigner Hand; aber Klemens IX. wollte nicht daß Werke, die ihm so kostbar vorkamen, den Ungemächlichkeiten der Luft ausgesetzt würden; er ließ an ihre Stelle Kopieen setzen, und machte die Originale seinem Neffen dem Kardinal zum Geschenk. Bernini verfertigte noch für die nämliche Brücke einen andern Engel, der die Aufschrift des Kreuzes in der Hand hielt. „Sie wol„len also durchaus, sagte ihm der Pabst verbindlich, daß ich „noch auf eine Kopie Kosten verwenden soll?“

Es

Es würde zu weitschweifig seyn, die Bildnerwerke dieses reichhaltigen Künstlers alle zu detailliren. Man rühmt vorzüglich seine heil. Bibiane, und heil. Therese, bei denen aber die Extase der göttlichen Liebe zu sehr an das Entzücken einer profanen Wollust grenzt. Seine vornehmsten Werke in der Baukunst sind der Himmel und die Confession in der Peterskirche, die Kanzel in eben der Kirche, und die Fontaine auf dem Platze Navonne. Mitten unter den Arbeiten, von denen man ihn überhäuft glaubte, gewann er noch Zeit, sich durch die Mahlerei zu ergötzen, und man kennt fast hundert und funfzig Gemählde von seiner Hand. Dieser bis auf die letzten Augenblicke seines Lebens arbeitsame Künstler, starb im Jahre 1680, in einem Alter von zwei und achtzig Jahren.

Als Baumeister erhob er sich zu sehr über die Regeln der Kunst, überließ sich zu sehr dem Ungestüm seiner Einbildungskraft, und seine immer sinnreichen, immer prachtvollen Fantasieen, wurden doch nicht immer von dem Geschmacke gebilligt. Man muß gestehen, daß seine Freiheiten angenehm sind, aber man wirft ihm vor, daß er dem Borromini zu seinen Ausschweifungen den Weg gebahnt habe.

Mengs beurtheilte ihn als Bildner. „Bernini, sagt er, „suchte einzig und allein die Augen zu blenden, und überließ „sich bei der Erfindung seiner Statuen und seiner Gruppen, „einer dreisten und selbst phantastischen Manier, die aber doch „immer angenehm blieb. Man kann dieß an seinen Werken „zu Rom sehen, bei denen er immer die Korrektheit der Pracht „aufopferte, und damit alle seine Formen verdarb.“

Der Herausgeber der Lebensbeschreibungen von Baumeistern und Künstlern sagt, daß seit Michel Angelos Tode Rom keinen Künstler gehabt habe, der jenem an Hoheit und Reichthum der Talente näher gekommen sei, als Bernini, daß Niemand den Marmor so behandelt habe als er, daß er ihm eine ungewöhnliche Biegsamkeit zu geben, und ihn mit außerordentlichen Geschmack und Anmuth zu bearbeiten gewußt, und daß er in mehrern Büsten oder Portraits die Natur erreicht habe. Aber zugleich hält sich dieser Schrift-

steller verbunden, folgendes hinzuzusetzen: „Demohngeachtet „muß man gestehen, daß seine Arbeiten im allgemeinen wenig „Wahrheit enthalten, und daß er in seinen Draperien ganz „manierirt ist: er verschwendet den Stoff eben so sehr als ihn „die Griechen sparten; er legt eine Zerknitterung in ihn hin„ein, welche das Auge ermüdet, giebt seinen Figuren viel „Schmächtigkeit, und bringt sie dadurch in Gefahr, von ei„nem heftigen Winde umgeworfen zu werden. In der Bild„nerei fliegende und allzu gefaltete Draperien anzubringen ist „eine Freiheit, welche nicht nachzuahmen ist."

22) **Alexandre Algardi**, gebohren zu Bologna im Jahre 1602, widmete sich anfangs der Mahlerei, und ward in der Schule Ludwig Carracci's angestellt. Seine Verbindung mit einem Bildner flößte ihm Liebe zu der Kunst ein, die sein Freund ausübte; er bestimmte sich dazu, betrachtete sie aber oft als Mahler; eine Sache, die man seiner ersten Erziehung beizumessen hat. Einige haben ihn gelobt, daß er der Bildnerkunst einen neuen Reichthum verschaft habe; andre haben ihn getadelt, daß er die Grenzen überschritten habe, in welche sich diese Kunst einschränken soll. In einem Alter von zwanzig Jahren wurde er nach Mantua gebracht, wo er in dem Pallaste genannt di The die Gemählde des Römischen Julius studierte: man sieht hier Stralen des Alterthums, aber es würde nützlicher für den Algardi gewesen seyn, wenn er von jetzt an das Alterthum selbst hätte studieren können; doch wenn er es auch schon nicht im Großen haben konnte, so versäumte er doch wenigstens nicht, es im Kleinen zu sehen, und nach den Medaillen, den geschnittenen Steinen oder den Metallen zu zeichnen und zu modeliren, welche die Gallerie der Herzoge von Mantua schmückten. Er war zu der nehmlichen Zeit in dem Dienste des Herzogs, für den er in Elfenbein arbeitete, oder kleine Models von Figuren und Zierrathen verfertigte, die in Erz oder in Silber gegossen werden sollten.

Dergleichen Arbeiten waren aber geschickter, ihn zu einer kleinen Manier zu gewöhnen, als ihn auf das Große zu führen. Er ging endlich auf Kosten des Herzogs in seinem drei

und

und zwanzigsten Jahre nach Rom, und beschäftigte sich einige Zeit mit Wiederherstellung von Antiken für den Kardinal Ludovisi. Er errichtete mit dem Dominikus Freundschaft, der ihm auch die zween ersten großen Werke verschafte, welche durch seinen Meißel hervorgebracht wurden. Es waren zwo Figuren in Stukkaturarbeit, welche die natürliche Größe überstiegen. Die eine stellt den heiligen Johannes dar; die andre, welche den Grund zu dem Rufe dieses Künstlers legte, ist eine Magdalena. Unterdessen blieb er noch immer ohne Beschäftigungen, welche seinem Talente angemessen gewesen wären, und mußte, um sein Leben hinzubringen, seine Zeit an Goldschmide verkaufen, und für sie Figuren von Kindern, Zierrathen und Krucifixe abformen. Seine bemerkungswürdigsten Arbeiten waren die Ausbesserungen der Antiken, und man wird sich zu Rom noch lange Zeit an sein Talent in diesem Fache erinnern. Er verfertigte da die Stücke, welche an dem Herkules im Pallast Verospi fehlten: man fand in der Folge die alten Stücke wieder, aber die welche das Werk des Algardi waren, schienen der Vergleichung ohngeachtet immer noch so schön, daß man sich entschloß sie an ihrem Platze zu lassen: man begnügte sich, die, welche man wiedergefunden hatte, neben die Statue zu stellen.

Der Neid macht es sich zur Freude, Künstlern ein Verbrechen daraus zu machen, daß sie keine Gelegenheit zu Ausübung ihrer Kunst gehabt haben, und man wirft ihnen Mangel an Talent vor, da man ihnen doch nie Mittel an die Hand gegeben hat, es zu zeigen. So behauptete man auch, Algardi würde bei aller seiner Geschicklichkeit im Modeliren, nicht mehr der nehmliche seyn, wenn man ihm eine größere Arbeit in Marmor anvertrauete. Er verfertigte endlich für die Sakristei der Paters im Oratorium die Figur des heil. Philippus von Neri, und bewieß damit, daß er seinen Nebenbuhlern in der Fertigkeit den Marmor zu bearbeiten nichts nachgab. Er zeigte noch mehr, als er kurze Zeit darauf für die Kirche der Barnabiten von Bologna die Gruppe der Enthauptung des heil. Pauls verfertigte, denn hier bewieß er, daß er in der

Kunst der Zusammensetzung, und in der Schönheit des Ausdrucks, und des Charakters keinen höhern über sich erkenne. Man bewundert den rührenden Ausdruck der Figur des Heiligen; aber noch mehr bewundert man die Gestalt des Henkers. Und man muß hier bekennen, daß die Neuern in Figuren dieser Art mehr Vollkommenheit erlangt haben, als in den Formen von Helden oder himmlischen Wesen. In diesen stehen sie weit unter den Alten; aber daran ist vielleicht weniger das Genie der Neuern, als die lebendigen Modele Schuld, von denen sie ihre Zeichnungen kopiren. Sie bilden ihre Werke nach plumpen Leuten; ja sie können selbst unter diesen keine Auswahl treffen; da hingegen die Griechen öfters Gelegenheit hatten, sich eine auserlesene Jugend ohne Bekleidung üben zu sehen.

Algardi unternahm in der Folge das Grabmal Leos XI., welches in der St. Peterskirche aufgestellt ist, und verfertigte kurze Zeit nachher für die nämliche Kirche das vornehmste unter seinen Werken, jenes berühmte Bas-relief des Attila, auf welchem dieser wilde Krieger dargestellt ist, wie er sich von Rom entfernt, und durch die drohende Erscheinung der heil. Apostel Petrus und Paulus erschreckt die Flucht nimmt. Dieß Werk hat in der Höhe zwei und dreißig Fuß und in der Breite über achtzehn. Die Figuren sind am Vordertheile ganz erhoben, und die perspectivische Verschießung hat fünf wirkliche Fuß in der Tiefe. Die Figuren der ersten Fläche haben fast vierzehn Fuß an Proportion. „Der obere Theil „des Königs der Hunnen steht frei, sagt Dondré Bardon, „und ragt über eine Gruppe von Figuren hervor, welche ihn „unterstützen, und in ihrer stufenweisen Senkung so künst„lich gebildet sind, daß sie sich unvermerkt in dem Grunde zu „verlieren scheinen. Der heil. Leo erscheint auf der andern „Seite des Bas-reliefs. Diese beiden Figuren sind durch „die Vermittelung eines Knaben verbunden, auf welchen sie „einen schwachen Schatten werfen, der zur Erhöhung ihrer „eignen Schönheit und Erhabenheit dient. Der heil. Petrus „und heil. Paulus gleichen sich in ihren Zügen: sie sind in ei-

„ner-

„ner Erhobenheit geformt, welche zu ihrer Lage sehr gut paßt. „Eine sanfte Erhebung giebt ihnen auf einmal die ihnen ange„messene Leichtigkeit, und die nöthige Festigkeit zur Stütze der „übrigen Composition, mit der sie durch die Vermittelung „von Wolken gruppirt sind. Die Feinheiten und das Feuer „der Arbeiten richten sich durchgängig nach dem Charakter und „der Stellung der Figuren. Alles läuft hier auf Wahrheit „der Wirkungen und auf kraftvolle Darstellung des Schreckens „des Attila, der vom heil. Leo bedroht wird, und des Unwil„lens der Apostel, wenn ihm der Entschluß Rom zu plündern „glückte, hinaus.“

Männer, deren Urtheil durch ihr Verdienst und die Künste sehr unterstützt wird, tragen kein Bedenken, dieß Bas-relief allen aus dem Alterthume vorzuziehen, ja sie bedienen sich desselben sogar als eines frappanten Musters, um die Arbeit der Alten in Kompositionen dieser Art zu kritisiren. Andre nicht weniger wichtige Richter sehen das, was die Bewunderung der erstern erregte, als einen glänzenden Fehler an, und als eine Verletzung der Gesetze, welche das Wesen dieser Gattung selbst giebt. Beide stützen sich auf wenigstens scheinbare Gründe.

Der nämliche Künstler hat auch die eherne Statue des Pabstes Innocenz X. verfertigt. Hier verdarb ihm der Guß; der Künstler schien untröstlich: aber der Pabst machte ihm durch einen ansehnlichen Ersatz und durch die Bechrung mit dem Christusorden wieder Muth. Algardi fieng den Guß von neuem an, er gelang, und es ist dieß die schönste Statue eines Pabstes, die man zu Rom sieht. Nach einem weniger beträchtlichen Vorfall häufte man den Widerwillen über einen noch lebenden Künstler. Hr. Falconet ließ sich aber durch die hinterlistigen Nachstellungen seiner Feinde nicht irre machen; er verbesserte die Fehler des ersten Gusses durch einen zweiten, welcher die schöne Statue Peters I. zu Pferde vollendete.

Wir führen von Algardis Werken nur noch seinen Christus am Kreuze an, welcher durch eine große Anzahl von Bildnern verdoppelt worden ist, und den man das Kruzifix des

Algardi

Algardi nennt. Dieser Künstler hat sich auch in der Baukunst ausgezeichnet, und einige Platten radirt. Er ist gestorben im Jahre 1654 in einem Alter von zwei und funfzig Jahren. Die große Anzahl seiner Werke zeugt von seiner Geschicklichkeit. Diese Geschicklichkeit ist um so mehr zu bewundern, da er schon acht und dreißig Jahr alt war, als er seinen heil. Philippus von Neri verfertigte, das erste Stück, wo er Gelegenheit hatte, den Marmor im Großen zu bearbeiten. Man hat ihn beschuldigt, er habe den gesuchten Fleiß, welchen er auf seine Köpfe wendete, ein wenig zu sehr ausgezeichnet, und sei auch einigemal in seinen Draperien zu manierirt gewesen.

Mengs fällt über diesen Künstler folgendes strenge Urtheil. „Algardi, sagt er, begann in die Bildnerkunst die Ma„nier einzuführen, welche die Mahler seiner Zeit schon aufge„nommen hatten: das ist, er suchte in seiner Kunst sich der „nämlichen Nachahmung zu bedienen, welche man in der „Mahlerei anwendete, er suchte die Wirkungen des Helldunkels „hervorzubringen, suchte gewisse Theile höher ins Licht zu „stellen, um das Auge zu rühren; mit einem Worte, er „suchte die Grenzen der Bildnerkunst zu überschreiten, deren „Gegenstand es ist, die Formen der Natur, nicht die Erschei„nungen der Gegenstände nachzuahmen; eine Sache, welche „bloß der Malerei zukömmt. Auf diese Art führte er den ma„nierirten Styl ein.“

23) **Franz Anguier**, gebohren in der Stadt d'Eu in der Normandie, im Jahre 1604, wurde nach Paris in die Schule des Simon Guillain gebracht, und that unter diesem geschickten Meister, den er endlich noch übertraf, außerordentliche Fortschritte. Seine Umstände erlaubten ihm nicht, eine Reise nach Italien zu machen; da er aber Gelegenheit hatte, seine Talente in England zu bilden, so ersparte er sich von dem Preise seiner Werke genug, um in Rom seine Studien vervollkommnen zu können. Er erwarb sich hier die achtungswerthe Freundschaft Pouſſins. Bei seiner Rückkunft nach Paris wurde er durch die Wohlthaten Ludwigs XIII. aufgemuntert, der ihm eine Wohnung im Louvre, und die Aufsicht

über

über sein Antiken-Cabinet gab. Als die königliche Academie errichtet wurde, blieb er aus Bescheidenheit in der Klasse der Meister.

Franz Anguier, sagt Dandré Bardon, ist einer der ersten Bildner, welche dem Steine Gefühl gegeben haben. Paris befaßt eine große Anzahl von Werken dieses Künstlers, welche den Beifall der Kenner erhalten. Man zeichnet besonders in dem Oratorium das Grabmahl des Kardinal von Berulle aus, so wie auch das des de Thou in der Kirche von St. André-des-Arcs, und das marmorne Kruzifix auf dem Altar der Sorbonne. Aber das größte und wichtigste unter seinen Werken, ein Monument, auffallend wegen der Wirkung die es hervorbringt, und schätzbar wegen der Art, mit der es der Künstler behandelt hat, ist das prächtige Grabmal, welches dem letzten Herzoge von Montmorency zu Ehren, der zu Toulouse enthauptet wurde, in der Kirche des Klosters zu St. Maria zu Moulins aufgerichtet worden ist. „Der Herzog, sagt Herr D..., „ist auf einem Grabe halb liegend und auf die „Seite gestemmt dargestellt, eine Hand stützt er auf seinen Helm, „und in der andern hält er seinen Degen; seine Gemahlin, die „Herzogin Maria Felix des Ursins, welche ihm dieß Grabmal „hat errichten lassen, befindet sich verhüllt und in einem Trau„erschleier zu seinen Füßen. Auf den Seiten des Grabes be„finden sich zwei sitzende Figuren, deren eine die Tapferkeit „durch einen Herkules, die andre die Freigebigkeit anzeigt. Ein „Portikus von vier Säulen, deren zwo ein Wappen halten, „dient zur Verschönerung dieses Grabmals. In den Zwi„schenräumen der Säulen sieht man die Figuren des Adels und „der Frömmigkeit. In der Mitten ist ein von Blumen um„wundener Aschenkrug. Zween andre größere Engel, die aber „nicht von der Hand des Anguier sind, stehen über dem Aschen„kruge neben den Waffen des Montmorency.“

Man sieht noch von dem nehmlichen Künstler das Grabmal des Hauses von Longueville, von Statüen und Basreliefs, und von dem Mausoleum Heinrichs Chabot, Herzogs von Rohan begleitet. Man könnte an dem Künstler eine etwas

was zu runde und schwere Manier aussetzen. Er starb zu Paris im Jahre 1699, in einem Alter von fünf und neunzig Jahren.

24) Giles Guerin, gebohren zu Paris im Jahre 1606, hatte wenig Genie, wenig Auszeichnendes, verbesserte auch seine Naturfehler nicht durch diejenige Vervollkommnung des Studiums, welche andre von der Natur nicht begünstigte Künstler erhoben hat, und kam also wenig über das Mittelmäßige. Wenn wir daher seiner hier erwähnen, so geschieht dieß darum, weil er den Marmor mit viel Kunst hauete; und diese Sache, welche sich nur auf das Mechanische bezieht, war, wie Dandré Bardon bemerkt, damals sehr geschätzt, weil sie noch nicht ganz gemein war. In den Bädern des Apollo zu Versailles sieht man von ihm eine Gruppe von Pferden, welche ein trivieller Gedanke den gemeinen Mann bewundern läßt, die aber von Kennern nicht geschätzt wird, und in ihren Augen die Vortreflichkeit der schönen Gruppe der Brüder Marly erhöhet. Er hat auch in dem nehmlichen Park eine wenig bemerkungswerthe Figur gebildet, welche Afrika vorstellt, und zu Paris in der Kirche des heil. Erlösers die Auferstehung. Er ist gestorben im Jahre 1678 in einem Alter von zwei und siebzig Jahren.

25) Jean Theodon, ein französischer Bildner, hat wenig für sein Vaterland gearbeitet. In welchem Jahre und in welcher Stadt er sein Daseyn erhalten, haben wir nicht erfahren können. Man behauptet, er sei durch einige Bedrückungen, welche er in Frankreich von seinen Mitbrüdern habe erfahren müssen, veranlaßt worden, seine Talente nach Rom zu bringen. Wahrscheinlich kannte er diese Stadt schon, und hatte hier seinen ersten Unterricht empfangen. Seine Talente wurden hier geschätzt, und er hatte die Ehre, den Bernini zum Nebenbuhler zu haben, als er die schöne Figur des heil. Johannes vom Lateran verfertigte. Es war dieß kein geringer Ruhm, von den Italienern selbst eines Wetteifers mit diesem Künstler würdig geachtet zu werden, der nach ihren Gedanken, damals nicht seines Gleichen hatte.

Das

Das kunstreiche Frankreich trug noch einen neuen Sieg in Rom davon. Die Jesuiten wollten den Altar des heil. Ignatius, den sie in der Jesuskirche aufrichten ließen, mit zwo Gruppen verschönern, wovon jede aus fünf Figuren bestehen sollte. Sie boten diese Arbeiten öffentlich aus, die berühmtesten Bildner Italiens stellten sich vor die Schranken, und zween Franzosen erhielten den Preis; der eine war le Gros, und der andre Theodon, damals Künstler bei dem Baue der St. Peterskirche. Ihre beiden Gruppen werden unter den Meisterstücken des neuen Roms genennt. Das von dem Theodon stellt den Glauben dar, wie er den Götzendienst zerstört, und wird ausgedrückt durch eine Frauensperson, welche sich in eine Schlange endigt: neben ihr ist ein König von Japan, welcher sich dem christlichen Glauben unterwirft.

Für das Leihhaus in Italien hat er ein Basrelief verfertigt, welches die Kinder Jakobs darstellt, wie sie wegen des Raubes eines goldnen Bechers angeklagt, vor ihren Brüder Joseph geführt werden. Auch das Grabmal der berühmten Königin von Schweden, Christina, hat er mit einem Basrelief geschmückt.

Zu Versailles sieht man von ihm zwo Jahrszeiten, den Sommer und Winter, und zu Paris in dem Antiken-Saale eine Figur von Marmor. Er hat die Gruppe der Arria und des Pätus zu bearbeiten angefangen, welche unvollendet zu Rom blieb, jetzt aber in den Thuillerien steht. Pautre hat sie vollendet. Theodon würde ohnstreitig weniger Plumpheit daran gelassen haben, wenn er sie selbst hätte vollenden können. Er starb zu Paris gegen das Jahr 1680.

26) **Michel Anguier**, Bruder des Franz, wurde gebohren zu Eu im Jahr 1612. Den ersten Unterricht in seiner Kunst bekam er in seiner Vaterstadt, und er verfertigte in seinem funfzehenden Jahre einige Werke für die Jesuiten, die sich daselbst aufhielten. Er gieng in der Folge nach Paris in die Schule des Guillain, half diesem Meister bei einigen Arbeiten, und ersparte sich durch seine außerordentliche Mäßigkeit einiges Geld, um eine Reise nach Rom zu machen. Er fand hier in

der

der Werkstatt des Algardi die nemlichen Vortheile, welche er beim Guillain gehabt hatte, Unterricht, und bezahlte Arbeit. Er verfertigte nach den Modelen und unter der Aufsicht dieses berühmten Meisters mehrere Basreliefs: und man trug ihm einige kleinere Werke für die St. Peterskirche und für den Palast mehrerer Kardinäle auf. Diese Beschäftigungen reichten zu seinem Unterhalte hin, und liessen ihm Muße, die schönsten Denkmähler des Alterthums zu studieren.

Im Jahre 1651 kam er nach einem zehnjährigen Studio nach Paris zurück; er fand diese Stadt in einen Bürgerkrieg verwickelt, und würde im Elende verschmachtet seyn, wenn ihm nicht sein Bruder Beschäftigung verschaft hätte, der jezt an dem Grabmahle des Herzogs von Montmorency und an einigen andern Werken für das Kloster der heil. Maria de Moulins arbeitete. Er verfertigte in dem nehmlichen Jahre das Model zu der Statüe Ludwig XIII, welche zu Narbonne in Erz gegossen wurde.

Dieses Werk, welches in die Provinz geschickt ward, konnte wenig zu seinem Rufe beitragen: aber er hatte im folgenden Jahre Gelegenheit sein Talent zu zeigen, durch zwölf Figuren in Erz, welche auf die Wohnung des Instituts gestellt wurden. Man bewundert an ihnen den feinen und angenehmen Umriß. Endlich ward er im dritten Jahre seines Aufenthalts in Frankreich zu ansehnlichen Arbeiten gezogen. Er verschönerte in dem alten Schlosse das Apartement der Königin Anna von Oesterreich, welches mit Gemählden von Romanelli geschmückt war. „Die Bildnerei des ersten Stückes, das er im Jahre „1653 unternahm, besteht in acht großen Termen, in deren „Mitte die Elemente auf vier Medaillons stehen. Auf den „schmalsten Theilen des Plafonds sind vier männliche und weib„liche Satyren von einer großen Schönheit, als Sinnbilder „der Jahrszeiten angebracht. In der Höhe des Gewölbes „zeigt sich das Jahr und die Stunden des Tages, in Basre„liefs von unächtem Metall sehr prächtig gearbeitet.

„Auf dem andern Stücke sind die Figuren der Flüsse der „Seine, der Rhone, der Garonne und der Loire bezeichnet.

„Die

„Die vier Famen, welche an das Ende des Plafonds gestellt „sind, tragen die Waffen des Königs und der Königin; sie „sind schön, schlank, und von einem schönen Charakter. „Zwei Basreliefs von Erz, welche Frankreich und Navarra „darstellen, schmücken die Höhe des Gewölbes.

„Die Winkel des Plafonds im dritten Stücke stellen Fa„men und Genien dar; sie sind mit Tropäen und Denkmäh„lern gruppirt, die zur Unsterblichkeit erhoben sind. Zwölf „kleine Amors ziehen eine Guirlande um das große Gemählde, „welches die Mitte dieses Stückes ausmacht. In dem Kabi„net sind Tugenden und acht kleine Genien, deren jeder eine „Lilie hat.“

Die königliche Pracht des Oberaufsehers Foucquet und die Prachtliebe einiger Privatleute, verschaften unserm Künstler einige Jahre lang Beschäftigung; in der Folge ward er von der Königin Anna von Oesterreich zu der größten Partie von Bildnereien im Val de Grace berufen. Die Geburt Christi in Marmor, welche er auf den Altar stellte, wurde als die schönste Gruppe betrachtet, welche von seiner Hand gegangen war. Das Innere dieser prächtigen Kirche verschönerte er mit sechzehn weiblichen Figuren. Man beschuldigt ihn, er habe zu viel Verzierungen an das Gewölbe gemacht.

In dem Stücke, welches er noch auf Befehl der Anna von Oesterreich für den Hochaltar der Kirche St. Denis de la Chartre verfertigte, vereinigte er ronde bosse und bas-relief. Das Sujet ist Unser Heiland, welcher in das Gefängniß kommt, um dem heil. Dionysius und seinen Gefährten in eigner Person das Abendmahl zu reichen. Der Künstler hat sich eine reizende Wirkung verschaft, indem er das Gefängniß in einer runden Form vorstellt, und das Licht von oben herunter fallen läßt. Man rühmt auch von ihm das Grabmal des Marschal von Souvré, in der Kirche St. Johannis von Latran, und das Kruzifix, das er auf dem Gottesacker des heil. Rochus setzte, und welches jezt in der Kapelle von Calvaire steht. Die Verzierung dieser Kapelle ist das Werk des Herrn Falconet. Die lezten Arbeiten von Anguier, welche seinen Ruf krönten,

waren

waren die Statüen und die Basreliefs der Pforte von St. Denis. Die Statüen von Holland und vom Rhein sind nach den Zeichnungen Lebruns gemacht, der sich den Ruhm von allen Arbeiten zueignen wollte, die für Ludwig XIV. gemacht wurden, und den geschicktesten Künstlern nur selten die Freiheit ließ, sich ihrem Genie zu überlassen.

Michel Anguier starb zu Paris im Jahre 1686, in einem Alter von vier und siebzig Jahren.

27) **Louis Lerambert**, gebohren zu Paris im Jahre 1614, begab sich sehr bald in die Schule des Vouet, und lernte hier die Grundsätze der Zeichenkunst; aber der Geschmack, den er an der Bildnerkunst fand, trieb ihn an, in die Werkstatt Sarrazins zu gehen. Er war Liebhaber der Künste, und zugleich Schmeichler. Als der Sohn des Aufsehers über die Antiken Ludwigs XIII, und als der Pathe dieses Königs hatte er bei diesem einen Zutritt, den er auch in der Folge bei seinem Nachfolger erhielt. Mit dem Talent für die Bildnerkunst verband er noch andere angenehme Talente; er war Kenner der Musik, er machte Gedichte, und tanzte so gut, daß er in den Hofballets eine Stelle bekam: er gefiel durch die Lebhaftigkeit seiner Einbildungskraft, und durch die Fertigkeit seiner Antworten. Mit weniger veränderlichen Talenten würde er vielleicht einen berühmten Nahmen zurückgelassen, aber auch gewiß die Vergnügungen des Lebens in keinem vollen Maße genossen haben.

Die ersten Arbeiten, zu denen man ihn suchte, konnten ihn nicht ins Große führen: es waren Grabmäler und Medaillons, welche Portraits von Personen darstellten, die sich am Hofe und in der Stadt am meisten auszeichneten. Durch solche Arbeiten macht man sich zwar selten unsterblich; aber man gefällt doch seinen Zeitgenossen.

Er erhielt endlich eine beträchtlichere Unternehmung, nehmlich das Grabmal des Marquis von Dampierre, welches in der Pfarrkirche dieses Herrn, drei Meilen von Gien aufgestellt wurde. Er verfertigte außer den Bildnereien auch noch die Grabschrift, und zwar in Versen.

Für

Für Versailles verfertigte er die marmornen Figuren des Pan, eines Faunes, einer tanzenden Waldnymphe, und einer Nymphe, welche eine Trommel von Blech schlägt. Diese Figuren wurden um das Bassin des Apollo herumgesetzt, in der Folge aber wieder weggenommen, weil sie nur von Stein waren, und in den Garten des Palais-royal getragen, von wo man sie aber noch einmal wegschafte. Sie waren durch die Zeit herabgekommen, aber man schätzte sie doch, besonders die Waldnymphe, welche durch einen Ausdruck von Fröhlichkeit, und durch die Leichtigkeit ihres Gewandes gefiel. Er verfertigte noch für die Terrasse neben der Orangerie zween Sphinxe in weißen Marmor, bei denen sich Kinder von Erz befanden, die mit Blumenkränzen spielten; und vier Gruppen von Kindern in der Wasserallee, welche an der Drachen-Fontaine heruntergeht. Diese Gruppen erhielten den Beifall Ludwigs so sehr, daß er verlangte, sie sollten in Erz gegossen werden.

Larembert kann mit Recht keine Stelle unter den großen Künstlern behaupten; aber, sagt Dandré Bardon, seine Werke zeigen viel Geschmack, viel Wahrheit, und eine gute Manier. Er starb zu Paris im Jahre 1670, in einem Alter von sechs und funfzig Jahren. Es ist Künstlern nützlich, feine Manieren, und Geist, selbst einen sehr gebildeten Geist zu haben; aber sie laufen große Gefahr von Seiten der Kunst zu verliehren, wenn sie, so wie Larembert, Schmeichler und schöne Geister machen wollen.

28) **Pierre Paul Puget**, Mahler, Baumeister und Bildner, ward gebohren zu Marseille im Jahr 1622. Sein Vater, welcher Bildner und Baumeister war, hat sich in keiner von diesen Künsten Ruhm erworben. Er trug wenig zu der frühern Erziehung seines Sohnes bei, und brachte ihn in seinem vierzehnten Jahre zu einem mittelmäßigen Bildner, der zugleich Galeerenbauer war, und den sein Schüler bald übertroffen hatte. Der Schüler bat den Meister ihm die Errichtung und die Bildnerarbeiten eines Gebäudes anzuvertrauen, und dies war das beste Werk, welches unter den Nahmen dieses unbekannten Künstlers hervorging.

Puget

Puget war vielleicht jezt der beste Künstler zu Marseille: aber sein Genie rufte ihm zu, daß er noch kaum die Anfangsgründe der Kunst verstünde, und daß Italien der Ort wäre, wo ihm die Geheimnisse derselben würden enthüllt werden: er hörte die geschickten Meister dieses Landes nennen, und brannte vor Begierde, ihre Werke zu sehen, und bei denen, welche noch lebten, Unterricht zu erhalten. Er reiste ab, ohne seine Umstände zu Rathe zu ziehen, und fand sich bei seiner Ankunft in Florenz in seinem funfzehenden Jahre ohne Geld, ohne Freunde, ohne Hülfe, von den Künstlern, bei denen er um Arbeit bat, mit Verachtung zurückgewiesen. Es gelang ihm endlich, bei einem Bildhauer in Holz angestellt zu werden, der ihm sogleich einige Werke von Wichtigkeit übertrug, ihm aber bald nachher, da er in dem Gehrten, den er besoldete, seinen Meister erkannte, die Verfertigung der beträchtlichsten Werke überließ. Unter diesen seiner wenig würdigen Beschäftigungen verlohr er ein ganzes Jahr, und ging in der Folge nach Rom, wo einige Zeichnungen, die er dem Peter von Cortona sehen ließ, ihm die Achtung und Freundschaft dieses Meisters erwarben. Jezt widmete er sich vorzüglich der Mahlerei, bediente sich der Werke Cortonas zu seinen Modelen, und ahmte sie so geschickt nach, daß die seinigen mehreremale seinem Meister beigelegt wurden. Was würde Puget nicht geworden seyn, wenn er die Wissenschaft der Kunst aus einer reineren Quelle geschöpft, und diese Zeit dazu angewendet hätte, die Grundsätze der Künstler von Griechenland zu erforschen und zu durchdringen, und diejenigen ihrer Meisterstücke gründlich zu studieren, welche der Vernichtung entgangen sind? Die Neuern würden keine Bildner haben, welche sie dem Puget entgegenstellen könnten. Aber man muß auch gestehen, daß die Künstler, welche nicht ganz durch ihre Umstände zurückgesetzt wurden, fast immer das geworden sind, was sie werden sollten. Wenn Puget zu Rom mehr den Cortona, als die Antike und den Raphael nachahmte, so lag der Grund darin, daß seine Neigung ihn zu dieser Nachahmung fortriß.

Nach

Nach einem Aufenthalt von sechs Jahren kam er aus Italien nach Marseille zurück, und wurde von dem Herzoge von Breze, Admiral von Frankreich, nach Toulon berufen, der ihm auftrug das Model des schönsten Schiffes zu entwerfen, das er sich nur vorstellen könne. Er blieb einige Jahre in seiner Vaterstadt, und ging dann nach Rom zurück, wo er sich nur mit der Mahlerei und mit der Zeichnung der vornehmsten Schönheiten dieser Stadt beschäftigte: erst im Jahre 1653 kam er wieder nach Marseille. Er hatte eine gefährliche Krankheit auszustehen, nach welcher man ihm rieth den Pinsel wegzulegen, und sich mit Arbeiten zu beschäftigen, welche seinem starken und Uebung heischenden Körper angemessen waren. Von der Zeit an widmete er sich ganz der Baukunst und der Bildnerei. Er würde sich unter der Menge jener Mahler verlohren haben, welche Talent hatten, ohne das erste der Talente zu besitzen; die Krankheit, welche seinen Tagen drohete, war der Grund zu seinem Ruhme.

Man mußte voraussehen, daß er sich in der Bildnerkunst einen großen Nahmen machen werde, da er, nur zum Versuch, die beiden kolossalischen Termen hervorbrachte, welche zu Toulon das Hotel de ville unterstützen: Werke, welche nach dem Bericht des Marquis von Seignelay, auf Ludwigs XIV. Befehl nach Versailles würden gebracht worden seyn, wenn sie nicht aus mehrern Stücken bestanden hätten.

Er wurde von einem Liebhaber der Kunst nach Paris gezogen, und verfertigte für ihn auf dem Schlosse von Beaudevil in der Normandie eine Figur und eine Gruppe in Stein, in der Größe von acht Fuß: die eine stellte den Herkules vor, die andre die Erde, welche den Janus krönt. Pautre sahe sie, er redete davon mit dem Fouquet, und der Oberbefehlshaber wollte einer von den ersten seyn, welche diesen geschickten Künstler beschäftigten. Er trug ihm auf, sich selbst zu Genf die schönsten Marmors zu den Arbeiten auszulesen, die er ihm übergeben würde. Puget reiste ab, verrichtete seinen Auftrag, und während daß er die Nacht bei der Marmorgrube wachte, verfertig-

fertigte er den Herkules, welcher noch jezt in den Jardins de Sceaux aufgestellt ist. Er war im Begrif nach Frankreich zurückzugehen, weil er bei dem Fouquet in Ungnade gefallen war. Allein man trug ihm in Genf sehr wichtige Arbeiten auf: er blieb also hier, verfertigte für die Kirche Unsrer Frauen zu Carignan einen St. Sebastian. und einen verklärten Alexander Saoli, Statüen von Marmor, in der Höhe von dreizehn Fuß. Kurze Zeit nachher exekutirte er für den Herzog von Mantua ein Basrelief, welches die Himmelfahrt vorstellte. Lebrun beugte bei seiner Reise nach Frankreich von seinem Wege ab, um dieß Werk zu sehen, und bewunderte es. Er redete davon gegen den Colbert, welcher den König vermochte, den Puget nach Frankreich zu rufen, und zwar mit dem Titel eines Bildners, und Oberaufsehers über die Arbeiten, welche zur Verschönerung der Schiffe bestimmt waren, und mit einem Gehalt von zwölf hundert Thalern.

Während daß Puget in Genf war, übertrug ihm ein Nobile eine Statüe, ohne mit ihm über den Preis übereinzukommen. Die Statüe wurde vollendet, und erhielt den Beifall des Nobile; allein er glaubte dennoch über die Summe handeln zu können, welche der Künstler dafür verlangte. Puget, ohne seine Zeit mit Streiten zu verlieren, vernichtete die Statüe, und wendete sich gegen den Genueser: „Ich bin edler als „Sie, sagte er, denn ich weiß den Preis meiner Arbeit zu ver„achten, und Sie haben nicht einmal den Adel, Ihr Geld an „ein schönes Stück zu verwenden.“

Er erholte sich zu Toulon von seinen Arbeiten für das Seewesen, und entwarf hier den Grundriß zu den Gruppen des Alexanders und Diogenes, welche aber erst lange Zeit nachher zu Stande kam. Es sollten mehrere Marmorstücke von Genf für den Seehafen de Grace eingeschifft werden; Puget erhielt davon drei Stücke vom Kolbert, und von einem derselben bildete er die berühmte Statüe des Milo, welche in dem Park zu Versailles aufgestellt wurde, und die seinen Ruf sicherte. Der Ausdruck des Schmerzes, der Kraft und des Widerstandes ist hier in allen Gliedern angebracht. Ueberall hat der

Mar-

Marmor den Schein der Härte verlohren, und die Geschmeidigkeit des Fleisches angenommen. Diese Statüe, das Meisterstück seines Urhebers, und eines von den schönsten Werken, welche der Meisel der Neuern hervorgebracht hat, würde selbst dem Laocoon des Alterthums nichts nachgeben, wenn die Formen die nehmliche Reinheit hätten.

Entfernt von Paris war er in den Kabalen der Künstler unerfahren, und diese hielten es ihrem Interesse gemäß, seine Talente nicht sehr ans Licht zu setzen. Sie beschlossen auch sein Meisterstück in einen abgelegenen Gang des Parks zu stellen. Aber Ludwig XIV. wußte zuweilen die kleinen Bewegungen des Neides zu durchdringen und zu vernichten; er befahl das Werk an den Eingang der königlichen Allee zu stellen. Er verlangte, daß der Verfasser noch eine ähnliche Arbeit unternehmen möchte, und Puget verfertigte die Gruppe der Andromeda, wie sie vom Perseus befreit wird. Der König zog diese Gruppe dem Milo vor, ein Urtheil, welches von dem Künstler nicht gebilligt, und von der Nachwelt nicht bestätiget ward. Schönheit, und heroischer, folglich auch idealischer Adel war in diesem Stücke unumgänglich nothwendig; und gleichwohl fand man dieß nicht in der Figur des Perseus. Weit entfernt ein Heroe, ein Sohn des Jupiters, und über das menschliche Wesen erhaben zu seyn, ist er nicht einmal ein junger Mann von auszeichnender Schönheit. Der Kopf der Andromeda ist mehr angenehm als schön: aber Puget allein konnte die Feinheit und die Fülle des Fleisches ausdrücken, die man an dieser reizenden Gestalt nicht genug bewundern kann. In Vergleichung mit dem Perseus scheint sie zu klein zu seyn: der Urheber entschuldigte sich mit der Ungeschicklichkeit des Künstlers, dem er den Grundriß anvertraut, und der den Marmor verdorben habe.

Dieses Stück ward dem Könige durch den Sohn des Bildners vorgestellt: im Jahre 1688 kam er selbst an den Hof, ward gerührt durch den Empfang des Monarchen, aber

wenig befriedigt durch den Werth, den die Ministers seinen Arbeiten beilegten. Er blieb nur sieben bis acht Monate von seinem Lande entfernt, und konnte sich nicht überwinden, den Besuch eines einzigen Künstlers anzunehmen. Es konnte ihm nicht unbekannt seyn, daß einige seinen Talenten wenig Gerechtigkeit wiederfahren ließen, und er schloß sie alle in seinen Haß ein. Coysevox ward eines Tages, ohne ihm bekannt zu seyn, durch einen gemeinschaftlichen Freund in seine Werkstatt eingeführt: aber dieser Freund begieng die Unvorsichtigkeit ihn zu nennen; sogleich ergriff Puget den Künstler bei den Schultern, und führte ihn hinaus. „Wie! sagte er zu ihm, Herr Coy„sevox, ein so geschickter Mann wie Sie, kommt um einen Un„wissenden, wie ich bin, arbeiten zu sehen?“

Es wurden ihm Arbeiten zu Versailles angetragen: aber Lebrun, ein Mann, der seinen Ruf und seine Würde, als ersten Mahler mißbrauchte, bestand darauf, die Zeichnungen zu den Arbeiten zu machen, die der König verlangte, und sie zu dirigiren. Puget mochte sich nicht unter den Despoten der Künste beugen, und machte Anstalt ein Land zu verlassen, wo das Genie selbst gebunden war.

Es war nach seiner Zurückkunft da er das Basrelief des Alexanders und des Diogenes vollendete. Er schickte es nach Paris; aber das Werk fand hier keinen Beifall, man räumte ihm keinen Ort ein, und es blieb vernachläßiget in dem Antikensaale stehen. Man findet daran wenig Korrektheit, wenig Adel, Figuren, welche nach den Zeichnungen Jordaens exekutirt zu seyn scheinen, und welche mehr von der triviellen Manier dieses flandrischen Mahlers als von antiker Schönheit haben: man sieht hier ein Pferd, welches nicht aus der Natur geholt ist: aber man bemerkt doch auch Partieen, an denen man die Hand eines Meisters nicht verkennen kann. Dieß sind die Partieen, welche den Dandré Bardon zu folgendem Urtheile vermocht haben: „die Begeisterung welche hier glänzt, das „Feuer, welches durch alle Theile hindurch strahlt, ist so ver-

„führe-

„führerisch, daß man kaum Muse hat, die Nachläßigkeiten „wahrzunehmen, welche dem Bildner entschlüpft sind. Ja, „der Reiz, welcher dadurch entsteht, ist sogar fähig die Nei„gung zu dem Urtheile über sie zu mildern, das schon zu ih„rem Tadel gestimmt war.“ Herr Falconet, empfindlicher gegen die Fehler, welche dieß Basrelief entstellen, und die durch seine Schönheiten nicht gut gemacht werden können, sagt, es sei ein schwaches Werk eines sehr einsichtsvollen Künstlers, der sich in eine Gattung gewagt, die er nicht studiert, und für die er keine Neigung gehabt habe. Unterdessen hatte dieser Künstler, wie wir oben gesagt haben, schon ein Basrelief von der Himmelfarth verfertigt, das die Bewunderung Berninis erhielt. Er endigte auch seine Laufbahn mit einem Basrelief, ja er hatte nicht einmal Zeit, es zu vollenden. Es stellt die Pestilenz von Mayland dar, und soll incorrect, und übel entworfen seyn, auch Spuren von dem Alter des Künstlers an sich tragen.

Puget starb im Jahre 1634 in seiner Vaterstadt, in einem Alter von zwei und siebzig Jahren. Vielleicht hatte seit Michel-Angelo kein Künstler das Genie für die Bildnerkunst in einem so hohen Grade besessen, als er. Seine Fehler stehen mit seinen Eigenschaften im Gleichgewichte, welche ihm eine Stelle unter der kleinen Anzahl der großen Bildner verschaffen. Freilich wäre es schön gewesen, wenn er wie die Alten Neigung zur Korrektheit und Liebe zur Schönheit empfunden hätte: Schönheit, Korrektheit und Adel sind noch viel weniger in der Bildnerkunst als in der Mahlerei entbehrlich, denn diese kann doch die Abwesenheit dieser Eigenschaften durch die verführerischen Reize des Helldunkels und der Farben ersetzen. Er bearbeitete, wie Michel-Angelo, den Marmor mit einer Dreistigkeit, die an Kühnheit gränzte, hatte oft nur ein kleines Modell, oder wohl gar nur eine Maquette, nach welchen er sich richtete, und bediente sich selten der Bleischnuren, Steinmesser, und der Winkelmaase. Seine Zeitgenossen, sagt M. D —, versicherten daß sie einen Theil von

seinem Milon gesehen hätten, der schon sehr weit bearbeitet gewesen wäre, unterdessen die übrigen noch nicht ganz zugehauen gewesen.

29) Antonius Raggi, Lombard genannt, war gebohren im Jahre 1624 zu Vicomorto, einem Orte in der Schweiz, an den Gränzen von Mailand. Er kam zeitig nach Rom in die Schule des Algardi, verlohr aber seinen Meister zu früh, und ward unter die Schüler des Bernini aufgenommen. Bekannt ist es, daß er die Vorzüge eines Mitgliedes der Academie zu Rom erlangte. Er hat in dieser Stadt eine große Anzahl von Arbeiten verfertigt; dieß beweißt wenigstens, daß er einer von den geachtetesten Künstlern seiner Zeit war. Es würde sehr unnütz seyn, hier die Nahmen seiner Produkte aufzuhäufen, da wir den Werth und den Charakter derselben nicht schätzen können. Man hat zu Paris ein Stück von seiner Hand, das aber nach dem Modell des Bernini verfertigt, und übrigens von einer wenig beträchtlichen Schönheit ist: es ist eine Jungfrau, welche das Jesuskind über ihren Knieen hält. Dieser Künstler erwarb sich durch seine Talente einen beträchtlichen Reichthum und starb im Jahre 1686 in einem Alter von zwei und sechzig Jahren.

30) Thomas Regnauldin gebohren zu Moulins im Jahre 1627 war der Zögling von François Anguier. Er genoß in seiner Jugend Vortheile, welche oft die größten Talente entbehren mußten; er ward von Ludwig den XIV. nach Rom geschickt, bekam von diesem Fürsten eine Pension von 3000 Livres, und hatte bei seiner Rückkunft keinen Mangel an Arbeiten; aber alle diese Vortheile konnten ihn nicht über seine Natur erheben, die ihm nur Anlagen zu einer mittelmäßigen Größe verliehen hatte. Für sein bestes Werk hält man die drei Nymphen, welche in den Bädern des Apollo zu Versailles hinter dem Gotte aufgestellt sind. Man kann daraus nichts nachtheiliges für ihn folgern, daß diese Statüen nach den Zeichnungen des le Brün gearbeitet sind: wir haben schon bemerkt, daß sich die größten Bildner dieser Sclaverei haben unterwerfen müssen. Die sehr mittelmäßige Gruppe der von dem

dem Saturn geraubten Zybele in den Gärten der Tuillerien ist auch von diesem Künstler. Er starb im Jahre 1706 in einem Alter von neun und siebzig Jahren. Man giebt ihm manierirtes Wesen und Schwerfälligkeit Schuld.

31) **Dominikus Guidi** gebohren im Jahre 1628 zu Massa Carrera, einer Stadt im Herzogthum Toscana, kam sehr jung nach Rom in die Schule des Algardi. Er machte dem Unterrichte dieses geschickten Meisters Ehre, und wurde unter die Zahl derjenigen Künstler gerechnet, welche sich einen Nahmen gemacht haben, ohne deshalb in den ersten Rang zu gehören. Er würde zu einem größern Ruhme gelangt seyn, wenn er mehr auf die Schonung desselben wäre bedacht gewesen; aber so zog er sehr oft den Vortheil dem Ruhme vor; er unternahm Arbeiten zu allen Preisen, und ließ sie durch mittelmäßige Künstler exekutiren: er nahm selbst Arbeiten von seinen Schülern auf, nachdem er sie nur schwach verbessert hatte. Um sich eine Idee von seinem Talente zu machen, muß man unter der großen Anzahl von Stücken eine Auswahl treffen, die er nicht erröthete unter seinem Nahmen sich verbreiten zu lassen. Man bemerkt besonders seine Statüe des Herzogs von Bagni in der Kirche des St. Alexis, auf dem Aventinischen Berge, die von Klemens IX. in der großen St. Marienkirche, den Traum des Joseph, dem ein Engel das Geheimniß der Empfängniß entdeckt, in der Kirche der Madonna della Vittoria, ein Basrelief auf dem Altare des Oratoriums auf dem Mont-de Piété. Der Ruf dieses Künstlers drang bis nach Frankreich, und Ludwig XIV. wollte ein Werk von ihm haben. Es ist zu Versailles aufgestellt, jenseit des Bassins vom Neptun, und stellt die Fama dar, wie sie das Leben des Monarchen aufschreibt: der Neid liegt unter ihren Füßen, die Zeit hält das Buch in welches die Göttin schreibt, deren linke Hand das Medaillon des Königs befaßt. Ob schon Guidi zu Rom, und also weit von le Brün entfernt war, so konnte er sich doch der Herrschaft dieses ersten Mahlers nicht entziehen, und sah sich genöthigt nach der Zeichnung zu arbeiten, die er von ihm empfieng. Er

starb

starb zu Rom im Jahre 1701 in einem Alter von drei und sechzig Jahren.

32) Gaspard und Balthasar Marsy. Wir wollen diese beiden Brüder nicht von einander trennen, da sie selbst ihre Talente zu vereinigten suchten. Beide waren gebohren zu Cambrai, Gaspard im Jahre 1624 und Balthasar 1628. Sie wurden von ihrem Vater unterrichtet, und kamen erst im Jahre 1648 nach Rom, wo sie sogleich für einen Bildhauer in Holz zu arbeiten sich genöthigt sahen: in der Folge kamen sie in die Bekanntschaft von Sarrasin und von Buyster, welche sie für sich arbeiten ließen. Unter diesen niedrigen Beschäftigungen brachten sie mehrere Jahre zu, bis sie endlich den Auftrag bekamen das Hotel des Staatssecretairs Brilliere zu verzieren, welches jezt das Hotel von Touluse ist: und hiermit fieng sich ihr Ruf an. Unterdessen blieben ihre Arbeiten noch in den Hotels verschlossen, bis sie endlich Gelegenheit fanden ein öffentliches Werk zu verfertigen. Es war dieß die Stukaturdecoration der kleinen Kapelle der Märtyrer in der Kirche der Abtei von Montmartre, wo sie auch die Statüe des heil. Dionysius in natürlicher Größe in Alabaster ausarbeiteten.

Aber Versailles war ein großen Talenten mehr angemessenerer Schauplatz: sie debütirten hier mit den ehernen Figuren, welche auf die Drachen-Fontainen gestellt wurden, mit dem Bachus und der Latona: diese letztere zählt man unter ihre berühmtesten Werke; aber sie übertrafen sich noch in der zwoten Pferdegruppe der Bäder des Apollo, wo die Vortreflichkeit ihres Werkes noch durch die Mittelmäßigkeit der erstern Gruppe erhöht wird, welche vom Guerin ist. Ihre Zeichnung ist voll Feuer, ihre Ausführung voll Pracht und Feinheit: die letzte Arbeit, welche die beiden Brüder in Verbindung gemacht haben, befindet sich in der Kirche der Abtei St. Germain des Pres, und ist das Grabmahl des Johann Casimir, Polnischen Königs, welcher Gott seine Krone darbietet: Nachdem Balthasar diese Arbeit vollendet hatte, so entsagte er der Bildhauerkunst, und überließ sich den Reizen eines unbekannten und ruhigen Lebens. Er starb nach dem Daudré Bar-

Bardon im Jahre 1684, in einem Alter von sechs und funfzig Jahren.

Als diese beiden Brüder aufgehört hatten, ihre Talente zu vereinigen, so merkte man, daß es Balthasar war, der das meiste bei dieser Verbindung geleistet hatte: Gaspard, nun sich allein überlassen, zeigte ein weniger großes, ob schon nicht verachtungswürdiges Talent. Er ist es, welcher zu Versailles nach den Zeichnungen des le Brün die Figuren der Aurora, Afrika, des Mars und des Enceladus verfertigte. An der St. Martinspforte hat er an der Seite der Vorstadt das Basrelief executirt, welches den Mars vorstellt, mit dem Wappen von Frankreich in der Hand, und im Begrif einen Adler zu verfolgen. Sein leztes Werk, das er nicht beendigen konnte, ist die schwache Gruppe des Raubes der Orythie in den Tuillerien: er arbeitete noch daran, als er im Jahre 1681, in seinem sieben und funfzigsten Jahre starb.

33) **Etienne le Hongre** gebohren zu Paris im Jahre 1628, verfertigte, wie Dandré Bardon sagt, zu Versailles mehrere geschätzte Werke: „eine Figur welche die Luft darstell„te, und zwo Jahrszeiten, den Frühling und den Herbst. Ei„nes von den vier Basreliefs an der St. Martins-Pforte ist „die Arbeit seines Meisels, und nach seinem Modelle ist auch „die Statüe Ludwigs XIV. zu Pferde, gegossen worden, wel„che zu Dijon aufgerichtet ist.“ Er starb im Jahre 1690 in einem Alter von zwei und sechzig Jahren.

34) **François Girardon** ist unter allen den Künstlern welche der Stolz Ludwigs XIV. anstellte, derjenige, welcher den berühmtesten Nahmen zurückgelassen hat. Einen grossen Theil seines Ruhms hatte er seinen Talenten zu verdanken; aber die Geschmeidigkeit seines Charakters trug auch nicht wenig dazu bei.

Er ward im Jahre 1630 zu Troies in Champagne gebohren. Sein Vater der ein Glockengießer war, glaubte, daß die Künste einen zu ungewissen Weg eröfneten, als daß man ihn auf gut Glück betreten könne, und daß der Stand eines Anwalds einen sicherern darböte. Zu diesem Geschäfte bestimmte

er

er also seinen Sohn, und schickte ihn einige Zeit in die Schule der Chikane: allein er ließ sich endlich durch das anhaltende Bitten des jungen Menschen überwinden, und willigte ein, ihn zu einem Schreinerbildhauer zu thun; aber in der Hoffnung ihn von seinem Vorhaben zurückzubringen, bat er den Meister, ihn bei den härtesten und unangenehmsten Arbeiten anzustellen. Der Schreiner, dem die Talente seines Lehrlings bald nützlich wurden, warf sich zur Stütze gegen seinen Vater auf, und der junge Mensch erhielt die Freiheit, ganz seiner Neigung zu folgen.

In einer solchen Schule würde er wenig Fortschritte gemacht haben, wenn er nicht andre Unterstützung gehabt hätte: aber die Kirchen zu Troies boten ihm eine große Anzahl Statüen von sehr guter Manier zum Gegenstande der Nachahmung und des Studiums dar. Sie waren im sechzehnten Jahrhunderte verfertigt, und die Arbeit zweener Künstler, von denen man nichts als die Nahmen aufbehalten hat. Der eine, Gentil genannt, war aus Troies, und sein nach dem Alterthume gebildeter Geschmack zeigte, daß er in Italien gewesen war; der andre hieß Domenico, war ein Florentiner, kam durch den Künstler Roux nach Frankreich, und wendete sich hier an Primaticcio. Durch iene Modells geleitet, verfertigte Girardon, ohne noch aus seiner Vaterstadt gekommen zu seyn, eine Statüe der Jungfrau, welche seine Familie noch aufbewahrt, und die durch Leichtigkeit der Draperien sich empfiehlt.

Sein Meister hatte Gelegenheit vier Meilen von Troies auf der St. Liebaultsburg, welche dem Kanzler Seguier gehörte, zu arbeiten; er ermangelte nicht seinen Schüler mit sich zu nehmen, und diese Reise war für den jungen Menschen die Gelegenheit zu seinem Glück. Der Kanzler erkannte seine glücklichen Anlagen, und ließ ihn auf seine Kosten eine Reise nach Rom thun. Der sanfte Girardon bemühte sich in dieser Stadt die Freundschaft des Mignard zu gewinnen. Bei seiner Zurückkunft nach Frankreich erhielt er von dem Kanzler eine Pension, und um die nutzbare Freundschaft le Bruns zu gewin-

gewinnen, der von dieser Magistratsperson sehr geschätzt wurde, erwieß er ihm so viel Höflichkeit, als ob er sein Schüler wäre; er stellte sich nicht anders als nach seinen Rathschlägen zu arbeiten, ihn als seinen Meister zu betrachten, und seinen Geschmack im Zeichnen anzunehmen, den man auch selbst in denen Arbeiten wahrnimmt, wo es ihm frei stand, sich seinem eignen Geschmacke zu überlassen: auf solche Art hatte er sich diese Manier eigen gemacht, der er so oft aus Politik gefolgt war.

Niedrige und einschmeichelnde Menschen sind gemeiniglich auch neidisch: Girardon war es auf den Puget, als dieser, dem er weder an Genie noch an Hoheit der Ausführung gleich kam, am Hofe erschien; er ward durch die Erscheinung eines solchen Rivals bestürzt, und man führt ihn als den ersten und vornehmsten Urheber des Misfallens an, welches der Bildner aus der Provinz erfuhr, und das ihm die Künstler zu Paris so gehässig machte, daß er den Arbeiten des Hofes entsagte.

Die zwo Statüen von natürlicher Größe, welche die Kapelle Notre-dame-de-la Paix bei den Kapuzinern in der Straße St. Honoré verschönern, sind die ersten Arbeiten Girardons; sie wurden ihm bei seiner Rückkunft nach Rom aufgetragen. Auch vier Figuren in den Bädern des Apollo sind von ihm: bei dieser Unternehmung siegte er über seine Nebenbuhler, und erhielt aus den Händen Ludwigs XIV. den Preiß, der in einer Börse mit dreihundert Louis d'or bestand: die Brüder Marsy hätten jedoch wohl verdient daran Theil zu nehmen.

Mit Kolberts Tode sank Girardons und le Brüns Gunst: Ludwig, anstatt den ersten Mahler noch um Rath zu fragen, schenkte sein ganzes Vertrauen dem Mansard: Girardon hatte oft die Erniedrigung bei Arbeiten angestellt zu werden, die seine Rivals wenig suchten; aber er hatte zu viel Ruf, um nicht auch fernerhin gebraucht zu werden.

Als Mignard erster Mahler wurde, schmeichelte Girardon diesem Künstler auf eine niedrige Art, wie vorher dem

le

le Brün, Mignards Feind. Man behauptet, der Mahler habe die Herrschaft, welche ihm der Künstler über sich verstattete, nicht mit Bescheidenheit gebraucht; er bezeigte gegen ihn den Stolz, den ein höherer Künstler gegen einen niedrigen Arbeiter zu haben pflegt, und vielleicht machte es ihm einiges Vergnügen, den Künstler zu demüthigen, der sich vor ihm erniedrigte; und der, indem er ihm schmeichelte, sich bewußt seyn mußte, daß er eine Kreatur le Brün's war.

Aber wir wollen uns nicht mehr bei den Schwachheiten des Bildners aufhalten, und uns einzig mit seinen Werken beschäftigen. Das eine davon, welches das meiste zu seinem Ruhme beigetragen hat, ist das Grabmahl des Richelieu in der Kirche der Sorbonne: der Entwurf ist von le Brün, aber man weiß, welch ein Unterschied bei einem Werke der Bildnerkunst unter der Zeichnung und der Ausführung statt findet.

Die Statüe Ludwigs XIV. zu Pferde, welche auf dem Platze Vendome aufgerichtet ist, ist eines der berühmtesten Denkmähler von Paris; sie ist ein und zwanzig Fuß hoch, und die erste von dieser Größe, wenigstens unter den neuern, welche aus einem einzigen Stücke gegossen worden ist. Das was man mit Recht an diesem Monument tadelt, ist die Plumpheit der Formen in der Figur des Helden, der Mangel an Feinheit, Anmuth und Bewegung, und eine gewisse Rundung, welche man an dieser Figur und an der Gestalt des Pferdes wahrnimmt.

Girardon hatte noch ein andres Modell verfertigt, das aber zu klein gerathen war. Es ward indessen doch in Erz gegossen, und steht jezt zu Beauvais.

Man zeigt von diesem Bildner das Grabmahl seiner Gattin zu St. Landri; es ist von seinen Schülern executirt, und für den Tempel, in welchem es aufgestellt ist, zu groß. Auch hat man von ihm das Grabmal der Prinzessin von Conti zu St. André des Arc's, Ludwigs bei den Kapuzinern, und des M. M. Castillan zu St. Germain des pres.

Unter

Unter denjenigen von seinen Arbeiten, welche den Pare zu Versailles schmücken, zeichnen sich aus die Bildnereien des Bassins vom Neptun, der Winter unter der Figur eines Greises, mit einer Feuerpfanne, die Pyramidenfontaine, und besonders die Gruppe von der Entführung der Proserpina. Alle diese Werke sind nach den Zeichnungen le Bruns exekutirt, das dritte ausgenommen.

Man tadelt an Girardon, daß er den Marmor nicht wohl zu bearbeiten gewußt, und seinen Werken eine Plumpheit aufgedrückt habe, welche nur der Mangel an Ausführung bewirkt. Dandré Bardon sucht ihn zu entschuldigen, und sagt, er sei zu sehr beschäftigt gewesen, als daß er seine Marmors selbst habe bearbeiten können, er habe dieß wesentliche Stück der Bildnerkunst Künstlern überlassen, welche bei aller Geschicklichkeit, doch nicht alle den Geist und alle die Wahrheit in die Ausführung gebracht hätten, welche die Hand der Verfertiger gemeiniglich hervorbringt.

Man kann indessen doch glauben, daß er, wenn er die Bearbeitung des Marmors wohl verstanden hätte, nicht würde gelitten haben, daß seine Werke noch Mängel und Unvollkommenheiten behielten, da es blos von ihm abhieng sie davon zu befreien. Er würde seine Marmorstücke beendigt, und ihnen das letzte Kennzeichen des Meisters aufgedrückt haben. Wie dem auch sei, so muß man doch gestehen, daß er die Kunst zu modelliren in einem hohen Grade inne hatte. „Die Figur „des Jupiters, sagt H. D..., welche in einer Niche der Co„lonnade des Louvres aufgestellt ist, zeigt von seinem Talent „in dieser Art. Sie ist in Gips gearbeitet, zwölf Fuß hoch, „und ob sie schon nur den ersten Gedanken enthält, so ist „dies doch gerade einer von denen, welche von den Verdien„sten ihres Urhebers wahrhafter können urtheilen lehren.“

Girardon starb zu Paris im Jahr 1715 in einem Alter von fünf und achtzig Jahren.

35) Johann Baptista Tubi ward gebohren zu Rom im Jahre 1630. Man weiß weder wer sein Lehrer gewesen, noch in welchem Jahre er nach Frankreich gekommen sei; das aber weiß man, daß er im Jahre 1663 in seinem drei und dreißigsten Jahre in die königliche Akademie aufgenommen wurde. Die Würde eines Kopirers ist zwar selten ein Ehrentitel; indessen war es doch dem Tubi Ruhm genug, die schöne Kopie der antiken Gruppe des Laocoon verfertigt zu haben, welche die Gärten Trianon schmückt. Dies Stück kann die Franzosen über den Mangel des Originalwerks trösten.

Tubi verfertigte zu Versailles in der Mitte des Bassins vom Apollo diesen Gott, wie er auf einen von vier Pferden gezogenen Triumphwagen steigt, welche von Tritonen geführt werden: er bildete auch hier die Fontaine der Flora, die lyrische Dichtkunst, Acis und Galatée, und die Figur des Amor, mit einem Zwirnknaul in der Hand.

Zu Paris sieht man von ihm ein berühmtes Stück; es ist die schöne Halb-Figur, in der Kirche St. Nicolas du Chardonnet, welche die Mutter des le Brün vorstellt.

Noch hält man für schöne Werke die Figuren der Religion, und der Unsterblichkeit, welche beide in der Kirche St. Eustathius aufgestellt sind, die eine auf dem Grabmale Kolberts, die andre auf dem des de la Chambre, Leibarztes des Königs. Er ist der Verfertiger von zwei großen Basreliefs an der St. Bernardspforte, und von der Gruppe, welche zu St. Denis über dem Grabmale des Turenne sich befindet, und diesen großen Feldherrn darstellt, wie er in den Armen der Unsterblichkeit einschlummert. Ein Schriftsteller bemerkt, daß eine große Anzahl von Tubis Werken nach den Zeichnungen des le Brun gebildet sind, nach welchen zu arbeiten, setzt er hinzu, sich die berühmtesten Künstler zur Ehre machten. Der Wahrheit angemeßner wäre es, zu sagen, sie waren gezwungen, sich dieser Erniedrigung zu unterwerfen, und konnten nur um diesen Preiß den Vorzug erlangen, bei Arbeiten, die der König anbefohlen hatte. Diese Tyrannei des Mahlers hat vielleicht die Künste einiger Meisterstücke vom Puget beraubt.

Tubi

Tubi starb zu Paris im Jahre 1700 in einem Alter von siebzig Jahren.

36) **Christoph Veirier** gebohren zu Tretz in der Provinz im Jahre 1630, „war, wie Dandré Bardon sagt, ein „würdiger Zögling Pugets, seines Anverwandten. Er ist fast „nirgends als in seinem Vaterlande bekannt, weil er nie aus „demselben wegreiste. Er exekutirte einen Theil der Werke „seines Meisters, und namentlich den Cartel des Rathhauses „von Marseille. Man sieht auch von ihm auf dem Wappen „eben dieser Stadt ein Kind in einer Wiege von Marmor in „halb erhabener Arbeit; zu Aix in einer von den Kapellen „des Oratoriums eine Jesus-Figur; bei den Karmelitern zwei „Basreliefs; einen Mars in dem Pavillon de la Molle; einen „Faun bei Hrn. d'Eiguilles und bei Hern. Brun einen Lysima„chus, welchen die größten Meister nicht verleugnen würden.“ Er starb im Jahre 1689, in einem Alter von neun und funfzig Jahren.

37) **Martin van den Bogaert**, bekannt unter dem Namen **Desjardins**, war gebohren zu Breda in Holland im Jahre 1640. Er war noch jung als er nach Paris kam, und ward im 31. Jahre in die königl. Akademie aufgenommen. Er machte dieser Gesellschaft ein Geschenk mit einem Basrelief, welches den Herkules vorstellte, wie er vom Ruhme gekrönt wird, mit dem Portrait des Marquis von Villacerf, genannt Colbert, aber besonders mit dem von Mignard, einem ausgezeichneten Stücke. Das erste beträchtliche Werk von ihm ist die Statue Ludwigs XIV. zu Pferde, welche in London auf dem Markte von Bellecour aufgerichtet ist. Er verschönerte in der Folge noch das Portal der Kirche vom Kollegio Mazarin mit sechs Gruppen von Stein, welche die Evangelisten, und die griechischen und lateinischen Kirchenväter vorstellen; auch bildete er für den kleinen Park von Versailles den Abend in der Form der Diana in Marmor, neben welcher ein Windspiel ist; durch die Art wie er die Statue des Artemisus vollendete, welche Fevre angefangen hatte, machte er sich diese Figur eigen; er verfertigte für die Orangerie die Statue Ludwigs XIV.

römisch

römisch gekleidet zu Fuße: aber nichts gab seinem Rufe mehr Ansehen, als das Monument auf der place des victoires welches auf Kosten des Marschall de la Feuillade errichtet ward, der in diesem Jahrhunderte der Schmeichler sich durch seine stolzen Schmeicheleien auszeichnete, und seinen einschmeichlerischen Handlungen einen Charakter von Hoheit aufzuprägen wußte. Der König, von der Siegesgöttin gekrönt, steht aufrecht da, bekleidet mit königlichem Schmuck, und unter seinen Füßen liegt ein Zerberus, um seinen Triumf über die Tripleallianz anzuzeigen. Diese Gruppe hat dreizehn Fuß in der Höhe, und ist aus einem einzigen Stücke gegossen. Desjardins selbst besorgte den Guß, und setzte Frankreich in Erstaunen, denn noch nie hatte man hier aus einem einzigen Stücke kolossalische Güße unternehmen sehen. Das Fußgestell war mit sechs Basreliefs geziert: und an den vier Ecken erschienen Sclaven von Erz in Fesseln, welche die Nationen bezeichneten, über welche der Monarch triumfirt hatte. Diese Sclaven wurden im Jahre 1790 auf ein Dekret der Nationalversammlung weggeschaft.

Man sieht auch zu Paris von dem nehmlichen Künstler die vier Kardinal-Tugenden in vier Basreliefs vertheilt in der St. Catharinenkirche, und bei den Kapuzinern die Figur der Wachsamkeit von Erz, welche das Grabmal des Louvois schmückt.

Desjardins starb im Jahre 1694, in einem Alter von vier und funfzig Jahren, und hinterließ einen sehr großen Reichthum. Sein Sohn ward in den Adelstand erhoben, zeichnete sich aber durch nichts aus als durch den Titel eines neuen Edelmanns, und durch den eines Amateurs bei der königlichen Akademie, wo sein Vater sich als Künstler berühmt gemacht hatte, auf dessen Person ein Adel ruhte, welcher mehr Achtung verdiente.

38) **Antoine Coysevox** ein Spanier war gebohren zu Lyon im Jahre 1640. Er war noch nicht siebzehn Jahre alt, als er sich in dieser Stadt schon durch eine Statue der h. Jungfrau bekannt machte: er gieng sodann nach Paris, arbeitete

beitete unter Lerambert und andern geschickten Meistern, machte durch ihr Beispiel und ihren Unterricht sehr schnelle Fortschritte, und erwarb sich sehr bald Ruhm. Er war kaum sieben und zwanzig Jahr alt, als ihn der Kardinal von Fustenberg nach Elsaß rief, um seinen Pallast zu Saverne zu verzieren. Diese Arbeiten beschäftigten ihn vier Jahre lang: er kam sodann nur darum wieder nach Paris, um in Verbindung mit den berühmtesten Künstlern Arbeiten zu übernehmen, welche unter allen am fähigsten waren ihre Namen zu verewigen.

Er verfertigte die Statue Ludwigs XIV. zu Fuße, welche man in dem Hofe des Rathhauses zu Paris sieht, und die beiden Basreliefs mit denen das Fußgestell bereichert ist: sodann erhielt er von den Ständen von Bretagne den Auftrag, die Statue des nehmlichen Königs zu Pferde zu exekutiren, eine Arbeit in Erz von funfzehn Fuß in der Höhe. Er glaubte nicht, was wahrscheinlicherweise Bernini dachte, daß es bei der Darstellung von Pferden hinreichend sey, wenn man einige Blicke auf diese Thiere verwende, oder höchstens einige leichte Züge davon entwerfe. Er sah wohl ein, daß ein guter Fortgang in dieser Art nur die Frucht eines tiefen Studiums seyn könne, und er ließ sich daher aus den königlichen Marställen sechzehn bis siebzehn der schönsten Pferde vorführen, wählte unter diesen, selbst schon auserlesenen Thieren, die schönsten Formen, durch die sie sich von einander unterschieden, betrachtete sie im Zustande der Ruhe und in allen ihren Bewegungen, prägte die leichtesten derselben in sein Gedächtniß, und machte Zeichnungen davon auf Papier oder Abdrücke in Wachs; so bildete er sich durch sich selbst, und durch den Unterricht der geschicktesten Reuter, und brachte endlich alle seine Studien dadurch zur Vollkommenheit, daß er sie auf die Anatomie gründete, und selbst Sectionen von Pferden unternahm. Ueberhaupt ist es nur das unermüdete Anhalten in gleichen Studien was den Fortgang in den Künsten befördert. Leicht behandelte Studien können jezuweilen schöne Wirkungen hervorbringen, aber sie werden doch immer nur vorübergehend seyn.

Man

Man sieht zu Paris Proben von der Geschicklichkeit, die sich Coysevox in dieser Gattung erworben, an den beiden geflügelten Pferden, welche für die Gärten von Marly bestimmt, und in der Folge in die Tuillerien gesetzt wurden. Das eine trägt den Merkur, das andre die Fama, eine wegen ihrer außerordentlichen Leichtigkeit bewundernswerthe Figur. Sie sind nicht ganz von Manier befreit, aber man sieht, daß sich diese Manier auf Wissenschaft gründet, und was würde man nicht überdieß dem Feuer verzeihen, mit dem sie beseelt sind? Dieser Garten enthält noch von dem nämlichen Künstler den Flötenspieler, einen jungen Faun, bei welchem der Künstler die Stärke eines Landmannes ausgedrückt hat, und zwei andre weniger wichtige Werke, wovon das eine die Flora, das andre eine Waldnymphe darstellt.

Ernsthaftere Werke von eben dieser Hand schließt Paris in sich: das Grabmal des Kardinal Mazarin bei den vier Nationen, das des Prinzen Ferdinand von Fürstenberg in der Abtei St. Germain-des-prés, das des Mansard zu St. Paul, und vorzüglich das des Colbert zu St. Eustathius, welches unter seine Meisterstücke gerechnet wird.

Coysevox verfertigte auch zu Marly die Gruppen, welche an die beiden Ufer des Flusses zu Marly gesetzt wurden; es zeichnen sich besonders der Neptun und die Amphitrite aus; zu Versailles machte er zween Flüsse in Erz, die Dordogne und die Garonne, den Ueberfluß, einen Sclaven mit Tropäen beladen, sieben Basreliefs in der Colonade, eine große Vase mit Basreliefs umgeben, welche sich auf die Geschichte Ludwigs XIV. beziehen, zu Sceaux die Figur eines Flusses in einer Grotte aufgestellt, zu Chantilly die Statue des großen Condé in Marmor.

Diese ansehnlichen Arbeiten hielten ihn nicht ab, eine große Anzahl von Portraits zu verfertigen. Man kann im Allgemeinen von ihrem Werthe urtheilen nach dem des le Notre zu St. Roch, des Colberts zu St. Eustathius und le Bruns zu St. Nicolas du Chardonnet.

Por-

Portraits von Ludwig XV. in Büsten und Medaillons und die Figur Ludwigs XIV. in Marmor, welche auf der Kapelle Unsrer Frauen steht, sind Producte seines Alters. Er starb zu Paris im Jahre 1720 in einem Alter von achtzig Jahren.

39) **Corneille Vancleve** stammte aus einem flandrischen Geschlechte, und war gebohren zu Paris im Jahre 1645. Er ward bei François Anguier angestellt, und unterstützte diesen Meister in der Verfertigung der Basreliefs für die St. Martinspforte. Er erhielt von der königlichen Akademie den großen Preiß, und reißte im Jahre 1671 mit einer Pension vom Könige nach Rom.

Nach sechs Jahren, welche er in dieser Stadt dem Studio seiner Kunst gewidmet hatte, kam er nach Paris zurück, und ward sogleich bei der königlichen Academie aufgenommen; bey seiner Aufnahme schenkte er ihr im Jahre 1681 die Figur des Polyphem. Unsre Kirchen enthalten eine große Anzahl seiner Werke. Zu Unsrer Frauen sieht man von ihm zween Engel in Erz von natürlicher Größe; es sind die nächsten am Hochaltar: so hat man auch von ihm in der Kirche der Sorbonne über der Spitze des Hochaltars einen Engel in Marmor; und bei den Invaliden drei Basreliefs, wovon das eine das Begräbniß des Heilandes vorstellt, das andre Ludwig den Heiligen, wie er die Dornenkrone aufsetzt, und das dritte eben diesen Prinzen beim Empfange der letzten Oelung. Die Engel, welche über der Pforte an der Feldseite sowohl inwendig als auswendig sind, und die beiden Engel, nebst der Glorie, welche auf dem Hochaltar in der St. Paulskirche stehen, sind auch sein Werk.

Auch die eine von den marmornen Gruppen, welche in dem Garten der Tuillerien angebracht sind, ist die Arbeit des Vancleve, und macht diesem Künstler Ehre; es ist die, welche die Loire und den Loiret unter der Figur eines Flusses und eines Baches darstellt.

Er war es, der den Auftrag bekam, den Hochaltar in der Kapelle des Königs zu Versailles auszuschmücken. In dem

Parke daselbst entwarf er für die Fontaine der Diana das Modell eines Löwen, welcher einen Wolf zerreißt, ein Werk, welches durch die Kellers gegossen wurde; noch in dem nehmlichen Parke hat man von ihm die Statue des Merkurs. Er hat an den Caryatiden zu Marly gearbeitet. Gehört er auch nicht unter die Anzahl der ersten und angesehensten Künstler, so steht er doch wenigstens in der Reihe dererjenigen, welche Achtung verdienen, und diese Achtung würde man ihm selbst dann nicht versagen können, wenn er weiter nichts gethan, als ein Beispiel eines brennenden Eifers für seine Kunst und eines sehr arbeitsamen Lebens gegeben hätte. Man versichert, er sei sein ganzes Leben hindurch alle Morgen um vier Uhr aufgestanden, um eine Zeit für seine Arbeit zu gewinnen, wo noch Stille und Ruhe in der Natur herrschen. Es wurde ihm schwer, sich selbst genug zu thun, er gieng mehreremale auf seine Ideen zurück, ehe er bei einer von ihnen stehen blieb, er vernichtete seine Entwürfe, und machte wieder neue; und wenn er endlich sein Project vollendet hatte, so gieng er mit nicht weniger Schwierigkeit und Mühe an die Wahl der Formen und an die Ausführung. Er hatte eine große Anzahl weiblicher Figuren nach der Natur geformt, um immer diese Gegenstände unter den Augen zu haben: aber wenn auch diese Abdrücke ihm die Formen in der größten Wahrheit darboten, so stellten sie doch nicht zugleich die Empfindung des Fleisches dar; auch tadelt man an unserm Künstler wirklich, daß er einigemal in dieser Rücksicht gefehlt habe. Er starb zu Paris im Jahre 1732, in einem Alter von sieben und achtzig Jahren: Mit einer strengen Rechtschaffenheit verband er ein aufgeräumtes Wesen, und einen zutraulichen Character, und zeigte sich nur in Rücksicht auf die Achtung eigensinnig, welche er seinem Range bei der Akademie schuldig glaubte, deren Director und in der Folge auch Kanzler er war.

40) Sebastian Slodz gebohren zu Antwerpen im Jahre 1655, kam nach Paris in die Schule des Girandon. Von ihm sieht man in den Tuillerien jene Figur des Hannibal, welcher die Ringe der Römischen Ritter zählt; ein Stück, an dem

dem man mit Recht die Präcision der Formen, und die Schönheit der Arbeit schätzt, aber auch mit gleichem Rechte den Mangel an Adel und an Ausdruck tadelt. Noch ein gutes Werk von ihm ist das Basrelief welches bei den Invaliden steht, und Ludwig den Heiligen darstellt, wie er Missionairs nach Indien absendet. Zu Versailles hat er die Gruppe des Proteus und Aristeus und zu Marly die Figur des Vertumnus exekutirt. Er starb im Jahre 1726 in einem Alter von ein und siebzig Jahren.

41) Peter le Gros war gebohren zu Paris im Jahre 1656, und der Sohn eines Bildners. Er verdunkelte den Ruhm seines Vaters, ohnerachtet dieser genug Talent besessen hatte, um Professor bey der königlichen Akademie zu seyn, trug den großen Preiß davon, und ward in seinem zwanzigsten Jahre mit einer Pension vom Könige nach Rom geschickt. Hier hatte er sogleich Gelegenheit, seine Talente zu zeigen, und sich unter den damals berühmtesten Bildnern eine Stelle zu verschaffen. Es war dieß gerade die Zeit, wo die Jesuiten den Altar des St. Ignatius in der Jesuskirche ausschmücken liessen: die Bearbeitung zweer Gruppen, welche an die Seiten dieses Altars gestellt werden sollten, wurde öffentlich ausgeboten, und le Gros fühlte sich fähig, Theil an diesem Wettstreite zu nehmen; aber man glaubt nicht leicht, daß ein junger Mensch es mit Meistern vom ersten Range aufnehmen könne; das Alter des le Gros konnte seinen Richtern schon im Voraus Urtheile einflößen, welche für ihn eben nicht günstig würden gewesen seyn. Selbst die Jesuiten, welche einsahen, daß seine Verdienste sein Alter überwogen, riethen ihm seine Models in Geheim zu verfertigen, und sie eingepackt zu überschicken, als ob sie von Genf kämen. Der zur Beurtheilung bestimmte Tag erscheint; die Models der Künstler werden ausgestellt; die vom le Gros werden aus ihren Pakten herausgenommen: Künstler, Liebhaber, alle bewundern die Arbeit des fremden Künstlers; alle erkennen ihm einstimmig den Preis zu, und mit Erstaunen hören sie, daß der Unbekannte kein andrer ist, als der junge le Gros, dessen Kühnheit sie vielleicht beschämt

haben würden, wenn er ihnen eher wäre genennt worden. Dieser Vorfall begründete seinen Ruhm und er wußte ihn wohl zu erhalten.

Er säumte nicht das berühmte Basrelief zu verfertigen, welches den verklärten Ludwig von Gonzaga in seiner Herrlichkeit darstellt. „Es besteht, sagt Dandré Bardon, aus zwo „hervorragenden Gruppen, welche durch dazwischen sich befin„dende Gegenstände von verschiedenen Reliefs verbunden sind. „In der Hauptgruppe erscheint der Held in seinem obern Thei„le ganz frei, hebt sich über einen Himmel empor, der ihm „zum Grunde dient, und wird auf einem Throne von Wolken „getragen, welcher von Engeln gehalten wird. Vermittelst „der Wendeschatten der Figuren, und des sich verlierenden Zu„ges der Wolken leiten die accessorischen Gegenstände diese „Masse bis auf den Hintergrund des Basreliefs. Eine glei„che Kunst herrscht in den Wirkungen, welche die Cherubinen „hervorbringen, die die zwote Gruppe formiren. Die ausge„breiteten Flügel des vornehmsten himmlischen Gesandten, „seine fliegenden Gewande, die Wolken, welche ihn umringen, „die Engel die ihn begleiten, alles dieß wirkt allmählig in das „Stratagem des Meisels ein. Und welche Veränderungen „des Lichtes ergeben sich nicht daraus! Große Massen von „Licht und Schatten, weit ausgebreitete Partien von Halb„schatten, durch welche jene Massen recht unter die Augen ge„stellt werden, oftmalige Wiederholungen, die sie wieder in „das Gedächtniß zurückrufen, alle diese Dinge geben dem Werke „die schönsten Reize des Helldunkels. Die Mannigfaltigkeit „und Vollendung der Arbeiten, das Anlockende, welches über „alles ausgestreut ist, die Dunkelheiten, in denen zuerst aufge„stellten Gegenständen, die angenehm nachläßige, und bey„nahe verschwindende Behandlung, die Leichtigkeit, die Unbe„stimmtheit, welche in denen sich verlierenden Partien mit so „viel Anmuth angebracht ist, alles dies beseelt das Werk mit „den Reizen der Wahrheit. Man glaubt die Luft um die Kör„per wehen, und alle Körper in den Lüften sich bewegen zu se„hen. Welche Magie könnte eine verführendere Täuschung

„hervor-

„hervorbringen? Ist es nicht die Geschicklichkeit, mit der man „die verschiedenen Reliefs ausstellt, welche den Gegenständen „Bewegung giebt? Das Auge, allmählig auf die verschiede„nen Punkte gelenkt, welche sich durch die Rundung der Figu„ren darstellen, glaubt ohne Zweifel die Handlung selbst an „ihnen wahrzunehmen, welche es sich vorstellen muß, um die „Schönheiten davon zu durchlaufen. Es ist dieß das Bild „eines Reisenden, der auf dem Verdecke steht, und die Ufer „des Meeres weit von sich hinwegfliehen zu sehen glaubt, da „er es doch selbst ist, der sich davon entfernt.“

Unter die berühmten Arbeiten des le Gros zählt man auch die Figur des St. Stanislaus. Er ist in natürlicher Größe dargestellt, und liegt auf dem Sterbebette: sein Kopf, seine Hände und seine Füße sind von weißem Marmor, sein Gewand von schwarzem, und sein Bette von sizilianischen vielfarbigem Marmor; ein eben nicht nachahmungswürdiges Beispiel. Der Gegenstand der Bildnerkunst befaßt nicht die Darstellung der eigenthümlichen Couleur; bei ihr dienen diese Hülfsmittel der Wahrheit zu nichts, als daß sie die Täuschung merklicher machen. Wenn der schwarze Marmor die Farbe des Gewandes von einem Jesuiten darstellen kann, so kann doch der weisse Marmor nicht die Fleischfarbe abbilden. Dieß bunte Farbenwerk im Marmor hat etwas gothisches an sich: und das ist es nicht, was die wahren Kenner an der Arbeit des le Gros bewundern, es ist die Kunst, mit der er es bearbeitet hat.

Die Nebenbuhlerei mit diesem großen Bildner konnte auch die geschicktesten Künstler nicht mehr irre machen; sie mußten ihn ohne Neid bei der Verzierung der Kirche St. Johannes von Latran mit sich wetteifern, und die Statuen der Apostel St. Thomas und St. Bartholomäus verfertigen sehen. Seine Statue vom St. Dominikus in der großen St. Peterskirche wird unter die Meisterstücke Roms gerechnet.

Als er diese Statue zu Stande gebracht hatte, bekam er Lust, seine Vaterstadt wieder zu sehen: er fand jedoch hier nicht die Aufnahme, die er verdiente. Er verschönerte hier das

Hotel

Hotel von Crozat, welches nachher das von Choiseul ward, und das man zugleich mit den Werken unsers Künstlers zerstörte, um das italienische Schauspielhaus aufzubauen. Er verfertigte auch einige Bildhauerarbeiten zu Montmorency.

Ob die schöne Figur einer römischen Dame, welche man in dem Garten der Tuillerien siehet, während dieses Aufenthaltes von ihm verfertigt wurde, oder ob er sie von Rom aus hierher schickte, weiß man nicht gewiß. Die Künstler betrachten sie als ein kostbares Denkmal von der Wissenschaft und dem großen Geschmacke dieses Bildners. Es ist wahr, daß eine antike Figur ihm die Idee dazu eingeflößt hat; aber der Ruhm der Bearbeitung gehört ihm doch ganz allein, und das Original, welchem er folgte, kann kaum als ein Gedanke oder ein Entwurf angesehen werden, der ihm selbst das Verdienst der Originalität nicht entzieht.

In dem vierten Theile der Reise eines Franzosen nach Italien liest man folgende Beschreibung jenes antiken Stückes: „Man findet in einem offenen Gange der Stadt Medi„cis von der Gartenseite eine Matrone vom le Gros kopirt. „Der Anstand dieser Figur ist schön, eben so wie die Ordnung „ihrer Bekleidung: aber die Ausführung davon ist trocken, „die Falten sind gleichförmig und ohne Abwechselung; der „Charakter des Kopfes ist hart, und ohne alle Annehm„lichkeit, obgleich groß; die Haare sind geradestehend und „dünne; die Füße sind in Sandalen gehüllt, in denen ein „Strumpf steckt.“ In dem Garten de Sceaux findet man eine treue Kopie dieser Antike, und man kann da sehen, wie viel sie durch die Nachahmung des neuern Bildners gewonnen hat. „Diese Nachahmung wird Original, sagt Dandré Bardon, „durch die Schönheiten, welche le Gros hinzugesetzt hat. „Er hat die schöne Idee, welche der Marmor darstellt, der „ihm zum Model gedient, mit den Wahrheiten zu vereini„gen gewußt, die ihm mangeln, und deren man ihn doch gleich„wohl für fähig erkennt.“

Er blieb nur zwei Jahre zu Paris, und ging sehr unzufrieden von der Akademie hinweg, welche anstatt die Ehre sei-

nes

nes Beitritts zu suchen, ihm nur Mißfallen bezeigte. Er würde verlangt haben, in die Zahl ihrer Mitglieder aufgenommen zu werden; aber sein Verdienst war schon zu sehr bekannt, als daß er hätte glauben sollen, man könne ihm noch zumuthen, Werke von sich vorzuzeigen, wie ein Mensch, dessen Talent noch ungewiß ist. Die Gesellschaften hängen natürlicherweise an ihren gewöhnlichen Formen; aber es giebt Männer, deren Verdienst über diese Formen erhaben seyn sollte, und deren Ruf zu allgemein und zu glänzend ist, als daß er Privaturtheilen unterworfen seyn könnte. Allein jene mißgünstigen Männer behandelten den le Gros, wie sie den Puget behandelt hatten; anstatt ihren Beifall mit dem Beifall des Publikums zu vereinigen, suchten sie den Ruhm dieser für sie furchtbaren Männer herabzusetzen, und die Namen dieser beiden großen Bildner fehlen in der Liste der akademischen Mitglieder. In Wahrheit, die Abwesenheit dieser berühmten Männer macht der Akademie Schande. Le Gros ging nach Rom zurück, und vergrößerte durch neue Meisterstücke die Ungerechtigkeit seiner Vaterstadt.

Unter ihnen zeichnet sich aus das Basrelief des Tobias in dem Oratorio zum Mont de piété; die Statue des Cardinal Casanatta zu Fuß, und das Grabmahl des nehmlichen Cardinals zu St. Johannes von Latran; das vom Pius IV. zu St. Marie Majeure, das von einem Prälaten des Aldobrandinischen Hauses zu St. Pierre aux liens und das vom Gregorius XV. zu St. Ignatz.

In der Jesuskirche hat er die Figur St. Ignatius in Silber gegossen, in einem Verhältniß von neun Fuß; sie ist mit drei Engeln gruppirt. Die heil. Therese, welche man zu Turin in der Kirche der Carmeliter sieht, wird unter seine besten Werke gerechnet.

Frankreich sollte bedauren, daß es so wenig Denkmähler von einem Künstler besitzt, den es hervorgebracht hat, und sollte eifersüchtig darauf seyn, daß Rom, um mich des Ausdrucks des H. D... zu bedienen, der einzige Ort ist, welcher sagen kann, daß dieß ein großer Mann war. Er war überzeugt,

zeugt, daß in seiner Kunst das Angenehme ohne einen großen Karakter nicht schön sei; er sah mit Verdruß den Geschmack seiner Landsleute für alle iene kleinen Annehmlichkeiten, die man hier nur zu oft der Schönheit vorzieht: „Ihr verlangt „nur zärtliche, nur artige, nur liebenswürdige Gegenstände, sagte er einst zu einem Franzosen: „und oft mangelt euch das „Schöne und Große."

Er starb zu Rom im Jahre 1719, in einem Alter von drei und funfzig Jahren. Man glaubt, seine Tage seyen durch Kummer abgekürzt worden. Er konnte sich nicht über den Kaltsinn trösten, den die Glieder der Akademie zu Paris gegen seine Talente bezeigt hatten: er hätte sich doch überzeugen können, daß er eine bessere Aufnahme bei ihnen würde gefunden haben, wenn sie seiner Ueberlegenheit weniger Gerechtigkeit hätten wiederfahren lassen.

42) **Nicolas Coustou**, gebohren zu Lyon im Jahre 1658, lernte die ersten Grundlinien seiner Kunst von seinem Vater, einem Bildner in Holz, und kam in seinem achtzehenden Jahre nach Paris, um den vortrefflichen Unterricht seines Onkles Coysevox zu benutzen. In seinem drei und zwanzigsten Jahre trug er bei der Akademie den großen Preis davon, und machte mit der königlichen Pension die Reise nach Rom. Er legte sich in dieser Stadt besonders auf das Studium der Werke Michel Angelo's und des Algardi, und mäßigte das Rauhe des einen durch das Anmuthige des andern. Hier war es auch, wo er die Kopie des Herkules Commodus verfertigte, welche in den Gärten aufgestellt ist; und da das Original nur eine Antike der letztern Jahrhunderte der Kunst ist, so hielt er es für erlaubt, sich nicht sclavisch an dasselbe zu binden.

Nach einer Abwesenheit von drei Jahren kam er nach Paris zurück, und sah sein Talent gesucht. Die wichtigste Arbeit, durch die er es zu verewigen begann, war die Gruppe, welche die Vereinigung der Seine und der Marne darstellt. Diese beiden Figuren haben ein Verhältniß von neun Fuß, und sind von Kinderfiguren begleitet, welche die Symbole dieser Flüsse zeigen. Dieses vortreffliche Stück, welches noch jetzt

geschätzt

geschätzt wird, war für die Gärten von Marly bestimmt, ward aber in die Tuillerien gestellt, und ist eine von den Zierden der Hauptstadt. Man sieht noch in dem nehmlichen Garten vier Werke dieses Künstlers: zwei Jagdstücke, durch Nymphen vorgestellt, deren jede mit einem Kinde gruppirt ist; die Statue des Julius Cäsar, und überdieß einen jagenden Schäfer. Weniger schätzt man die beiden Jäger, welche er für den Garten von Marly verfertigt hat. Der eine erlegt einen wilden Eber, und ist im Begriff ihn zu tödten; das Thier ist eine schöne Nachahmung des antiken Ebers zu Florenz: der andre hält einen Hirsch bei dem Geweihe, und stößt ihm den Hirschfänger in den Schlund. Man tadelt das Costume dieser beiden Figuren; man findet hier einen französischen Geschmack, der dem reinen Geschmacke des Alterthums zu sehr entgegen ist. Aber das ganze Talent des Coustou findet man in der Gruppe der Tritonen, welche die wilde Cascade zu Versailles schmückt. Noch mehr bewundert man ihn in der Abnehmung Christi vom Creuze, das Gelübde Ludwigs XIII. genannt, welche auf dem Chore Unsrer Frauen zu Paris steht. Es ist dieß, nach Dandré Bardon, ein Meisterstück, welches alles das in sich faßt, was die Zeichnung des großen Karakters, und der Ausdruck der erhabenen Majestät interessantes haben kann. Man sieht auch von eben diesem Künstler in der nehmlichen Kirche einen heil. Dionysius in Marmor, und das über dem Gitter des Chors aufgerichtete Crucifix. Von ihm ist das Grabmal des Prinzen von Conti auf dem Chore der Kirche zu St. Andrè des Arcs, und das des Marschalls von Créquy bei den Jacobinern in der St. Honorius-Straße. Für die Stadt Lyon goß er die Statue der Saone in Erz, welche das Fußgestell der Statue Ludwigs XIV. schmückt, und ein Verhältniß von zehn Fuß hat. Dieser Künstler arbeitete bis in sein sechs und sechzigstes Jahr, und die letzte von seinen Arbeiten, welche ihm der Tod nicht einmal ganz zu vollenden verstattete, ist eine von seinen geschätztesten: es ist ein Basrelief en Medaillon, welches den Gang des Rheinflusses darstellt. Es steht zu Versailles in dem Saale de la Guerre. Coustou vollendete

seine

seine arbeitvolle Laufbahn im Jahre 1733. Er zeichnete sich durch den Geist seiner Entwürfe und durch den Reiz seiner Ausführung aus. Seine Formen haben Reinheit; aber den weisen Karakter des Alterthums findet man in seinen Werken nicht: man könnte ihn tadeln, daß er zu sehr in den französischen Geschmack eingedrungen sei, und mehr Annehmlichkeit als Größe gehabt habe.

43) **Camillo Rusconi** gebohren zu Meiland im Jahre 1658, erhielt in Meiland Unterricht in seiner Kunst, und vervollkommnete sich in Rom. Er studierte besonders die Antike, und erst nachdem er Kopien davon gemacht hatte, versuchte er es, in Originalwerken nachzuahmen. Er kopirte den Antinous, die Entführung der Proserpina, den Apollo von Belvedere, und zweimal den farnesischen Hercules. Der Apollo und einer von seinen Hercules wurden nach England gebracht.

Er arbeitete anfänglich in Stukatur, und seine ersten Werke in Marmor sind das Grabmal des Palavicini und das des Fabretti. Er hat vier von den Aposteln verfertigt, welche auf dem Chore zu St. Johannes von Latran stehen: diese Figuren haben ein Verhältniß von neunzehn Fuß, und stellen den St. Andreas, St. Matthias, St. Johannes und St Jacob den ältern dar. Sein vorzüglichstes Werk ist das Grabmal Gregorius XIII. in der St. Peterskirche. Dieser Pabst ist unter einem großen Gewölbe auf einem päbstlichen Stuhle sitzend und mit seinem päbstlichen Ornate bekleidet dargestellt. Weiter unten stehen die Gerechtigkeit und die Frömmigkeit, welche eine große Decke aufheben, und ein Basrelief sehen lassen, welches nicht weniger als das Uebrige von diesem Denkmale geschätzt wird. Als diese Arbeit erschien, so bewunderte man daran die Schönheit der Anlage, unterstützt durch die Reize der Ausführung. „Unter seinen Zeitgenossen, sagt Hr. D...., „haben sich wenige Bildner wie er dem Alterthume „und der Natur genähert. Seine Attituden sind schön und „majestätisch, seine Köpfe nicht alltäglich, seine Draperien „sehr prachtvoll. Er gab seinen Figuren die Handlung, die

„sie

„ste verlangten; sie schienen lebendig zu seyn, so schön wußte „er die Leidenschaften der Seele auszudrücken.“ Man kann noch hinzusetzen, daß er bei seinen großen Talenten bescheiden war, daß er nie die Werke seiner Nebenbuhler verachtete, und daß er entflammt von Begierde nach Ruhm mehr für diesen als für sein Interesse arbeitete. Er starb im Jahre 1728 in seinem siebzigsten Jahre.

44) **Grinling Gibbons.** Man weiß das Jahr nicht, welches diesen engländischen Künstler entstehen sah; selbst der Ort seiner Geburt ist nicht bekannt, und eben so wenig weiß man, von wem er die Grundsätze für sein Talent empfangen hat. Der erste, der ihn anstellte, war ein Director der Schaubühne zu London, der ihm die Bildhauerarbeiten zu einem Schauspielhause anvertraucte. In der Folge ward ihm von Karl II. die Verschönerung des Pallastes zu Windsor, und einiger andren königlichen Gebäude übertragen.

Man sagt, Gibbons habe sein eignes Brustbild in Holz verfertigt; auch redet man von einem Basrelief, auf welchem er den Märtyrer St. Stephan abgebildet haben solle. Man muthmaßet, daß er es gewesen sei, der das Model der ehernen Statue von Jacob II. verfertigt habe, die sich in dem Garten von Witheal befindet; der einzige Umstand, welcher diese Muthmaßung unterstützt, ist der, daß man keinen zur Unternehmung einer solchen Arbeit fähigen Künstler kennt, der sich damals in England aufgehalten habe: allein das, was diese Conjectur sehr schwächt, ist, daß die beiden Tugenden, welche das Brustbild des Priors zu Westminster und das Grabmal Newtons in der nehmlichen Kirche begleiten, eine für das Talent Gibbons zur Bildung der Figuren eben nicht günstige Idee veranlassen: Er hat sich jedoch in Rücksicht auf die Bekleidungen ausgezeichnet. Wir würden gänzlich von diesem Künstler geschwiegen haben, wenn es nicht der einzige wäre, den England hervorgebracht hat. Man rühmt Stücken von ihm, deren ganzer Werth in der Feinheit der Arbeit, und in der außerordentlichen Geduld

besteht,

besteht, die er dabei gehabt hat; z. B. Vögel, an denen man die Federn scheint zählen zu können, eine Halsbinde mit Spitzen u. s. f. Was für Meisterstücke, nachdem wir die Werke eines Michel Angelo, eines Bologna, eines Algardi, eines le Gros, und eines Puget angeführt haben! Gibbons starb zu London im Jahre 1721.

45) **Marc Chabry**, Schüler des Puget, war gebohren zu Lyon im Jahre 1660. Er hat für diese Stadt die Mahlerei und Bildnerarbeit am Hochaltar der St. Antoniuskirche, und ein Basrelief verfertigt, welches Ludwig XIV. zu Pferde darstellt und über der Pforte im Hotel de Ville steht. Er ließ dem Könige eine Statue des Herkules und eine der Jungfrau vorstellen, und erhielt dafür den magern Titel des Bildners Sr. Majestät zu Lyon. Man berichtet, daß der Marschall von Villars ihm eine Statue, welche den Winter vorstellt, mit 8000 Livren bezahlt habe: es würde uns angenehmer seyn, den Werth dieser Arbeit zu kennen, als den Preiß, den sie gekostet hat. Chabry verfertigte zu Mainz das Portrait des Churfürsten, kam sodann in seine Vaterstadt zurück, und starb daselbst im Jahre 1727.

46) **Pierre le Pautre** gebohren zu Paris im Jahre 1660 war der Sohn eines Baumeisters. Er erlernte die Bildnerkunst unter einem Meister, dessen Namen man jetzt vergessen hat; vervollkommnete sich aber durch das Studium der Natur und großer Meister. Er hielt sich vierzehn Jahre zu Rom auf, wohin er mit einer königlichen Pension gegangen war. Bey seiner Rückkunft nach Frankreich wendete er sich an die Akademie der Meister, wollte sich aber nicht der königlichen Akademie vorstellen. Dieß schien aus Bescheidenheit zu geschehen, aber hinter der Bescheidenheit hält sich sehr oft der Stolz verborgen. Er gestand seinen Freunden, daß er sehr gern in einer Gesellschaft bliebe, wo er keine Nebenbuhler habe. Ueberdieß behauptete le Brun den Scepter in der königlichen Akademie, und le Pautre hatte keine Lust sein Haupt unter das

Joch

Joch zu schmiegen. Bei solchen Gesinnungen kann man urtheilen, daß er wenig Arbeiten für den König unternahm, weil le Brun es war, durch den sie übertragen wurden.

Indessen verfertigte er doch eine für ihn, der er seinen Ruhm verdankt: es ist die Gruppe des Aeneas, wie er seinen Vater Achilles trägt, und seinen Sohn Ascan an der Hand führt, ein Stück welches man in den Tuillerien sieht, und welches unter die kostbarsten Werke gerechnet wird, welche die französischen Bildner hervorgebracht haben. Vielleicht würden die alten Richter Griechenlands in der Figur des Aeneas mehr Hoheit, mehr Adel, mehr Heldenmuth verlangt haben: sie würden mehr Schönheit an dem Kopfe des Sohnes der Venus gefordert haben: da sie überhaupt durch einen sehr auszeichnenden Charakter die Abkömmlinge des Jupiters bezeichneten, so würden sie besonders verlangt haben, daß man in dem Aeneas den Sohn der schönsten Göttin erkenne: aber so strenge Urtheile kommen den Neuern nicht zu; sie sind nur zu oft zur Nachsicht verbunden, und die Gruppe des le Pautre unterhält den Ruhm, den er sich mit Recht erworben hatte. Wir haben oben schon erinnert, daß er die vom Theodon angefangene Gruppe der Arria und des Pätus vollendete.

In der Muette sieht man von ihm die Clitie, wie sie in eine Sonnenblume verwandelt wird, und eine Frau, welche Blumen windet, die ihr Amor darreicht. Seine St. Marzelline ist ein sehr schätzbares Werk. Für Marly hat er eine freie Kopie einer antiken Atlante verfertigt. Man hat noch von diesem Künstler andre Arbeiten, wovon einige nicht mit seinem Rufe übereinstimmen; allein die Schönheit seines Aeneas bedeckt die Schwächen seiner mittelmäßigen Produkte. Er starb zu Paris im Jahre 1744 in einem Alter von vier und achtzig Jahren.

47) **Jean Louis Lemoyne**, gebohren zu Paris im Jahre 1665, war der Schüler des Coysevox. „Er hat," sagt Dandré Bardon, „eine Menge sehr schätzbarer Werke verfer„tigt: ein Basrelief an der Pforte des Kreuzes in der Ka„pelle zu Versailles: zween anbetende Engel, welche er für das

„Inva-

„Invalidenhaus bildete; eine Diane für die Jägerei u. s. f.
„Er legte sich besonders auf die Portraits. Das vom Her-
„zoge von Orleans, Regenten des Königreichs, und des
„vom Mansard und Largilliere, welche in den Sälen der kö-
„niglichen Academie aufgestellt sind, deren Director er war,
„geben eine richtige Idee von seiner Kenntniß. Er starb zu
„Paris im Jahre 1755 in einem Alter von neunzig Jahren."

48) **Robert le Lorrain**, ein Bildner, dessen Nahme wenig bekannt ist, weil er durch die Umstände sehr schlecht unterstützt ward, war gebohren zu Paris im Jahre 1666. Er begab sich lange Zeit unter die Disciplin eines Mahlers, um sich zum Zeichnen zu bilden, und gieng endlich in die Schule des Girardon. Er erhielt in seinem drei und zwanzigsten Jahre den ersten Preiß, und machte mit königlicher Pension die Reise nach Rom. Hier beschäftigte er sich anhaltend mit dem Studio des Alterthums und der Meisterstücke der Mahlerei, welche das Vatican einschließt, zerstöhrte aber durch seine unermüdete Arbeit seine Gesundheit, die er jedoch das Glück hatte, bei seiner Rückkunft in sein Vaterland wieder herzustellen.

Er blieb eine Zeitlang zu Marseille, wo er einige vom Puget angefangene Arbeiten vollendete. Bei seiner Ankunft in Paris fand er die öffentlichen Arbeiten der schlimmen Zeiten wegen aufgeschoben, und hörte, daß eine neue Einrichtung für die königliche Akademie nicht mehr erlaubte neue Künstler aufzunehmen, um nicht die Zahl dürftiger Mitglieder zu vermehren. Er war also genöthiget, sich bei der Academie der Meister aufnehmen zu lassen, und hatte keine andern Beschäftigungen, als diejenigen, welche ihm einige Liebhaber verschaften. Seine Werke bestanden blos aus Kabinetsstücken, unter denen man eine in Erz gegoßne Andromeda anführt. Aber der größte Theil seiner Zeit war dazu bestimmt, die Modells des Girardon in Marmor zu exekutiren. Er war es, der das Grabmal dieses Bildners zu St. Landri bearbeitete. Und doch blieb er bei aller seiner Arbeit unbekannt.

Unterdessen erhielt die königliche Akademie Erlaubniß neue Wahlen zu treffen, und le Lorrain ward mit Einstimmigkeit aller

aller aufgenommen. Zum Probestücke verfertigte er eine Galathea. Nicht lange nachher bildete er für die Cascade zu Marly eine Frauensperson.

Es wurden ihm endlich auch große Arbeiten aufgetragen, aber an Orten, die weit von der Hauptstadt entfernt, und von Künstlern und Kennern nicht besucht waren. Der Kardinal von Rohan übertrug ihm die Decoration seines Palastes zu Saverne in Elsaß. Hier war es, wo Lorrain, ohne Rücksicht auf den Vertrag, den er gemacht hatte, und der für ihn ganz vortheilhaft war, das Verlangen große Werke hervorzubringen seinem und seiner Familie Interesse vorzog: hier war es, wo er die Denkmähler aufstellte, durch welche er seinen Ruhm zu begründen hofte, und die im Jahre 1779 durch die Feuersbrunst zerstöhret wurden, welche diesen Palast verzehrte. Er hatte die äußern Bildnerarbeiten an dem bischöflichen Pallaste zu Strasburg angefangen; ein Anfall von einem Schlagflusse nöthigte ihn diese Arbeiten liegen zu lassen, und sie wurden von einer Hand vollendet, welche nicht verdiente, sich mit der seinigen zu verbinden. So häuften sich die Unglücksfälle, um sich während seines Lebens und nach seinem Tode seinem Ruhme zu widersetzen.

Eine Idee von seinem Talente können die Statüen der vier Jahreszeiten geben, welche er für den Soubisischen Palast verfertigte, so wie auch das Basrelief der Pferde des Apollo, diejenigen, mit denen er ein Grabmal des Hauses von Laigue bei den Jakobinern in Rue du Bacq decorirte, eine Figur des Bachus in den Gärten zu Versailles, einige Werke in der Schloßkapelle, und endlich die Jungfrau von Marmor in der Pfarrkirche zu Marly.

Während der öftern Muße, die ihm seine Sorglosigkeit sich Arbeit zu verschaffen, ließ, bildete er Köpfe nach seiner Fantasie, welche in den Kabinettern zerstreut sind; er war besonders in denen von jungen Leuten und Frauenzimmern glücklich. Vancleve lud ihn einst ein, den Kopf einer Bachantin zu besehen, den er an sich gebracht hatte, und den dieser

Bild-

Bildner für eine Antike hielt. Lorrain ward angenehm überrascht, da er in ihm eine seiner Arbeiten erkannte.

Er lebte gern im Verborgenen; er zeigte sich nicht, suchte nicht Gelegenheit, große Unternehmungen übertragen zu bekommen: man mußte ihn suchen, und man sucht selten Männer von Talent, die sich verbergen. Man sagt er habe oft ohne alle andre Zubereitung gearbeitet, und blos den Marmor auf ein Faß gestellt, habe zu seinem Modell nur einen kleinen Entwurf, eine Zeichnung oder wohl gar nur seine Idee gehabt. Aber mit dieser freien Manier zu arbeiten verdarb er oft Stücke, die beinahe schon vollendet waren.

Nach mehrern Anfällen von Schlagflüssen, denen er ausgesetzt gewesen war, starb er zu Paris im Jahre 1743 in einem Alter von sieben und siebzig Jahren. Er scheint weniger das Große als das Angenehme und Geschmackvolle gesucht zu haben.

49) Angelo Rossi gebohren zu Genf im Jahre 1671, zeichnete sich als Bildner und als Zeichner aus. Er bildete sein Talent in seiner Vaterstadt und zu Venedig; gieng aber um es zu üben und zu vervollkommnen in seinem achtzehenden Jahre nach Rom. Er machte sich durch zwei Basreliefs bekannt, welche zur Dekoration der Kapelle des St. Ignatius in der Jesuskirche beitragen. Das Basrelief, welches er für das Grabmahl Alexanders VIII. exekutirte, wird für das schönste von denen gehalten, welche die große St. Peterskirche schmücken: es stellt mehrere von diesem Pabste vorgenommene Kanonisationen vor. Der Autor zog selbst bei den kleinsten Details die Natur zu Rathe, und auch die uninteressantesten Nebendinge erlaubte er sich nicht zu behandeln, ohne vorher zu wiederholtenmalen nachgedacht zu haben. Seine Mühe ward aber auch mit dem schönsten Erfolge bekrönt, und man mußte dieß Werk auf ausdrücklichen Befehl Ludwigs XIV. abformen, indem er einen Gypsabdruck davon in die französische Schule zu Rom haben wollte, als ein Muster, welches die Zöglinge der Kunst immerwährend unter den Augen haben sollten. „Die „Komposition davon, sagt Dandré Bardon, ist auf einer zir-

kelför-

„kelförmigen Fläche aufgerichtet: die Figuren sind darauf so „geordnet, daß der Held des Stückes in der Mitte des Grun„des steht, wo er am meisten in die Augen fällt, und mit „den hellsten Beleuchtungen decorirt ist. Diejenigen Figuren, „welche auf den sich krümmenden Seiten stehen, erstrecken sich „bis auf den Grund des Basreliefs, ohne daß die Kunst hierzu „etwas beizutragen scheint. Man sollte glauben, die Natur al„lein habe alle Kosten der Täuschung getragen; aber es ist das „Genie und die Kunst, welche mit dem feinsten Gefühle den „Caracter des Fleisches mit dem Charakter der Stoffe zu ver„binden, und auf alle Nebengegenstände Geschmack und Wahr„heit zu verbreiten gewußt haben."

Man redet mit vielen Lobeserhebungen von dem Basrelief der Frömmigkeit, einem Werke eben dieses Künstlers, das zu Genf aufbewahrt wird, und von dem des Gebetes in dem Olivengarten, mit welchem er dem Kardinal Ottoboni ein Geschenk machte.

Unter seinen metallenen Werken, wovon man nur eine kleine Anzahl hat, zeichnet sich aus die kolossalische Statüe des St. Jacobs des jüngern zu St. Johannes von Latran, und ein kleiner Satyr, der eine Weintraube speißt.

Aber sein Ruhm gründet sich mehr auf den Werth seiner Basreliefs. In dieser Gattung soll er alle seine Vorgänger übertroffen, seinen Nachfolgern aber zum Muster gedient haben. Er behandelte die Basreliefs nicht nach der Manier des Algardi, der den Figuren der ersten Fläche eine beträchtliche Erhöhung gab, und eine Vermischung von halben und ganzen Relief machte, die von berühmten Männern theils mit Beifall beehrt, theils mit Tadel belegt wurde; sondern er beobachtete das Demirelief, welches an die Manier der Alten grenzt. Das Studium, die Arbeit, und der Verdruß, seine Talente schlecht belohnt zu sehen, zerrütteten die Gesundheit dieses Künstlers, der eben so liebenswürdig wegen seines Karakters und seiner Sitten, als schätzbar wegen seiner Werke war, und brachten ihn im Jahre 1715 in einem Alter von vier und vierzig Jahren ins Grab.

50) Guillaume Coustou, Bruder des Nikolas, gebohren zu Lyon im Jahre 1678, war der Schüler des Coysevox und übertraf noch seinen Bruder. Er reißte mit einer königlichen Pension nach Rom, an deren Genuß ihn aber ununterbrochene Chikanen verhinderten. Mit einem noch hervorbrechenden Talent sahe er sich in dieser Hauptstadt der Künste, wo die ausgebildetesten Talente kaum Aufmerksamkeit erregen, genöthigt, für seinen Lebensunterhalt zu arbeiten. Endlich mangelten ihm auch die äußersten Hülfsmittel, und er machte eben Anstalt nach Konstantinopel zu gehen, als ihn le Gros bei sich aufnahm. Nach dem Modell und unter den Augen dieses grossen Meisters arbeitete er an dem Basrelief des St. Ludwigs von Gonzaga. Bei seiner Rückkunft nach Paris verfertigte er zu seiner Aufnahme in die königliche Academie, den Herkules auf dem Scheiterhaufen, und einige Jahre nachher für die Gärten von Marly die Figuren der Daphne und des Hippomeneus. Die Daphne, welche sehr leicht bekleidet, fein gezeichnet, und künstlich exekutirt ist, scheint eine Nachahmung von der antiken Atalante zu seyn. Auf der Terrasse zu Marly, gleich am Anfange der Tränke, zeigen sich die letzten und vielleicht auch die schönsten von seinen Arbeiten. Es sind zwo Gruppen, deren jede aus einem Pferde und einem Reuter besteht. Die Pferde bäumen sich und sind voll Feuer. Einige Jahre vorher hatte eben dieser Künstler die grüne Wiese in eben diesen Gärten mit der marmornen Gruppe des Ozeans und des mittelländischen Meeres geschmückt.

Als ein Hauptwerk kann man die eherne Figur der Rhone betrachten, welche zehn Fuß befaßt, und in Lyon der Statüe Ludwigs XIV. zu Pferde beigefügt ist.

Zu Versailles sieht man von unserm Künstler einen Bachus in einer Allee bei den Wasserkünsten, und ein Basrelief, welches über einer Pforte in der königlichen Kapelle befindlich ist. Es stellet den Heiland im Tempel mitten unter den Lehrern sitzend vor. Auch ist er es, welcher das Basrelief des Rheinganges vollendet hat, das in der Kriegskammer aufgestellt ist. „Von der einen Seite," sagt Dandré Bardon, „er-

„scheint

„scheint ein Genius mit dem Helme des Monarchen, von der „andern die Siegesgöttin, welche den Helden krönt. Diese „beiden Gegenstände sind in einer wohlgeordneten Progression „von Relief bearbeitet, und unterstützen die hervorragende „Hauptfigur; unterdessen die Figur des Flusses, welche auf „der am meisten erhabenen Seite vorgestellt ist, die Gruppe „unterstützt, in welcher der König herrscht, und sich zu eben „der Zeit mit dem Grunde des Basreliefs vereinigt, wohin sie „durch die Vermittelung der Gegenstände gelangt, welche sie „umringen.“

Bei diesem Werke haben sich die Talente des Guillaume mit denen des François vereinigt: das schöne Basrelief aber, welches die königliche Pforte bei den Invaliden schmückt, hat er allein verfertigt. „Ludwig XIV. zu Pferde, begleitet von „zwo Tugenden, welche an den Ecken des Fußgestelles sitzen; „die Erhabenheiten eines leichten Reliefs kontrastiren mit ganz „isolierten Partieen. Durch diese Magie der Kontraste hat „der Meißel auf eine feine Art die Wirkung jener Einheit der „Flächen zu mildern gewußt, welche Monotonie und Ueber„druß über gewisse Basreliefs verbreitet. Die edle Simplici„tät des Stückes, welches wir jezt beurtheilen,“ fährt der oben genannte Künstler fort, „ist von allen jenen ins kleine gehenden „Details frei, welche die Wirkungen schwächen, indem sie sie „verdoppeln, und zeigt, daß der Künstler, ein Zögling des „Alterthums und der Natur, durch Eingebung dieser die Grund„sätze zur Vollkommenheit gebracht hat, welche er aus jenem „geschöpft hatte.“ Man rühmt auch die steinernen Figuren des Mars und der Minerva, welche sich in diesem Gebäude befinden, und Werke eben dieses Bildners sind, so wie nicht minder auch die Figuren des Herkules und der Pallas an der Hauptpforte des Soubisischen Pallastes.

Unter den Stücken, welche seinen Ruhm begründen, behauptet der Fronton des Chateau-d'eau, dem Palais royal gegenüber, einen hohen Rang: er hat hier die Seine und die Fontaine von Arcueil dargestellt. Auch hat er die große Parlamentskammer mit einem Basrelief geschmückt, auf welchem

Ludwig XV. zwischen der Gerechtigkeit und Wahrheit erscheint. Im Jahre 1746 starb dieser arbeitsame Bildner zu Paris in einem Alter von acht und sechzig Jahren.

51) **Jacques Bousseau**, Schüler des Nikolas Coustou, war gebohren zu Chavagnes in Poitou im Jahre 1681. Als Probestück zu seiner Aufnahme in die königliche Academie verfertigte er eine Figur des Ulysses, welcher seinen Bogen spannt. In der Magdalenenkirche von Trenel sieht man von ihm das Grabmahl des Herrn von Argenson. Herr D... schreibt ihm auch das des Kardinal Dubois in der Domkirche zu St. Honoré zu; aber nach Dandré Bardon ist dieß Denkmahl von Guillaume Coustou. Zu Unsrer Frauen hat er in der Kapelle de Noailles die Figuren des St. Mauritius und St. Ludwigs nebst einem Basrelief verfertigt, welches den Heiland darstellt, wie er dem St. Petrus die Schlüssel giebt. Der größte Theil seiner Werke ist zu Madrid, wohin er als erster Bildner des Königs von Spanien berufen ward. Er starb im Jahre 1740 in einem Alter von neun und funfzig Jahren.

52) **Antoine Vasse** war gebohren zu Seine in der Provinz im Jahre 1683. Wir haben von ihm keine andern Nachrichten, als die, welche uns Dandré Bardon liefert. „Er „unternahm," sagt dieser Künstler, „verschiedene Bildnerar„beiten mit gutem Erfolg. Die Decorationen der Kapelle „Unsrer Frauen, und die des Hotels von Toulouse sind von „seiner Erfindung. Das Basrelief des Hochaltars in der „Hauptkirche zu Paris, die Figur, welche sich in der Kapel„le der Jungfrau befindet, die Bildnerarbeit an der großen „Kirchthüre der Kapuziner sind die glücklichen Früchte seines „zauberischen Meisels." Er starb zu Paris im Jahre 1736 in einem Alter von drei und funfzig Jahren.

53) **François Dumont**, gebohren zu Paris im Jahre 1688, machte reissende Fortschritte unter der Anleitung seines Vaters, Meisters in der Bildnerei bei der Akademie zu St. Lukas. Er trug zeitig den ersten Preis bei der königlichen Akademie davon, und war im Begrif mit der königlichen Pension nach

Rom

Rom zu reisen; aber die Liebe hielt ihn in seiner Vaterstadt zurück. Er heirathete die Tochter des Noël Coypel. In seinem drei und zwanzigsten Jahre ward er in die königliche Akademie aufgenommen, und gab als Probestück zu seiner Aufnahme, einen vom Blitz geschlagenen Titanen; ein Stück von einer schönen Manier, und einer feinen Ausführung: man sieht den Riesen noch den Himmel bedrohen, der ihn straft.

Ohne von den verschiedenen Werken zu sprechen, welche zu seinem Ruhme beitragen, und wovon sehr viele zu Petit-Bourg sind, wollen wir bei zwo Figuren stehen bleiben, welche besonders seinem Talente Ehre machen; sie befinden sich zu St. Sulpitius, und stellen den St. Johannes und St. Joseph dar: der erste ist fast ganz nackend; er hat den linken Arm auf den Stock eines Baumes gestützt, und hält in der Hand ein Rosenkreuz mit einem Wimpel umhüllt: St. Joseph zeichnet sich durch die Lilien aus, welche er in seiner rechten Hand hält, und in der linken hat er ein Buch, über welches er nachzudenken scheint. Die beiden andern parallelen Figuren, die den St. Petrus und Paulus vorstellen, sind von dem nehmlichen Künstler.

Der Herzog von Lothringen wollte sich mit einem Künstler verbinden, der gleich bei seinem Eintritte in die Laufbahn sich berühmt gemacht hatte. Er ließ den Dumont nach Nancy kommen, er beehrte ihn mit dem Titel seines ersten Bildners: aber die Arbeiten des ersten Bildners schränkten sich auf einen Giebel und auf das Modell eines Altars ein.

Ein merkwürdigeres Denkmahl welches ihm aufgetragen ward, und das seinen Tod verursachte, war das Grabmahl des Herzogs von Melun, welches bei den Dominikanern von Lille aufgestellt ist. Dumont gieng in diese Stadt um die letzte Hand an seine Arbeit zu legen: das Gerüst stürzte über ihn zusammen; er brach das Bein, und empfieng noch innerlich einige gefährlichere Wunden. Nach einem langen Krankenlager starb er im Jahre 1726 in einem Alter von acht und dreißig Jahren, nachdem er gewissermaßen noch nichts weiter gethan, als angezeigt hatte, was er einst würde hervorbringen können.

54) Edme Bouchardon, gebohren zu Chaumont in Bassigny im Jahre 1698, zeigte bald die stärkste Neigung für die Mahlerei; sein Vater der zugleich Bildner und Baumeister war, hatte die für ihn sehr nützliche Gefälligkeit, ihm alle Tage die Kosten zu einem Modelle zu geben. Der junge Künstler sammelte die Früchte seiner Studien ein, als eine neue Leidenschaft, eben so lebhaft als die erstere, ihn zur Bildnerkunst lenkte. Nachdem er einige Zeit in der Schule des Guillaume Coustou zugebracht hatte, trug er in der königlichen Akademie den ersten Preiß davon, und ward mit einer königlichen Pension nach Rom geschickt. Er zeichnete rein und leicht, und hatte so einen Vortheil, der vielen Bildnern fehlt, die das Modelliren nicht sehr in der Uebung haben, nehmlich den, seine Studien in dieser an Meisterstücken der Kunst so reichhaltigen Stadt mit leichter Mühe zu vielfältigen. Er kopierte mit Bleistift die schönsten Denkmähler der alten Kunst, und die vornehmsten Figuren von Raphael und Dominikus. Unterdessen vernachläßigte er die Uebung in der Kunst nicht der er sich ausschließlich gewidmet hatte. Er verfertigte eine, schöne Kopie einer antiken Figur, welche einen schlafenden Faun darstellt; er bildete mehrere Portraits, und behandelte diese Gattung mit dem schönen Geschmacke an reiner Simplicität, welche den Karakter seines Styles ausmacht. Man rechnete ihn schon unter die geschicktesten Meister Italiens, und war im Begrif ihm die Ausführung eines großen Denkmahls, des Grabmahls von Klemenz XIII. aufzutragen, als im Jahre 1732 ein königlicher Befehl ihn nach Frankreich zurückberief.

Bei seiner Zurückkunft bekam er den Auftrag, eine Statüe Ludwigs XIV. zu verfertigen, welche für die Kirche Unsrer Frauen bestimmt war; er machte ein großes Modell davon, das aber nicht exekutirt worden ist. In den Gärten zu Versailles besserte er die Fontaine des Neptun aus, und verfertigte auch daselbst den Triton, der über einer Muschel steht, und sich an einen sehr großen Fisch anlehnt. Einige Werke, die ihm von Privatpersonen aufgetragen wurden, theilten seine Bemühungen; aber er hatte noch keine öffentlichen Arbeiten

von

von Beträchtlichkeit gemacht, als ihm der Priester zu St. Sulpitius, der ihn sehr schlecht bezahlte, auftrug das Chor seiner Kirche auszuschmücken. Bouchardon verfertigte zehn Statüen, den Hrn. Jesum, die Jungfrau, und acht Apostel. Der mäßige Preiß, den er von dieser Unternehmung erhielt, verhinderte ihn sie weiter fortzusetzen: doch verfertigte er noch die beiden Engel in Erz, welche die Pulte der Sänger unterstützen, und wenn er für diese beiden Werke nicht eben anständig bezahlt ward, so kann ihr Werth, der nicht wenig zu seinem Ruhme beiträgt, ihm statt der Belohnung dienen. Das Grabmahl der Herzogin von Lauragais, welches in dem nehmlichen Tempel aufgerichtet ist, macht diesem Künstler nicht weniger Ehre. Dieß einfache aber rührende Denkmahl besteht nur aus der einzigen Figur eines weinenden Frauenzimmers, welche sich an eine Säule anlehnt.

Aber das beträchtlichste seiner Werke, das, wo er sein Talent als Bildner und als Baumeister anwendete, ist die Fontaine, welche ihm das Korps der Bürgerschaft in der Straße von Grenelle zu errichten auftrug. Hier hat er die Stadt Paris, auf dem Vordertheile eines Schiffes, welches ihr Symbol ist, sitzend dargestellt; die Seine hat er in der Gestalt eines starken Flußgottes mit einem Ruder in der Hand, und die Marne als eine Nymphe mit einem Krebse abgebildet. In den vier Flügelnischen hat er die Figuren der vier Jahreszeiten hingestellt.

Oft legt eine einzige Figur nicht weniger den Grund zu dem Rufe eines Künstlers als ein großes Denkmahl: das beweisen die Lobsprüche, welche dem jungen Amor beigelegt werden, der aus der Keule des Herkules einen Bogen schneidet. Er ward sogleich zu Versailles aufgestellt, fand aber da wenig Beifall: sodann brachte man ihn nach Choisy, und hier ward er berühmt. Die Nachkommenschaft wird vielleicht in dem Ideal dieses Stückes einen Hauptfehler finden, nehmlich den daß es ganz räthselhaft ist. Sie wird einen sehr jungen Menschen sehen, der sich auf ein Stück Holz stützt, das oben zugehauen, unten aber noch roh ist: sie wird ihn alle Mühe anwenden

wenden sehen, dasselbe zu biegen, und sich kaum von dem Beweggrunde dieser Handlung Rechenschaft geben können. Zu den Füßen dieses Jünglings liegt ein Schwerdt; aber wer kann sogleich errathen, daß dieß das Schwerdt des Mars ist, dessen sich Amor bedient hat, um seine Arbeit anzufangen. Auf einen mit Blumen bepflanzten Platze wird man eine Saite liegen sehen; aber weiß man daß dieß die Saite ist, welche zu dem Bogen paßt? Man wird in dieser Arbeit nichts als die schöne Figur eines jungen Menschen finden; die Absicht des Verfassers aber wird immer unerklärbar bleiben.

Bouchardon endigte seine Laufbahn durch ein seiner würdiges Monument, durch die Statüe Ludwigs XV. zu Pferde, welche mitten auf dem Platze aufgerichtet ist, der von diesem Fürsten den Nahmen führt. Das Pferd ist ein Meisterstück; es ist das schönste und reinste, das man vielleicht je in dieser Gattung hervorgebracht hat, und es hat keinen Fehler, als daß es nicht antik ist, um alle Lobsprüche zu erhalten, die es verdient. Das Modell war noch schöner; aber zufällige Umstände, welche sich beim Gusse ereigneten, veranlaßten, daß man die Feinheiten daran umändern mußte. Die Tugenden, welche das Fußgestelle unterstützen, sind nicht von Bouchardon: der Tod erlaubte ihm nicht die Modells davon in Gyps selbst zu vollenden; sie sind die Arbeit des Pillage.

Bouchardon ward zu seiner Zeit für den größten Zeichner gehalten; er behandelte das Große wie das Kleine mit eben der Leichtigkeit, eben der Reinheit. Man hat schöne Denkmähler seiner Geschicklichkeit in diesem Fache, in den Zeichnungen von gravierten Steinen, welche dem Werke des Herrn Mariette beigefügt sind. Fessard, der Graf von Caylus, Preysler, Soubeyran haben nach ihm Dessins gegraben, welche Sujets aus dem Alterthume vorstellen, und überhaupt in der Manier des Basreliefs behandelt sind. Seine Klagen über Paris sind in Rücksicht auf ihre naive Simplicität und ihre Gerechtigkeit vortreflich.

Witz

Witz und Reinheit karakterisiren das Talent dieses Künstlers. Er starb im Jahre 1762 in einem Alter von vier und sechzig Jahren.

55) **Lambert Sigisbert Adam**, gebohren zu Nancy im Jahre 1700, war der Sohn eines Bildners, der ihm den ersten Unterricht in seiner Kunst ertheilte. Er kam nach Paris, um sich unter den geschicktesten Meistern zu vervollkommnen, trug bei der königlichen Akademie den ersten Preiß davon, und gieng im drei und zwanzigsten Jahre mit Pension nach Rom.

Er beschäftigte sich zehn Jahre in dieser Stadt mit dem Studio und der Kopirung der Antike. Er stellte die zwölf marmornen Statüen wieder her, welche die Geschichte des Achilles darstellen, wie er von dem Ulysses erkannt wird; sie waren unter den Ruinen des Palastes des Marius ausgegraben worden, und der Kardinal von Polignac hatte sie an sich gebracht. Der größte Theil dieser Figuren war verstümmelt; einige hatten keine Köpfe, andern fehlte die Hälfte des Leibes: man behauptet, es sei fast unmöglich, die antiken Partien von den wiederhergestellten zu unterscheiden. Wenn das wahr ist, so hat man Ursache, sich über den Künstler zu beschweren, der das Antike bei seinen Verbesserungen so schön nachzuahmen wußte, und deshalb so viel von seinen Originalwerken liegen ließ. Man würde ihm jene Worte Mignards mit einer kleinen Veränderung zurufen können: „daß er immer Antiken und keine „Adams verfertige.“

Sein Talent als eines Restaurators ward während seines Aufenthalts in Rom mehrere Mahle gebraucht. Er kopirte auch in dieser Stadt eine marmorne Gruppe von sechs Fuß in Verhältniß, welche den Mars darstellt, wie er vom Amor liebgekoset wird. Man versichert, die Römer hätten sich nicht enhalten können, einem Basrelief ihren Beifall zu geben, mit welchem er die Kapelle zu St. Johannes von Latran dekorirte, und welches die Erscheinung der Jungfrau an St. André Corcini darstellt. Es sollten ihm zur Vergeltung dieses ersten Versuches beträchtlichere Unternehmungen übertragen werden, als er durch den Minister von Frankreich zurückberufen ward.

Bei

Bei seiner Rückkunft dekorirte er den obern Theil der Cascade zu St. Cloud mit zwei sehr geschätzten Figuren, welche die Seine und die Marne vorstellten. Sie sind kolossalisch, und haben achtzehn Fuß im Verhältniß.

Man trug ihm in der Folge auf, zwo Gruppen für den König zu verfertigen, welche in den Garten von Choisy kommen sollten. Er vollendete sie zum Wohlgefallen des Publikums, welches alles schön findet, wodurch es in Erstaunen versetzt wird: weniger Beifall erhielt er von Kennern; nach deren Meinung das Schöne immer von der Simplizität begleitet seyn muß. Diese beiden Gruppen stellen die Jagd und die Fischerei vor. Der Bildner hat alle seine Kunst auf die Sorge für die Nebengegenstände verwendet, und ist weniger glücklich gewesen in der Art, womit er die Hauptgegenstände behandelt hat. Die erste Gruppe besteht aus der Diane, welche von zwo Nymphen begleitet wird. Die eine hängt einen Reiger an einen Baum an. Die andre sitzt zu ihren Füßen, und reicht ihr einen Bogen und einen Köcher, um sich ein Siegeszeichen daraus zu machen. Die Blätter und Zweige von dem Baume sind ganz durchsichtig gearbeitet; die Federn des Reigers sind mit der äußersten Sorgfalt vollendet; einige von diesen Federn gehen aus, und scheinen im Marmor ganz die Leichtigkeit der Natur zu haben. Solche Sachen liebt der gemeine Haufe: aber bessere Beurtheiler sagen, ein solcher Triumf der Geduld und einer so armseligen Geschicklichkeit schicke sich nicht für die Kunst des Bildners, der mit der Schönheit Solidität verknüpfen müsse. Sie wünschten, der Autor hätte lieber die Blätter an seinem Baume, und die Befiederung seines Vogels vernachläßigt, und dafür seine Diane schöner bearbeitet.

Die nehmlichen Bemühungen sind noch mehr in der andern Gruppe gehäuft, welche zwo Nymphen vorstellt, die sich mit der Fischerei beschäftigen. Die eine ziehet ein durchlöchertes und durchsichtiges Netz aus dem Wasser, welches mit Fischen angefüllt ist, die zu zappeln scheinen. Ein junger Triton ist mit ihnen zugleich gefangen, und bemüht sich zu entwischen: die andre Nymphe leistet ihrer Gefährtin Hülfe: der Wind

geht,

geht, und macht daß die Gewande dieser beiden Figuren herumflattern. Ludwig XV. hat mit diesen beiden Gruppen dem Könige von Preußen ein Geschenk gemacht, der sie in dem Garten zu Sanssouci bei Potsdam hat aufstellen lassen.

Die nehmliche Feinheit der Arbeit findet man in der Gruppe, welche Adam für den Garten von Grosbois verfertigte, der dem Herzog von Antin angehört: sie stellt einen Jäger vor, der in seinen Netzen einen Löwen fängt, welcher ihm seinen Hund getödtet hat. Bouchardon machte eine dieser entsprechende Gruppe, fand aber weniger Beifall, weil er sich größer und geschmackvoller dabei benahm.

Zu Versailles verfertigte Adam die Gruppe des Neptuns und der Amphitrite für das Bassin des Neptuns. In dem Soubisischen Pallaste sieht man von ihm sechs Gipsfiguren; die Dichtkunst, die Mahlerei, die Tonkunst, die Gerechtigkeit, die Geschichte, die Fama; und bei den Invaliden die Figur des St. Jeremias, welche eine seiner besten Arbeiten ist. Er hat eine Auswahl antiker Bildnerarbeiten der Griechen und Römer nach seinen Zeichnungen gestochen herausgegeben. Er starb im Jahre 1759 in seinem neun und funfzigsten Jahre.

56) **Paul Ambroise Slodz** gebohren zu Paris im Jahre 1702, „vereinigte," sagt Dandré Bardon, „mehrere „Gattungen seiner Kunst. Der Himmel am Hochaltar in der St. Sulpiciuskirche, die Bildnerarbeiten in der Kapelle der heil. „Jungfrau, das daselbst befindliche eherne Basrelief, welches „die Hochzeit zu Cana vorstellt, die Decorationen und Figuren „des Chors zu St. Meri, u. a. sind die Producte seines Ge„nies. Der Icarus, den er als Probestück zu seiner Aufnah„me in die Academie bildete, wo er nachher Professor ward, ist „ein schätzbares Werk." Er starb im Jahre 1758 in einem Alter von sechs und funfzig Jahren.

57) **Jean Baptiste Lemoyne**, Sohn des Jean Louis, war gebohren zu Paris im Jahre 1704, und der Schüler seines Vaters und des Lorrain: aber bei dem Empfange ihres Unterrichts zog er mit nicht weniger Zutrauen den Largilliere und de Troi zu Rathe, und machte sich so von seiner zartesten

Jugend

Jugend an geschickt, mit der Bildnerkunst die Annehmlichkeiten der Mahlerei zu vereinigen. Allein man kann ihn mit Recht tadeln, daß er die Grenzen seiner Kunst bei seiner Bemühung sie zu erweitern, zu sehr aus den Augen gesetzt, und ihr daher mehr Schaden gethan, als Vollkommenheit verschaft habe.

In seinem zwanzigsten Jahre trug er den ersten Preiß der Bildnerei bei der königlichen Akademie davon, und erlangte so das Recht die Reise nach Rom mit königlicher Pension zu machen: allein sein Vater verlangte als eine Gnade, daß der junge Mensch von der Benutzung dieser Wohlthat frei gesprochen werden möchte, und löschte aus blinder Zärtlichkeit die Fackel aus, deren Schein seinem Sohne so nöthig war. Je heftiger das Feuer war, welches den jungen Menschen durchglühte, je begieriger er jene verführerischen Reize zu suchen schien, welche man den schönen Geist der Kunst (le bel esprit de l'Art) nennen könnte, desto mehr hatte er nöthig auf den Pfad des wahren Schönen geführt zu werden durch das Schauspiel und das Studium großer Modells des Alterthums, und der Werke der geschicktesten Meister unter den Neuern.

Er machte sich auf eine vortheilhafte Art bekannt durch die Figur des Heilandes in der Komposition über die Taufe desselben, ein Werk, welches seinem Oheim Jean Baptiste Lamoyne für den Hochaltar zu St. Jean-en-Greve aufgetragen worden war, und an dessen Vollendung dieser durch den Tod verhindert wurde. Das Alter des Künstlers, der noch nicht fünf und zwanzig Jahre zählte, vermehrte die Bewunderung des Publikums, und dieser erste Versuch verschafte dem jungen Künstler eine Unternehmung, die seinen Ruhm vollenden sollte: es war eine kolossalische Statüe Ludwigs XV. zu Pferde, welche für die Stadt Bordeaux bestimmt war. Der Monarch ist römisch gekleidet: die adelvolle Miene dieses Prinzen ist sehr glücklich vorgetragen. Er kommandirt, und sein Blick ist auf die entgegengesetzte Seite von der gerichtet, wohin sein Gestus geht. Als Ludwig XV. mit dem Gefolge seines Hofes in die Werkstatt des Künstlers kam um das Modell zu besehen, so tadelte Prinz Karl der Großstallmeister diesen Kontrast, und behauptete,

hauptete, der Gestus müsse mit dem Blicke eine und dieselbe Richtung haben. Ohne sich die Mühe zu nehmen, eine lange Untersuchung darüber anzustellen, stellte sich der König in die Lage des Modells, richtete seinen Blick auf den Großstallmeister, und machte seine Gebärde auf die entgegengesetzte Seite. „So kommandire ich," sagte er. Dieser Rechtfertigung fügte er eine Pension von fünf tausend Livres bei.

Es ist gewiß, die Kritik des Prinzen Karl war falsch, und der Künstler hatte wohlgethan, einen Kontrast vorzutragen, welcher in der Natur Statt findet. Oft richtet man den Blick auf den, welchen man kommandirt, und mit der Gebärde zeigt man auf die entgegengesetzte Seite, nehmlich auf die, gegen welche man sich zu lenken befiehlt.

Die Stände von Bretagne wollten durch ein unsterbliches Monument die Freude heiligen, welche sie mit ganz Frankreich empfanden, als der Monarch nach einer tödtlich geglaubten Krankheit, die ihn zu Metz angefallen hatte, der Liebe seiner Unterthanen wieder geschenkt worden war. Le Moyne stellte diesen Prinzen auf einem mit Fahnen und Tropäen geschmücktem Throne erhöhet, und im Begriff vor, nach neuen Thaten auszugehen. Die Provinz Bretagne beugt das Knie vor ihrem Souverain, und kündigt dadurch den Bürgern den Schutz an, den er ihnen verleiht. Zur Rechten des Königs steht die Gesundheit, welche eine Schlange in der Hand hält, die aus einem Kelche trinkt, den sie ihr darhält. Neben ihr sieht man einen mit Früchten bedeckten Altar. Als dieß Denkmahl vollendet war, so kam Ludwig XV. um es zu besehen; er bewillkommte die Gattin des Künstlers mit vieler Güte, und versprach ihr, das Kind, mit welchem sie schwanger gieng, in seinem Nahmen aus der Taufe heben zu lassen, und es dereinst mit seinen Wohlthaten zu beglücken.

Obgleich diese beiden Hauptwerke in die Provinzen gebracht wurden, so haben die Bewohner der Hauptstadt doch auch Gelegenheit, die Talente des Verfassers zu würdigen. Man sieht von ihm bei den Jakobinern in der Straße St. Honoré das Grabmal des Mignard, königlichen Hofmahlers,

die

die Statue des St. Gregorius, und die der St. Theresia bei den Invaliden, eine Statue Ludwigs XV. zu Fuß in der Militairschule; und in einem Saale des Soubisischen Pallastes die Politik, die Klugheit, die Geometrie, die Astronomie, die epische Dichtkunst, und die dramatische Dichtkunst. Er hat eine große Anzahl von Portraits verfertigt. Man erkennt in allen seinen Werken einen Künstler, der voll Geist und voll Feuer, aber wenig korrect ist; man sieht, daß er sich nach den Werken der französischen Mahler gebildet, und das Antike und die großen Meister der römischen und florentinischen Schulen zu sehr vernachläßiget hat. Er starb zu Paris im Jahre 1778 in einem Alter von vier und siebzig Jahren.

58) René-Michel Slodz, bekannter unter dem Namen Michel-Angelo, war der Bruder des Paul Ambroise und gebohren zu Paris im Jahre 1705. Er reiste in seinem zwei und zwanzigsten Jahre nach Italien, und hielt sich beinahe siebzehen Jahre zu Rom auf. Seine Talente verschafften ihm in dieser Hauptstadt der Künste einigemal den Vorzug vor Italienischen Künstlern. Er hatte die Ehre zur Verfertigung einer Gruppe für die große St. Peterskirche erwählt zu werden; es ist die des St. Bruno, der einen ihm von einem Engel überbrachten Bischoffshut ausschlägt. „Unter die übrigen Werke, „welche ihn zu Rom in Ruf brachten, sagt Hr. D...., muß „auch das Grabmal des Marquis Capproni in der St. Jo„hanneskirche zu Florenz gerechnet werden, ein Stück, wel„ches die größte Achtung verdient, theils wegen des Ausdrucks, „theils wegen der bewundernswürdigen Kunst, mit der die „Hauptfigur drapirt ist. Das Grab wird von einer Säule „unterstützt, an welche eine Frauensperson mit einem Buche „in der Hand sich nachläßig anlehnt. Zu ihren Füßen liegt „ein Lamm auf einem Buche, womit der sanfte Karakter des „Marquis, und seine Liebe für die Wissenschaften angezeigt „wird. Genien tragen seinen Medaillon.“

Slodz hat auch das Basrelief verfertigt, welches dem Grabmal des Wleughels in der Kirche St. Louis des François

çois beigefügt ist: und er war zu eben der Zeit der Verfasser des Epitaphiums.

Denkmähler seiner Geschicklichkeit enthalten zwo Städte in den Provinzen. Man sieht und schätzt zu Lyon zwo Büsten, Werke seines Meisels. Die eine stellt den Kopf des Calchas und die andre den der Iphigenie vor. Zu Vienne in Dauphiné sieht man das gemeinschaftliche Grabmal von zween Erzbischöffen dieser Stadt, des Hrn. von Montmorin, und des Kardinal d'Auvergne, seines Nachfolgers. Der erstere ist halb über dem Grabe liegend, der andre aber stehend dargestellt: alle beide fassen sich bei der Hand, und der Aeltere ruft den andern. „Dieß Monument, setzt der obengenannte Schriftsteller hinzu, „bietet große Schönheiten dar; die Draperien „sind edel, die Bekleidung prächtig, die Köpfe, wovon die vor„züglichsten Portraits sind, glänzen durch Wahrheit und glück„liche Ausführung.

Es war im Jahre 1747, da sich Slodz entschloß, sich in seinem Vaterlande zu setzen. Er verlohr hier viel Zeit für seinen Ruhm; Zeit, die auf leichte Dekorationen für Feste, oder auf Models zu Werken verwendet wurde, welche nie zur Ausführung kamen. Diese ephemeren Beschäftigungen konnten ihn bei seinen Zeitgenossen berühmt machen, aber sie dauern nicht für die Nachwelt fort.

Endlich vertraute man ihm die Uebernehmung des Grabmals des Languet de Gergy, Priesters zu St. Sulpitius; ein Werk das sehr schlecht bezahlt wurde, und dessen vorzüglichste Vergeltung der Künstler in der Ehre des Erfolgs suchen mußte. „Die Komposition schien neu: der Verfasser gab hier ein „Muster von einem geschmackvollen Gebrauche verschiedenfar„biger Marmorarten; oder vielmehr er folgte dem Beispiel, „das schon Bernini in den Grabmälern der St. Peterskirche „zu Rom gegeben hatte. Die Figur des Priesters ist von ei„ner ausnehmenden Schönheit; die von der Unsterblichkeit ist „zwar nicht ganz so glücklich, doch aber nichts desto weniger „schätzbar. Könnte man aber nicht in diesem Grabmal mehr „Reinheit in der Zeichnung, mehr Ruhe in der Komposition,

„mehr

„mehr Hoheit in der Manier verlangen?“ Wir haben diese Worte von Hrn. O.... entlehnt, und wir glauben, daß der Lobspruch, den er diesem Denkmale ertheilt, und die Kritik mit der er ihn begleitet, allgemein angenommen sind. Vielleicht dürfte man auch sein Urtheil über die Basreliefs billigen, mit welchem der nehmliche Künstler den Säulengang in der St. Sulpitiuskirche geschmückt hat: „Werke, dem Ansehen nach „wenig interessant, aber ganz besonders fähig den Slodz zu „charakterisiren, und Meisterstücke der Anmuth und des Ge„schmacks.“

Zu Choisy sieht man von diesem Künstler eine sehr schöne Kopie des berühmten Christus von Michel Angelo, dessen Original in der Kirche der Minerva zu Rom sich befindet.

Slodz hat sich in der Art die neuern Draperien zu behandeln ausgezeichnet, wie man an dem Grabmal des Priesters zu St. Sulpitius sehen kann. Wir sind geneigt zu glauben daß, wenn es die Sujets zulassen, die Manier der griechischen Künstler in den Draperien für die Bildnerkunst die schicklichste ist: aber wenn die Sujets eine andre Gattung von Draperien verlangen, so ist es ein Ruhm für die Bildner, sie mit Geschmack und mit aller der Wahrheit, deren die Kunst fähig ist, auszuführen. Tadeln kann man an Slodz, daß er einigemal wider die Reinheit der Formen gesündigt habe; es ist dieß ein Fehler, wofür die Mahler sich durch leichte Mittel Verzeihung verschaffen können, gegen den man aber in Werken der Bildnerkunst nicht zu strenge seyn kann.

René Michel Slodz starb zu Paris im Jahre 1764 in einem Alter von neun und funfzig Jahren.

59) **Nicolaus Sebastian Adam**, Bruder des Lambert Sigisbert, war gebohren zu Nancy im Jahre 1705. Er war der Schüler seines Vaters, kam aber in seinem sechzehnten Jahre nach Paris, um vortheilhaftern Unterricht zu erhalten, und machte so schnelle Fortschritte, daß er drei Jahre nachher von einem reichen Finanzier den Auftrag bekam, ein Schloß, welches er bei Montpellier besaß, auszuschmücken. Der junge Mensch wollte diese Unternehmung ausschlagen, über-

überzeugt, daß es ihm zu seinem Fortkommen dienlicher seyn werde, noch Schüler in Paris zu bleiben, als weit von der Hauptstadt und den Blicken seiner Meister entfernt sich selbst zum Meister zu bilden. Aber man stellte ihm vor, daß der Aufenthalt in einem Orte bei Montpellier ihn in die Nachbarschaft von Rom brächte, und daß er leicht für den Preiß der sich ihm darbietenden Arbeiten eine Reise dahin würde bestreiten können. Diese Gründe bestimmten ihn, er reiste ab, und arbeitete achtzehn Monate an der äußern Dekoration des Schlosses; aber als man ihm den Antrag machte, auch die innere Dekoration über sich zu nehmen, so schlug er es hartnäckig aus, indem er wohl merkte, daß Arbeiten nicht Studien sind, daß sie im Gegentheil den Studien Eintrag thun, und daß die Jugend nicht die Zeit ist, große Arbeiten zu unternehmen, sondern sich auf die einstige Uebernehmung derselben vorzubereiten. Er reiste also nach Rom.

Die Akademie dieser Stadt, welche unter dem Namen St. Lukas gestiftet ist, setzt jedes Jahr Preise fest, die nicht blos Aufmunterungsmittel für die Schüler sondern auch Ehrenbezugungen für schon gebildete Künstler sind. Ja selbst berühmte Künstler haben es nicht unter ihrer Würde gehalten, hier mit zu wetteifern. Sie vertheilen sich in dem großen und reich geschmückten Saale des Kapitols: die Kardinäle, die Gesandten fremder Höfe und die vornehmsten Personen von Rom erhöhen durch ihre Gegenwart das Glänzende dieser Feierlichkeit. Sie beginnt mit einer Rede, welche jezuweilen von einem Prälaten gehalten wird; zum Lobe der Sieger werden Gedichte abgelesen. Adam war erst drei und zwanzig Jahr alt, allein er scheute sich nicht, sich in den Wettstreit mit einzulassen, und seine jugendliche Kühnheit ward durch die Ehre des Sieges belohnt. Aufgemuntert dadurch, studierte er mit Eifer die Meisterstücke des Alterthums, stellte zuweilen Trümmer davon wieder her, und schenkte seine Erholungsstunden der Mahlerei.

Er kam im Jahre 1734 nach Paris zurück, und verfertigte für die Kapelle zu Versailles ein Basrelief, welches un-

ter seine besten Werke gerechnet wird. Es stellt den Märtyrertod der heil. Viktoria vor, einer christlichen Jungfrau, welche an dem Altar des Jupiters erschlagen wurde, weil sie sich weigerte, ihm Weihrauch zu opfern. Er hatte nebst seinem Bruder Theil an der Hauptgruppe des Bassins des Neptuns zu Versailles: die Figur der Nereide, das Kind, die Meerkuh, die Meerwunder, und der Delphin sind seine Arbeit. In den neuen Zimmern des Soubisischen Pallastes bildete er vier Gruppen in Stukaturarbeit und bekam auch den Auftrag der Figuren der Gerechtigkeit und der Klugheit, welche den Haupteingang der Rechnungskammer decoriren. In der Kapelle der St. Ludwigskirche, welche sonst zu dem Kloster der Jesuiten gehörte, sieht man von ihm eine Gruppe, welche die Religion vorstellt, wie sie einem jungen Amerikaner Unterricht ertheilt, welcher das Kreuz küßt. Das Portal des Oratoriums auf der Straße St. Honoré bietet eine Gruppe der Verkündigung Mariä von dem nehmlichen Künstler dar, welche in der Höhe der ersten Ordnung aufgestellt ist, und zween Medaillons über den Thüren. Der König von Pohlen Stanislaus Leczinski erwählte ihn, seiner Gemahlin der Königin in der Kirche de Bonsecours bei Nancy ein Grabmal aufzurichten; dieß Monument ist dreißig Fuß hoch, und achtzehn breit. Eine der letzten Arbeiten des Adam war sein Prometheus, mit welchem er der Akademie seinen Dank für seine Aufnahme bezeigte. Dieser Künstler übertraf seinen Bruder, ohne noch die Höhe der geschmackvollsten Bildner zu erreichen. Er starb zu Paris im Jahre 1778 in seinem vier und sechzigsten Jahre.

60) Jean Baptiste Pigalle gebohren zu Paris im Jahre 1714, war der Schüler des le Lorrain und Lemoyne des Vaters. Er zeigte anfangs wenig Neigung, und mußte durch Arbeit die Hindernisse besiegen, welche ihm die Natur entgegenstellte. Durch den Beitrag einiger Freunde unterstützt machte er eine Reise nach Rom, und führte hier das arbeitsamste Leben. Man versichert, daß er seine Studien früh um fünf Uhr angefangen, und sie nicht eher als Abends um eilf Uhr beendiget habe. Die Practik der Bildner bestand darinnen,

innen, daß sie die antiken Figuren, welche selbst in ronde bosse waren, im Kleinen und ebenfalls in ronde bosse kopirten. Die Vorbereitungen zu dieser Arbeit, und die Mühe, sie zu erhalten, nahm eine kostbare Zeit hinweg, die für das Studium verlohren war: Pigalle ersparte diesen Verlust, indem er in halb erhabener Arbeit (en demi-relief) kopirte. Er blieb drei Jahre zu Rom, und ward bei seiner Rückkehr in Lyon zu verschiedenen Arbeiten zurückgehalten. In dieser Stadt war es, wo er jene Statue des Merkurs zu bearbeiten anfieng, welche allein zur Begründung seines Ruhms hinreicht, und die ihm den Eintritt in die königliche Akademie eröffnete. Sie gerieth so schön, daß er genöthigt war, seine Werkstatt dem Publiko zu eröffnen, welches vor Begierde brennte, sie zu bewundern. Einst brach ein Fremdling in die Worte aus: Nie haben die Alten etwas Schöneres hervorgebracht. Pigalle näherte sich, und sagte zu ihm: Da Sie so sprechen, haben Sie wohl die Statuen der Alten studiert? Und Sie, mein Herr, antwortete der Fremde dem Bildner, den er nicht kannte, haben Sie wohl diese Figur hier studiert?

Auf Befehl des Königs exekutirte er diese Figur im Grossen, und verfertigte in der Folge eine Venus, welche das Gegenstück zu jener abgeben sollte. Man ließ der Kunst Gerechtigkeit wiederfahren, mit der er die Feinheit und die Biegsamkeit des Fleisches ausgedrückt hatte, dennoch aber fällte man das Urtheil, daß er die Schönheit seines ersten Werkes nicht erreicht habe. Der König von Frankreich machte mit diesen beiden Denkmälern dem Könige von Preussen ein Geschenk.

Für die Marquise von Pompadour, welche die Künste liebte, und selbst sie zu studieren affectirte, verfertigte Pigalle den Grundriß zu dem Portrait dieser Dame, die Statue der Verschwiegenheit, die Gruppe der Liebe und der Freundschaft, und die Statue Ludwigs XV., welche zu Bellevue aufgestellt ist. Auch die Gruppe von Kindern, welche die Façade St. Ludwigs im Louvre schmückt, ist ein Werk seiner Hand. Aber noch mehr Beifall erhielt er, als er die naive Figur eines Kin-

des gebildet hatte, welches einen Käfig in der Hand hält, aus dem sein Vogel entflohen ist; ein kostbares Stück in Rücksicht auf Wahrheit der Formen und Ausdruck.

Die Hauptstadt hat das Unglück, kein einziges von den Werken zu besitzen, welche den Ruhm dieses so geschickten Künstlers sichern müssen. Unter diese gehöret das Grabmal des Marschalls von Sachsen, welches zu Straßburg aufgerichtet ist, so wie auch die Statue Ludwigs XV. für die Stadt Rheims, ein berühmtes Werk, weniger durch die Figur des Helden, als durch die eines Bürgers welche ihr beigefügt ist.

Das Grabmal des Grafen von Harcourt zu Unsrer Frauen hat viel Wahrheit, aber es wird für eins seiner schwächsten Werke gehalten. Man sieht noch von ihm zu Paris die Statue St. Augustins bei den Petits Peres auf dem Platze des Victoires; die der Jungfrau in der Kapelle der Jungfrau zu St. Sulpitius; den St. Mauritius über den Wolken getragen und von Engeln unterstützt in der Kirche des St. Germain des Prés; und ein Basrelief über der Pforte des Findelhauses. Dieser Künstler starb im Jahre 1785, in einem Alter von ein und siebzig Jahren.

61) **Guillaume Coustou**, Sohn des Guillaume, von dem wir oben geredet haben, war gebohren zu Paris im Jahre 1716. Er erhielt die königliche Pension zur Reise nach Rom, welche denjenigen Zöglingen bewilligt wird, die den ersten Preiß davon tragen, und half bei seiner Zurückkunft seinem Vater in der Exekutirung der Pferdegruppen, die zu Marly aufgestellt sind. Brennend nach Gelegenheit sich bekannt zu machen, unternahm er für die Jesuiten zu Bordeaux die Vergötterung des St. Franziskus Xavier in Marmor zu arbeiten. Er blieb lange ohne Beschäftigung, bis ihm der König von Preußen die Statuen des Mars und der Venus übertrug. Der Tod des Dauphins, Vaters Ludwigs XVI., verschaffte ihm die traurige Gelegenheit seine Talente bei der Errichtung des Grabmals dieses Prinzen zu üben. Man hat noch von diesem Künstler das metallene Basrelief der Heimsuchung Mariä in der Kapelle zu Versailles; das Basrelief auf dem Gesimse

simse zu St. Genoveva. Coustou war eben nicht arbeitsam; man macht ihm die Erfindung seiner Werke nicht streitig, aber man weiß, daß er wenigstens bei der Ausführung sich auf geschickte Bildner verließ, welche der Mangel an Reichthum nöthigte, ihm ihr Talent zu verkaufen. Einer von ihnen Dupré genannt, welcher in Dunkelheit starb, hat viel Theil an den letzten Arbeiten des Coustou; er ist es, welcher das Gesimse zur St. Genoveva ganz allein gebildet hat. Guillaume Coustou starb im Jahre 1777, in einem Alter von ein und sechzig Jahren.

Alphabetisches Verzeichniß der neuern Bildner.

Die hier beigefügten Zahlen weisen auf diejenigen zurück, welche in dem vorigen Abschnitte denen Namen der Künstler vorgesetzt sind.

Adam, (Lambert-Sigisbert) 55.
Adam, (Nicolas Sebastien) 59.
Algardi, (Alexander) 22.
Anguier, (François) 23.
Anguier, (Michel) 26.
Bandinelli, (Barthelemi oder Baccio 8.
Bernini, (Jean-Laurent) 21.
Bogaert, (Vander) siehe Desjardins.
Bologne, (Jean de) 15.
Bouchardon, (Edme) 54.
Bousseau, (Jacques) 51.
Buonarroti, (Michel Angelo) 6.
Buyster, (Philippe) 20.
Cellini, (Benvenuto) 9.

Chabry, (Marc) 45.
Coustou, (Nikolas) 42.
Coustou, (Guillaume) 50.
Coustou, (Guillaume) der Sohn, 61.
Coysevox, (Antoine) 38.
Desjardins, (Martin Vander Bogaert, genannt Desjardins) 37.
Donato oder Donatello 1.
Dumont, (François) 53.
Flamand, siehe Quesnoy.
Gibbons, (Grinling) 44.
Girardon, (François) 34.
Goujon, (Jean) 12.
Gros, (Pierre le) 41.
Guérin, (Gilles) 24.
Guidi, (Dominique) 31.
Guillain, (Simon) 17.
Hongre, (Etienne le) 33.
Lemoyne, (Jean Louis) 47.
Lemoyne, (Jean Baptiste) 57.
Lerambert, (Louis) 27.
Lorrain, (Robert le) 48.
Marsy, (die beiden Brüder) 32.
Michel-Angelo, siehe Buonarroti.
Moyne, siehe Lemoyne.
Pautre, (Pierre le) 46.
Pigalle, (Jean Baptiste) 60.
Pilon, (Germain) 14.
Pisano, oder Pisanello, (André) 3.
Porta, (Guillaume della) 13.
Puget, (Pierre Paul) 28.
Quesnoy, (François du) genannt François Flamand, 19.
Raggi, (Antoine) 29.
Regnauldin, (Thomas) 30.
Ricciarelli, (Daniel) 11.
Rossi, (Properzia) 10.

Rossi, (Angelo) 49.
Rusconi, (Camille) 43.
Rustici, (Jean François) 5.
Sansovino, (Jacques Tatti genannt) 7.
Sarrasin, (Jacques) 18.
Simon, 2.
Slodz, (Sebastien) 40.
Slodz, (Paul Ambroise) 56.
Slodz, (René Michel) 58.
Tacca, (Piérre) 16.
Tatti, siehe Sansovino.
Theodon, (Jean) 25.
Tubi, (Jean Baptiste) 35.
Vancleve, (Corneille) 39.
Vassé, (Antoine) 51.
Veirier, (Christophe) 36.
Verochio, (André) 4.
Volterre, (Daniel de) siehe Ricciarelli.

Bildnerei.

Sculpture.

Da die Bildnerei, wenigstens in Griechenland vor der Mahlerei ausgebildet zu seyn scheint, so kann man die alte Geschichte dieser Kunst für sich betrachtet als die alte Geschichte der Kunst im Allgemeinen ansehen.

Wir werden sie in zwei Theile zerschneiden: in dem erstern werden wir die verschiednen Charaktere und Fortschritte der alten Bildnerei im Allgemeinen vortragen, ohne uns mit Betrachtung der verschiedenen Künstler ins Besondere zu befassen. Wir werden uns dabei bemühen, dasjenige aufzunehmen, was uns in Winkelmanns Geschichte der Kunst das Merkwürdigste zu seyn schien. Der zweite, mehr positive Theil soll der chronologischen Geschichte der Künstler gewidmet seyn.

Geschichte

Geschichte der Bildnerei.

Erster Theil.

Den Ursprung der Kunst einem gewissen Lande, einem gewissen Menschen zuzuschreiben, ist ein Irrthum. Die Kunst zu mahlen und zu bilden ist unter noch wilden Menschen gebohren worden; man findet grobe Bildnerarbeiten unter den Wilden von Amerika, findet ihrer unter den Wilden des mitternächtlichen Asien. Ueberall wurde der Mensch gar bald ein Götzendiener; überall wollte er die Gestalt des Menschen nachahmen, weil er seine Götter darstellen wollte, die er sich unter der menschlichen Gestalt dachte; denn der Anthropomorphism, das ist, die Anwendung der menschlichen Gestalt auf die Götter, war ein allgemeiner Irrthum aller Völker. Moses, den die christliche Lehre als einen inspirirten Schriftsteller zu betrachten befiehlt, Moses selbst richtet sich nach der schwachen Fassungskraft desjenigen Volkes, welches er unterrichtete. Er stellt Gott unter einer menschlichen Gestalt dar, als ein Wesen welches in dem Paradiese mit dem ersten Menschen herumwandelt, und sich mit ihm unterhält.

Man knetete daher frühzeitig Erde, schnitt Holz in eine Gestalt, die der menschlichen Bildung nahe kam; man suchte dann bald auch diese Gestalt in ungefähren, groben Farbenzügen darzustellen. Dieß war der Ursprung der Bildnerei und Mahlerei; und bei diesen ersten Grundlinien blieben diese beiden Künste auf einem großen Theile der Erde stehen.

Winkelmann will, daß man lange Zeit Modele von Erde gemacht habe, ehe man etwas auf eine Fläche zeichnete: „denn „um zu formen, sagt er, braucht man nur eine Vorstellung „von Etwas zu haben, will man aber zeichnen, so muß man „unendlich viel andere Kenntnisse besitzen.“

Weil dieser scharfsinnige Sachse in der Kunst zu zeichnen und zu mahlen tiefe Metaphysik fand, so glaubte er, daß der erste

erste, der es versuchte, mit groben Zügen eine sehr unvollkommene Aehnlichkeit von der menschlichen Gestalt zu entwerfen, ein großer Metaphysiker habe seyn müssen. Man muß zwar in der That eine große Menge von Kenntnissen in sich vereinigen, um nur erträglich zu zeichnen; man muß ihrer eine große Menge besitzen, um nicht etwa wahr, sondern nur einigermaßen wahrscheinlich zu modeliren; aber es ist auch nicht weniger wahr, daß die ersten Erfinder der rohen Kunst keine Kenntnisse nöthig hatten, um diese beiden Gattungen der Darstellung zu versuchen.

Ein Stamm von einem Baume, eine Masse von Erde, auf welche man eine gerundete Figur stellte, die man für einen Kopf ausgab und annahm, war eine Darstellung der menschlichen Gestalt, mit welcher sich die ersten Erfinder der Bildnerei begnügten. Ein runder Pfahl, und zwei parallele Linien für den Körper, zwei Diagonallinien für die Arme: dieß war für die ersten Erfinder der Mahlerei Nachahmung der menschlichen Gestalt; und man sieht in den ungebildetesten Gegenden noch täglich Kinder, die auf dieselbe Art die Erfindung dieser beiden Künste erneuern.

Bildnerei bei den Hebräern.

Moses, den ich hier blos als den ältesten Geschichtschreiber betrachten werde, zeigt uns Werke der Bildnerei in Jahrhunderten, die weit früher waren, als diejenigen, in welchen er schrieb.

Als sich Jacob auf Befehl des Herrn entschloß, Laban im Geheim zu verlassen, und in das Land zurückzukehren, in welchem er gebohren worden war, unterwand sich Rahel, ihrem Vater seine Idole, das ist, kleine Statüen, die Laban anbetete, zu entwenden (Genes. c. 31, v. 19.). Aber Laban verfolgte seinen Schwiegersohn, erreichte ihn, und forderte seine Götzenbilder zurück; Jacob, der von dem Raube nichts wußte, den sein Weib begangen hatte, erlaubte seinem Schwiegervater die strengste Nachsuchung, und den Schuldigen mit

dem Tode zu bestrafen. Rahel verbarg die Götzenbilder unter die Streu der Cameele, setzte sich darauf, und bath um Verzeihung, daß sie vor ihrem Vater nicht aufstehen könne, weil sie eine Krankheit fühle, die sie gewöhnlich habe.

Diese einzelnen Umstände lassen uns vermuthen, daß diese Statüen von Erz waren, und daß man sich folglich schon einigermaßen darauf verstand, dasselbe zu schmelzen und zu gießen. Denn wenn diese Bilder, diese Art kleiner, tragbarer Penaten, nur von Holz gewesen wären, wie es die Statüen der Griechen lange Zeit waren, so hätte sich Rahel nicht setzen können, ohne zu befürchten, sie in Stücken zu zerbrechen.

Man sieht doch wenigstens, daß die Kunst, Metalle zu gießen, und sich derselben zu Nachahmungen der Natur zu bedienen, den Israeliten schon sehr früh bekannt war, denn sie gossen sich in der Wüste ein goldenes Kalb. (Exod. c. 3.) Moses hat uns den Namen des ältesten Künstlers aufbewahrt, dessen Andenken bis auf uns gekommen ist: dieser Künstler ist **Beseleel**, der gleichfalls in der Wüste die Bundeslade mit zwei Figuren von Cherubinen schmückte. Er machte auch Opfer- und Weihrauchgefäße und Leuchter.

Der Verfertiger der kleinen Bilder oder Statüen des Laban konnte ein Schüler der Natur seyn, und seine ganze Kunst dem Hange der Menschen zur Nachahmung verdanken. Aber der Verfertiger des goldenen Kalbes und **Beseleel** können als Schüler von Aegypten angesehen werden, wo man schon in den allerältesten Zeiten die Künste cultivirte.

Bildnerei bei den Aegyptiern.

Die Aegyptier erfanden schon frühzeitig die Bildnerei; aber es widersetzten sich denen, die sie zur Vollkommenheit bringen konnten, zwei Hindernisse; das erste war unüberwindlich — sie waren selbst nicht schön, und konnten folglich die Kunst auch nicht als Nachahmung der vollkommensten Schönheit betrachten: das zweite — die Gesetze schrieben ihnen unveränderliche Grundsätze und eine Ausübung der Kunst vor, die

den

den Künstlern nicht verstattete, auch nur das mindeste zu dem hinzu zu setzen, was ihre Vorgänger gethan hatten.

Wie hätten sich die Aegyptier, gleich den Griechen, bis zu der idealischen Schönheit erheben können, da sie selbst die individuelle Schönheit nicht kannten? Die Bildung des Gesichtes der Chineser, ihr dicker Leib und die schwere Rundung ihrer Umrisse, sind Fehler, die den Aegyptiern gleichfalls gemein sind. Man könnte kühn behaupten, daß die Calmucken in den Augen anderer Nationen nie gute Künstler seyn werden; den Aegyptiern hatte die Natur selbst, durch dieselbe Häßlichkeit, die Erreichung der Vollkommenheit in den Künsten unmöglich gemacht. Wenn die Römer bisweilen die Schönheit junger Aegyptier rühmten, so wollen wir mit Winkelmann glauben, daß diese Lobsprüche junge Griechen angingen, die in Aegypten gebohren waren.

Es war in diesem Lande den Künstlern untersagt, irgend etwas an dem alten Styl ihrer Vorgänger zu verändern. Der Schüler machte es vollkommen so, wie sein Lehrer, und dieser befolgte wiederum sclavisch die Manier derjenigen Meister, die in entfernten Jahrhunderten gelebt hatten; und wenn sie davon abgegangen wären, würden sie wie für einen Eingriff in die Religion bestraft worden seyn. Es fand also unter ihnen kein Eifer statt; kein Künstler suchte es besser zu machen, als der andere, und wenn er auch in dem Zustande von Betäubung, in welchen ihn die Gesetze warfen, einige Reizungen des Genies hätte fühlen können. Hätte er auch das Bedürfniß zu schaffen empfunden, so würd' er die gefährliche Bewegung unterdrückt haben, welche der Fanatismus stets bereit war, wie eine Gottlosigkeit zu bestrafen.

Auf diese Weise behielten die Aegyptier in ihren Statüen beständig eine steife Stellung und an den Seiten gerade-herabhängende Arme bei. Welcher Vollkommenheit konnte ein Volk fähig seyn, das nur eine Stellung, die Stellung der Chäsenträger kannte? Die Kunst soll Nachahmung aller Bewegungen seyn, welche die Natur den Thieren, den Menschen, und allem demjenigen, was Biegsamkeit hat, möglich machte.

Ein

Ein Volk, das sich die Unbeweglichkeit zum Gegenstande macht, und sie durch die Gesetze heiliget, verdammt sich selbst, beständig in der Kindheit der Kunst zu schmachten.

Auch selbst zu den Zeiten des Hadrian hatten die Bildner von Aegypten noch diejenige Steifheit und Unbeweglichkeit beibehalten, deren Muster sie in den Werken ihrer Vorgänger fanden. Auch da waren es hängende Arme, war es die heilige Steifheit der alten Stellung, womit sie den Antinous darstellten, da ihre grenzenlose Schmeichelei diesen Liebling des Kaisers zu einem Gegenstande ihrer Verehrung machte. Hier kann man die Verkehrtheit des Aberglaubens sehen: er hatte es den Künstlern zum Hauptverbrechen gemacht, den Fleiß ihrer Vorgänger mit einigen neuen Vollkommenheiten zu vermehren, und erlaubte doch dem Volke, den niedrigen Gegenstand der schändlichen Neigung eines Souverains anzubeten. Er machte aus demjenigen ein Verbrechen, was Belohnung verdiente, und erhob ein sehr wesentliches Verbrechen zu einer Pflicht der Religion.

Uebrigens muß man den Aegyptischen Antinous nicht mit dem falschen oder wahren Antinous verwechseln, dessen Statüe man unter die berühmtesten Antiken von der zweiten Ordnung rechnet, den man tausendmal abgeformt hat, den man in ganz Europa sieht, und dessen Kopieen im Kleinen man in allen Werkstätten findet, wo man diese Figur nur den Lateiner nennet. Dieses Werk wird für das Meisterstück alles dessen gehalten, was uns von der Römischen Bildnerei übrig geblieben ist; aber vielleicht thun wir nur aus Dankbarkeit der Kunst der Römer diese Ehre an, da man keine Beweise hat, daß es nicht das Werk eines Griechen, und von den Besiegern seiner Nation nach Rom gebracht worden sei.

Die Aegyptier konnten die Anatomie nicht kennen lernen, da selbst derjenige, der die Leichname öffnete, um sie einzubalsamieren, sich durch die schnellste Flucht vor der Wuth des Volkes retten mußte: wiederum eine Verirrung des Aberglaubens, der die Oeffnung der Leichname verordnete, und demjenigen drohte, der diese Oeffnung unternahm.

Das

Das Studium der Anatomie verbiethen, heißt die Kunst in demjenigen angreifen, worauf sie sich gründet, weil man ohne Kenntniß der Knochen, die das Gerüste des menschlichen Körpers sind, ohne Kenntniß der Muskeln, die den verschiedenen Theilen des Körpers die Bewegung geben, keine Richtigkeit der Zeichnung, keinen Ausdruck, keinen Charakter, keine Wahrheit in den Formen erlangen kann.

Trotz der Beharrlichkeit der Aegyptier auf ihren alten Gewohnheiten, und trotz der Schranken, welche sie vor jede neue Vervollkommnung setzten, unterscheidet man doch, nach Winkelmann, bei ihnen zwei verschiedene Style, die zwei sehr von einander unterschiedenen Epochen eigen sind. Die erstere dieser Epochen geht bis auf die Eroberung Aegyptens durch Cambyses; die zweite von dieser Eroberung an, bis auf die Herrschaft der Griechen, das heißt, bis auf die Zeiten nach Alexanders Tode.

In dem ersteren Style, fährt Winkelmann fort, sind die Linien, welche die Umrisse bilden, gerade, wenig hervorspringend und lebhaft; die Stellung ist steif und gezwungen. Bei sitzenden Figuren sind die Füße nahe an einander gestellt, und die Beine parallel; bei geraden und auf ihren Füßen stehenden Figuren, steht einer nicht weiter vorwärts, als der andere. Die an den Seiten herabhängenden Arme widersetzen sich jeder Bewegung. Die Figuren der Weiber haben nur einen Arm an der Seite herabhängen; der linke ist über den Busen gebogen. In diesem Style siehet man mehrere gebückte und knieende Figuren.

Die Knochen und die Muskeln sind schwach angedeutet; man bemerket nur diejenigen, welche Personen nicht entgehen können, die selbst mit geringer Aufmerksamkeit die menschliche Gestalt betrachten, und ohne daß sie sonst einige anatomische Kenntniß von dem Daseyn dieser Knochen oder Muskeln haben.

Man kann vermuthen, daß diejenigen Gesetze, welche die Religion in Ansehung der Nachahmung der menschlichen Gestalt den Aegyptiern auflegte, über die der Thiere nichts ver-

ord-

ordnet hatte. Man kennt ägyptische Sphynxe und Löwen, an welchen man eine gute und selbst weise Ausführung bewundert. Man sieht an ihnen Mannigfaltigkeit der Umrisse, Weichheit der Formen, Verbindung der Theile, Gefühl der Muskeln und Adern. Es war den Künstlern also blos bei der Darstellung der Thiere erlaubt, Kunst zu zeigen.

An den ägyptischen Köpfen sind die Augen platt und schief gezogen, anstatt daß sie an den griechischen in ihrer Einfassung vertieft liegen. Der Knochen, auf welchem die Augenbraunen liegen, ist flach; hieraus entstehen in der Bildnerei Köpfe ohne Ausdruck und Charakter. Der Wangenknochen ist hervorragend und stark gezeichnet, das Kinn immer verkleinert und hager. Diese beständigen Charaktere muß man nicht dem Geschmacke der Künstler, sondern der besondern Art von Physionomie zuschreiben, die unter ihrer Nation die herrschendeste war.

Man kann noch eben so viele andere Fehler erwähnen, die man an den ägyptischen Figuren eben so allgemein findet. Die Ohren sind an ihnen gewöhnlich so hoch gestellt, als sie es in der Natur nie sind. Man kann sie auch wegen einer Uebertreibung der Gestalt der Füße anklagen, welche viel zu groß und zu flach sind. Wenn man endlich bei den Künstlern von Aegypten etwas Idealisches finden kann, so ist es nichts vom Ideal der Schönheit, sondern der Fehlerhaftigkeit.

Die männlichen Figuren sind gewöhnlich nackt, ein kurzes Schürzchen mit kleinen Falten ausgenommen, welches um die Schaam herum angebracht ist. Die Bekleidung der weiblichen Figuren, ist nur durch einen hervorragenden Rand derselben angegeben, welcher den Hals und die Füße umgiebt, und den man an drei Statüen sehen kann, die auf dem Kapitol aufbewahret werden, von denen man eine für eine Isis hält.

An der einen dieser Figuren gehen von der Brustwarze mehrere enge und kleine Fältchen, die sich über die Brüste ziehen,

hen, und die der Künstler wahrscheinlich deswegen machte, um den leichten Stoff eines Schleiers anzuzeigen.

Auch sieht man auf der Villa Albani eine Isis, nach einem Style, den Winkelmann für später hält. Sie hat über den Brüsten Falten, die sich nach einer und derselben Richtung ziehen, und die übrigens so schwach angegeben sind, daß der Busen nackt zu seyn scheinet. Ueberhaupt sind die Draperieen dieser Figuren so schwach gezeichnet, daß man ohne besondere Aufmerksamkeit auf diese fast unmerkliche Andeutungen glauben möchte, sie wären ganz und gar ohne Bekleidung. Dieses läßt unsern großen Mann vermuthen, daß die acht colossalische, weibliche Statüen, welche Herodotus in der Stadt Sais sahe, und die dieser Vater der Geschichte für nakte Figuren nimmt, wirklich auf diese fast unmerkliche Art bekleidet waren.

Eine sitzende Isis, von welcher Pococke redet, scheint durchaus nackt zu seyn, und ihre Bekleidung ist bloß durch eine oberhalb der Knöchel etwas hervorragende Kante angegeben.

Eine sitzende Figur im Palais Barberini hat ein Gewand ohne Falten, welches von oben herab, wie eine Glocke, immer weiter wird.

Eine sitzende, weibliche Figur, von schwarzem Granit, welche man zu Rom in dem Cabinet Rolandi siehet, ist gleichfalls in ein Gewand gekleidet, an welchem man keine Andeutung, keine Anlage von Falten bemerkt, und welches auch ausserdem nicht weiter wird. Da man noch überdieß an dieser Figur keine Füße sieht, so ist sie in dem untersten Theile derselben mehr einem Cylinder, als einem Werke der Bildnerei ähnlich.

Diese von Winkelmann angegebenen Beispiele beweisen, daß die Aegyptier auch nicht die geringste Kenntniß von der Kunst zu bekleiden hatten. Indeß hört man sie doch oft als Künstler rühmen. Aber wenn man auf einen Augenblick die Achtung vergißt, welche das Alterthum einflößt, was waren das für Künstler, die, da sie nicht die mindeste Kenntniß von der

Gestalt

Gestalt der Knochen hatten, das Gesparre, auf welches das Gebäude der menschlichen Gestalt aufgeführt ist, durchaus nicht kannten; welche die Mannigfaltigkeit der Formen nach der Verschiedenheit ihrer Bewegungen nicht ausdrücken, ja sie nicht einmal mit Gewißheit und Richtigkeit, in dem Zustande der Ruhe und Unbeweglichkeit, andeuten konnten, da sie nicht die mindeste Kenntniß von den Muskeln hatten; welche die steife Puppe, die sie hervorzubringen im Stande waren, nicht mit Kleidern zu bedecken verstanden, da sie nicht die mindeste Kenntniß von den Falten und dem Spiele der Zeuge hatten?

Man siehet nichts von Beschuhung an ägyptischen Figuren. Indeß hat Pococke über dem Knöchel einer Statüe eine Art von winklichtem Ringe entdeckt, durch welchen ein Riemen gezogen ist, welcher zwischen der großen und zweiten Zehe durchgeht, um die Sohle festzuhalten. Es ist zwar wahr, daß diese Sohle nicht zu sehen ist; da sich aber die Aegyptier oft mit einigen Zügen, einigen Einschnitten, einigen Rugositäten, ja selbst mit einer einzigen Erhobenheit begnügten, um den Stoff einer Bekleidung anzudeuten, welche unmöglich wahrgenommen werden konnte, so konnten sie auch die Beschuhung blos durch die Schnur anzeigen, welche sie festhielt. Es ist zwar wahr, daß nach dem Plutarch die ägyptischen Weiber baarfuß gingen; aber Plutarch kann nur von der gemeinsten Gewohnheit gesprochen haben, die vielleicht Ausnahmen litt.

Wir wollen nun den spätern Styl der Aegyptier betrachten. Winkelmann glaubt ihn in zwei Figuren in Basalt auf dem Kapitol, und in einer andern auf der Villa Albani zu erkennen, die gleichfalls von Basalt ist, aber einen neueren Kopf hat.

Er untersucht die beiden erstern, und findet in dem Gesichte der einen noch sehr merkliche Züge des erstern Styls: er erkennet sie vorzüglich in der Bildung des Mundes, dessen Winkel sich in die Höhe ziehen, und in dem Kinn, welches zu kurz ist. Die Hände sind schöner, als an den Figuren des alten Styls, und die Füße mehr von einander entfernt.

Die

Die erste und die dritte Figur haben, wie die des alten Styls, die Arme an den Seiten herabhängen; die Arme der zweiten, die zwar viel freier sind, machen sich jedoch nicht los. Sie ist an keine Säule gelehnt, woran man gewöhnlich Aegyptier erkennt, welche nur drei Seiten ihrer Figuren ausführten, weil die vierte, der hintere Theil derselben, stets an etwas gelehnet war.

Winkelmann vermuthet, daß diese drei Figuren zu den Zeiten der griechischen Oberherrschaft von ägyptischen Künstlern gebildet worden sind. Warum bedient er sich also ihrer, als Beispiele, den Charakter des zweiten Styls zu zeigen, dessen Periode er in die Zeit nach der Eroberung Aegyptens durch Cambyses, bis auf die Herrschaft der Griechen setzt? Weil er zu glauben scheint, daß die Verfertiger derselben den Charakter dieses zweiten Styles beibehalten haben, ob sie gleich später gemacht worden sind; weil er denkt, dieser Styl sei der letzte gewesen, den die Aegyptier angenommen haben, und daß sie ihm keinen dritten haben folgen lassen. Denn man muß mit den ägyptischen Künstlern nicht griechische Bildner verwechseln, welche sich in jenem Lande niederließen, und deren mehrere den Nationalcharakter etwas nachahmten.

Diese drei von Winkelmann untersuchte Figuren haben eine Tunica, einen Rock und einen Mantel. Die Tunica hat kleine Falten, fällt vorn bis auf die Fußzehen, und von den Seiten bis auf den Boden herab; geht bis an den Hals, und bildet, an der dritten Figur, auf dem Busen fast unmerkliche Fältchen, die von der Brustwarze herab sich nach allen Gegenden ziehen; ein Charakter, den auch der erste Styl hat. An der ersten und dritten Figur klebt der Rock am Fleische, geht von demselben nicht los, oder unterscheidet sich vielmehr nicht von ihm, als blos durch kleine Fältchen. Wiederum ein Charakter, den auch der alte Styl hat. Endlich ist dieser Rock unten am Halse angebracht, und über demselben der Mantel, dessen beide Enden auf der Schulter liegen.

Da wir übrigens noch viele römische Werke haben, in welchen die Künstler sich vorsetzten, die ägyptische Manier nach-

zuahmen, so läßt sich nun Winkelmann auf eine Untersuchung der einzelnen Theile ein, welche dazu beitragen können, diese Werke von jenen zu unterscheiden, welche ägyptische Hände bildeten.

Alle Charaktere, welche diese letztern auszeichnen, sind eben so viele Fehler; die Brust der männlichen Figur ist flach, die Ribben unterhalb der Brust sind auf keine Weise zu sehen, der Leib über den Hüften ist dünne, die Gelenke der Knie und der Armmuskeln sind wenig bestimmt, und die Schulterblätter sind kaum angedeutet.

Da die Aegyptischen Bildner in Ansehung des Verhältnisses der Theile festgesetzte Regeln hatten, und da die höchste Einfachheit ihrer Figuren, ihr Mangel an Feinheit und Bewegung, ihre Beständigkeit der Stellung die Befolgung dieser Regeln sehr leicht machte, so schnitten sie oft ihren Stein in der Mitte von einander, wenn sie erst die Größe der zu verfertigenden Figur auf demselben angegeben hatten, und zwei Künstler nahmen an dem Werke Theil.

Diodorus von Sicilien stellt uns dieses als eine beständige Gewohnheit dar, und wir werden sehen, daß er sich hierin irrt. Er fügt hinzu, daß zwei griechische Künstler, Telekles und Theodorus, Söhne des Rhökus, bei Verfertigung des Apollo Pythius zu Samos diese Methode befolgten: Telekles machte die eine Hälfte desselben in der genannten Stadt, indeß sein Bruder an der andern Hälfte zu Ephesus arbeitete.

Wenn der Text des Diodor nicht verfälscht ist, so scheint die Ausführung noch weit erstaunender zu seyn, weil jeder Künstler eine Hälfte dieser Figur, der Länge nach genommen, und folglich eine Hälfte des Gesichtes, des Halses, der Brust u. s. f. hätte machen müssen.

Winkelmann benimmt durch Veränderung eines einzigen Wortes dieser Stelle des Geschichtschreibers das, was in ihr wenig wahrscheinlich ist, *) und nimmt an, daß beide Theile in der Gegend des Nabels horizontal zusammengesetzt wurden.

Der

*) Anstatt κατὰ ὀρθὸν las Winkelmann κατὰ ὀσφύν.

Der Antinous auf dem Kapitol ist von zwei Stücken, die sich oberhalb der Hüften vereinigen. Da indeß alle ägyptische Statüen, die bis auf uns gekommen sind, aus einem einzigen Stück gehauen sind, so muß man glauben, daß Diodor, wenn er sagt, daß man den Stein zerschnitt, und unter zwei Künstler theilte, nur von kolossalischen Figuren habe reden wollen; und doch hatte man, selbst nach dem Bericht dieses Geschichtschreibers, ihrer mehrere in einen einzigen Stein gehauen.

Er sagt uns, daß die Aegyptier den menschlichen Körper in vier und zwanzig und einen viertel Theil eintheilten; es wäre zu wünschen, daß er uns über diese Eintheilung ausführlich belehrt hätte; da er aber nicht für Künstler schrieb, so ist er dieses Mangels an Genauigkeit wegen, die nicht zu seinem Plane gehörte, uns aber sehr schätzbar seyn würde, zu entschuldigen. Diejenigen, die diese genauere Bestimmung des Maaßes etwa interessirte, konnten sich dieselbe zu seiner Zeit leicht verschaffen; heut zu Tage aber würde man, um sie wieder zu finden, weiter nichts thun können, als ungewisse Vermuthungen wagen.

Die ägyptischen Statüen sind nicht bloß mit dem Meißel gearbeitet, sondern alle mit dem größesten Fleiß poliert, und diejenigen, welche in einer Entfernung von dem Auge, auf der Spitze der Obelisken waren, waren mit eben so vieler Sorgfalt und Geduld ausgeführt, als ob sie ganz nahe vor das Auge hätten sollen gesetzt werden. An einem Obelisk der Sonne, welcher gegenwärtig nicht aufgerichtet ist, sieht man ein Ohr von einem Sphynx, mit eben der Feinheit gearbeitet, wie die am fleißigsten ausgearbeiteten griechischen Basreliefs. Da die ägyptischen Figuren gewöhnlich in Granit oder Basalt, harte und aus fremdartigen Theilen bestehende Steine, gearbeitet sind, so muß man die außerordentliche Geduld der Künstler noch mehr bewundern.

Sie setzten oft in die Augen ihrer Figuren Augäpfel von anderer und kostbarerer Materie, welches auch die Griechen bisweilen thaten, und noch bis jetzt die Indianer thun. Man versichert, daß der berühmte Diamant der Kaiserin von Ruß-

land, der schönste und größte, den man kennt, eines der Augen der berühmten Statüe zu Scheringam in dem Tempel des Brama bildete.

Die Aegyptier gossen Werke der Sculptur in Erz, und wenn sie in den schönen Theilen der Kunst weit hinter den Griechen zurück waren, so muß man doch bekennen, daß sie ihnen in keinem Theile des Metier nachstanden.

Man hat noch bis jetzt Aegyptische Figuren von Holz und gebrannter Erde. Die von Erde sind mit einem grünen Email bedeckt.

Bildnerei bei den Phöniciern.

Homer huldiget der Geschicklichkeit der Phönicier in den Künsten. Er sagt:

Nun setzt Peleus Sohn die Preise des eilenden Wettlaufs,
Einen sechs Maaß haltenden künstlichen silbernen Becher
Bracht' er, der war schön vor allen Bechern der Erde,
Denn ihn hatten wackre Sidonier prächtig gezieret,
Und phönicische Männer über die Wogen geführet,
Ilias 23. B. 730. ff. Stolbergs Uebers.

Man findet bei den Alten Zeugnisse von der Schönheit dieses Volkes: selbst schön konnten sich die Phönicier von dem Schönen eine Idee bilden, und ihr arbeitsamer Charakter mußte sie zur Vollkommenheit in den Künsten bringen, woran sie Geschmack hatten, und welche auszubilden sie das Interesse des Handels einlud.

Von den Phöniciern verlangte Salomo Baukünstler, um den Tempel des Erhabenen zu errichten; man sahe in ihren Tempeln Statüen von Gold, Säulen von Gold glänzen; der Smaragd schmückte ihre Werke der Kunst: dieß ist eine Schilderung des Reichthums dieser Werke, ohne die Schönheit derselben zu charakterisiren; aber es ist schwer, daß ein reiches Volk, welches die Künste liebt, nicht Fortschritte in ihnen mache.

Die

Die großen Werke der Phönicier sind zerstöhrt worden, aber wir haben noch Carthaginensische Münzen, und man weiß, daß Carthago eine Phönicische Colonie war.

Man bewahret zehen dieser Münzen in dem Cabinet des Groß-Herzogs von Florenz auf, und Norris versichert, daß sie mit den schönsten von Groß-Griechenland verglichen werden können.

Blos die punische Inschrift unterscheidet die Carthaginensischen Münzen, in Sicilien geschlagen, von den besten griechischen. Man muß bekennen, daß dieser Beweis für die Künste Phöniciens nicht entscheidend ist; denn man weiß, daß Carthago noch vor dem Trojanischen Kriege von seiner Mutter-Erde getrennt wurde, und daß die Carthaginensischen Künstler in der Folge der Jahrhunderte sich Talente können erworben haben, die denen von Tyrus und Sidon fehlten. Vielleicht hatten sie von Phönicien blos die ersten Anfangsgründe der noch ungebildeten Künste entlehnt, welche sie nachher erst zur Vollkommenheit brachten.

Bildnerei bei den Persern.

Die Vermuthungen, welche man über die Geschicklichkeit der Perser in den zeichnenden Künsten haben kann, sind diesem Volke nicht vortheilhaft. Man weiß, es ist wahr, daß sie Gefühl für Schönheit hatten, und daß sie dieselbe an denjenigen Menschen forderten, welchen sie einige Theile der Herrschaft anzuvertrauen würdigten; aber man sieht nicht, daß sie, als Freunde des Schönen in der menschlichen Natur, sich ein Studium daraus gemacht hätten, dasselbe nachzuahmen.

Da der Wohlstand ihnen nicht erlaubte sich nackt zu zeigen, konnten sie in der Zeichnung der Figur nicht große Fortschritte machen, weil sie die Formen nicht kannten, und kaum eine andere Schönheit kennen lernen durften, als die Schönheit des Kopfes und die majestätische Länge des Wuchses.

Alle Fehler, welche die Kleider verbergen konnten, waren für sie nicht Fehler; Schönheiten, welche die Kleider nicht ent-

entdeckten, waren für sie nicht Schönheiten; und das neuere Europa wäre in dieselbe Unwissenheit vergraben, wenn uns das Beispiel der Griechen nicht gelehrt hätte, dasjenige Schöne zu suchen, welches sich vor unsern Augen verbirgt, und es zum Vortheil der Künste von dem Schleier zu entblößen, welche der Wohlstand über dasselbe wirft.

Die Phönicier kannten das Nackte nicht, es konnte ihnen daher auch nicht einfallen, dasselbe wie die Griechen unter der Bekleidung ahnden und empfinden zu lassen. Uebrigens scheint es auch, daß ihre Mäntel nicht so weit waren, um große und mannigfaltige Falten werfen zu können. Ihre Kleidung, wie sie uns die Denkmähler darstellen, boten nichts als sehr kleine, gereihte, und parallele Falten dar. Auf einem gegrabenen Steine des Herzogs Caraffa Noia sieht man eine männliche Figur, deren Kleidung, von den Schultern bis auf die Füße herab, acht Reihen (Etages) von Falten bildet. Weibliche Figuren sieht man auf keinem Denkmahle der Perser.

Der Irrthum der Griechen, welcher ihnen die Gottheiten unter menschlichen Gestalten darstellte, war den Künsten vortheilhaft. Um die Idee, welche sie sich von ihren Göttern bildeten, anschaulich zu machen, mußten sie die schönsten Formen aufsuchen, deren die menschliche Natur fähig ist. Dieser Irrthum war die Hauptursache ihrer Fortschritte, und ohne denselben, wären die Künste vielleicht auf immer in einem Zustande der Mittelmäßigkeit geblieben; denn es ist wenig wahrscheinlich, daß die Neuern darauf gefallen wären, das Nackte zu studieren, wenn es ihnen die Alten nicht in seiner Vollkommenheit gezeigt hätten.

Unsere Künstler müssen ihre erhabensten Talente anwenden, um denjenigen nachzueifern, wozu sie die Griechen begeisterten. Aber die religiösen Ideen der Perser können nichts anbieten, was die Fortschritte der Künste befördert, weil sie die Gottheit unter dem Bilde des Feuers und des materiellen Himmels verehrten, und weil sie glaubten, dieselbe herab-

herabzuwürdigen, wenn sie sich dieselbe unter menschlichen Gestalten dächten.

Man weiß, daß Xerxes und Darius den Bildner Telephanes aus Griechenland beriefen: diese Thatsache scheint zu beweisen, daß die Perser keine hohe Idee von dem Talent ihrer eigenen Künstler hatten, und wir werden uns kaum der Gefahr eines Irrthums aussetzen, wenn wir ihr Urtheil unterschreiben.

Da sie durch die Religion zur Ausbildung der Künste nicht aufgefordert wurden, und da sie großen Männern keine Statüen errichteten, weil unter ihnen, außer dem Monarchen, Nichts groß war, so hatten unter ihnen die Künste schlechterdings keine Nahrung. So kennt man auch Münzen, die unter den persischen Königen, den Nachfolgern des Cyrus, geprägt wurden, die von keinem bessern Style sind, als diejenigen, die wir von dem schlechtesten Gothischen haben.

Bildnerei bei den Hetruskern.

Winkelmann hält es für wahrscheinlich, daß die Hetrusker noch eher als die Griechen, die Kunst bis auf einen Grad der Vollkommenheit gebracht haben. Er glaubt, daß man die zwei griechischen Colonieen, welche nach Hetrurien zogen, kaum unter die Ursachen ihrer Fortschritte rechnen könne, weil alle beide noch vor den schönen Tagen der Kunst unter den Griechen dahin kamen; die eine vor dem Zuge der Argonauten, die andre dreihundert Jahre nach Homer. Er betrachtet diese zwei Auswanderungen blos als Ursachen der sichtbaren Aehnlichkeit, welche sich zwischen der griechischen und lateinischen Sprache findet; glaubt, daß diese Ausgewanderten auch die griechischen Buchstaben nach Hetrurien gebracht haben, die man daselbst von ihnen angenommen hatte.

Wir wollen gegen den gelehrten Alterthumsforscher und gegen Plinius keine Schwierigkeiten erregen, welcher letztere dieselbe Meinung hatte, daß die Hetrusker und andere Völker von Italien, ohne Beihülfe der Griechen, Fortschritte in der

Kunst

Kunst machten; aber die Geschichte hat uns Spuren hinterlassen, auf welche Art und Weise sie die Anfangsgründe derselben erhielten.

Sie lehrt uns, daß lange Zeit vor der Belagerung von Troia, ein Künstler, welcher die Bewunderung seiner Zeitgenossen auf sich zog, und selbst die Achtung der Nachkommenschaft verdiente, **der alte Dädalus**, vor dem Zorne des Minos nach Sicilien flohe, hier arbeitete, und von hier aus sich nach Italien begab, wo er Denkmähler seiner Kunst zurückließ.

Wir wollen hier nicht auseinander zu setzen suchen, ob es Dädalus war, von dem die Kunst den Nahmen erhielt, oder ob die Kunst diesem Künstler ihren Nahmen gab *). Es ist uns genug zu wissen, daß seit der Zeit des ersten Minos ein geschickter athenienfischer Künstler lebte, welcher seine Talente in Sicilien und Italien ausübte, um zu schließen, daß Italien und Sicilien diesem seltenen Manne ihre ersten Kenntnisse der Kunst zu danken hatte.

Wir kennen das Talent des Künstlers nicht, welchen wir Dädalus nennen; aber es waren zu der Zeit des Pausanias und Diodorus von Sicilien noch Werke vorhanden, welche ihm zugeschrieben wurden; und diese Schriftsteller verbinden uns zu glauben, daß die Werke dieses Künstlers, die ohne Zweifel sehr unvollkommen waren, übrigens wegen der Größe ihres Charakters sehr großen Eindruck machten.

Größe des Charakters zeichnete auch die Werke der Hetrurier und selbst die der Sicilianer aus; man hat daher starke Ursache zu glauben, daß diese Völker weiter nichts thaten, als daß sie auf dem Wege fortgiengen, welchen ihnen Dädalus gezeigt, und auf welchem sie unter seinen Augen die ersten Schritte gethan hatten.

Selbst

*) Im Griechischen nennt man ein Werk der Kunst *Daedalma*. *Daedalos*, *daedaleos* ist ein Beiwort, das man jedem künstlich bereiteten Werke giebt. Im Homer findet man oft das Wort *polydaedalos*, wenn es anzeigen soll, ein Werk sei mit aller Vollkommenheit der Kunst bereitet. *Daedalein* heißt mit Kunst arbeiten; endlich nennte man noch vor dem Bildner *Daedalus* hölzerne Statüen *Daedala*; und davon hat vielleicht dieser Künstler seinen Nahmen erhalten.

Selbst den ältesten Kunstwerken der Hetrurier, die bis auf uns gekommen sind, giebt ein stark gezeichneter Charakter einen gewissen Werth. Als sie die Kunst der Vollkommenheit näher brachten, behielten sie ihn immer noch in ihren Werken bei. Ihre Zeichnung war hart, übertrieben, und denselben Fehler wirft man dem Michel-Angelo vor, dem berühmtesten Künstler des neuern Hetrurien, welches man Toskana nennt.

Dieses Volk hatte in seinen Sitten jene Härte, welche es auf seine Werke übergehen ließ. Ihr Gottesdienst war eben so traurig als abergläubisch; in seine Religionsgebräuche mischte sich ein düstrer Schauder. Man sahe im Jahr 399 nach Erbauung der Stadt Rom die Priester dieser Nation, bewaffnet mit Fackeln und Schlangen, sich an die Spitze ihrer Armeen stellen. Von ihnen empfingen die Römer ihre barbarischen Spiele, und die blutigen Kämpfe der Klopffechter.

Sanftheit der Sitten leitet zur Idee der Schönheit und zur Liebe zu ihr; die rohen Sitten der Hetrusker konnten ihnen nie jene glühende Liebe des Schönen geben, von welcher die Griechen brannten, und der Charakter, den die Werke derselben haben, kann nicht der Charakter der Schönheit seyn, vielmehr ist es der der Bewegung, selbst bis auf einen gewissen Grad der Ueberspannung getrieben, welcher der großen Schönheit der Formen schädlich ist; denn die Formen behalten alle ihre Schönheit nur in den natürlichsten und sanftesten Bewegungen, in Stellungen, die am wenigsten heftig und am meisten naif sind.

Uebrigens findet man nicht, wie Winkelmann sehr richtig bemerkt, daß sich die Hetrurier, in Ansehung der Kultur der Künste in einer so günstigen Lage befanden, als die Athenienser, indem Perikles die Künstler dazu anwendete, die Subsidien aller zinsbaren Städte zu bezahlen. Will man endlich annehmen, daß die Hetrurier früher als die Griechen in den Künsten große Fortschritte gethan haben, so waren sie auch gezwungen, dieselben früher aufzugeben, weil sie nach einem

nem langen Kriege mit den Römern, ein Jahr nach dem Tode Alexanders unterjocht wurden, zu einer Zeit, wo die Künste in Griechenland in ihrem größesten Glanze prangten.

Es ist auch zu bemerken, daß unter den Werken, welche man den Hetruskern zuschreibt, ihrer sehr viele sind, bei welchen man sehr ungewiß ist. Die Aehnlichkeit, die man an ihnen mit denen der Griechen findet, erlaubt uns nur mit vieler Vorsicht ihnen einen hetrurischen Ursprung zuzusprechen.

Es giebt Denkmähler der alten Kunst, welchen man blos darum diesen Ursprung zuschreibt, weil sie in Hetrurien gefunden worden sind, und welche man, ohne diesen Umstand, kein Bedenken tragen würde, für Produkte der schönsten Jahrhunderte Griechenlandes zu halten, mit welchen sie eine vollkommene Aehnlichkeit haben. Diese Stücke machen die kühnsten Alterthumsforscher und selbst Winkelmann, unschlüssig, dem man übrigens eine allzugroße Schüchternheit in seinen Vermuthungen nicht vorwerfen kann.

Es ist doch zuverläßig nicht unmöglich, daß von dem eigentlichen Griechenland und von Groß-Griechenland Werke der Kunst nach Hetrurien gebracht wurden, und vorzüglich, nachdem dieses Land unter die Herrschaft der Römer gefallen war, welche sich mit dem Raube Griechenlands bereicherten.

Der Carniol, welcher den Tydeus vorstellt, wie er sich ein Stück von einem Wurfspieß aus seinem rechten Beine zieht, beweiset die Vollkommenheit, bis zu welcher die Kunst unter den Hetruskern sich erhoben hatte, da einer ihrer Künstler fähig war, ein so schönes Werk zu liefern. Die Figur ist schlank, die Glieder sind fein, und dieser geschnittene Stein könnte der Kunst der Griechen zugeschrieben werden, wenn die steife, gezwungene und wenig natürliche Stellung nicht an ihm einen Fehler erkennen machte, welcher der hetrurischen Kunst eigen ist. Man möchte fast sagen, der Künstler sei aufgefordert worden, auf dem gegebenen Raume die größtmöglichste Figur vorzustellen, und habe deswegen die ganze ovale Form des Steins mit ihr einzunehmen gesucht.

Peleus,

Peleus, in einen Agat geschnitten, ist in einer noch übertriebneren Stellung, und beweißt die Beständigkeit des toscanischen Geschmacks für gezwungene Bewegungen. Wir kennen diesen Stein nur aus einem Kupferstiche, welchen Winkelmann von ihm gegeben hat; wenn die Zeichnung richtig ist, so ist der Kopf zu stark, aber dieser Fehler berechtigte uns noch nicht, zu sagen, daß er kein Werk der Kunst der Griechen sei, indem uns Plinius berichtet, daß dieser Fehler den mehresten großen Meistern gemein war.

Wir besitzen noch Denkmähler der hetrurischen Kunst genung, um daraus zu erkennen, daß sie zwei sehr verschiedene Style hatten.

In dem ersten Styl streben die Züge der Zeichnung mehr gerade, als gebogene oder Wellenlinien zu beschreiben; die Stellungen sind steif, die Handlungen gezwungen; man bemerkt in den Köpfen keine Idee von Schönheit. Da die Umrisse wenig Bewegung haben, so sind die Figuren zu hager. Dieß ist immer ein Fehler der beginnenden Kunst. Man findet ihn in den gothischen Figuren und in denen der alten Florentinischen Meister. Wenn man die Kunst zu zeichnen noch zu wenig kennt, kann man die Umrisse weder vermannigfaltigen, noch den Figuren Bewegung geben: wenn man fürchtet, die Formen zu überladen, giebt man ihnen nicht den nöthigen Umfang, und die Figuren werden steif und mager.

Der Geschmack der anfangenden Hetrurier ist in jeder Rücksicht dem gothischen Geschmacke gleich, das ist, dem Geschmacke der neuern Künstler, die selbst wieder von vorne anfingen. Da bei den einen und bei den andern die Kunst in derselben Periode war, so ist es natürlich, daß sie mit einander übereinstimmen, denn die Natur ist sich in ihrem Gange gleich.

Ein allzuverlängertes Oval umschrieb in dieser Periode die Form der hetrurischen Köpfe; das zurückgezogene Kinn endigte sich in einer Spitze. Die Augen waren flach und schief in die Höhe gezogen, so wie die Winkel des Mundes, ein Fehler, der sich bei unsern alten Meistern nicht findet, und den man

man für eine Nachahmung der Kunst der Aegyptier halten könnte, wenn man anders wüßte, daß die Hetrurier damahls schon einige Gemeinschaft mit den Aegyptiern hätten haben können. Vielleicht hatte sie diesen Charakter vom Dädalus entlehnt. — An einigen Figuren von Bronze aus dieser Periode sieht man auch, wie an den ägyptischen an den Seiten herabhängende Arme, und parallel gestellte Füße.

In derselben Zeit wußten die Hetrurier ihren Vasen schöne Formen zu geben; dieß beweisen sehr schöne Vasen, an welchen die Figuren, die sie zieren, mit allen Fehlern einer erst gebohrnen Kunst behandelt sind. Es wäre indeß nicht unmöglich, daß diese Vasen aus einer spätern Zeit sind, und daß die Kunst damahls schon größere Fortschritte gemacht hatte, als man an ihnen sieht. Man könnte vermuthen, daß in den Töpferfabriken Künstler waren, die den Geräthschaften glückliche Formen zu geben vermochten, daß man sich aber übrigens daselbst mit schlechten Figuristen begnügte. Warum will man der Industrie des Zeitalters einen Fehler zur Last legen, der vielleicht nur der Sparsamkeit der Unternehmer zuzuschreiben ist, und noch dazu vielleicht einer erzwungenen Sparsamkeit, wenn sie, wie sich's glauben läßt, ihre Vasen um einen niedrigen Preiß verkaufen mußten?

Diese Hetruscischen Gefäße, die man heut zu Tage so sehr sucht, waren damahls zu dem allergemeinsten Gebrauche bestimmt, und dürfen mit den stolzen Werken der Manufaktur zu Sevres nicht verglichen werden, welche zu besitzen nur den Reichen gegeben ist. Kann man nach den Zeichnungen, welche die schönsten Fayanz-Stücke zieren, die zu Rouen in dem letztern Jahrhunderte fabriciert worden sind, über das Talent eines Le Brun und Le Sueur urtheilen?

Stärke des Ausdrucks und sehr scharfe Anzeige der Theile, die in einiger Uebertreibung dargestellt sind, machen den Charakter des zweiten Styles der Hetrurier aus, und man kann noch hinzusetzen, daß dieses der unterscheidende und beständige Charakter der Künstler von Toscana ist.

Winkel-

Winkelmann glaubt, daß diese zweite Epoche der Kunst bei den Hetruskern mit derjenigen übereinkommt, wo dieselbe bei den Griechen zur Vollkommenheit gelangt war, das ist, mit den Zeiten des Phidias; es ist aber blos eine Vermuthung, welche er mit keinen Beweisen belegen konnte. Wer den zweiten Styl der Hetrusker beschreibt, schildert in mehr als Einer Rücksicht den des Michel Angelo; stellt den Styl einer großen Menge seiner Nachahmer dar.

In den hetruscischen Denkmählern dieser Zeit sind die Glieder stark angezeigt, die Muskeln geschwollen, die Knochen zu sichtbar, die ganze Manier hart. Diese Uebertreibung ist vorzüglich bemerkbar in der Zeichnung des Schienbeins, und in dem Einschnitte der Fleischmuskeln. An den marmornen Denkmählern, welche Gottheiten darstellen, ist die Zeichnung flüßiger, als die an andern Werken. Durch diesen idealischen Unterschied wollten die Künstler anzeigen, daß die Götter, um alle ihre Macht in ihrem ganzen Umfange auszuüben, dieser Muskelkräfte nicht bedurften, welche den Menschen die Geschicklichkeit zu schweren Arbeiten geben. Aber die Stellungen sind allgemein übernommen, die Bewegungen gezwungen, die Handlungen schrecklich. Die Uebertreibung der Bewegungen erstreckt sich auf die Hände; hält eine Figur irgend Etwas mit den ersten Fingern, so sind die übrigen steif ausgestreckt. Die Köpfe sind nach keiner richtigen Idee von der Schönheit gebildet; und die Hetrurier konnten nie jene Grazie erreichen, welche die Künstler Griechenlandes charakterisirte. Ihr Styl war manieriert, weil er sich immer gleich blieb: Apollo, Mars, Herkules, Vulkan wurden in einem und demselben Charakter gezeichnet.

Wollte man durchaus eine dritte Periode der Kunst und einen dritten Styl bey den Hetruriern erkennen, so würde es der Styl einer Zeit seyn, wo sie nur einen Styl der Nachahmung hatten, und in welcher ihr angenommener Styl nicht mehr ihr eigener, sondern blos ein Darlehn war, welches sie von den Griechen erhalten hatten. Wollte man es versuchen, die Kunst der Hetrurier in dieser Epoche abzuhandeln, so würde

de man sich der Gefahr aussetzen, ihnen griechische Werke zuzueignen, und überhaupt muß dieses Volk von dem Zeitpunkte an, in welchem es aufhörte zu seyn, auch aufhören uns zu beschäftigen.

Bildnerei unter den Griechen.

Die Geschichte lehrt, daß die Griechen, im Vergleich mit den Egyptiern, Chaldäern und den Nationen von Indien, ein sehr neues Volk waren, oder welches auf dasselbe hinausläuft, sehr spät erst kultiviert wurden. Die Nachricht der Geschichtschreiber wird durch Denkmähler bestätiget, welche noch zu den Zeiten des Pausanias vorhanden waren, und welche beweisen, daß einst eine Zeit war, in welcher die Griechen selbst nicht diejenige Industrie besaßen, welche man unter den meisten Wilden findet, nämlich, die menschliche Gestalt plump und grob zu schneiden, oder durch unvollendete Züge anzugeben.

Hätten sie wirklich jene Industrie besessen, so würden sie dieselbe, wie die Wilden, angewendet haben, die Gegenstände ihrer Verehrung darzustellen, und sie andere Mittel gehabt haben, als sie durch Steine und Pfähle zu bezeichnen.

Pausanias sahe zu Phera, einer Stadt in Arkadien, dreyßig Gottheiten, welche unter unförmlichen Klötzern oder viereckigten Steinen vorgestellt wurden — alte Denkmähler der ersten Unwissenheit der Griechen. Es gab eine Zeit, wo der schreckliche und majestätische Jupiter, die thätige Diana, die stolze Juno, die Grazien und selbst Amor unter Steinen oder einer Art von Säulen vorgestellt wurden. Zwei parallele Pfähle, durch einen Querbalken verbunden, stellten bei den Lacedämoniern die beiden Brüder Castor und Pollux, und die Zärtlichkeit ihrer brüderlichen Einigkeit vor.

Aber lange vor der Epoche, als die Griechen aus ihrem ersten Zustande der Unwissenheit heraustraten, hatten die Aegyptier Pyramiden, Obelisken, kostbare Gebäude. Die Hebräer, die, wie wir schon gesagt haben, schon Götzenbilder hatten, und folglich schon von den Zeiten der Patriarchen an

die

an die Bildnerei ausübten, vervollkommneten sich durch ihr Gewerbe mit den Aegyptiern. Und es kann nicht geläugnet werden, daß sie in ihrer Sprache Worte hatten, welche ausgehauene und in Erz gegossene Figuren bezeichneten, zu einer Zeit, wo die Griechen nur durch unförmliche Steine die Gegenstände ihrer Verehrung zu bezeichnen wußten: und noch weniger kann man leugnen, daß der Gebrauch der Dinge immer der Erfindung der Werke vorausgehe, welche zu ihrer Bezeichnung dienen.

Endlich nach einer langen Zeitfolge sehen wir die Griechen sich zu den ersten Versuchen der neugebohrnen Kunst erheben, und runde Steine, und in der Folge nach Art der Köpfe grob zugehauene Steine auf Würfel und Säulen setzen, welches die ersten Vorstellungen ihrer Götter waren. Von dieser Art war ein Jupiter, welchen Pausanias zu Tegea in Arkadien sahe. Diese Art von Darstellungen nannte man Hermen; nicht darum, weil sie etwa alle den Hermes, oder Mercur, vorstellten, sondern weil das Wort Herma einen großen Stein bedeutete. Homer giebt diesen Namen den Steinen, welche dazu dienten, die Schiffe an den Ufern zurück zu halten.

Da diese ersten Köpfe zu schlecht gearbeitet waren, als daß man hätte unterscheiden können, ob sie Männern oder Weibern angehörten, dachte man in der Folge darauf, den Charakter des Geschlechtes ohngefähr in der Mitte des Steines anzudeuten, welcher den Leib der Statüe vorstellte. In einer andern Epoche verfiel man darauf, die Trennung der Schenkel durch einen Einschnitt anzuzeigen.

Dieser neue Fortschritt, welchen man dem Dädalus zueignet, wurde für erstaunend und wunderbar gehalten, von einem Volke, welches bestimmt war, dereinst in Ansehung der bildenden Künste, Lehrer und Muster aller Völker von Europa zu werden.

Wenn die Griechen später, als andere Völker, die Laufbahn der Künste betraten, so wußten sie, indem sie dieselben verzögerten, diese Verzögerung selbst zu ihrer Verherrlichung

gerei-

gereichen zu lassen. Der Ursprung der Künste unter den Aegyptiern verliert sich in der Nacht der Zeiten, aber in den Gesetzen derselben lag, wie wir bereits gesagt haben, ein Hinderniß ihrer Vervollkommung; und anstatt durch Aufmunterung zu neuen Fortschritten angefeuert zu werden, wurden sie durch Furcht vor der Strafe zurückgehalten.

Aber als die Griechen nur die ersten Schritte gethan hatten, reizten sie Aufmunterungen, Belohnungen und Ruhm an, deren neue zu thun, und wenn ihnen ja noch einige Entdeckungen zu machen übrig waren, als sie endlich stille standen, so betrafen sie doch nur einige niedrigere Theile der Kunst, welche oft dem Studium der Haupttheile schaden.

Bei ihnen muß man also die Geschichte der Kunst studieren; bei ihnen kann man sie gebohren werden und allmählige Fortschritte machen sehen; ganz dem Gange der Natur gemäß, welche nie anders als langsam wirkt.

Wir sahen sie die Füße der Figuren trennen, und sich der Epoche nähern, wo sie ungefähr so etwas, wie eine Statüe, bilden konnten: aber die ersten, die sie machten, waren unvollkommen viereckigt, weit entfernt die reinen und flüßigen Umrisse der Natur zu zeigen. Die flachen und langen Augen schienen zu blinzeln; denn so muß, wie zum wenigsten Winkelmann es glaubt, die Stelle im Diodor von Sicilien verstanden werden, welche vom Dädalus handelt, anstatt daß, nach der Erklärung des Uebersetzers, dieser Geschichtschreiber gesagt haben würde, daß der Künstler seinen Figuren gebildete Augen gab.

Uebrigens waren diese viereckichten Figuren gerade, steif, ohne Handlung, ohne Bewegung, mit Armen, die an den Seiten herabhingen, mit parallelen und nur wenig von einander entfernten Füßen. So war die Statüe eines arkadischen Pankratiasten gearbeitet, Namens Arrachion, Sieger bei den Olympischen Spielen in der 54. Olympiade, 564 Jahr vor unserer Zeitrechnung. Man erkannte, sagt Pausanias, an dieser Statüe alle Charaktere eines hohen Alterthums. Die Füße waren wenig getrennt, die Arme hingen an den Schenkeln herab. Dieser

Arra-

Arrachion war gestorben, als die Richter von Elis ihm eben den Preis zuerkannten, denn schon war er Sieger aller seiner Gegner; ein einziger war ihm noch überlegen, der ihm ein Bein unterschlug, ihn zum Fallen brachte und würgte; aber Arrachion drückte noch in den letzten Zügen die Zehe seines Siegers mit solcher Gewalt, daß er auf seinen Sieg Verzicht thun mußte.

Gewöhnlich hält man die Griechen für Schüler der Aegyptier; bei dieser Voraussetzung würde man über die Langsamkeit ihrer Fortschritte erstaunen müssen, da sie, wenn sie die Kunst so empfingen, wie sie dieselbe in Aegypten fanden, nur auf neue Vervollkommung denken durften, anstatt sich mit langem Herumtappen aufzuhalten. Aber man muß auch bemerken, daß, wenn in sehr entferntem Alterthum sich auch einige ägyptische Colonieen in Griechenland niederließen, man noch nicht voraussetzen darf, daß dieselben Künstler mit sich gebracht haben. Die Colonieen, welche die neuen Europäer in die neue Welt schicken, bringen nicht sogleich die Cultur der schönen Künste mit dahin.

Die ägyptischen Colonieen, die sich nach Griechenland setzten, unterhielten nicht die mindeste Gemeinschaft mit ihrem Vaterlande, und es war bis zu der Regierung des Psammetichus jedem Fremden verboten, den ägyptischen Boden zu betreten — ein Zeitraum, in welchem die Griechen die Künste schon lange cultivierten, denn dieser Fürst trat seine Regierung erst in der 27. Olympiade an, 670 Jahr vor unserer Zeitrechnung.

Es ist sehr wahrscheinlich, daß der erste Gebrauch, den die Griechen von der Freiheit machten, Aegypten zu betreten, nicht der war, daselbst die Künste zu studieren, und daß noch mehrere Jahrhunderte vergiengen, ehe sie diese Reise aus dieser Absicht unternahmen. Wenn es nicht durch die allmählige Langsamkeit ihrer Fortschritte, deren Hauptepochen uns die Geschichte aufbewahret hat, bewiesen wäre, daß sie selbst ihre Lehrer waren, oder vielmehr, daß sie fortschreitenden Unterricht

terricht von der Natur empfingen; so könnte man sie eher für Schüler der Phönicier halten.

Wie uns die Natur leitet, vor allem die Hauptformen nachzuahmen, die man in Ermangelung der Geschicklichkeit und Erfahrung noch immer sehr grob bildet; so leitet sie uns auch, anfänglich diejenigen Materien dazu anzuwenden, welche am leichtesten zu behandeln sind. So wie die Mahlerei, als sie erst zu entstehen begann, sich nur einer einzigen Farbe bediente, mit welcher sie einen bloßen Umriß zeichnete, so wandte auch die Bildnerei zu ihrem ersten Versuche Erde, und in der Folge Holz an; Erde, weil man sie bloß zu kneten braucht, um ihr die Formen zu geben, die sie annehmen soll; Holz, weil es leichter zu schneiden ist, als Stein und Marmor. Daher machten die alten Künstler anfänglich aus Thon, und nachher aus Holz, jene rohen Werke, welche ihre Zeitgenossen für Meisterstücke hielten.

Zu den Zeiten des Pausanias sahe man an den berühmtesten Orten von Griechenland noch Götter von Holz, und diese alten Denkmähler flößten selbst durch ihr Alterthum Ehrfurcht ein. So war der Apollo zu Delphi, den die Cretenser geweiht hatten. Pausanias lehret uns, daß Figuren von Holz von den Alten Dädalen, Daedala, genennet wurden, und glaubt, daß nach dem Namen dieser Figuren der berühmte athenienſische Bildner, der Sohn des Palamaon, den Namen Dädalus erhielt, den nachher ein anderer Bildner führte, der von Sicyon war.

Man weiß, daß man die alten Statüen von Thon, vorzüglich die des Jupiter, des Königes der Götter, die des Pan, den man als das große All betrachtete, mit Roth anmahlte. Diese Thatsache entging Winkelmann nicht; aber es wundert mich sehr, daß er ihren Ursprung nicht entdeckte; diese Entdeckung lag sicherlich für seinen Scharfsinn nicht zu hoch.

Den Gebrauch, die Abbildungen der Götter mit dem Blute der Opfer zu bestreichen, findet man noch heut zu Tage bei abgöttischen Nationen, die dem Naturstande noch am nächsten sind; so machten es wahrscheinlich auch die Griechen.

Aber

Aber als sie gebildeter waren, hatten sie Ekel vor diesem Blute, das auf den Götterbildern gerann, sie gaben diese Art von Libationen auf, behielten aber doch den Schein derselben bei, indem sie ihre Statüen mit einer Blutfarbe bestrichen.

Bisweilen begnügte man sich damit, die Füße der Opferthiere roth zu bemahlen, wie man ein andermal zufrieden war, nur die Füße der Götterbilder mit Blut zu bestreichen, wenn sie allzuhoch waren. Winkelmann, der sich, wie mich dünkt, hier irrt, glaubt, daß Pindar auf diese Gewohnheit anspiele, wenn er der Ceres rothe Füße giebt. Man sieht auf zarten Füßen ein sanftes Roth, welches sich der Farbe der Rosen nähert, und dieses Roth hat der lyrische Dichter wahrscheinlich mahlen wollen. Die Griechen konnten die Füße der Statüen einiger Gottheiten von Silber machen; aber wenn Homer sagt: die silberfüßige Thetis, wenn er noch andern Gottheiten silberne Füße giebt, so spielet er nicht auf ihre Statüen an; er wollte bloß die glänzende Weisse ihrer Füße damit ausdrücken.

Man fuhr fort, sich des Holzes zu den Statüen zu bedienen, selbst in denen Zeiten, als die Bildhauer Steine zu bearbeiten verstanden; man verband Luxus und Reichthum mit der Einfalt der ersten Jahrhunderte; die Statüen wurden mit Golde bedeckt, und die Götter auf den Altären durften nicht mehr befürchten, von Würmern zernagt zu werden.

Aber so sehr ist der Luxus bestimmt, den Geschmack zu verderben, daß der Verderbniß desselben die Griechen selbst nicht widerstehen konnten. Sie wußten den Marmor zu bearbeiten, diejenige Materie, welche der Schönheit der Kunst am günstigsten ist; sie verstanden das Erz zu gießen — eine Substanz, die ihnen eine lange Dauer am besten versichern konnte; und doch bedienten sie sich, verblendet durch die Liebe zur Pracht, zu diesen Statüen des Elfenbeins, welches weit weniger zu jenem Gebrauche geschickt ist, als Marmor und Erz. Bloß seiner Seltenheit verdankte er diesen Vorzug, gleich als ob das Seltene auch immer schön sei. Man nahm zu den Statüen Gold und Elfenbein, und die Kunst verlohr durch

diese unkluge Mischung zweier kostbaren Materien von ihrem Werthe. Man verschwendete diese theuern Materien selbst auf Colossen. Die Minerva des Phidias, die von Gold und Elfenbein war, war sechs und zwanzig Ellen, oder neun und dreißig attische Fuß hoch.

Man muß nicht glauben, daß die Statüen ganz von Gold und Elfenbein waren. Man kennt die Größe der stärksten Elefantenzähne, und sieht sogleich ein, daß an Werken von einer so ungeheuern Größe das Elfenbein nothwendig stückweise eingelegt werden mußte. Sie waren daher ordentliche ausgelegte Werke, und die Fugen konnten nicht so sehr verborgen werden, daß diese eingelegten Stücke nicht eine sehr üble Wirkung machten, wenn man sie allzu nahe betrachtete. Es ist wahrscheinlich, daß die dünnen elfenbeinernen Tafeln mit Fischleim befestiget wurden; Aelian spricht von diesem Leime, und sagt, daß ihn diejenigen Künstler nicht entbehren konnten, welche in Elfenbein arbeiteten.

Herr von Pauw vermuthet, daß bei großen Statüen das ganze Werk durch ein starkes Gerüst von Eisen oder Erz unterstützet wurde. Er glaubt, daß dieses ganze Gerüst mit Bretern von Cedernholz überlegt, und die ganze Höhlung desselben leer war. Zu dieser Vermuthung wurde er durch eine Stelle Lucians geleitet, welcher in seinem tragischen Jupiter sagt, daß das Innere jener Werke, die von Gold und Elfenbein glänzten, voll Spinnengewebe sei, und den unreinen Thieren, welche in den Tempeln hausten, zum Zufluchtsort diene.

Es ist gewiß, daß man wenigstens bisweilen das ganze Model der Statüe von Gyps oder Thon machte; über dieses Model, welches ohne Zweifel wenig vollendet war, legte man die Platten von Gold und Elfenbein. Dieß beweiset der Jupiter zu Megara: der Kopf war von Gold und Elfenbein, aber der peloponnesische Krieg verstattete nicht, ein so kostspieliges Werk fortzusetzen, und die übrigen Theile der Statüe blieben von Gyps.

Indeß

Indeß kann man doch den Begriff, den wir von dem Jupiter zu Megara haben, mit der Meinung des Herrn von Pauw vereinbaren. Man darf nur annehmen, daß, da das Gerüste gemacht, und der Kopf selbst vollendet war, man sich begnügte, statt dessen, was an der Vollendung der ganzen Statüe noch fehlte, über das Gerüst ein Model von Gyps zu machen, als der peloponnesische Krieg erkläret war.

Man erschrickt, wenn man die Berechnung sieht, welche der Herr von Pauw macht, über die Menge von Elfenbein, welche zu einem Coloß erforderlich seyn konnte. Er glaubt, daß der olympische Jupiter, welcher vier und funfzig Fuß hoch war, den Raub von nicht weniger als dreyhundert Elephanten kosten konnte, und man weiß, daß die Griechen das Elfenbein den Fremden sehr theuer bezahlten. Man würde in Ansehung der äußern Schönheit der Statüen und der Kosten sehr viel gewonnen haben, wenn man weniger seltene Substanzen dazu genommen hätte.

Man machte ohne Noth noch eine andere Mischung, die eben so wenig gebilliget werden kann. Man machte nämlich lange Zeit Köpfe, Hände und Füße von Marmor, und das Uebrige der Statüen von Holz. So scheckicht waren eine in Holz und Marmor gearbeitete Juno und eine gleiche Venus von **Damophon**. Dieser Gebrauch war zu den Zeiten des **Phidias** noch nicht abgeschaft, und er machte aus dieser fehlerhaften Mischung seine Minerva zu Platea.

Winkelmann glaubt, daß die Alten diejenigen Statüen, deren sichtbare, äußere Theile allein von Marmor waren, Akrolithen (ἀκρολιθοι) nannten: diese Erklärung verdient bemerkt zu werden, denn es scheint, als ob man dieses Wort immer falsch verstanden habe. Er erklärt auch auf eine sehr wahrscheinliche Weise eine Stelle des **Plinius**, welche sagt, daß man erst in der funfzigsten Olympiade anfing, in Marmor zu arbeiten; und glaubt, daß man diese Stelle nur von ganzen Figuren verstehen müsse.

In Griechenland herrschte der nicht weniger falsche Geschmack, die Statüen mit wirklichen Stoffen zu bekleiden.

Die

Die Wirkung dieses schlechten Geschmackes kann man an einigen Marienbildern unserer alten Kirchen sehen. Man sahe deren eine, die sich vor dem Thore der Kirche der Quinzevingt an eine Säule lehnte; diese Figur war vielleicht so alt, als der Tempel, der von dem h. Ludewig gegründet worden war.

Auch das war ein schlechter Geschmack der Griechen, daß sie ihre Statüen aus geaderten und gesprenkelten Marmor machten, da sie dessen so viel von einer blendenden Weisse hatten. Und um endlich einen Irrthum, in welchen die Neuern bisweilen verfielen, durch einen ähnlichen Irrthum der Alten zu entschuldigen, wollen wir noch anmerken, daß die Griechen die Bekleidungen mehrerer Statüen anmahlten, und daß sie Statüen von farbigem Marmor machten, deren Extremitäten von weissem Marmor waren.

Wir wollen uns aber bei einigen Fehlern der Griechen nicht länger aufhalten, wir würden uns dem Vorwurfe des Undanks aussetzen, wenn wir uns über die Irrthümer unserer Lehrer aufzuhalten schienen. Wir wollen also von nichts, als von Gegenständen, die unsern ganzen Dank verdienen, ausführlich handeln.

Man kennt die Liebe der Griechen zur Schönheit, man weiß daß die Werke derselben mit Erhebungen dieser äußern aber höchst interessanten Eigenschaft angefüllt sind, und daß sie von Personen, welche sie besaßen, nicht redeten, ohne dieselbe der Reihe andrer Vollkommenheiten anzuschließen, denen sie zur Zierde und Empfehlung dient.

Zu Corinth war in einem Cypressenhain, welchen man Craneum nannte, ein Tempel der Venus; daselbst war auch ein Grabmahl der Lais, welches fast eben so viel Verehrung einflößte, als die Altäre der Göttin. Auch in Thessalien, wohin sie von Hippostrates, ihrem Geliebten geführet worden war, sahe man ihr Grabmahl. Wer war dieses Weib, daß sich zwei Länder um die Ehre des Besitzes ihrer Asche mit einander streiten konnten, so wie sich ehedem sieben Städte stritten, deren jede die Wiege Homers gewesen zu seyn glaubte? Lais war

nichts,

nichts, als eine Sclavin, die in ihrer Kindheit von den Soldaten des Nicias unter den Hüccariern in Sicilien gefangen, und nachher nach Corinth verkauft worden war; aber sie übertraf an Schönheit alle schöne Frauen ihrer Zeit, und dieß war genug für die Corinther, eifersüchtig darauf zu seyn, ihr Land als das Vaterland derselben anerkannt zu wissen und zugleich als das Land, welches die Reste jenes schönen Körpers aufbewahrte, welcher so viele Liebe eingeflößt hatte.

Man wird die Lacedämonier nicht unter diejenigen Völker rechnen, welche Freunde der Künste waren, aber sie liebten die Schönheit, und diese Liebe machte, daß sie die zeichnenden Künste liebten, weil Schönheit der Gegenstand ihrer Nachahmungen ist. Die Frauen von Sparta hatten gewöhnlich in ihren Zimmern die Statüen des Nereus, Hyacinthus, Castor und Pollux, und junger Helden und junger Götter. Sie hofften schöne Kinder zu bekommen, wenn sie schöne Statüen fleißig betrachteten.

Unter einem Volke, welches die Schönheit liebte, mußten die Künstler dieselbe zu dem ersten Gegenstande ihrer Kunst machen; sie mußten, indem sie sich um die Erreichung derselben beeiferten, alle Völker übertreffen, welche die Sculptur kultiviert hatten, und ihre Werke mußten dereinst die Muster aller Völker werden. Außerdem hatten die Bildhauer nirgends als in Griechenland so viele Gelegenheit, ihre Talente zu entwickeln, und Belohnung derselben zu ärndten. Jeder Mensch, der den Dank seiner Mitbürger verdiente, jeder Mensch, dem es gelang, sich auszuzeichnen, erhielt die Ehre einer Statüe: so war dem Pindar eine zu Athen errichtet, weil er einmal nur im Vorbeigehen die Athenienser gelobt hatte.

Bisweilen, sagt Winkelmann, errichtete man sich selbst welche; man hatte die Erlaubniß, die Statüen seiner Kinder in die Tempel zu stellen. Die große Menge von Werken setzt eine große Anzahl von Künstlern, einen großen Eifer, und große Fortschritte voraus.

Da die Ehre der Statüen vorzüglich denjenigen zugestanden war, welche sich in den öffentlichen Spielen hervorthaten,

thaten, und da sie unter die verschiedenen Preise gehörten, welche man den gekrönten Athleten gab, so mußten die Künstler auch schöne Modele haben; denn schwerlich konnten die Sieger im Laufen, im Ringen und im Pankratium schlecht gebildete Menschen seyn. Es konnte nicht fehlen, daß die Künstler zu gleicher Zeit auch eine glückliche Mannigfaltigkeit in ihren Studien fanden; denn die verschiednen Gattungen von Kämpfern mußten sich auch, vermöge der verschiedenen Arten ihrer Leibesübungen, durch verschiedene Arten ihrer Schönheit unterscheiden.

Bisweilen hatten die Sieger in den Spielen eben so viele Statüen, als sie Kronen erhalten hatten; bisweilen bezeigte eine Stadt irgend einer beschützenden Gottheit durch eben so viele Statüen, als sie Siege über ihre Feinde erfochten hatte, ihre Dankbarkeit.

Unter einer so großen Menge von Werken der Kunst gab es auch ohne Zweifel viele mittelmäßige, selbst viele schlechte; aber wenn ein Volk große Künstler und Meisterstücke hat, muß es auch eine große Menge Künstler haben, und eine große Menge mittelmäßiger Werke bezahlen. Da ausgezeichnete Talente selten sind, so können sie nur unter einer großen Menge von Personen hervorgehen, welche sie kultivieren, und in deren Mitte sich ein Mann von Genie erhebt. Wenn die Künste nur von wenigen Menschen kultivieret werden, so wird derjenige, der von der Natur die Eigenschaften erhielt, die ihm, um sich in denselben auszuzeichnen, nothwendig waren, bei einem Metier, das den Künsten durchaus fremd ist, Gefahr laufen zu verschmachten.

Man glaubt, daß die Künstler vorzüglich von der Freiheit begünstiget werden müssen; dieß war die Meinung Winkelmanns. Indeß waren die Zeiten ihres höchsten Glanzes: die Epoche der Demagogie des Perikles, welche der Monarchie glich, und der Regierung Alexanders, welcher Griechenland selbst den Trost nicht ließ, sich frei zu glauben; zu Rom, das Jahrhundert des Augustus, wo die Römer Sclaven waren; in dem neuern Italien, das der Oberherrschaft der Medicis

dicis zu Florenz oder des päbstlichen Stuhles zu Rom; in Frankreich, die Epoche der uneingeschränkten Monarchie Ludwig des XIV. Was die Künste begünstiget, ist Liebe des Schönen, Muße, Wohlstand, ein mächtiger Mann, der sie ermuntert, und welchem das Verlangen und das Bedürfniß, ihm zu gefallen, eine Menge Nachahmer giebt.

Wir folgen nun Winkelmann in die besondere Betrachtungen über die Manier, wie die Griechen die Schönheit in den verschiedenen Theilen des menschlichen Körpers betrachteten und behandelten.

Das Profil, welches sie vorzüglich bearbeiteten, ist der Hauptcharakter einer hohen Schönheit. Es beschreibt eine Linie, die beinahe ganz gerade ist, oder nur leichte und sanfte Biegungen hat; eine Linie, die sich nur so wenig als möglich von der Einheit entfernt. An Figuren vom jugendlichen Alter, und vorzüglich an denen des weiblichen Geschlechts zeichnen die Stirn und Nase eine Linie, die wenig von der Perpendicularlinie abweicht; diese Linie findet man unter einem milden und gemäßigten Himmel weit allgemeiner, als unter einem rauhen Klima, so wie unter dem letztern die Schönheit auch weit seltener wird. Gerade Linien bilden das Große, gebogene, (weiche, zarte, souples), und fließende Umrisse das Zärtliche.

Wenn man nicht leugnen kann, daß die Schönheit in dem Gegentheile von der Häßlichkeit besteht, wenn man gezwungen ist, zuzugeben, daß die Häßlichkeit desto auffallender ist, je mehr sie sich in ihrem Profil von derjenigen Linie entfernt, welche die Alten annahmen, so wird man auch genöthiget seyn, zu bekennen, daß diejenige Linie, deren Gegentheil die Häßlichkeit ist, ein wesentlicher Bestandtheil der Schönheit sei. Je stärker die Biegung der Nase ist, jemehr sie hervortritt und sich vertieft, durch Beschreibung von Linien, welche sich selbst entgegen zu seyn scheinen, je mehr entfernt sie sich von der schönen Form. Eben so ist es mit der Stirne, welche um desto mehr von der Schönheit verliert, je weiter sie sich von der geraden Linie entfernt.

Es scheint daher bewiesen zu seyn, daß die Alten die Linie gefunden haben, welche ein schönes Profil bildet, und man wird eingestehen, daß man bei einem fehlerhaften Profil die Schönheit vergebens suchen wird.

Der Charakter der Stirn trägt zu der Zusammensetzung derselben nicht wenig bei. Die alten Schriftsteller, die alten Künstler lehren uns alle einstimmig, daß die Griechen derjenigen Stirne den Vorzug gaben, welche wir flach nennen; und die neuern hielten sie aus Eigensinn der Mode lange Zeit für fehlerhaft. Es gab keine Mutter, welche sich nicht diese eingebildete Fehlerhaftigkeit an ihrer Tochter zu verbessern bemühte, und ihr unter großen Schmerzen die Haare von der Stirne wegbeizte, um diesen Putz des jugendlichen Alters an ihr zu zerstöhren; ein Putz, der von der Natur selbst nur allzubald vernichtet wird.

Ohne Zweifel räsonnierten die Alten besser, wenn sie hohe Stirnen unter die Unförmlichkeiten rechneten. Man muß den Charakter und das Model der vollkommensten Schönheit bei der Jugend suchen, und an diesem Alter bemerkt man, daß die Stirn gewöhnlich nicht erhaben ist; sie wird es auch nicht eher, als bis sie anfängt, sich von den Haaren zu entblößen, mit welchen es der Natur gefiel, sie zu umkränzen.

Eine hohe Stirn ist also der erste Charakter der Verminderung des Schönen, und man könnte selbst sagen, der sinkenden Natur. Eine hohe Stirn an einer jungen Person hat etwas Auffallendes, weil sie einen Charakter des Alters, vermischt mit dem der Jugend, und die Blüthe der Natur verbunden mit dem Scheine ihrer Verwelkung darbietet.

Damit die Form des Gesichtes sich nicht selbst widerspreche, und ein Oval beschreibe, müssen die Haare die Stirn in einer Rundung umkränzen, und so die Schläfe umwallen; außer dem würde das Gesicht, welches sich in seinem untersten Theile in ein Oval endiget, in seinem obern Theile Winkel beschreiben, und die gegenseitige Harmonie dieser beiden Theile wäre vernichtet. Diese Rundung der Stirn, welche der Bildung schöner Personen wesentlich ist, findet man auch in allen

ideali-

idealischen Köpfen der alten Kunst, und vorzüglich in denen des jugendlichen Alters. Nie trift man ihrer, deren kahlen Schläfe Winkel und scharfe Ecken beschrieben — eine Unförmlichkeit, von welcher wir uns noch sehr wohl erinnern, daß sie einst die Mode auch unter uns zur Schönheit gemacht hatte.

Man ist fast allgemein darüber einstimmig, daß die grossen Augen die schönsten sind; aber in den Werken der Kunst macht nicht sowohl die Größe der Augen, als vielmehr ihre Form und Einfassung die Schönheit derselben aus. An den alten idealischen Köpfen sind die Augen immer mehr vertieft, als sie es gewöhnlich in der Natur sind, und der Knochen der Augenbraunen ist folglich mehr hervorspringend. Und zwar darum, weil die Augen, da sie von derselben Farbe waren, als der ganze übrige Kopf, an großen Figuren, wenn sie in einer gewissen Entfernung von dem Auge des Betrachters aufgestellt waren, ohne diese Vertiefung wenig Wirkung gemacht haben würden. Der Statüenbildner bringt ein weit größeres Spiel des Lichtes und Schattens hervor, und giebt seinen Köpfen mehr Leben und Ausdruck, wenn er die Vertiefung derselben größer macht.

Diese Regel, deren Nothwendigkeit für die großen Statüen augenscheinlich ist, wurde aus Nachahmung auch bei kleinen Figuren und Medaillen ausgeübt; und wenn sie daselbst auch weniger nothwendig ist, so scheint sie ihnen doch einen größern Charakter zu geben. Sie wurde von den Mahlern, welche die Antiken nachahmten, angenommen; ob ihnen gleich ihre Kunst die Mittel gab, die Farbe der Augenbraunen, der Wimper und Augäpfel nachzuahmen. Die Befolgung dieses Grundsatzes giebt großen Formen die höchste Größe, deren sie fähig sind — ein Grundsatz, aus welchem die Größe in allen Theilen der Figur entspringt.

Das Auge mit seiner Einfassung, ist einer der großen Theile des Gesichtes; der Geschichtsmahler nimmt in seiner Zusammensetzung auf diesen Theil besondere Rücksicht, und schenkt den kleinen Partieen, aus welchen sie besteht, weniger Aufmerksamkeit, als zum Beispiel, den Haaren der Augenbraunen,

der Wimper, der Farbe der Augäpfel, der Falten der Haut — alles niedrigerer Theile, deren genaue Nachahmung er dem Porträtmahler überläßt.

Unerachtet die Augen in den Werken der Alten durchgängig eine etwas hohle Form haben, sind sie jedoch an den Köpfen der verschiedenen Gottheiten merklich und charakteristisch von einander unterschieden. An den Köpfen des Jupiter, Apoll und der Juno ist die Oeffnung derselben groß und rund; Pallas behält bei ihren großen Augen das jungfräuliche Wesen und den Ausdruck von Schamhaftigkeit, indem sie bescheiden niederblickt. Venus hat kleine Augen; diese Form giebt ihnen eine bezaubernde Sanftheit, und drückt eine ädle Wollust aus. Man darf nur die Mediceische Venus sehen, um sich zu überzeugen, daß die Schönheit ihrer Augen nicht in der Größe derselben besteht; und man wird diese Wahrheit bestätiget finden, wenn man die Augen dieser Venus mit denen vergleicht, die in der Natur ihnen ähnlich sind. Dann wird man allen Reiz derselben empfinden: das untere Augenlied, das sich ein wenig in die Höhe zieht, ertheilet ihnen ein Schmachten, das voll von Grazie ist.

Die Feinheit der Haare, welche die Augenbraunen bilden, wird in der Bildhauerkunst durch die Schärfe des Augenknochens angedeutet; denn die alte Kunst, welche die kleinen Theile verwarf, achtete diese Haare nicht, und es gelang ihr demohnerachtet, die Wirkung derselben durch mehr oder weniger lebhafte Bestimmung des Knochens, der sie bedeckt, auszudrücken.

Die untere Lippe, voller als die obere, bereitet jene Biegung vor, welche dem Kinn eine vollkommnere Rundung giebt. Selten sieht man an alten Werken Zähne, selbst an dem lachenden Munde der Satyre: eine Statüe des Apoll, im Palais **Conti**, ist die einzige, an welcher Winkelmann diesen Ausdruck kennt. Er bemerkt, daß an menschlichen Figuren die Lippen gewöhnlich geschlossen, und an denen der Gottheiten nachläßig geöffnet sind.

An

An idealischen Figuren haben die Alten die runde Form des Kinnes durch eine Vertiefung, die den Neuern so angenehm ist, und das Grübchen genennt wird, nie unterbrochen. Es ist eine individuelle Zierde, welche nicht zur allgemeinen Idee der Schönheit gehört; ja, man kann es sogar einen Fehler nennen, weil es die Rundung einer Form unterbricht, die ihre Schönheit von der Einheit derselben empfängt. Das Grübchen muß in den Rang jener kleinen Formen verwiesen werden, welche nur in den Portraits Statt finden, um eine individuelle Aehnlichkeit zu charakterisieren. Man findet es indeß an einigen alten Köpfen von Gottheiten; aber an den meisten hat man Grund zu vermuthen, daß es das Werk eines neuern Wiederherstellers ist.

Aus derselben Ursache muß man auch die Grübchen verwerfen, welche man bisweilen in den Wangen findet: so groß auch ihre Grazie seyn mag, so haben sie doch den Fehler, daß sie das Volle und Runde dieses Theiles zerstöhren, und die Einheit einer großen Form, durch eine kleine niedre Form unterbrechen, auf welche der große Styl gar keine Rücksicht nehmen muß.

Die Neuern scheinen geglaubt zu haben, ihrer Manier Größe zu ertheilen, wenn sie auf die Form der Ohren keine Aufmerksamkeit verwendeten, welche jedoch unter die Haupttheile des Kopfes gehören; die Künstler des Alterthums haben sie im Gegentheil beständig mit der größesten Sorgfalt bearbeitet. Wenn an einem gravierten Kopfe das Ohr bloß angedeutet ist, anstatt vollendet zu seyn, so kann man sicher annehmen, daß er das Werk eines Neuern ist. Die Alten befleißigten sich selbst so sehr, die individuellen Formen dieses Theiles in den Portraits nachzuahmen, daß man, wenigstens wenn man Winkelmann glaubt, bisweilen an einem verstümmelten Kopfe, durch die Form des Ohres allein erkennen kann, welche Person er dargestellt hatte; eine Ohr zum Beispiel, dessen untere Oefnung größer als gewöhnlich ist, ist nach ihm ein Ohr des Marcus Aurelius.

Die

Die Manier, in welcher die Alten die Haare arbeiteten, kann dazu beitragen, ihre Werke von denen der Neuern zu unterscheiden. Diese Manier war nach der Natur des Steins verschieden. Auf den härtesten Steinen waren die Haare kurz, und als ob sie mit einem weiten Kamme gezeichnet wären, weil diese Steinart zu schwer zu bearbeiten war, als daß man ein lockichtes und wallendes Haar hätte bilden können. Aber an männlichen Figuren, welche in Marmor gearbeitet sind, und von der frühen Zeit der Kunst zeugen, sind die Haare lockicht und wallend, wenn anders diese Köpfe nicht Portraits waren. An jungfräulichen weiblichen Köpfen, deren Haare aufgehoben und hinten zusammengebunden sind, ist das ganze Haar wellenförmig gearbeitet, und bildet beträchtliche Höhlungen, welche mannigfaltiges Licht und Schatten verbreiten, und die Wirkungen des Helldunkels hervorbringen. Auf diese Art sind die Haare aller Amazonen gearbeitet.

Wir sind bisher die verschiedenen Theile des Kopfes durchgegangen; und wenn wir nun das Ganze derselben betrachten, so sehen wir, daß er ein Oval bildet. Ein Kreuz, in dieses Oval gezeichnet, zeiget den Plan der Theile des Gesichts. Die Perpendicular-Linie dieses Kreuzes giebt die Mitte der Stirne, der Nase, des Mundes und des Kinnes an; die Horizontal-Linie bezeichnet die Richtung der Augen, welcher die des Mundes parallel seyn muß.

Alles, was sich von dieser Regel entfernt, entfernt sich auch von der Schönheit. Ist das Gesicht zu lang oder zu kurz, so scheint es nicht mehr in ein Oval eingeschlossen zu seyn, aus dessen Form es nicht herausgehen darf. Gehen die Augen schief, und in einer von Seiten des äußern Winkels erhabenen Richtung, wie die der Aegyptier gebildet waren, und es die mehreren tartarischen Nationen noch sind, so entfernen sie sich von der Horizontal-Linie, die ihnen vorgeschrieben ist, bilden auf dieser Linie durch transversale Linien zwei Abschnitte, und vernichten die Harmonie, die aus der Einheit entspringt. Wenn der Mund in schiefer Richtung gezogen ist, so bildet er eine Linie, welche mit jener der Augen nicht übereinstimmt, und

diese

diese Discordanz unter den Linien, nach welcher die Theile des Gesichts geordnet sind, vernichtet die Harmonie derselben, und bringt Häßlichkeit hervor.

Die Nase muß im Profil der Richtung der Stirn folgen, und bildet in den schönen alten Köpfen mit ihr eine und dieselbe Linie. Wenn sie sich durch eine andere, welche, wenn sie verlängert würde, sie schief durchschnitte, oder durch krumme, welche Buckel oder Tiefen bilden, von dieser Linie entfernt, wenn die Spitze derselben, entweder in die Höhe gezogen, oder tiefer gesenkt, außerhalb des Punktes ihrer Wurzel steht, so vervielfachen sich die Linien, und vernichten die Harmonie der Schönheit.

Eben so ist es mit einem Munde, der so aufgeschwollen ist, wie der der Amerikaner, oder mit einem, der allzu flach ist. Der erste zeigt eine fehlerhafte Aufgeschwollenheit; der zweite widersteht einer Rundung, welche allein die Monotonie aufhebt; denn die Formen in der Natur werden dadurch mannigfaltig, daß sie immer nach der geraden oder nach der Cirkel-Linie streben, und weder die eine noch die andere vollkommen beschreiben.

Die Neuern haben sich fast allgemein von der regelmäßigen und erhabenen Schönheit entfernt, welche die Alten studierten, und welche der Gegenstand ihrer Nachahmungen war. Eine Art von Schönheit, die mit den eben gegebenen Gesetzen weniger übereinstimmend, weniger weise, weniger ernst, aber anlockender und folglich fähiger ist, auf die Sinne zu wirken, hat sie von jener abgezogen, welche Ehrfurcht einflößt, sinnlichen Begierden und Regungen aber nicht zu schmeicheln scheint. Sie haben selbst derjenigen Eigenschaft oft den Vorzug gegeben, welche man Artigkeit nennt, und welche durch ihre Abweichung von der Regelmäßigkeit der Formen anzukündigen scheint, daß sie sich auch von den guten Sitten entferne. Ihre Leidenschaften beurtheilten die Schönheit, und gaben derjenigen den Preis, welche am geneigtesten zu seyn schienen, sie zu befriedigen. Man glaubte das Schöne da zu sehen, wo man das Versprechen der Wollust sahe. Noch größere Liebha-

ber der Vergnügungen als der Kunst geben junge Künstler in dem Aufbrausen ihrer Leidenschaften denjenigen Personen den Vorzug, welche Begierden in ihnen erwecken, und Befriedigung derselben versprechen. Sie ziehen dieselben an sich, durch das Vergnügen, welches sie von ihnen erwarten, fahren fort, ihnen zu gefallen durch das, welches sie ihnen gewähren, und scheinen um desto schöner zu seyn, je mehr sie die Sinne reitzen. Sie gewöhnen sich, mit einer Art von Gleichgültigkeit die ernste Schönheit zu betrachten, welche nichts verspricht, und deren Züchtigkeit jedes Verlangen tödtet: sie ist schön, aber sie hat nicht die Schönheit, welche gefällt, weil sie diejenige besitzt, welche Ehrfurcht einflößt.

Der Künstler belohnet die unvollkommene Schönheit für die Vergnügungen, welche sie ihn schmecken läßt, dadurch, daß er sie in alle Werke seiner Kunst überträgt, den ernsten Gottheiten, den gebietenden Heroinen ihre Züge giebt. Von ihr allein ist seine Einbildungskraft erfüllt, sie allein erhält beständig seine Huldigungen; es bleibt ihm kein Tribut übrig, welchen er der vollkommnen Schönheit entrichten könnte. Seine Sinne haben seinen Geschmack und seine Kenntniß herabgesetzt, und durch dieselben setzt er die Kunst selbst herab.

Man hat Künstler gesehen, in welchen das Gefühl des Stolzes jenes der Schönheit vernichtete; unter ihre Zahl scheint Michel Angelo gehört zu haben; er scheint das Verlangen, alle seine Wissenschaften zu zeigen, dem Wunsche, die Schönheit darzustellen, vorgezogen zu haben. Er wollte überall mit seinen anatomischen Studien Parade machen. Wenn die Venus ihm erschienen wäre, er hätte sie aus keiner andern Absicht betrachtet, als um ihr in Gedanken die Haut abzuziehen, und auf seine Cartons die Muskeln der Göttin zu zeichnen, die er aufzuschwellen und zu übertreiben nicht unterlassen haben würde. Die Idee des Starken, des Schrecklichen verschlang in ihm die Vorstellung des Schönen; er hätte die Grazien in robuste Bauernmägde umgebildet; oder vielmehr, er schuf sich für die Formen, die Ausdrücke, die Bewegungen seiner Werke

ke eine eingebildete Natur, die mit der schönen Natur nichts gemein hatte.

Bernini gieng einen andern Weg. Er erstickte, sagt Winkelmann, dadurch das Gefühl des Schönen, daß er den groben Sinnen zu schmeicheln suchte. Durch alltägliche Ausdrücke glaubte er diejenigen Formen zu verädeln, die er aus der niedrigsten Natur wählte. Seine Figuren scheinen aus den Hefen des Volkes genommen zu seyn, und der Ausdruck, den er ihnen giebt, ist oft mit der Handlung, die er ihnen unterlegt, in Widerspruch. Er allein konnte auf den Gedanken kommen, denjenigen Kopf in einen Tempel zu stellen, welchen er der heiligen Therese gab, er würde besser, oder er würde allein in eine Szene der Schwelgerei passen; der Ausdruck desselben kann nur durch ein Wort bezeichnet werden, welches der Ausschweifung gewidmet ist; er hat, um das Entzücken der göttlichen Liebe darzustellen, das Entzücken der schlüpfrigsten Leidenschaft gewählt, in demselben Augenblicke, wo sie befriediget wird.

Indem wir jezt von der Schönheit sprechen, haben wir uns mit Winkelmann hauptsächlich bei dem Kopfe aufgehalten, der vorzüglich der Sitz ist, von welchem herab sie ihre Macht ausübt; aber sie ist an allen andern Theilen nicht weniger bemerkbar, und vorzüglich an den Extremitäten.

Ohnerachtet die Zeit nur wenige Extremitäten der Alten erhalten hat, so weiß man doch, daß die Künstler von Griechenland diesen interessanten Theilen die größte Vollkommenheit zu geben suchten. Die Hand einer jungen Person muß ein mäßiges Embonpoint haben: kleine Grübchen an den Gelenken der Finger geben durch ihre leichte Vertiefung den sanftesten Schatten. Die Finger werden von ihrem Ursprunge bis zu der Spitze herab immer angenehm schwächer, wie die Baukünstler die Säulen von einem schönen Verhältnisse bilden. Bei den Alten sind die Glieder gar nicht angezeigt, und das letzte Glied ist nicht vorwärts gebogen, wie bei den Neuern. Obgleich ihre Bildner diesen Theil sorgfältig studierten, so sagte

man doch vom Polyklet vorzugsweise, daß er schöne Hände mache.

An Figuren von Jünglingen sind die Kniegelenke nur schwach angedeutet. Das Knie verbindet den Schenkel mit dem Beine durch eine sanfte Erhobenheit, welche weder Erhobenheiten noch Vertiefungen unterbrechen. Winkelmann hält für die schönsten Kniee, die uns aus dem Alterthum übrig geblieben sind, die des Apollo Sauroktonos, in der Villa Borgheſe, die eines Apollo, der einen Schwan zu seinen Füßen hat, in der Villa Medicis, und die eines Bachus eben da. Zugleich bemerkt er, daß man sehr selten, in der Natur sowohl als in der Kunst, schöne Kniee junger Personen finde.

Die Brust der Männer ist groß und hoch. Die Brust der Weiber hat nie zu große Fülle. An göttlichen Figuren hat sie stets eine jungfräuliche Form, und die Alten ließen die Schönheit dieses Theiles in einer mäßigen Erhobenheit bestehen. Man weiß sogar, daß die Weiber künstliche Mittel anwendeten, um diesen Theil zu verhindern, allzugroß und dick zu werden, und einige ihrer Recepte sind bis auf uns gekommen. An den Brüsten der Nymphen und Göttinnen sieht man nie eine hervorspringende Brustwarze — ein Charakter, der nur Weibern zukommt, welche gesäugt haben. Die Neueren begehen einen sehr großen Fehler gegen die Schicklichkeit, wenn sie Figuren diesen Charakter geben, anstatt welches sie den der Jungfräulichkeit beibehalten müssen.

Da man nicht eine gleichvollkommene Schönheit in allen Theilen eines und desselben Individuums findet, so muß man sie betrachten, als eine Auswahl der allerschönsten Theile von verschiedenen Modelen; aber mit so großer Sorgfalt und Einsicht, daß diese von so verschiedenen Körpern genommene Theile unter sich selbst so vollkommen übereinstimmend seien, daß ein schönes Ganze aus ihnen entspringe.

Es scheint, daß sich die Alten bisweilen auf das Individuelle Schöne einschränkten, selbst in den blühendsten Jahrhunderten der Kunst. Theodotus, welchen Socrates mit seinen Schülern besuchte, diente den Künstlern seiner Zeit zum

Model;

Model; und es ist wahrscheinlich, daß auch Phryne Mahlern und Bildhauern zuweilen zum Model diente. Aber Socrates sagt uns in seinem Gespräch mit Parrhasius, daß die Künstler, um sich zu einer vollkommnen Schönheit zu erheben, die Schönheiten mehrerer Körper in einer einzigen Figur vereinigten, und wir wissen, daß sich Zeuxis, als er seine Helena mahlte, verschiedene Schönheiten unter den schönsten Weibern von Crotona aussuchte.

Die Alten studierten selbst die Schönheit der Verschnittenen; eine Schönheit, die zwischen beiden Geschlechtern schwankt, weder dem einen noch dem andern angehört, und sich beiden nähert. Sie charakterisirt sich durch weibliche Zartheit der Glieder, durch Rundheit der Taille, und durch Dicke der Hüften. Winkelmann machte, vielleicht von Mengs geübtem Blicke unterstützt, an den Figuren der Priester der Cybele zuerst diese Bemerkung. Er hielt auch eine bekleidete Figur, die nach England gebracht wurde, und die man immer für einen Paris ansahe, weil sie eine phrygische Binde auf dem Kopfe hatte (parce qu'elle étoit coeffée du bonnet phrygien), für einen jungen Verschnittenen, welcher der Verehrung dieser Göttin geheiligt war; und eine umgekehrte Fackel, von der Art derjenigen, welche bei den Opfern gebräuchlich waren, bezeichnet den priesterlichen Charakter dieser Figur zur Gnüge. Eine andere Figur in Basrelief, wurde für eine weibliche gehalten, obgleich die Geißel in ihrer Hand, und der Dreyfuß, neben welchem sie steht, einen Priester der Cybele deutlich anzeigt.

Man weiß, daß die Alten eine gemischte, aus beiden Geschlechtern zusammengesetzte Natur studierten, oder vielmehr erschufen; dieß ist die Natur der Hermaphroditen oder Androgynen. Man sehe den Artikel Mythologie unter dem Worte Bacchus. Sie geben den Hermaphroditen einen weiblichen Wuchs und weibliche Züge, und den entscheidenden Charakter der Mannheit. Man kennt die beiden schönen liegenden Hermaphroditen der Gallerie zu Florenz; einen dritten, der ihnen an Schönheit nichts nachgiebt, kennt man weniger; dieß ist

eine kleine aufrechtstehende Figur in der Villa Albani, die den rechten Arm über ihren Kopf gelegt hat.

Richtiges Verhältniß ist die Grundlage der Schönheit. Indeß kann das Verhältniß in einer Figur beobachtet worden seyn, ohne daß diese Figur darum schön sei, wenn der Künstler mehr Gelehrsamkeit, als Gefühl für Schönheit besitzt. Wahre Schönheit kann in der Abwesenheit guter Verhältnisse nicht statt finden; aber sie kann auch mit ihnen nicht immer vereiniget seyn.

Da die Alten das Ideal für die Quelle der erhabensten Schönheit hielten, so setzten sie ihm oft die Verhältnisse nach, welche die Natur giebt; sie vergrößerten sie (ils l'ont aggrandie), um sie noch schöner darzustellen, und gaben ihr eine Höhe, welche sie sich als göttlich dachten, und welche die Menschheit nie erreicht. Zum Beispiel, die Brust von dem Halsgrübchen bis zur Herzgrube herab sollte nicht mehr als eine Gesichtslänge haben, sie gaben ihr oft einen Zoll mehr, ja wohl noch darüber; und erlaubten sich nicht selten von diesem Theile an bis zu dem Nabel dieselbe Uebertreibung. Hierdurch erreichten sie das, was man in der Sprache der Kunst Svelteſſe nennt.

Das Gesicht hat drei Theile, nämlich drei Längen der Nase; aber der ganze Kopf hat nicht ganz vier dieser Theile. Der obere Theil des Kopfes, von dem Anfange der Haare bis auf den höchsten Punkt desſelben hat nur drei Viertheile der Nasenlänge.

Winkelmann nimmt an, der Fuß habe den Alten in allen ihren großen Dimensionen zum Maaße gedient, und die Bildhauer haben sich in ihren Figuren nach diesem Maaße gerichtet, und ihnen sechsmal jene Länge gegeben. Und dieß ist wirklich das Verhältniß, welches ihnen Vitruv giebt: *Pes vero altitudinis corporis sextae*, lib. III. c. 1. Der berühmte Alterthumsforscher hält für ausgemacht, daß der Fuß ein bestimmteres Maaß habe, als der Kopf oder das Gesicht, diejenigen

Theile,

Theile, von welchen die neuern Bildner ihre Dimensionen abnehmen *).

Obgleich jene Proportion des Fußes dem gelehrten Hüet sonderbar schien, und von Perrault verworfen wurde, fährt er fort, so ist sie dennoch auf die Erfahrung gegründet, und stimmt selbst mit dem Maaße jedes schlanken Wuchses überein. „Da ich," sagt er, „eine unzählige Menge von Figuren ge„messen hatte, fand ich jenes Verhältniß nicht nur an ägypti„schen Figuren, sondern auch an denen der Griechen bestän„dig beobachtet, wie man an den meisten Statüen sehen würde, „wenn sich die Füße von ihnen erhalten hätten. Man kann sich „durch Betrachtung einiger göttlichen Figuren davon überzeu„gen, in deren Länge die Künstler in Ansehung einiger Theile „über das natürliche Maaß hinaus giengen. In dem Bel„vederischen Apoll, der die Höhe von sieben Köpfen ein wenig „übersteigt, ist der Fuß drei Zoll einer römischen Palme län„ger, als der Kopf. Dasselbe Verhältniß gab Albrecht „Dürer seinen Figuren von acht Köpfen, an welchen der „Fuß den siebenten Theil der Höhe ausmacht. Der Wuchs „der Mediceischen Venus ist von einer ungewöhnlichen Schlank„heit (svelteſſe); und ohnerachtet ihr Kopf sehr klein ist, so „hält doch ihre Figur nicht mehr als sieben und einen halben „Kopf, ihr Fuß ist eine Palme und einen halben Zoll lang, „und ihre ganze Höhe sieben und eine halbe Palme," (oder sie„benmahl die ganze Länge ihres Fußes).

Der Ausdruck des Vergnügens, der Liebe, erhöhet die Schönheit; der Ausdruck des Zornes, des Schmerzes, vermindert sie nach dem Verhältnisse der größern Heftigkeit dieser Leiden-

*) Wenn Winkelmann versichert, der Fuß habe ein bestimmteres Maaß, als der Kopf, will er damit sagen, daß der Fuß weniger von seinen richtigen Verhältnissen abweiche? Dieß von einem Theile behauptet, der so vieler Anstrengung, und allen den Veränderungen ausgesetzt ist, welche sie auf ihn hervorbringt, scheint etwas sonderbar, und daher der Kopf, den die Neuern zum gewöhnlichen Maaße annahmen, wirklich vermittelst der Eintheilung in drei gleiche Theile ein bequemerer Maaßstab zu seyn.
Anmerk. des franz. Herausg.

Leidenschaft; Ruhe läßt die Züge in ihrem natürlichen Zustande.

Da die Schönheit der erste Gegenstand der alten Kunst war, so mußte ihr der Ausdruck untergeordnet seyn. Indeß setzten sich die Künstler nicht dem Vorwurfe aus, den zweiten Theil dem erstern aufzuopfern zu scheinen, und vermieden, sich ihre Figuren in einer Lage zu denken, in welcher allzustarke und heftige Bewegungen der Seele die Schönheit der Züge allzusehr vermindert haben würden. Vermöge dieses Kunstgriffs vereinigten sie Wahrheit und Schönheit. S. unter dem Artikel **Leidenschaften**, den Aufsatz, welcher überschrieben ist: **Gewohnheit der Griechen bei Darstellung der Leidenschaften.**

Die Alten hatten für die Zusammensetzung zwei Hauptregeln angenommen, von welchen sie sich selten entfernten; erstlich, so wenig Figuren anzubringen, als ihnen der Stoff nur erlaubte, und zweitens, sie in gemäßigten Handlungen darzustellen. Die tragischen Dichten brachten gewöhnlich nur zwei Personen auf einmahl auf die Bühne, und niemals mehr als drei; und da die Künstler einsahen, daß sich diese Regel auf die Schranken der Aufmerksamkeit der Zuschauer gründete, welche die Dichter nicht überschreiten wollten, um sich derselben desto mehr zu versichern, beobachteten auch sie diese Regel, so viel es ihnen der Stoff nur gestattete, den sie zu behandeln hatten. Bisweilen zwangen sie sogar Stoffe, welche eine grosse Menge Figuren erforderten, sich mit einer kleinen Anzahl, ja wohl gar mit einer einzigen zu begnügen, deren Handlung denn um desto mehr auf die Seele der Betrachter wirkte, je weniger die Aufmerksamkeit derselben auf andere Gegenstände zerstreut wurde. So mahlte Theon, den die Alten unter ihre scharfsinnigsten Mahler zählten, als er einen Krieger vorstellen wollte, der seinen Feinden allein widersteht, nur die einzige Figur dieses Kriegers, und überließ der Einbildungskraft der Betrachter, sich selbst die Feinde desselben zu mahlen, die sich der Künstler außerhalb des Rahmens dachte.

Die Erzählungen aus dem heroischen Zeitalter und aus den Gedichten Homers sind voll von Handlungen, welche unter einer kleinen Anzahl von Figuren vorgehen, und vorzüglich diese einfachen Handlungen waren es, welche die Kunst gern behandelte.

„In Rücksicht der Ruhe in der Zusammensetzung, sagt „Winkelmann, siehet man in den Werken der alten Künstler „nie, wie in denen neuern, jene Haufen von Figuren, wo sich „eine jede von ihnen bestrebt, die Aufmerksamkeit des Be„trachters auf sich zu ziehen, noch jenes Zuströmen von Volke, „von welchem man sagen könnte, es wolle Einer auf den An„dern klettern. Die Zusammensetzungen des Alterthums glei„chen Gesellschaften von Personen, welche einander Achtung „bezeigen und dieselbe von einander fordern.“

Ohnerachtet man in der Zusammensetzung der meisten Basreliefs, deren längliche Form den Gruppen nicht günstig war, diese Art der Anordnung eben nicht suchen muß, so glaubt doch Winkelmann, daß die Alten die Kunst zu gruppieren sehr gut verstanden. Er beweiset dieses aus dem Basrelief, welches den Tod des Meleager vorstellt, und aus verschiedenen Gemählden von Herculanum, und behauptet, die Alten könnten auch in dieser Rücksicht den Neuern zu Mustern dienen. Es ist gewiß, daß man auch in Ansehung dieses, wie jedes andern Theils, bei ihnen Lehren der Weisheit schöpfen, und eine beständige Aufmerksamkeit wahrnehmen kann, alles dasjenige zu vermeiden, was Affektation verrathen haben würde. Man sieht, daß sie gut gruppieren konnten, wenn sie wollten, aber man sieht auch, daß sie nie schienen Gruppen machen zu wollen.

Wie ihre Redner, fährt der Alterthumsforscher fort, die Antithese kannten, so kannten ihre Künstler den Contrast. Aber ihre Redner und ihre Künstler nahmen sich in Acht, den Contrast und die Antithese zu verschwenden und zu affectiren. Diese beiden sich entsprechenden Mittel zweier verschiedenen Künste, müssen aus der Natur des Stoffes entspringen; vorzüglich muß man mit ihnen sparsam umgehen, und ja nicht glauben,

daß

daß der Contrast der höchste Zweck des Genies, daß er Alles sei, Alles ersetze und Alles entschuldige.

Winkelmann schreibt dem Griechischen Alterthume vier verschiedene Style zu: den alten Styl welcher bis auf Phidias Zeiten dauerte; den großen Styl, welchen die Kunst durch diesen berühmten Bildner erhielt; den Styl der Anmuth, welchen Praxiteles, Apelles und Lysippus einführten, und endlich den Styl der Nachahmung, in welchem Schaaren von Künstlern arbeiteten, die Nachahmer jener großen Meister waren.

Die sichersten und authentischsten Denkmähler des alten Styls sind die Münzen, deren Stempel und Inschrift ein hohes Alterthum ankünden.

Die Buchstaben in diesen Inschriften gehen, wie in der hebräischen Schrift, von der Rechten zur Linken; ein Gebrauch, den man lange vor dem Herodotus verließ. der, um den Unterschied der Gebräuche in Aegypten und Griechenland anzuzeigen, unter andern sagt, die Aegyptier schrieben von der Rechten zur Linken. Die Statüe des Agamemnon zu Elis, ein Werk des Onatas, hatte eine Inschrift von der Rechten zur Linken. Onatas blühte ungefähr funfzig Jahre vor Phidias, man muß also die Aufhebung dieses Gebrauches in die Periode setzen, die zwischen diesen beiden Künstlern lag.

In den Werken des alten Styls zeichnet sich kein Theil weder durch Schönheit der Form noch durch das Verhältniß des Ganzen aus. Die Augen sind lang und flach gezeichnet; man siehet, daß man in dieser Rücksicht diejenige Manier noch nicht ganz verlassen hatte, welche die Schriftsteller dem alten Dädalus zuschreiben. Der Einschnitt des Mundes zieht sich gegen die Winkel zu in die Höhe — ein Umstand, der auch den Charakter der Aegyptischen Werke und der vom alten Style der Hetrusker ausmacht. Die Form des Kinnes ist spitzig, und schließt das Oval des Kopfes auf eine unangenehme Weise. Die Haare sind in kleine Ringel geordnet, und gleichen dicht neben einander liegenden Beeren einer Weintraube; und endlich kann man nicht entscheiden, ob die Köpfe die man sieht, männ-

männlich oder weiblich sind. Diese Fehler der Alten hatte Plinius schon bemerkt, den er giebt die Zeit an, in welcher die Künstler anfiengen die beiden Geschlechter zu unterscheiden.

Sehet, was man aus der Betrachtung der Münzen schließen kann, und durch die der Statüen bestätiget wird. Die marmorne Venus in der Villa Albani ist die älteste, die wir noch haben. Wäre sie von Basalt, so würde man sie für ein Werk der Aegyptischen Kunst halten. Der Kopf ist denen auf den Münzen gleich, von deren Charakter wir eben gesprochen haben.

Wenn man aus den kleinen Figuren der Münzen auf die Zusammensetzung der Künstler jener Zeit einen Schluß wagen darf, so siehet man, daß sie heftige Handlungen und gewaltsame Stellungen suchten; noch eine Aehnlichkeit, die sie mit den Hetruriern hatten, denen sie auch sonst vollkommen glichen. Diese Bemerkung muß uns schüchtern machen, ein Werk bloß nach Betrachtung des Styles den Hetruriern zuzuschreiben, wenn man sonst noch zweifeln kann, ob es ihnen wirklich angehöre. Zu gleicher Zeit ergiebt sich für die Neuern eine heilsame Lehre daraus: nämlich daß sie, indem sie ihre Kompositionen nur dadurch beseelen zu können glauben, daß sie die Figuren darinne in heftigen Bewegungen darstellen, sich den Zeiten nähern, in welchen die Griechen noch rohe Wilde waren, und sich von denen entfernen, in welchen dieselben über die wahre Schönheit tiefe Nachforschungen angestellt hatten.

Je mehr sie über ihre Kunst und über die Natur nachdenken, desto mehr werden sie einsehen, daß sich nur in gemäßigten Bewegungen Schönheit finde, und diese Bemerkung wird eben so viel dazu beitragen, daß sie sich den großen Meistern nähern, welche Griechenland in den schönsten Zeiten der Kunst hervorbrachte, als das Studium ihrer Meisterwerke selbst. Auf diese Weise erhob sich Sueur zu einem vortreflichen Style, ob er gleich wenig Gelegenheit hatte, die Antike zu studieren. Wenn er die Alten auch nur wenig kannte, so hatte er doch ihren Geist, und mit demselben gleiche Grundsätze.

In

In Ansehung der Ausführung kann man bemerken, daß die Künstler des Alterthums eher zur Feinheit der einzelnen Theile, als zur Kenntniß der Schönheit des Ganzen gelangten. Den Beweis davon findet man in der Pallas der Villa Albani. Die Form des Gesichtes ist roh und dürftig, und die Bekleidung auf das feinste und fleißigste ausgearbeitet.

Ganz dasselbe findet man auch bei den Neuern in den Zeiten der Wiedergeburt der Kunst, die man mit denen der Geburt der Kunst bei den Alten vergleichen kann. Die Holländer, die jenen Theil beibehielten, vernachläßigten die Schönheit, und scheinen sie sogar nicht gekannt zu haben.

Den alten Styl selbst kann man wiederum verschiedentlich eintheilen, und die Periode bemerken, in welcher er die Wiege verließ, und in welcher er sich der Vollkommenheit nähert. Betrachtet man ihn in diesen letztern Zeiten, so betrübt man sich über seine außerordentliche Strenge. Er hat Charakter, aber gar keine Reize; er kann in Erstaunen setzen, ist aber nicht fähig zu gefallen. Seine Zeichnung ist kräftig, aber hart und ohne Anmuth; hat vielen Ausdruck, aber keine Schönheit.

Der Styl ist nicht genug, um aus ihm das Alter eines Productes der Kunst zu erkennen; denn er wurde in spätern Zeiten oft nachgeahmt, vielleicht um mehr Achtung einzuflößen, vielleicht um den Liebhabern zu gefallen, denen die Manier der alten Meister gefiel, vielleicht auch bisweilen aus religiösen Bewegungsgründen.

Winkelmann giebt die Größe als den Charakter des zweiten Styles an. Er war groß, aber noch nicht schön, weil ihm die Anmuth fehlte, welche der Schönheit Reiz verleiht. „Die Natur, spricht er, lehrt den Reformatoren der Kunst, „von allzustarken und scharfen Zügen einer Figur zu freiern „und fließendern Umrissen überzugehen; gezwungene Stellungen und heftige Handlungen zu mäßigen und zu mildern; „endlich weniger Stärke und Wissenschaft auszukramen, und „mehr Schönheit und Größe zu verbreiten. Phidias, Polycletes, Scopas, Myron und andere Meister machten

„ken sich durch diese Reform der Kunst berühmt. Ihr Styl „kann der große genannt werden, weil Schönheit mit Größe „zu vereinen der Hauptendzweck jener Künstler gewesen zu seyn „scheint. Man muß Härte und Strenge (austérité) wohl un„terscheiden, um nicht zwei ganz verschiedene Dinge mit ein„ander zu vermengen; man darf zum Beispiel jene deutliche „und scharfe Andeutung der Augenbraunen, welche man be„ständig an Figuren von hoher Schönheit findet, nicht für ei„nen Ueberrest der Härte und Trockenheit des alten Styles „halten. Dieser kräftige Charakter der Zeichnung gründet „sich auf die Ideen der Schönheit.“

Indeß ließ es sich doch die Zeichnung des hohen Styles angelegen seyn, einige Charaktere der alten Manier wirklich beizubehalten, Charaktere, die ihr Größe gaben; z. B. die geraden Linien, die etwas übertriebenen méplats. Und dieses scheint Plinius gemeint zu haben, wenn er von Quadraten und Winkeln spricht. Obgleich große Meister unter den Neuern den Zügen der Umrisse größere Sanftheit gaben, so sehen wir doch, daß andere unter ihnen eine Art von Größe dadurch suchten, daß sie gewisse Formen mit kräftigern Vierecken und Winkeln anzeigten, als sie in der Natur sind, und in ihren geendigten Werken einige jener Formen zu lassen pflegten, welche man in den ersten Anlagen der Bildhauer sieht.

Da die alten Meister, welche den zweiten Styl unter den Griechen so glänzend machten, die Gesetzgeber der Verhältnisse waren, so werden sie dem Vergnügen, ihrer Zeichnung einen kräftigen Charakter zu geben, und die Hauptformen stark anzulegen, etwas von der fließenden Form der Schönheit aufgeopfert haben. Jenes Uebertreiben der Größe, jenes gelehrte Streben nach dem, was die Künstler **Gefühl** nennen, mußte ihren Figuren Etwas aufdrücken, was der Härte glich, wenn man sie mit den Werken des folgenden, des Zeitalters der Anmuth vergleicht.

Aber Winkelmann merket sehr richtig an, daß man gegen das Zeugniß der Schriftsteller mißtrauisch seyn müsse, weil jene Schriftsteller eben keine große Kenner der Kunst waren.

ren. Sehen wir nicht auch, daß die Richtigkeit und Festigkeit der Zeichnung Raphaels, welcher von der Härte sehr weit entfernt ist, einigen Schriftstellern unter den Neuern hart geschienen hat, welche die Kunst nicht kannten, und die Manier jenes Meisters mit der Weichheit des Fleisches und den runden Umrissen Correggio's verglichen? Sie bemerkten nicht, daß jene Weichheit bisweilen übertrieben war, und man jene Rundung oft durch Unrichtigkeiten erkaufen mußte.

Wenn man dem Quinctilian glaubt, so waren Calon und Hegesias hart, und glichen den Toscanern, so war Calamis weniger hart, und Myron hatte mehr Weichheit, als alle jene Künstler. (*Instit. orat. L. XII. c. 10.*) Fraget nun den Plinius, und ihr werdet sehen, daß er jenem Myron Härte vorwarf, welcher sich nach dem Quinctilian durch Weichheit auszeichnete. (*Histor. Nat. L. XXXIV. c. 19.*) Leset ihr aber ferner den Lucian, in seinem Dialog, welcher die Bilder überschrieben ist, so werdet ihr finden, daß jener Calamis, welcher dem Quinctilian so hart zu seyn schien, die Statüe der Amazone Sosandra gemacht hatte, eine von jenen vier Figuren, welche man wegen des liebenswürdigen Ausdruckes der Schönheit am meisten bewunderte. Das bescheidene Wesen jener Amazone, ihr angenehmes und verstohlnes Lächeln sind Eigenschaften, welche dem Charakter der Härte gerade entgegen gesetzt sind, der nur wilde und schreckliche Ausdrücke mit Erfolg behandeln kann.

Winkelmann giebt als die schätzbarsten Denkmähler des großen Styles die Niobe und ihre Töchter, und eine Pallas an, welche man nicht mit derjenigen verwechseln darf, die er als ein Muster des ersten Styles darstellte, ob sie sich schon gleichfalls in der Villa Albani befindet. Der Kopf dieser Figur, der sich in aller seiner ursprünglichen Schönheit erhalten hat, scheint ihm der großen Bildner des Zeitalters würdig, in welchem er gemacht wurde. Er hat den Charakter der hohen Schönheit, und zu gleicher Zeit die Gattung von Härte, welche den alten Styl bezeichnet. Man sieht, daß der Physiognomie desselben eine gewisse Anmuth fehlet, und siehet doch

zu

zu gleicher Zeit, daß es sehr leicht gewesen wäre, durch einen markigern oder rundern Zug ihr dieselbe zu geben.

Die Figuren der Gruppe der Niobe haben nach Winkelmann nicht jene alte Härte, durch welche das Zeitalter der Pallas bestimmt wird: die Höhe ihres Styles wird durch Größe und Einfalt charakterisiert, welche in den Gesichtszügen, Umrissen, Bekleidungen und in der Ausführung herrschen. Die Formen sind so einfach, daß sie nicht nur die Bemühungen der Kunst hervorgebracht, sondern durch einen schöpferischen Gedanken gebohren worden zu seyn scheinen, für welchen empfangen und erzeugen nur das Werk eines einzigen Augenblickes ist.

Der dritte Styl wird mit dem besondern Namen des Schönen bezeichnet. Sein auszeichnender Charakter ist Anmuth. Alle scharfen (saillans) Winkel wurden aus diesem Style verworfen; die Künstler, die ihn einführten, nahmen nichts, als die reinsten Umrisse auf. Lysipp war vielleicht der erste, welcher diese neue Laufbahn eröfnete, indem er es sich mehr, als seine Vorgänger angelegen seyn ließ, nur dasjenige in der Natur nachzubilden, was sie Sanftes, Reines, Fließendes und Angenehmes hat. Er vermied die allzuviereckichten Formen, wodurch die Meister des zweiten Styles ihren Werken einen imposanteren Charakter zu geben gesucht hatten; er glaubte, Erstaunen zu erwecken sei weniger der Zweck der Kunst, als zu gefallen, und das Interesse der Künstler bestehe darin, die Betrachter durch Wohlgefallen zur Bewunderung vorzubereiten, keinesweges aber darin, sie auf den Genuß des einzigen Vergnügens einzuschränken, welches die Bewunderung begleitet, und welches sie nicht immer hervorbringt.

Nach dieser Theorie mußte er seinen Figuren fließende Umrisse, die immer angenehm sind, nicht aber jene wilden und zakigen (heurtés) geben, vor welchen man erschrickt. Uebrigens aber wurde die Bildung (conformation) der Schönheit, welche durch die geschickten Meister des zweiten Styles geheiliget war, von denen des dritten geachtet; sie machten sie zur

Grund-

Grundlage ihrer Kunst, denn sie war von der schönen Natur abgezogen. Auf diese Weise opferte die Kunst, indem sie sich den Grazien weihte, von ihrer erstern Größe nichts weiter auf, als was in ihr übertrieben war.

Anmuth kann sich mit der höchsten Schönheit vereint finden, und theilet ihr die Gabe zu gefallen mit. Sie offenbaret sich in allen Bewegungen, in allen Stellungen und selbst in der Unbeweglichkeit. Sie zeigt sich selbst in dem Wehen der Haare, selbst in dem Faltenwurfe der Gewänder. Der Grundsatz der Anmuth liegt in der schönen Natur; er mußte sich also auch in dem hohen Style finden, welcher sich auf Richtigkeit und Bestimmtheit der Zeichnung gründete; aber dieser Grundsatz wurde erst von den spätern Meistern entdeckt, die sich mehr mit der Anmuth beschäftigten.

In dem hohen Style war keine Anmuth enthalten, als nur in so fern sie sich als Begleiterin der Schönheit fand, welche die Künstler jener Zeit in der Harmonie der Theile, oder in der Wildheit des Ausdruckes suchten. Aber sie ist zart und fein, und mußte von ihnen oft dadurch vernichtet werden, daß sie zu sehr auf Ausdruck hinarbeiteten. Sie befand sich wirklich an jener Schönheit, welche sie zum Muster nahmen; aber indem sie dasjenige allzukräftig angeben wollten, was schöne Formen charakterisiert, so verwischten sie alles das, was sie anmuthig macht. Sie hatten von der Schönheit keine andere, als strenge, ernste Ideen, und die Anmuth selbst war ihnen, wenn sie dieselbe einmal trafen, stolz und herrisch: man erkannte sie nicht mehr, weil sie der Majestät allzu ähnlich war.

Die Künstler des schönen Styles gaben der Anmuth einen anziehendern Reiz und setzten Gefälligkeit (aménité) an die Stelle des Stolzes. Die stolze Juno, sagt Winkelmann, borgte sich den Gürtel der Venus, um sicher zu gefallen. Er glaubt, daß die Mahler diese Anmuth zuerst cultivierten, daß **Parrhasius** der Vater derselben war, und daß sie sich dem **Apelles** in vollem Maaße mittheilte. Die Bildner entlehnten sie von den Mahlern, und alle Werke des **Praxiteles** zeichneten sich durch Anmuth aus.

Wenn

Wenn es der Ausdruck wagte, sich in seinen heftigen und stürmischen Bewegungen zu zeigen, so würde er der Anmuth schaden, und die Harmonie des schönen Styles zerstöhren. Selbst der größeste Schmerz zeigte sich nicht anders als concentriert, wie man ihn an dem Laokoon sieht. Die Freude wagte nicht, sich bis auf den Grad laut zu machen, wo sie anfängt, Grimasse zu werden; sie mußte die Ausbrüche unterdrücken, durch welche sie die Schönheit erniedriget: sie zeigte sich nur in ihrer liebenswürdigen Sanftheit, gab der Anmuth neue, liebenswürdige Züge und der Schönheit rührendere Reize. So eine Freude sieht man auf dem Gesichte einer Leucothoe, die auf dem Capitol ist.

Die Anmuth fürchtet nicht, sich an Formen anzuschliessen, welche mit der Idee einer vollkommenen Schönheit nicht übereinstimmen, und man kann sogar sagen, daß sie in den Werken der Kunst und der Natur alles das ersetzt, was ihnen an Schönheit abgeht; oft ist man sogar versucht, zu folgern, daß das, was sie gewährt, interessanter ist, als dasjenige, was mangelt. Es ist wahr, diese Anmuth ist nicht mehr die heroische; es ist die, welche das gemeine Leben begleiten kann, die man an den Kindern so reizend findet, deren Formen die Entwickelungen noch nicht erfahren haben, welche sie zum wahren Schönen führen; es ist die Anmuth, die man in der ländlichen Einsamkeit finden kann, und nie an den Höfen antrift, wo die Kunst zu mächtig mit der Natur kämpft.

Diese Anmuth findet man an einigen Köpfen von Faunen und Bacchanten. Wollte man diese Köpfe nach den strengen Regeln des Schönen beurtheilen, so würden sie vor Tadel oft nicht sicher seyn. Bald ist das Profil derselben gemein, und allzuflach; bald die Nase allzutief eingeschnitten; bald macht das Lächeln, daß sich die Winkel des Mundes in die Höhe ziehen. Dieselbe Anmuth, dieselben Fehler finden sich in den Köpfen Corregio's. Oft sind selbst die Augenwinkel an ihnen ein wenig zu sehr erhoben. Sie sind endlich nicht schön, aber sie gefallen. Wenn dieser Künstler, wie Mengs

und

und Winkelmann denken, die Antike kannte, so hat er sie vorzüglich in den Figuren der Faunen und Bacchanten studiert.

Man sieht in der Villa Albani eine sehr wohl erhaltene Bacchanten-Statüe. Sie gehört unter die idealischen Figuren in ihrer Art, und verdienet selbst unter die Zahl derer gerechnet zu werden, welchen man die Art von Schönheit gab, die ihnen angemessen war. Sie hat eine flache Nase, die äussern Winkel der Augen sind, wie die des Mundes, in die Höhe gezogen. Man weiß, daß dieses der Charakter war, über welchen die Alten in Ansehung der Faunenköpfe übereingekommen waren, und man siehet, daß sie ihn auch auf die Köpfe der Bacchanten prägen wollten, welche sie den Faunen gewöhnlich zur Begleitung geben.

Diese Charaktere, welche ich eben beschrieben habe, und die an edeln Köpfen fehlerhaft seyn würden, machten die Anmuth jener Arten von Köpfen aus.

Die Alten kannten alle Gattungen der Anmuth, und die Zeit, die so sehr gegen ihre Meisterstücke wüthete, hat Modele von allen diesen Gattungen verschont. Ein schlafender Cupido, in der Villa Albani; ein Knabe, der mit einem Schwane spielt, auf dem Capitol; ein anderer, der auf einem Tyger sitzt, nebst zwei Amoretten, deren einer ihn durch Vorhaltung einer Maske zu erschrecken sucht, beweisen zur Genüge, daß den Alten die Darstellung der Anmuth in der kindlichen Natur glückte. „Aber, fährt Winkelmann fort, das „schönste Kind, welches wir noch aus dem Alterthum haben, „obgleich ein wenig verstümmelt, ist ein kleiner Satyr, unge„fähr von einem Jahre, in natürlicher Größe, der in der Vil„la Albani aufbewahret wird. Es ist ein Basrelief, aber „fast die ganze Figur ist in ronde bosse gearbeitet; diese „Denkmähler müssen ein Vorurtheil ausrotten, das einiger„maßen unwidersprechlich geworden ist, daß nämlich die alten „Künstler in Ansehung der Bildung der Kinder hinter den „neuern weit zurück seien.“

Wir

Wir sind nun auf dem Wege des Gelehrten, dessen Leitung wir uns bedienen, bis zu dem vierten Style, dem Style der Nachahmung gekommen.

Die große Achtung, welche sich die Praxiteles, die Appelles erwarben, schadete der Nacheiferung ihrer Nachfolger. Da die Künstler, welche nach ihnen kamen, verzweifelten, sie zu übertreffen, oder auch nur zu erreichen, so schränkten sie allen ihren Stolz auf die Nachahmug derselben ein, und man weiß, daß die Nachahmer immer hinter denjenigen Meistern zurückbleiben, welche sie sich zum Vorbild nehmen. Man bekommt für jene Meister eine so religiöse Hochachtung, daß man am Ende ihre Talente für übermenschlich ansieht, und nicht erröthet, unter ihnen zu bleiben. Bald nimmt man sich sogar sie nicht mehr zum Muster, sondern diejenigen, welche sie mit Glück nachahmten; und mit der Zeit siehet man endlich nur Nachahmer jener Nachahmer. Nun hört man selbst auf, sich mit jenen alten Modelen, und mit denjenigen, die ihnen folgten, zu beschäftigen; man überläßt sich entweder der Manier einiger Künstler, welche vermöge der Ausartung des Geschmackes einige geringe Achtung erlangten, oder sucht sich selbst durch Manieren der Laune und der Mode auszuzeichnen. Diese Revolutionen haben die Künste bei den Alten und bei den Neuern erfahren.

Als die Griechen aufhörten, das Schöne zu suchen, wollten sie sich durch das Ausgearbeitete der einzelnen Theile auszeichnen. Um die Härte des großen Styles zu vermeiden, ergab man sich einer runden und weichen Manier. Man bemühte sich, einzelne Theile in Marmor darzustellen, die wegen seiner Zerbrechlichkeit in ihm nicht dargestellt werden konnten, und die man bis jetzt nur in Erz gewagt hatte. Diejenigen, denen diese Fehler auffielen — Nachahmer wie jene — thaten weiter nichts, als daß sie sich einen andern Gegenstand zu ihren Nachahmungen wählten. Sie versuchten die Epochen wieder einzuführen, welche Winkelmann die Epoche des großen Styles nennt, und ahmten nichts nach, als die Fehler derselben; das heißt, nichts als jene übertriebene Größe der Formen,

men, die zwar täuscht, aber die Wahrheit allzusehr vernachlässiget. Dadurch wurde die Kunst zurückgesetzt, und der Aegyptischen Manier genähert. In dieser Manier, welche nicht nur die kleinen Formen, mit welchen sich die Kunst nur selten beschäftigen darf, sondern auch den Ausdruck des Fleisches und die Werkzeuge der Bewegung vernachlässigte, konnte man sehr geschwind etwas darstellen; und sie ist es vielleicht, welche Petronius artis compendiariam und Plinius vias compendiarias, ein Compendium der Kunst nannte.

Als endlich auf den Geschmack an großen Werken der Geschmack an grotesken folgte, war alles verlohren. Vitruv beklagte sich schon über diese verderbliche Mode, und mehrere tausend von Gemählden, die man in dem Schutte von Herculanum und von andern Städten, die unter die Asche des Vesuv begraben wurden, fand, beweisen, daß sie zur Zeit dieser traurigen Explosion alle Künste angefallen hatte.

Als der Geschmack verdorben war, als man die Liebe zur Kunst verlohren hatte, als eine Statüe weiter nichts als eine Statüe war, und man es nicht mehr der Mühe werth hielt zu untersuchen, ob sie schön sei; als endlich — was immer der Fall seyn wird — Sättigung Gleichgültigkeit mit sich gebracht hatte, schlug man bisweilen Statüen den Kopf ab, um andere darauf zu setzen, die nach einer Manier behandelt waren, welche eben Mode war, oder welche Personen vorstellten, die man ehren wollte. Auf diese Art wurden vielleicht Köpfe, Werke des Lysipp und Praxiteles, vernichtet, um das Werk von irgend einem jetzt vergessenen und der Vergessenheit werthen Künstlers an seine Stelle zu setzen.

Es kam auch eine Zeit, wo man so viele Statüen hatte, daß man nicht daran dachte, sich neue zu verschaffen. Nun machte man nichts als Büsten und Portraits; und jene niedrigern Gattungen erhielten sich noch immer, als man keine Hauptwerke mehr bildete. Personen, welche die Kunst nicht kennen, könnten vielleicht glauben, daß jene Portraits-Bildner sie um desto schöner arbeiteten, weil sie sich dieser Gattung ganz und alleinig widmeten; aber die Erfahrung beweiset, daß

daß die niedrigern Gattungen selbst ausarten, wenn die höhern nicht mehr cultivieret werden, und daß man in niedrigern Gattungen eben kein großes Glück machen könne, wenn man die höchste Gattung nicht selbst cultivieret hat.

Die Künstler der schönen Jahrhunderte hatten die kleinen Theile der Natur vernachläßiget: Die Künstler der finstern Jahrhunderte setzten einen Theil ihrer Talente darin, dieselben auszudrücken. Man sieht, daß man in spätern Zeiten, in dem Jahrhunderte, in welchem der Bogen des Septimius Severus errichtet wurde, es sich angelegen seyn ließ, die Adern stark anzugeben. Man trug sogar Sorge, sie auf jenem Bogen an idealischen weiblichen Figuren auszudrücken, wie z. B. an den Victorien, welche Trophäen tragen. Ein dreifacher Fehler; erstlich, sich bei einzelnen kleinen Theilen aufzuhalten, welche an einem Denkmahle, dessen Arbeit dem Auge nicht sehr nahe seyn soll, demselben leicht entgehen; zweitens, Weibern eine Stärke zu geben, welche der Zartheit ihres Geschlechtes nicht angemessen ist; drittens, Göttinnen einen von den Charakteren der hinfälligen Menschheit geben; ein Fehler, den die Künstler des schönen Alterthums auf keinen Fall begangen hätten, weil er ihrer Mythologie zuwider war, welche den Göttern kein Blut zuschrieb.

Die Neuern haben diese Verfahrungsart der gesunkenen Kunst der Alten nur allzuoft nachgeahmt, welche sich, selbst in ihrem Verfall, zu Rom in weit höherem Glanze noch erhielt, als in den Provinzen und Colonieen.

Selbst da, als die Kunst schon gesunken war, vergaßen die Künstler nie die Größe ihrer Meister ganz, und behielten immer etwas von der Erhabenheit ihrer Grundsätze bei. Im Allgemeinen war an dem Zuge des Kopfes immer eine Idee von der alten Schönheit zu sehen; die Stellungen, die Bekleidungen entfernten sich nie von der Einfachheit. Nie, sagt Winkelmann, ließen sich die Alten durch jene gesuchte Eleganz, jene affectierte Anmuth, jenes übertriebene Cadencement, kurz, nie durch einen von jenen Fehlern blenden, auf welche die Neuern einen so großen Werth setzen. Die ausgeartete und

bald ganz eingehende Schule behielt immer etwas von der Größe und Einfalt ihres Styles, und ihre letzten Werke geben uns noch heilsame Lehren.

Vielleicht trug das noch zu ihrer Erhaltung bei, daß man beständig fortfuhr, die Werke der Alten zu copieren. Man kennt vortrefliche Statüen des dritten Jahrhunderts, mit deren Hervorbringung man jenes Zeitalter nicht beehren kann, und die man als Copieen früherer Werke betrachten muß. Bloß an der Manier, die Haare zu behandeln, kann man die Zeit erkennen, in welcher sie gemacht wurden.

Da wir nun eine Idee von der Theorie der Alten gegeben haben, müssen wir noch das Einzelne ihrer Praxis kennen lernen.

Der Thon ist die erste Materie, der man sich zur Kunst bediente: Und von dieser Materie müssen wir anfangen, wenn wir von dem mechanischen Theile der Griechen handeln. Man sieht aus der Figur des Bildhauers **Alcamenes**, auf einem Basrelief in der **Villa Albani**, daß sie den Thon, wie die Neuern, mit dem Ebauchoir bearbeiteten; aber sie bedienten sich auch der Finger, und selbst der Nägel, um die zartesten Theile darzustellen.

Durch die Kenntniß dieser Art zu arbeiten entdeckte Winkelmann den wahren Sinn einiger Ausdrücke im gemeinen Leben der Griechen, die von den Gelehrten nicht verstanden wurden. Da er die Behandlungsarten der Künste besser kannte, als alle Gelehrte, die sich mit den alten Schriftstellern beschäftigten, so ist es auch natürlich, daß er Stellen besser verstand, deren Sinn ihnen entgangen war, weil sie die Erklärung derselben in jenen Verfahrungsarten der Künste suchen mußten.

Von dem Worte ὄνυξ, der Fingernagel, sagt er, hatten die Griechen die Wörter ὀνυχίζειν, ἐξονυχίζειν gebildet, um damit die Handlung zu bezeichnen, wenn man **seinem Model die letzten Tuschen** (touches) oder wörtlich **die letzten Drücke mit dem Nagel** gab; und metaphorisch, um damit anzudeuten, daß man etwas beendige. Wenn man ausdrücken

cken wollte, daß die schwerste Operation zu vollenden sei, sagte man, der Moment, wo der Thon unter dem Nagel ist: ὁταν εἰς ὀνυχα ὁ πηλος ἀφικηται. Wenn die Lateiner von einem wohlgemachten Menschen sprachen, und sagten: ad vnguem factus homo, so spielten sie damit auch auf die Kunst zu modelieren an. Und Franzosen und Deutsche bedienen sich einer ähnlichen Metapher, von der Drechslerkunst entlehnt, wenn sie sagen: Un homme fait au tour, ein Mensch, wie gedrechselt. Anstatt zu sagen, ein Schriftsteller habe sein Werk so gefeilt, daß nichts mehr zu wünschen übrig bleibe, sagten die Lateiner: Castigauit ad vnguem.

Wer etwa in dem Grafen von Caylus liest, daß sich die Griechischen Bildner keine Modele machten, ehe sie in Marmor arbeiteten, könnte sich durch das ehrwürdige Ansehen jenes Alterthumsforschers verführen lassen, der sich übrigens bloß auf eine Stelle des Diodor von Sicilien gestützet zu haben scheint. Er könnte sich berechtiget glauben, nach dieser falschen Entdeckung die neuern Bildhauer als schüchterne Arbeiter zu verachten. Es ist daher nicht ohne Nutzen, wenn wir zeigen, daß diese falsche Meinung von Winkelmann widerlegt wurde. Um sie zu bestreiten, bedarf es weiter nichts, als nach ihm einen geschnittenen Stein aus dem Cabinet des Herrn von Stosch anzuführen, welcher den Prometheus vorstellt, welcher sich beschäftiget, die Gestalt des Menschen zu bilden (sculpter), und sich dabei eines Bleilothes bedient, um nach seinem Model die Verhältnisse seines Werkes zu messen. Diodor wollte damit nur sagen, daß sich die Aegyptier an dem Cirkel begnügten; daß aber die Griechen auch ihre Augen zu Rathe zogen, ihren Figuren Anmuth und die wahre Schönheit der Verhältnisse zu geben.

Uebrigens darf man nicht leugnen, daß die Griechen bisweilen Werke der Bildnerei machen konnten, ohne sich vorher ein Model bereitet zu haben. Die Neuern, und selbst Bildner, welche nicht zu dem ersten Range der Künstler gehören, bedienten sich mehr als einmal dieser gewagten Verfahrungsart.

Die

Die Alten machten, wie die Neuern, Werke in Gips; von welcher Art wir jetzt nichts besitzen, als Basreliefs, und man muß erstaunen, daß die Zeit eine so zerbrechliche Materie schonte. Die schönsten dieser Denkmähler wurden zu Baja gefunden: sie gehörten zu dem Gewölbe zweier Zimmer und eines Bades. Die Arbeit an ihnen ist weich und nicht sehr hervorspringend, wie sie in einer Substanz seyn muß, welche nicht viel Festigkeit hat: um aber den Figuren einen Schein von Verschießung (dégradation) zu geben, welcher sich die schwache Hervorspringung widersetzte, gaben die Künstler diejenigen Theile, welche über die Fläche am meisten hervorragen sollte, durch tief eingezeichnete Umrisse an. Indeß wagte man bisweilen einige hervorspringende Theile, und selbst solche, welche ganz erhoben waren; so war die Hand eines Perseus, auf einem Basrelief, zu Pompeja gefunden: diese Hand war mit einem eisernen Ringe gefesselt.

Man arbeitete wenig andere als kleine Werke in Elfenbein und Silber. Die Kunst, sie zu arbeiten, hieß *Toreutica*. Winkelmann hat Recht, wenn er sagt, daß dieses Wort nicht von τορνος, **Dreher, Werkzeug** des Drechslers, herkommt: aber ich werde mich hüten, mit ihm zu versichern, daß es von τορος herstamme, dem Adjectiv, welches **klar, bestimmt** heißt, weil, sagt er, dies Erhobene jener Werke dieselben dem Betrachter klarer und deutlicher machte, als die eingegrabenen Arbeiten (travaux en creux), welche man *Anaglypha* nannte. Lieber wollte ich glauben, daß die sogenannte *Toreutica* von einem Werkzeuge, τορος genannt, herkomme, welches eine Art von Grabstichel oder Meissel seyn konnte.

Die Griechen hauten gewöhnlich ihre marmornen Statüen aus einem einzigen Block. Indeß ist es durch die Denkmähler selbst erwiesen, daß sie die Köpfe oft besonders arbeiteten, und dasselbe auch bisweilen in Ansehung der Arme thaten. Die Köpfe der berühmten Gruppen der Niobe wurden den Figuren erst nach ihrer Vollendung aufgesetzt.

Eine

Eine ziemlich colossalische Figur, welche einen Fluß vorstellt, und in der Villa Albani aufbewahret wird, beweist, daß die Alten ihre Statüen auf dieselbe Art entwarfen, als die Neuern; denn der untere Theil jener Statüe ist kaum aus dem Gröbsten gearbeitet. Man sieht auch, daß sie, wie die Neuern, die freistehenden Glieder der Figur auf einer aus dem Marmor selbst gesparten Stütze ruhen ließen, damit sie dieselben ohne Gefahr, sie zu zerbrechen, bearbeiten konnten. Man bemerkt sogar, daß sie auch bei Statüen, wo es nicht durchaus nothwendig war, sich dieser Vorsicht bedienten.

Man sieht aus einer Stelle des Plinius, daß sie ihre Werke von Marmor mit einem Firniß überdeckten, und daß ein Mahler, mit Namen Nicias, der war, welcher die Werke des Praxiteles überfirnißte. Man weiß, daß sie die meisten ihrer Statüen, selbst colossalische, polierten; eine Methode, die nicht zu billigen ist, weil man immer befürchten muß, daß die feinsten und weisesten Tuschen durch die Politur verlohren gehen, und das um destomehr, da es gewöhnlich die Meister nicht selbst thun.

Winkelmann glaubt, daß die Alten nach der Politur mit Bimsstein oft das ganze Werk wieder mit dem Instrument übergangen, und über jeden Theil desselben ihren Meissel geführt hätten. Aber warum hätten sie vor dieser Operation die des Polierens vorhergehen lassen? Der Laocoon ist das schönste Beispiel von Statüen, die bloß mit dem Meissel beendiget wurden, ohne daß sie unter der Politur gelitten hätten; ein aufmerksames Auge kann an ihm auch entdecken, mit welcher Wissenschaft und Geschicklichkeit der Künstler sein Werkzeug bei seinem ganzen Werke führte, um nicht die weisen Tuschen durch wiederholtes Reiben zu verderben. Diese Verfahrungsart giebt dem, was man das äußerste Häutchen der Statüe nennen könnte, etwas Rauhes, und dieses Rauhe ist dem Auge des Kenners weit angenehmer, als die blendende (luisante) Oberfläche, welche die Politur gewährt, und einen so lebhaften Glanz auf diejenigen Theile wirft, welche von dem

Lichte

Lichte getroffen werden, daß das Auge die Arbeit des Künstlers nicht recht deutlich sehen kann.

An Statüen von Porphyr machten die Alten gewöhnlich den Kopf, die Hände und Füße von Marmor. Es ist zwar wahr, daß man zu Venedig vier Statüen sieht, die durchaus von Marmor sind; aber sie sind das Werk von Griechen aus dem mittlern Zeitalter. An Figuren von Alabaster pflegten sie den Kopf, die Hände und Füße von Bronze zu machen.

Die Ausbesserungen, welche die Alten machten, gehören nicht unter die Zahl der am fleißigsten gearbeiteten Dinge, die bis auf uns gekommen sind. Man siehet, daß sie die verstümmelten Theile eben so ausbesserten, als man es in unsern Tagen thut: sie machten in den beschädigten Theil ein Loch, schlugen in dasselbe einen Hacken, welcher den neuen Theil anklammerte. Dieser Hacken war bisweilen von Eisen, wie der am Laocoon, der hinten an der Basis angebracht ist. Aber billig zog man dem Eisen das Erz vor, weil es dem Roste nicht so sehr ausgesetzt ist. Das Eisen macht den Marmor fleckicht, wenn Feuchtigkeit eindringt, und die Flecke werden mit der Zeit sehr groß. Man sieht an einer Statüe, deren Kopf verlohren gegangen ist, und ehedem durch einen Hacken angesetzt war, daß die Hälfte der Brust durch den Rost gelb besprenkelt ist. Die Alten bedienten sich auch, um diesem Uebel auszuweichen, gewöhnlich des Erzes, selbst bei Säulen und Pilastern.

Es giebt noch Statüen, welche in den Zeiten des Alterthums verstümmelt wurden, wo die Kunst noch blühete. Diese Beleidigungen gegen die Producte der Kunst wurden wahrscheinlich in Zeiten des Krieges ausgeübt, wo die Sieger selbst an den Denkmählern Rache nahmen.

Die Alten präparierten, wie wir, mit einer Mischung von Zinn das Erz, welches zum Guße bestimmt war. Ist nicht eine sehr große Quantität Zinn unter demselben, so ist das Erz nicht flüßig genug, um sich in die feinern Züge zu verbreiten. Die Arbeiter zu Rom sagen da, das Erz sei bezaubert; ein Ausdruck, der sich wahrscheinlich auf einige

aber-

abergläubische Ideen gründet. **Benvenuto Cellini** erzählet selbst, er habe sich, nachdem er den Guß einer Statüe bereitet, und den Zapfen ausziehen lassen, mit welchem der Schmelzofen zugestopft war, zu Tische gesetzt, indem er geglaubt, seine Gegenwart sei bei dem Ausfliessen des Metalles nicht eben nothwendig. Als die Arbeiter kamen, und ihm sagten, das Erz wolle nicht fließen, kam er in Verlegenheit, nahm aber sogleich zinnerne Teller und Schüsseln, und warf sie in das Erz; hierdurch gab er ihm die nöthige Flüßigkeit. Er versichert, die Arbeit sei nun gut von statten gegangen.

Die Alten gossen bisweilen in Messing, und zogen es zu denjenigen Statüen vor, welche vergoldet werden sollten. Von diesem Metall sind die vier Pferde am St. Marcus-Portal zu Venedig. Sie vergoldeten auch bisweilen Figuren von Marmor.

Die Formen, welche die Alten bereiteten, ihre Figuren darein zu gießen, scheinen wenigstens bisweilen von den unsrigen verschieden gewesen zu seyn. Man glaubt an den vier Pferden, von welchen wir so eben sprachen, bemerkt zu haben, daß jedes derselben in zwei verschiedene Formen gegossen wurde, die längs jenen Pferden an einander paßten.

Ich weiß nicht, ob es genug erwiesen ist, daß es die Alten bisweilen wagten, mit einem einzigen Gusse beträchtliche Werke zu gießen; aber das ist erwiesen, daß sie es wenigstens oft vermieden, deshalb Gefahr zu laufen. In den ersten Zeiten waren, nach dem Bericht des Pausanias, die Figuren von Erz aus mehrern Stücken zusammengesetzt, und durch Nägel verbunden.

Man befolgte noch in spätern Zeiten dieselbe Verfahrungsart. Dieses beweisen sechs weibliche Figuren, die man zu Herculanum fand, und die zum Theil in natürlicher Größe, zum Theil unter dieser Größe sind. Die Köpfe, Arme und Beine sind besonders gegossen, und der Rumpf selbst besteht aus mehrern Stücken. Die Stücke sind mit Klammern verbunden, die man nach ihrer Form, welche mit den Schwänzen der Schwalben einige Aehnlichkeit hat, Schwalbenschwänze

nannte.

nannte. Diese Figuren haben Mäntel, aus zwei Stücken zusammengesetzt, die sich auf den Schultern vereinigen, wo sie zugeknöpft vorgestellt sind.

Bei dieser schüchternen Art zu verfahren, scheinen die Alten versichert gewesen zu seyn, daß ihnen ihre Güsse gelängen, und sie gelangen ihnen bisweilen demohnerachtet nicht. Man bemerkt noch Ausfüllungen, die mit Schrauben angepaßt sind, und Fehler des Gusses beweisen.

In den frühesten Zeiten der Kunst und in denen Jahrhunderten, in welchen sie am meisten blühte, pflegten die Alten ihren Figuren Haarlocken anzulöthen. Und eben das thun die Neuern noch bei kleinen Theilen. Das älteste Werk von dieser Art ist eine weibliche Büste des Herculanischen Cabinets. Der Kopf ist mit funfzig Locken an der Stirn und bis an die Ohren herab besetzt, und diese Locken sind angelöthet. Ein anderer Kopf in demselben Cabinet hat acht und sechzig gleichfalls angelöthete Locken. An einem andern idealischen Kopfe, ebenfalls aus demselben Cabinet, der aus den schönsten Zeiten der Kunst zu seyn scheint, und unter dem Nahmen Plato bekannt ist, siehet man an den Schläfen angelöthete Locken.

Es haben sich einige Stücke von antiker Bronze erhalten, die mit Silber überzogen sind: von der Art ist das Diadem des Apollo Saurokthonos in der Villa Albani; von der Art sind verschiedene Fußgestelle von Figuren aus dem Cabinet von Herculanum. Bisweilen überzog man die Nägel der Hände und Füße mit Silber: dieß sagt Pausanias, und seine Nachricht wird durch zwei kleine Figuren bestätiget, die man zu Herkulanum fand. Herodes Atticus ließ zu Corinth vier vergoldete Pferde aufrichten, deren Füße von Elfenbein waren.

Man findet an einigen Köpfen in Erz und Marmor überzogene Augen. Das Cabinet von Herculanum biethet kleine Figuren von Erz mit silbernen Augen dar. An einigen Köpfen von Erz war die Iris von Edelsteinen. Bisweilen setzte man Augäpfel von sehr weissen und feinem Marmor, welchen man Palombino nennt, in die Köpfe. Bisweilen machte

man

man die Hornhaut von Silber, und brachte köstliche Steine von verschiedenen Farben an, um den Augapfel und die Iris auszudrücken. Dieses beweisen kleine Ueberbleibsel von Silber, welche man um die Wimper einiger Köpfe sieht, und die Vertiefungen, worin die Steine lagen, welche die Iris und den Augapfel bildeten.

Plutarch erzählet, daß vor der Schlacht zu Leuktra, in welcher Hiero das Leben verlohr, die Augen aus seiner Statüe fielen, welches als eine traurige Vorbedeutung angesehen wurde.

Winkelmann wagt es nicht, zu versichern, daß man die Art und Weise kenne, wie die Alten in Edelsteine gruben. Man weiß, daß sie sich kleiner Spitzen vom Diamant bedienten, welche sie in stählerne Werkzeuge einfaßten. Aber hielten sie diese Werkzeuge in der Hand, oder steckten sie dieselben an ein Rad, wie es im Allgemeinen die Künstler in dieser Gattung unter uns thun? Er glaubt die Bearbeitung mit dem Rade an einigen antiken Steinen entdeckt zu haben, auf welchem die Arbeit nur angelegt ist; dieses würde beweisen, daß die Art zu arbeiten der Alten in dieser Rücksicht von der unsrigen nicht verschieden sei.

Man hat sich darüber gewundert, daß die Alten ohne die Hülfe unserer Vergrößerungsgläsen so feine Arbeiten ausführen konnten, als die sind, die wir auf einigen geschnittenen Steinen finden. Winkelmann, der sich nicht vorstellen konnte, daß ein unbewaffnetes Auge Arbeiten von so großer Feinheit leiten könne, nimmt an, daß die Alten das Vergrößerungsglas gekannt haben, und diese Entdeckung, von welcher keiner ihrer Schriftsteller spricht, in den Jahrhunderten der Barbarei verlohren gegangen sei. Ist es nicht viel wahrscheinlicher, daß die Steinschneider, welche sich durch große Feinheit ihrer Arbeiten auszeichneten, Myopen waren?

Man hat vorgegeben, die Griechen und Römer hätten in ihren Basreliefs gar keine Verschießung beobachtet, und allen ihren Figuren dieselbe Erhobenheit gegeben. Diese Beobachtung wird durch Basreliefs widerlegt, welche in Rom an öffentlichen

sentlichen Orten ausgestellet sind. Auf einem der schönsten, die in dieser Stadt nur sind, und das man in dem Palast Rospoli sieht, hat die Hauptfigur so viel Hervorspringendes, daß man zwischen den Kopf derselben und den Grund zwei Finger legen kann; die verschiedenen Gegenstände, aus welchen dieses Werk zusammengesetzt ist, haben sehr merkbare Verschiessungen unter sich.

Dieselbe Bemerkung kann man an einem kleinen Stück, welches ein Gelübd darstellt, und an einem Opfer machen, welches Titus bringt. Es ist also gewiß, daß die Alten so gut als wir Basreliefs von starker und schwacher Erhobenheit kannten; und man darf sich nicht wundern, daß man der erstern nur wenige findet, da die Gelegenheiten, sie mit Schicklichkeit anzubringen, weit seltener vorkommen.

Bemerkungen von Mengs

über die Geschichte der Kunst bei den Alten.

Die Alten mußten die Kunst zu zeichnen mit langen, einfachen und geraden Formen anfangen, wie die Figuren der Hetrurischen Vasen sind. Man siehet zu Rom mehrere alte Basreliefs von Marmor, die in diesem Geschmacke gearbeitet sind, und deren einige Aegyptische Werke zu seyn scheinen.

Wenn man dagegen einwendet, daß die Aegyptier nie in diesem Geschmacke arbeiteten, weil sie von stärkerer Natur waren, weil ihr Klima, ihre Leibesübungen und ihre Gewohnheiten stammhafte Körper bilden mußten, so kann man antworten, daß die Kunst nicht sogleich die schöne Natur, ja selbst nicht die Natur in aller ihrer Wahrheit nachahmen konnte, daß die Hetrurier kein mageres, sondern ein starkes und feuriges Volk waren; und ihre Werke in Marmor und die Zeichnungen ihrer Vasen demohnerachtet mager und roh sind.

Es ist wahrscheinlich, daß die Philosophie und die Wissenschaften, welche fähig sind den Geist zu verschönern, in Griechenland schon Fortschritte gemacht hatten, ehe man sich mit der Mahlerei und Bildnerei beschäftigte; und diese leiteten die

Alten

Alten, einen Weg einzuschlagen, der von demjenigen ganz verschieden war, welchen die Neuern giengen. Sie nahmen das Nachdenken, nicht Routine und Laune zum Wegweiser, folgten dem Grundsatze, mit den nothwendigsten Theilen, als Knochen und Muskeln, anzufangen; giengen nachher auf die Verhältnisse über, und sahen ein, daß alles dasjenige, was man das Nothwendige, das Nützliche in der Kunst die menschlichen Formen nachzubilden nennt, in jenen beiden Theilen bestehe. Diese beiden Theile waren es, welche sie nun zu beobachten suchten, und welche ihren ersten Geschmack und ihren ältesten Styl ausmachten.

So siehet man in ihren Figuren ein Verhältniß, welches nur das Resultat fester und gewisser Grundsätze seyn kann, und welches sie nach der schönsten Natur ihrer Zeit und ihres Landes berechnet hatten. Dieses beweisen die Köpfe des alten Styles, welche sich alle gleichen. Hätten sie, wie wir, ohne Grundsätze gearbeitet, so hätte sie, wenn es nur aus Irrthum geschehen wäre, in ihren Köpfen größere Mannigfaltigkeit gezeigt.

In dem zweiten Alter sahen sie ein, ihr erster Styl sei trocken und dürftig. Sie machten daher ihre Manier größer, und gaben ihren Werken mehr Adeles. Sie verkürzten die Proportionen der Körper weniger; aber da sie noch immer den Geschmack an geraden Linien beibehielten, so fielen sie in einen Styl, der ein wenig massif war, ob er gleich übrigens Schönheit genug hatte, und von der Magerkeit des ersten Geschmackes an ihm nichts mehr zu finden war.

Wir haben noch einige alte Hetruscische Statüen von dieser Art, die plump und grob, ob wohl von einem guten Charakter sind; wie die Hetruscische Amazone. Unter den Werken der Griechen kennt man beinahe keins von diesem Style; aber es ist wahrscheinlich, daß sie ihn auch hatten, und man siehet noch an den wenigen ihrer schönen Produkte, welche die Zeit schonte, einige Spuren von demselben. Für sichere Zeugnisse davon kann man ihre flache Stirn, ihre viereckige Nase, ihre scharf geschnittenen Augenbraunen, ihre aufgeworfenen

Lippen,

Lippen, u. s. f. nehmen. Man kennt unter andern eine Statüe der *Minerua Medica* in dem Pallast Giustiniani in diesem Geschmack: die Umrisse dieser Figuren sind von der grössesten Einfachheit, und man könnte sie zu dem zweiten Griechischen Style rechnen.

Alle Figuren von der Gruppe der Niobe scheinen nach andern Statüen gebildet worden zu seyn, welche zu einer Zeit gemacht wurden, als der Geschmack bei den Griechen auf der höchsten Stufe stand: man bemerkt an ihren Verhältnissen die höchste Vollkommenheit, aber es fehlt ihnen noch eine gewisse Weichheit, die man weit später erst erlangte. Die Linien jener Figuren sind noch ein wenig zu gerade, die Winkel an denselben noch etwas zu scharf, und man bemerket jene Eleganz, jene so vollkommen mannigfaltigen Umrisse nicht, die man an einigen andern griechischen Statüen bewundert, wie an denen des Apoll, des Fechters, der Mediceischen Venus, des Ganymed ꝛc. Man kann daher glauben, die Statüen der Gruppe der Niobe seien vor dem Jahrhunderte Alexanders gemacht; denn man weiß, daß sich die Griechen vor dieser Epoche nur wenig mit der Draperie beschäftigten, und sich blos beeiferten, den harten und steifen Styl ihrer ersten und das Schwerfällige der zweiten Epoche zu vermeiden.

Gegen die Regierung Alexanders strebte man dadurch nach der höchsten Vollkommenheit, daß man den Umrissen mehr Bewegung gab, und dem Steine seine Härte benahm. Jezt fingen die Bildner an, das Fleisch zu studieren, und suchten zur vollkommnern Nachbildung der Natur zu gelangen.

Wahrscheinlicher Weise verdanket die Skulptur das Bestreben nach dieser Vollkommenheit der Mahlerei; die sich selbst jenem Grade der Vollkommenheit erst in der Schule des **Pamphilus** nähern durfte, welcher den Geschmack seiner Zeit erhöhte, und ihr alle ihre Trockenheit nahm. Er selbst sagte, jeder andere Mahler könne in dem Einzelnen sehr viel wissen, ihm allein aber sei die Anmuth zu Theil geworden: und setzte noch hinzu, er habe einen großen Vorzug vor dem **Protogenes**, er wisse nämlich den Augenblick, in welchem man ein

Werk

Werk verlassen müsse. Daraus darf man nicht schließen, daß er einige Nachläßigkeiten an seinen Gemählden ließ, sondern alles dasjenige zu vermeiden wußte, was zur Trockenheit leitet, welche die Folge einer allzu gesuchten Ausführung ist.

Als die Bildner die Eleganz und Weichheit sahen, welche dieser große Mahler seinen Werken gab, wurden ihnen die Augen geöfnet, und nun entstand der bewundernswürdige und erhabene Styl, den man am Apollo, Laocoon ꝛc. sieht.

Bis zur Regierung Alexanders schritten die Künste immer mehr und mehr zur Vollkommenheit; aber obgleich nach dem Tode dieses Fürsten die Mahlerei und Sculptur täglich mehr cultiviret wurden, machten sie doch in den Hauptheilen keine weiteren Fortschritte. Das Jahrhundert jenes Eroberers kann mit demjenigen verglichen werden, welches Michel Angelo und Raphael aufgehen sahen, mit dem Jahrhunderte, welches das Schönste hervorbrachte, was man nach dem Wiederaufleben der Kunst sahe. Und in der That, ob man gleich in der Folge gewisse Theile besser behandeln lernte, so hat man doch bis auf den heutigen Tag jene großen Männer nicht übertreffen, ja ihnen nicht einmal gleich kommen können; und es ist wahrscheinlich, daß die Geschichte der Kunst nach ihrer Wiederherstellung ohngefähr die Geschichte der Kunst in dem Alterthume seyn wird.

Man kann zwar zugeben, daß die Künste seit der Regierung des Philipp bis auf den Abfall der Griechischen Republiken nie aufhörten, sich durch neue Entdeckungen zu bereichern; aber diese neuen Entdeckungen erstrecken sich nicht weiter, als auf die unbedeutendern Theile der Kunst, anstatt daß in den schönen Jahrhunderten alle Fortschritte die wesentlichsten Theile der Kunst betrafen. Die Künstler hielten sich nun nicht mehr dabei auf, die Leichtigkeit und Feinheit der Haare nachzubilden, oder andere Gegenstände darzustellen, deren Nachbildung für die Sculptur unmöglich ist; man wird sogar eingestehen, daß sie die Bekleidungen nicht so gut ausführten, als die Neuern; der Gegenstand ihres Studiums war die Nachbildung der großen Theile der Natur.

Es

Es gab noch nach dem Abfalle der Griechischen Republiken sehr große Bildner, welche in einigen Theilen den berühmtesten Künstlern Griechenlands gleich kamen. Man kann sogar noch sagen, daß jene Meister den markichten und zärtlichen Geschmack noch weiter vorwärts brachten, als die der vorhergehenden Zeitalter; aber sie übertrafen nicht die Künstler vom Jahrhunderte Alexanders, ja, sie kamen ihnen nicht einmal gleich, weil sie weder eine so vieluinfassende Einbildungskraft, noch einen so erhabenen Geist hatten.

In der Folge wurden die schönen Künste aus Griechenland nach Rom gebracht; aber man weiß nicht genau zu bestimmen, zu welchen Zeiten sie vorzüglich blühten, weil man keine guten Statüen mit lateinischen Nahmen findet. Es ist zwar wahr, man könnte vermuthen, daß die Lateinischen Künstler die Sucht gehabt hätten, ihre Nahmen zu gräcisieren, wie mehrere von den neuern die ihrigen italiänisieren; aber es ist auch möglich, daß die Künstler von Rom die Kunst nie zu einer so hohen Vollkommenheit brachten, daß sie Auszeichnung verdienten.

Wir haben viele Statüen, die man für Werke der Lateiner hält, und die wenigstens nicht in dem Griechischen Geschmacke gearbeitet sind. Was uns noch glauben machen kann, sie seien nicht in Griechenland ausgeführet worden, ist, daß sie es nicht verdienten, von da weggebracht zu werden. An den meisten dieser Werke siehet man den National-Charakter sehr deutlich, besonders oben an den Köpfen und den Brüsten der Fechter und Soldaten. Uebrigens ist der Styl an ihnen hart, wie man ihn an denjenigen Römischen Büsten siehet, welche nach der Natur gemacht wurden, wie die von Cäsar, August, und der Consuln vor ihnen.

Vor der Regierung des Nero scheinen die Künste zu Rom keinen besondern Glanz gehabt zu haben; aber aus den Zeiten dieses Fürsten siehet man schöne Werke. Ich glaube, daß die meisten der Meisterstücke, die zu den Zeiten des Trajan und Adrian gemacht wurden, von Griechen ausgeführet worden sind. Man erkennet an ihnen den Geschmack derselben. Die

Künstler

Künstler dieser Werke scheinen uns selbst in ihren Fehlern, sowohl vermöge der Einfachheit der Umrisse, als auch des Accordes der Verhältnisse und der schönen Charaktere der Köpfe, den Styl der Alten wieder vorzuzeichnen.

Die Sicilianer hatten etwas vom guten Geschmack der Griechen, und behielten sogar dasselbe sehr lange Zeit, ohne jedoch bis auf denselben Grad der Vollkommenheit empor zu steigen: denn sie waren weniger correct, mehr steif, mehr überladen, und wußten dem Marmor weder dieselbe Zartheit (élegance) noch dieselbe Weichheit (morbidesse) zu geben.

Man kann den Alterthumsforschern den Irrthum vorwerfen, daß sie in Dingen, die der Vollkommenheit nur in gewissen Rücksichten empfänglich sind, die höchste Vollkommenheit suchen wollten; zum Beispiel, in geschnittenen Steinen, in welchen man nicht die hohe Vollkommenheit der Formen, sondern bloß die des Styles suchen muß. Man konnte in der That sich gar nichts anders vornehmen, als auf ihnen bloß die leichtesten Dinge darzustellen, und alle die zu vermeiden, welche in den so kleinen Verhältnissen der Schwierigkeiten allzuviele darbothen, und alle die einzelnen Theile zu übergehen, welche den Künstler hätten in Verlegenheit setzen können.

Man bemerket diejenigen Eigenschaften, deren jene Gattung empfänglich ist, nämlich die des Styles, an denen Werken, welche man in antiken Pasten (en pâte antique) fand, und welche wahrscheinlich die Achtung der Alten selbst verdient hatten, weil sie die Abdrücke von ihnen hatten vervielfältigen lassen. Man siehet daraus, daß sie die Schönheit in einer schönen und edeln Einfachheit bestehen ließen.

Man kann glauben, daß die Kunst nur durch die allzugroße Menge von Artisten fiel, und, da sie nun allzu gemein geworden war, nicht mehr dieselbe Achtung einflößte. Als Griechenland unter die Oberherrschaft von Rom gefallen war, in den Zeiten des höchsten Glanzes jener Republik, Zeiten, in welchen man nur die Kriegsleute achtete, verlohren die Künstler, der Hoffnung beraubt, sich Achtung zu erwerben, allen Muth; seitdem gaben sie das Studium der Kunst auf, welche

nun eine Art von Handwerk geworden war, und um die man sich endlich gar nicht mehr bekümmerte.

Da nichts lange auf einem festen Standpunkte verbleiben kann, so fiel die Kunst, die keine Fortschritte mehr machte, plötzlich; und wenn sie unter Fürsten, welche sie liebten, sich wiederum einige Zeit erhob, so versetzten die Revolutionen des Reichs, die beständigen Kriege, die Aenderung der Religion, die Verbannung der Bilder, der Einfall der Barbaren dem guten Geschmacke dadurch den letzten Stoß, daß sie die Meisterstücke der Alten zerstöhrten, die noch vorhanden waren.

Die Schönheiten und die Regeln der Proportion scheinen von den Griechen und Hetruriern entdeckt worden zu seyn. Sie erkannten in den Haupttheilen zwei Kräfte, die eine, vermöge welcher sie handeln, die zweite, von welcher sie unterstützet werden. Die erstere fordert Schlankheit (svelteſſe) und Leichtigkeit; die andere Stärke und Festigkeit. Die Entdeckung der Proportionen muß dem ersten Style des Alterthumes zugeschrieben werden.

In dem zweiten Style behielten die Alten alle Längenverhältnisse bei, welche sie zu den Zeiten ihres ersten Styles festgesetzet hatten; aber da sie in denselben Steifheit und Trockenheit bemerkt hatten, so änderten sie dadurch den Umriß, daß sie den schwächern Theil der Artikulationen weniger eindrückten; sie gaben dadurch ihren Werken mehrere Großheit, wurden aber eben dadurch auch plumper, weil sie die Schlangen- und Wellenlinien noch nicht kannten.

Sie fingen an, von den convexen Linien mehrern Gebrauch zu machen, und gaben dadurch ihren Figuren einen noch größern Charakter; brachten dieselben aber nur bei grossen Theilen an. Sie verbanden convexe mit geraden Linien; der geraden bedienten sie sich bei den hervorspringenden Theilen, und der convexen bei den Inflexionen; bey Stellen von der stärksten Vertiefung (rentrée) brachten sie eine weit rapidere (plus rapide) krumme Linie an, bei Stellen, welche sehr hervor springen sollten, verlängerten sie die gerade Linie sehr.

Diese

Diese Methode kommt noch von ihrem ersten Style her, den man an den Charakteren ihrer Köpfe bemerkt, wo man von dem Anfange der Haare bis an die Spitze der Nase nur eine einzige hervorspringende Linie sieht; und diese Linie ist gerade. Sie pflegten die kleinen Theile zu vertiefen, und den großen Erhobenheit zu geben, und wendeten auf die Haupt-Formen die größeste Aufmerksamkeit. Man siehet an ihren Köpfen des Jupiter, der Minerva Medica des Palastes Giustiniani und anderer ihrer Statüen, daß sie gerade Linien und Winkel oft anbrachten, die Haupttheile mit großer Sorgfalt ausführten, und die unbedeutendern vernachläßigten. Sie machten die Stirne flach; und von dem Anfange der Haare bis an das Ende der Nase ist nur eine einzige gerade Linie, die sich in einer etwas gebogenen Fläche (méplat) endiget, welche die Spitze der Nase bildet, und nachher gehet die Wurzel derselben in einen rechten Winkel aus. Der obere Theil der Nase ist eben, die beiden Seiten gleichfalls, und die Nasenlöcher sind kaum angedeutet; weil man die Hauptform der Nase nicht unterbrechen wollte, die, von der Seite angesehen, einen Triangel darstellt, und deren Oberfläche eine ebene Form ist.

Von der Wurzel der Nase bis zu dem hervorstehenden Theile der obern Lippe bildeten sie eine etwas ausgebogene Linie, fast so lang als die, welche von der Spitze der Nase aus, bis nahe an die Wurzel derselben gieng. Sie zogen von dem Kinne bis an den Mund eine beinahe gerade Linie, und wieholten auf dem hervorstehenden Theile der untern Lippe eine schwach gebogene Linie. Sie bemühten sich auch, dem Kinn, wie den Wangen, ausgenommen da, wo die Knochen stehen, welche den untern Kinnbacken bilden, eine ebene Form zu geben. In dieser Manier führen sie Form für Form, von der Extremität des einen Theiles bis zu der des andern fort, machten es sich zum Gesetz, die kleinen, einzelnen Theile derselben nicht zu achten, und gelangten auf diese Weise zu festen Regeln, von denen sie niemals abgiengen, und welche sie auf die zweite Stufe der Vollkommenheit brachten, die den zweiten Styl charakterisiert.

In ihrem dritten Style fühlten sie, daß sie durch ihre vorige Methode die Wirkung des Fleischichten nicht darstellten, und bemerkten, daß die schöne Natur eine beständige Mannigfaltigkeit darböthe, welche sie noch nicht ausgedrückt hatten. Sie nahmen als Grundsatz an, nichts dürfe sich wiederholen, und die convexe Linie müsse zur concaven und geraden leiten, um die Bewegung und die Verschiedenheit der Umrisse auszudrücken; keine Vertiefung, kein hervorspringender Theil könne einem andern von derselben Natur gegenüber stehen; keine Linie dürfe von der einen und der andern Seite weder dasselbe Verhältniß noch denselben Charakter haben, und in alle Umrisse und Verhältnisse müsse endlich die größeste Mannigfaltigkeit gebracht werden.

Sie konnten durch Befolgung dieser neuen Methode nicht in Irrthum fallen, weil sie dieselbe immer auf die guten Grundsätze der vorigen Style gründeten. In dem ersten hatten sie sich vor allen falschen Verhältnissen sicher gestellt; in dem zweiten dadurch des wahren Charakters der großen Formen versichert, daß sie alle einzelnen kleinen Theile vermieden. Alles, was ihnen in dem dritten noch übrig blieb, war, die Vollendung der Kunst zu suchen, die in jener Bewegung und Mannigfaltigkeit besteht, von welcher die dargestellten Dinge Leben erhalten.

Paradoxon von Mengs

über die noch vorhandenen Werke aus dem Alterthum.

Wenn ich, sagt Mengs, die Produkte der Alten betrachte, deren Vollkommenheit man auf das höchste gepriesen hat, so finde ich sie nicht alle des Lobes gleich würdig, das gegen die großen Künstler des Alterthums von so vielen erleuchteten Männern verschwendet wurde; dieses macht mich zweifeln, daß wir die Originalwerke der berühmtesten Künstler von Griechenland wirklich besitzen.

Ich

Ich berufe mich in Ansehung dieses Punktes mehr auf die Wahrheit der Geschichte, als auf das Zeugniß der Producte, die bis auf uns gekommen sind; und wenn einige unter ihnen mir nicht übertroffen werden zu können scheinen, so will ich mich lieber der Unwissenheit anklagen, als gegen die Vernunft streiten, welche mir sagt, daß jene Werke nicht die wahren Originalprodukte großer Meister sind.

Es ist in der That nicht wahrscheinlich, daß man Rom die schönsten Denkmähler der Kunst ließ, zu einer Zeit, als man ihr die meisten Statüen raubte. Alle die Nahmen, die wir an den antiken Marmorn lesen, sind in der Geschichte unbekannt; mehrere wurden von den Neuern verfälscht, und vielleicht wohl gar erdacht, wie zum Beispiel der Nahme Glycon. Phädrus lehret uns, daß man schon zu seiner Zeit falsche Nahmen an die Statüen schrieb; und von der Art ist vielleicht Lysippus, welchen der Herkules des Palastes Pitti führt.

Ihr werdet mir ohne Zweifel sagen: Welches sollen denn also jene bewundernswürdigen Werke seyn? — Ich bekenne euch, daß dieser Gedanke uns erniedriget, uns, die wir die Werke der Griechen nicht genug kennen, um ihrer würdig von ihnen zu sprechen, und um die Wahrheit zu sagen, scheint es, daß es für die Fortschritte der Künste, die mit der Zeichnung verwandt sind, sehr nützlich seyn würde, die Denkmähler, die wir noch von den Alten haben, mehr zu studieren und zu bewundern, um uns eine richtige Idee von demjenigen zu machen, was diejenigen erst seyn müßten, die wir verlohren haben.

Aber ganz das Gegentheil geschieht. Man hält die Produkte der Alten, die wir vor Augen haben, für die vortreflichsten derselben, und die neuern Künstler gewinnen dabei, ihre eigene Unwissenheit zu entschuldigen, indem sie anführen, daß sich in jenen Meisterstücken des Alterthums Fehler finden, wie sich deren wirklich in den erhabensten Werken finden können, weil Unvollkommenheit mit der Menschheit unzertrennlich verbunden ist.

Es ist niemanden unbekannt, daß Rom mehrere Mahle seiner prächtigsten Denkmähler beraubt wurde, um Constanti-

nopel

nopel mit ihnen zu verschönern, und daß die Statüen, die noch zu den Zeiten des Theodosius daselbst standen, auf den Befehl jenes Kaisers und einiger seiner Nachfolger zerstöhret wurden. Hieraus kann man schließen, daß diejenigen, welche dieser Barbarei entgiengen, nicht in großem Rufe standen, oder sich an unbekannten und wenig besuchten Plätzen befanden, und folglich von geringem Werthe seyn mußten.

Wenn die Vortreflichkeit eines Werkes dazu dienen kann, uns zu überreden, es sei von einem großen Meister, so ist es gewiß die des Borghesischen Fechters von Agasias; aber dieser Nahme wird von keinem jener Schriftsteller angeführt, welche von den berühmtesten Künstlern sprechen. Dasselbe kann man von dem Torso zu Belvedere sagen. Der Nahme Glycon, den man an dem Farnesischen Hercules sieht, läßt einen Betrug vermuthen, weil keines berühmten Bildners gedacht wird, der diesen Nahmen führte, und weil es außerdem noch einen andern Hercules mit dem Nahmen des Lysippus in dem Palaste Pitti giebt, der jenem erstern gleicht; dieses machte glauben, daß jene beiden Werke unter die Anzahl derjenigen gehören, welchen die Alten, nach dem Phädrus, falsche Nahmen gaben.

Wenn der Farnesische Hercules wirklich ein Werk des Glycon wäre, so würde der, welcher ihn copierte, um den des Palastes Pitti zu machen, denselben Nahmen auf ihn gesetzet haben, damit man ihn desto eher für das Original hielte. Hierzu kommt noch, daß weder Fulvius Ursinus, noch Flaminius Vacca, welche von dem Farnesischen Hercules sprechen, einer Inschrift an demselben nur erwähnen, da doch der Letztere von der des Hercules im Palaste Pitti redet. Bemerken wir noch, daß die Manier, in welcher die Charaktere jener Inschriften gegraben sind, zuverläßig derjenigen nicht gleicht, deren sich die Griechen zu der schönen Zeit der Kunst bedienten.

Aber was sollen wir von den schönsten antiken Statüen sagen, die wir noch besitzen, wie von der des Pythischen Apollo zu Belvedere? Sollen wir sie für eines von jenen Werken halten,

halten, durch welche die Verfertiger derselben unsterblich wurden? — Wenn uns die Schönheit derselben glauben macht, sie müsse unter jene Klasse gesetzet werden, so muß man doch auch bemerken, daß sie von Carrarischen oder Serabezzaischen Marmor ist. Und wenn man vorgäbe, sie sei in Italien von irgend einem großen Künstler der schönsten Jahrhunderte Griechenlands ausgeführt worden, so könnte ich einwenden, daß die Steinbrüche zu Lunes oder Carrare erst zu den Zeiten des Plinius entdecket wurden, daß es also wahrscheinlich ist, diese Statüe sei unter der Regierung des Nero gemacht, und zu Neptunium, wo man sie fand, aufgerichtet worden. Es ist auch zu glauben, daß der Künstler derselben nicht so viel Talent hatte, als die andern, deren sich jener Kaiser zu seinen Gebäuden in Rom bediente, wo nothwendiger Weise die schönsten Werke von den geschicktesten Künstlern gemacht werden mußten.

Aber was uns in den größesten Zweifel setzen kann, ist die bewundernswürdige Gruppe des Laocoon, das schönste Denkmahl, das wir irgend aus dem Alterthume noch besitzen, ein Werk, welches in einer so erhabenen Manier in Griechischen Marmor ausgeführet ist, daß man an dem großen Talente des Künstlers gar nicht zweifeln kann. Plinius, der diesem Werke eine prächtige Lobeserhebung macht, sagt, es sei das schönste Product der Kunst, welches er kenne. Aber man könnte fragen, ob Plinius auch ein competenter Richter war, und das um desto mehr, je mehr er vorzüglich die Schlangen bewundert, welche er Drachen nennt, und je mehr diese Bewunderung des Beiwerkes eben keine große Kenntniß der Kunst beweiset, da dasselbe, in diesem Falle, den Hauptgegenständen schadet.

Außerdem könnte man noch in Zweifel ziehen, ob die Gruppe des Laocoon, die wir besitzen, wohl dieselbe sei, von welcher Plinius spricht, der uns berichtet, daß sie aus einem einzigen Marmorblock gebildet worden sei; da doch die, welche wir kennen, aus fünf Stücken besteht. Die Schriftsteller der Alten reden von Agesandes gar nicht, als einem

nem vortreflichen Bildner: und da es nicht wahrscheinlich ist, daß die Gruppe des Laocoon das einzige seiner Werke war, so ist auch zu glauben, daß das Lob, welches ihm Plinius verschwendrisch ertheilet, von andern Ursachen herrühren mochte, als von dieser Gruppe, etwa von seiner Freundschaft gegen den Künstler, seiner Gefälligkeit gegen den Kaiser Titus, dem dieses Denkmahl vielleicht sehr gefiel, oder wohl auch von dem Eindrucke, welchen die Schlangen auf seinen Geist machten, die der einzige Theil sind, welchen er lobt, da jenes Werk doch so viele andre Vortreflichkeiten darbietet, welche bewundert zu werden verdienen, als zum Beispiel, die Manier, den Marmor bloß mit dem Meissel zu bearbeiten, ohne sich der Feile, des Bimssteines, oder irgend eines andern Mittels zum Polieren zu bedienen, was man vorzüglich an dem Fleischichten sieht; eine Manier zu arbeiten, die man an mehrern andern schönen Werken wieder findet, unter welche man auch die Mediceische Venus rechnen muß.

Alle Statüen, die in dieser Manier ausgeführet sind, sind in den kleinen Theilen weniger geendiget, und man bemerket an ihnen einen gewissen Geschmack, der sich in den Producten der Kunst nicht eher findet, als wenn man alle Schwierigkeiten überwunden hat, das heißt, bis die Künstler jene Nachlässigkeit und Leichtigkeit erlangt haben, welche, weit entfernt, das Vergnügen des Betrachters zu vermindern, es im Gegentheil erhöht.

Dieser Styl konnte nicht eher eingeführet werden, als zu der Zeit der bessern Artisten; denn man muß vor allem mit dem einen trockenen Anfang machen, was das allerunentbehrlichste ist, um sich in der Folge, nach Maaßgabe der erworbenen größern Aufklärungen, zu dem Ausdrucke der wesentlichsten Theile der Dinge zu erheben, und um endlich die Verbindung des Schönen mit dem Nützlichen zu erreichen, worin die wahre Vollkommenheit besteht.

Aber es war natürlich, daß man in der Folge eine leichtere Ausführung suchte; und anstatt sich mit der Vereinigung

einer

einer vollkommenen Nachbildung der Natur und der feinsten und überdachtesten Wahl zu beschäftigen, bildete man sich Regeln der Behandlung (de pratique), aus welcher der angenehme Styl entstand, der sich der Vollkommenheit der Kunst nähert, da der vorhergehende Styl mehr der vollkommnen Idee der Wahrheit nahe kam. Und zu diesem angenehmen Style scheinen mir diejenigen Werke zu gehören, welche bloß mit dem Meissel gearbeitet sind.

Was mich noch glauben macht, daß jene Manier, den Marmor zu bearbeiten, nicht die der Künstler aus dem schönsten Zeitalter Griechenlands war, ist, daß man zu derjenigen Zeit, in welcher man sich am meisten bemühte, jene Künstler nachzuahmen, das heißt, unter der Regierung des Adrian, in einer sehr verschiedenen Manier arbeitete, und sich einer sehr feinen und gesuchten Ausführung bestrebte; wie man an dem Hercules des Pallastes Pitti sieht. Der Urheber dieser Copie ließ es sich angelegen seyn, das Manövre des alten Künstlers nachzuahmen, welcher das Original geschaffen hatte, damit seine Copie für ein Product jenes berühmten Bildners gehalten werden könne. Es ist weit leichter den Styl, als die Gedanken und das Talent großer Meister nachzuahmen.

Da wir, wie ich wenigstens glaube, kein einziges Denkmahl besitzen, welches man mit Gewißheit für das Werk der berühmtesten Künstler des schönen Zeitalters halten könnte, so schmeichle ich mir, man werde mir verzeihen, wenn ich glaube, daß die Producte derselben zugleich Vollkommenheit, Gleichförmigkeit des Styles, vollkommene Nachbildung und schöne Wahl der Natur mit aller Richtigkeit, deren die Kunst fähig ist, ohne irgend einen Anschein von Nachläßigkeit, in sich vereinigten, und daß sie voll von jenen Schönheiten waren, welche ich in denjenigen Denkmählern, welche wir noch besitzen, nicht beisammen finden kann. Ich würde zum Beispiel sagen, daß die Statüe des Belvederischen Apoll, wenn sie die Fülle und Weichheit des sogenannten Antinous desselben Cabinettes hätte, von noch größerer Schönheit seyn, und ihrer noch weit mehr haben würde, wenn alles Uebrige mit so großer

Vollen-

Vollendung gearbeitet wäre, als der Kopf. So würde auch die Gruppe des Laocoon bewunderungswürdiger seyn, wenn die Figuren seiner beiden Söhne mit derjenigen Delicatesse ausgeführet wären, welche man an andern Werken bewundert.

Diese Betrachtungen, die weit entfernt sind, meine Verehrung für die noch vorhandenen Werke der Alten zu vermindern, machen sie mir im Gegentheil noch verehrungswerther, denn ich schließe von dem, was wir noch besitzen, auf das, was wir verlohren haben. Ja, wir finden selbst an Werken von Sclaven und Freigelassenen, welche zu Rom die Kunst ausübten, ob sie gleich der Ehre und Belohnungen beraubt waren, welche die Künste in Griechenland bis auf einen so hohen Grad der Vollkommenheit brachten, so viel Wissenschaft und so viel Talent, daß man bei ihnen bis zur Epoche des gänzlichen Verfalles, immer jenen schönen Styl der Schule bemerkt, welcher bis jetzt den Neuern fehlte, und welcher selbst die kleinsten Bruchstücke von den Producten der Alten auf immer achtungswerth machen wird.

Unter den Figuren, aus welchen die Gruppe der Niobe zusammengesetzet ist, herrscht eine große Ungleichheit: an mehrern derselben kann man sogar Unrichtigkeiten bemerken, und viele andere antike Statüen sind ihnen in Ansehung der Schönheit vorzuziehen. Im Vatican siehet man eine sehr mittelmäßige Venus, in einem Style, der sich dem Plumpen nähert, deren Kopf aber sehr schön ist, und selbst dem der Niobe nichts nachgiebt. Indeß ist jener Kopf doch wohl der von dieser Statüe der Venus, und nie von ihr getrennt gewesen, und diese Statüe zuverläßig die Copie von einer andern weit bessern. In dem Pallaste des Königes von Spanien zu Madrid bewahret man einen Kopf auf, welcher dem der Venus des Vaticans vollkommen ähnlich, aber so unendlich viel schöner ist, daß zwischen dem einen und dem andern gar keine Vergleichung Statt findet. Und mich dünkt, daß dasselbe von der Gruppe der Niobe gilt, deren Statüen uns sehr schön zu seyn scheinen, weil wir diejenigen nicht mehr besitzen, nach welchen

man

man sie copierte, und die wohl noch weit vollkommener waren.

Ich halte wirklich jene Gruppe für kein Product von sehr großen Künstlern, sondern für gute Copieen nach bessern Originalen, von verschiedenen mehr oder weniger geschickten Künstlern gemacht, welche vielleicht diejenigen Figuren selbst hinzusetzten, welche uns so mittelmäßig scheinen. Noch muß man bemerken, daß sie zum Theil unter den letzten Römischen Kaisern wieder hergestellet wurden, und daß sie die Neuern endlich ganz verdarben, indem sie dieselben durch ungeschickte Wiederherstellungen ausbessern wollten.

Was die harte und winklichte Manier anlanget, in welcher die Augbraunen und Haare gemacht sind, so glaube ich nicht, daß man sie einem besondern Style des Meisters oder des Zeitalters, in welchem er arbeitete, sondern vielmehr der Absicht zuschreiben müsse, der Figur den Charakter der Traurigkeit und Ernsthaftigkeit zu geben; denn wenn sie eine Folge des Styles gewesen wäre, so müßte man auch in dem Munde und den übrigen Theilen, an welchen sich eine winklichte Form anbringen läßt, denselben Styl finden. Man kann sich von der Wahrheit dieser Bemerkung überzeugen durch die Köpfe des Jupiter, welche wir noch aus dem Alterthume besitzen, und welche alle winklichte und stark angegebene Augbraunen haben — Charaktere, welche man an den Köpfen des Bacchus, der Venus und des Apoll, denen die Alten blondes Haar zuschrieben, nicht findet. —

Geschichte der Bildnerei.

Zweiter Theil.

Der erste Theil dieser Geschichte war hauptsächlich speculativ, und Winkelmann in den meisten Fällen unser Führer. Der zweite Theil wird positiv seyn, und sich auf die Untersu-

chun-

chungen gründen, die wir bei der Lectüre der Schriftsteller des Alterthums machten, welche von der Kunst und den Künstlern reden.

Pausanias, der zu den Zeiten der Antonine, im zweiten Jahrhunderte unserer Zeitrechnung ganz Griechenland durchreiste, giebt uns unter allen alten Schriftstellern das meiste Licht über die Geschichte der Kunst eines Landes, welches man in dieser Rücksicht als die Schule aller übrigen Länder von Europa betrachten kann. Wenn es von einigen andern Völkern, als den Aegyptiern und Phöniciern Unterricht empfing, so war dieser Unterricht unvollkommen, enthielt nur die Elemente, deren sich dasselbe bediente, um gleichsam eine neue Schöpfung zu bewirken.

Die Griechen können, in Vergleichung mit denjenigen Völkern, die schon in den ältesten Zeiten policiert waren, wie z. B. den Phöniciern und Aegyptern als ein neueres Volk betrachtet werden; aber sie verdienen desto größern Ruhm, da sie alle diejenigen so schnell überhohlten, die vor ihnen ausgingen, und von keinem ihrer Nachfolger überhohlet, ja nicht einmal erreicht wurden, ob sie denselben gleich die schönsten Modele gelassen hatten.

Wollte man den mannigfaltigen Zeugnissen nicht glauben, daß die Griechen unter den alten Völkern für ein neueres Volk gehalten werden müssen, so wird man den Beweis im Pausanias finden. Man sahe noch zu seiner Zeit in Griechenland nicht nur Denkmähler der hervorgehenden Kunst, sondern Denkmähler, die noch früher waren als die Geburt der Kunst; während der Zeitraum von zehentausend Jahrhunderten nicht hinreichte, um bis auf den Ursprung der Kunst bei den Aegyptiern zurück zu gehen.

Ich will sehr gern zugeben, daß diese Aegyptische Chronologie falsch ist; aber man kann den Zeitraum, den sie annimmt, merklich verkürzen, ohne jedoch die Idee von einem sehr hohen Alterthume zu verlieren.

Wir haben gesehen, daß es in Griechenland eine Zeit gab, wo zwei durch einen Querbalken vereinigte Pfähle den

Castor

Castor und Pollux vorstellten, jene durch ihre Freundschaft berühmten Brüder. Da man Beweise hat, daß die Kunst, in Bildnerarbeit die menschliche Gestalt wenigstens grob nachzuahmen, in Griechenland schon lange vor dem Trojanischen Kriege ausgeübet wurde, so muß man auch glauben, daß jene berühmten Zwillinge, welche für Söhne der Leda und Brüder der Helena gehalten wurden, schon lange vor derjenigen Epoche verehret worden waren, in welche die mythologische Meinung ihre Geburt setzte.

Man weiß, daß die Griechische Mythologie sehr große Mannigfaltigkeiten darbiethet, und in vielen Rücksichten bei den verschiedenen Dichtern und Mythologen auch sehr verschieden ist. Wenn man indeß die gemeine Mythologie beibehalten, und den Castor und Pollux als Brüder der Helena, und folglich ohngefähr als Zeitgenossen der Belagerung von Troja ansehen will, so wird man sagen können, daß die Kunst in gewissen Gegenden von Griechenland noch unbekannt war, da sie in andern schon ausgeübet wurde. Man wird auch sagen können, daß man auch dann noch, als die Kunst schon bekannt war, dem alten Gebrauche zu folgen, und anstatt die Gegenstände der Verehrung darzustellen, sie bloß anzudeuten fortfuhr.

Man sahe noch zu den Zeiten des Pausanias einige der ersten Denkmähler von der gottesdienstlichen Verehrung der Griechen. Die Athenienser bewahrten in ihrem Gymnasium, bey den nymphadischen Pforten, einen Stein von pyramidalischer Form und einer mittelmäßigen Höhe auf, den sie Apollo Carinus nannten. Das Volk, welches in der Folge auf die Werke der Phidias und Praxiteles stolz war, hatte da, als es sich mit ähnlichen Denkmählern begnügte, noch nicht die aufgehende Industrie, welche man bei wilden Völkerschaften findet.

Zu Corinth, einer Stadt, welche die Schönheit ihrer Werke in Bronze, und die Kunst, die dieser Materie so vielen Werth gab, berühmt machte, sahe man einen Jupiter Milichius, unter der Gestalt einer Pyramide vorgestellt, und

eine

eine **Diana**, die Beschützerin des Vaterlandes, unter der Gestalt einer Säule der Verehrung ihrer Anbeter geweiht. Die Thespier endlich verehrten vorzüglich den Amor; und der liebenswürdige Gott, welcher ihre Huldigungen empfing, war unter einem unförmlichen Steine vorgestellt. **Praxiteles, Lysippus** machten ihnen jeder eine Statüe des Sohnes der Venus; aber diese Meisterstücke der Kunst erhielten nie alle die Verehrung, welche man dem alten Kiesel zu erzeigen einmal gewohnt war.

Die Verehrung von Pfählen, Steinen, Pyramiden, Säulen mußte sich in sehr entfernte Jahrhunderte verlieren, da die Griechen nach einer Tradition, die von Mund zu Mund bis auf die Zeitgenossen des Pausanias gegangen, beinahe sechzehn Jahrhunderte vor unserer Zeitrechnung Werke der Sculptur gekannt hatten. Man sahe, sagt er, zu Athen einen Hermes von Holz, welchen Cecrops dahin brachte, der 1581 Jahr vor der gemeinen Zeitrechnung aus Aegypten nach Attika kam, und eine Colonie mitführte, die er zu Sais gesammelt hatte.

Ohngefähr siebzig Jahre später folgte Danaus dem Beispiele des Cecrops, und verließ Aegypten, um nach Griechenland zu gehen. Er errichtete daselbst dem Apoll zu Ehren einen Tempel, und ließ eine hölzerne Statüe dieses Gottes setzen.

Alle Statüen, denen man ein sehr hohes Alterthum zuschreiben konnte, waren von Holz. Es war, nach dem Berichte des Pausanias, diejenige Materie, deren sich die Aegyptier, welche den Cecrops und Danaus begleiteten, zu den Werken der Sculptur bedienten, ob sie gleich in ihrem Lande die Kunst, die härtesten Steine zu bearbeiten und die Metalle zu gießen, schon seit langer Zeit ausgeübt hatten. Vielleicht kannte man, als sie in Griechenland landeten, noch keinen Marmorbruch; vielleicht waren auch die Begleiter dieser beiden Anführer allzuschlechte Künstler, um Materien zu bearbeiten, welche der Hand des Arbeiters widerstanden. Man kann sogar vermuthen, daß sie in ihrem Vaterlande nie die Kunst

betrie-

betrieben hatten, und daß die Werke, welche sie in Griechenland machten, nichts als rohe Nachahmungen von dem waren, was sie in Aegypten gesehen hatten.

In derselben Stadt hatte Hypermnestra eine Statüe der Venus geweiht, die man noch zu den Zeiten des Pausanias sahe. Es ist traurig, daß dieser Reisende die ersten Versuche und Meisterstücke der Kunst, deren er so viele sahe, nicht mit größerer Genauigkeit und Kenntniß beschrieb. Er befriediget die Wißbegierde der Gelehrten, die sich mit dem begnügen, was er ihnen etwa lehren will; aber die Künstler finden in seinen Schriften nicht das, was sie suchen. Die Statüe der Venus hielt eine Victorie in der Hand; Hypermnestra weihete dieselbe, weil sie von ihrem Vater Danaus angeklagt wurde, sie habe nicht nach dem Beispiel ihrer Schwester ihren Bräutigam Lynceus erwürgt, und nach dem Urtheile der Argier ihre Sache gewann.

Zu Hermione sahe man in dem heiligen Haine, der sich von dem Berge Pontin bis an das Meer erstreckt, in der Nähe des Ufers eine andere Statüe der Venus, von der man sagte, die Töchter desselben Danaus hätten sie geweiht. Pausanias widerspricht sich in dem, was er von dieser Statüe sagt, selbst; denn er sagt, sie sei von Marmor, und versichert übrigens, daß alle Werke der Aegyptier, welche in den alten Zeiten nach Griechenland kamen, und selbst alle alten Statüen, von nichts als von Holze wären. Es ist wahrscheinlich, daß er darin Recht hatte, und daß er sich nur darin täuschte, daß er eine Statüe von Marmor als ein Gelübde der Töchter des Danaus ansahe. Vermuthlich war jene Statüe weit neuer, und in der Absicht gemacht, jenes alte Gelübde zu ersetzen, welches die Zeit oder irgend ein Zufall vernichtet hatte.

Die Statüen von Aegyptischen Künstlern, welche man in dem Gymnasium zu Messene sahe, muß man auch ungefähr in die Zeiten des Danaus setzen.

Phönicien kann Aegypten den Ruhm streitig machen, Griechenland Lehrer gegeben und zu seiner Policierung beigetragen zu haben. Ungefähr zu derselben Zeit, als Danaus

daselbst

daselbst aus Aegypten ankam, landete Cadmus von Tyrus, und bauete die Stadt Theben, zum Gedächtniß der Stadt Theben in Aegypten, aus welcher er stammen sollte. In der Stadt, welche er erbauet hatte, sahe man eine Statüe, von welcher man versicherte, er habe sie selbst geweiht. Daselbst sahe man auch drei Statüen der Venus, die aus dem Holze der Schiffe gemacht seyn sollten, auf welchen Cadmus nach Griechenland gekommen war, und man sagte, sie wären von seiner Tochter Harmonia gewidmet worden.

Aber wenn Griechenland von Aegypten und Phönicien einige Colonieen erhielt, so glauben Gelehrte wie Freret und Heyne, daß Völker aus dem No den kamen, und zu der Bevölkerung desselben am meisten beitrugen. Man kann also die Werke der Kunst, welche man den Pelasgern zuschrieb — dieß war der Name den jene nordischen Emigranten erhielten — in noch ältere Zeiten setzen, als die der Auswanderungen des Cecrops, Danaus und Cadmus.

Man hielt für ein Werk der Pelasger eine Statüe des Orpheus von Holz, in einem Tempel der Eleusinischen Ceres, der ihr in Laconien nicht weit von den Gipfeln des Taygetus erbauet worden war.

Wenn die Pelasger, die sich nun in Thessalien niederließen, von wo aus sie sich über das übrige Griechenland verbreiteten, Thracier waren, wie man Grund zu glauben hat, so mußten sie den Orpheus verehren, jenen religiösen Dichter von Thracien, der daselbst die Verehrung der Götter einführte, der Urheber der ältesten Theogonie, der Erfinder der Geheimnisse, und der magischen Ceremonieen war, die in Thessalien beständig mehr, als in irgend einer Gegend von Griechenland, getrieben wurden und noch heut zu Tage werden.

1. Dädalus.

Athen, welches dereinst so große Künstler hervorbringen, und durch sie so vielen Ruhm erlangen sollte, sahe dreizehen und ein halbes Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung den ältesten Künstler, dessen Name bis auf uns gekommen ist, in seinem

seinem Schooße gebohren werden. Dieses war **Dädalus**, der jüngste Sohn des Erechtheus, Königes von Athen.

Man weiß, daß das Wort **Dädala** in der Griechischen Sprache alle diejenigen Werke bezeichnete, welche **mit Kunst** gemacht waren, daß man also ungewiß ist, ob **Dädalus** seinen Namen der Kunst **gab**, oder ob er von der Kunst seinen Namen **erhielt**.

Als **Dädalus** den Sohn seiner Schwester erschlagen hatte, flüchtete er sich zu Minos II. König von Creta, und verfertigte für diesen Monarchen und seine Söhne sehr viele Werke der Sculptur. Man behauptet, er habe zuerst den Armen und Füßen Bewegung gegeben, und die Augen der Figuren offen gebildet.

Er zeichnete sich in der Architectur und der Mechanic in gleichem Maaße aus. Eben das Feuer, das ihn zum ersten Künstler seiner Zeit machte, gab ihm auch einen sehr heftigen Charakter. Er war aus seinem Vaterlande geflohen, um sich mit dem Blute seines Neffen zu bespritzen; beging in den Staaten des Souveräns, der ihm eine Freistatt gab, ein neues Hauptverbrechen, und wurde nebst seinem Sohne in ein enges Gefängniß geworfen. Indeß gelang es ihm zu entfliehen; er begab sich nach Inachus, einer Stadt in Sicilien, am Caucalus, und verursachte einen Krieg zwischen den Sicilianern und Minos, der ihn zurück verlangte.

Seine Werke machten seinen Namen in Sicilien und einem großen Theile von Italien berühmt; und es ist glaublich, daß die Sicilianer und Hetrurier die Schüler dieses berühmten Künstlers waren. Man sahe, oder man erinnerte sich noch zu den Zeiten des Pausanias an mehrere seiner Werke, oder doch an Werke, die man ihm zuschrieb. Zu Athen zeigte man einen Sessel, oder eine Art von Thron; zu Corinth, bei dem Tempel der **Diana Chalinitis** einen nackten Hercules in Holz; in dem Tempel des Hercules zu Theben eine Statüe, gleichfalls von Holz; zu Lebadea die Statüe des Trophonius. Zu Olynt, einer Stadt in Creta, besaß man von diesem Künstler die Britomartis, und zu Knossos eine Minerva. Diese

Stadt bewahrte ein Stück von diesem Künstler auf, welches die Verse des Homer berühmt gemacht hatten. Es war ein Chor von Tänzern, welches er der Ariadne gemacht hatte. Pausanias sagt, jenes Werk sei von Marmor; woraus man schließen könnte, daß es kein Originalwerk von Dädalus, sondern bloß eine Copie, oder vielmehr eine Zusammensetzung desselben Stoffes gewesen sei, durch welche man das Original ersetzet hatte, das von der Zeit zerstöhret worden war.

Die Künste blühten zu Gela, einer Stadt in Sicilien, und ein Italiänischer Gelehrter hat behauptet, daß sie daselbst früher gebohren wurden, als sie in Griechenland bekannt waren. Aber wenn man in dem Pausanias liest, daß Omphar Werke des Dädalus in jene Stadt brachte, so siehet man, es sei jenen Werken zuzuschreiben, daß die Einwohner Geschmack für die Künste bekamen, deren erste Modele ihnen dargebothen, und in der Folge von ihnen vervollkommnet wurden. Erfinderischen Völkern braucht die Laufbahn nur geöffnet zu werden, um dieselbe mit sicherm Tritte durchzulaufen.

Es braucht nicht erst erwähnt zu werden, daß die Werke des ersten Künstlers, der die Arme und Beine der Figuren frei bildete, und ihnen die Augen öffnete, keine Meisterstücke waren; aber Pausanias bemerkt, daß man an ihnen, so grob sie auch waren, doch etwas Göttliches erblickte. Man sahe an ihnen, was der Künstler hätte thun können, wenn er in Jahrhunderten wäre gebohren worden, wo er die Entdeckungen und Fortschritte seiner Vorgänger hätte benutzen können.

2. Smilis

von Aegina, war ein Zeitgenosse des Dädalus, erlangte aber nicht denselben Ruhm; woraus man nicht schließen darf, er habe weniger Talent besessen. Die Reisen und Schicksale des Dädalus, die Gelegenheiten, die er hatte, eine große Menge seiner Werke in verschiedenen Ländern zu lassen, mußten zur Ausbreitung seines Rufs beitragen. Pausanias sahe zu Samos in einem alten Tempel, welcher der Juno geheiliget war, die Statüe dieser Göttin von der Hand des Smilis.

Nach

Nach Dädalus und Smilis vergingen viele Jahrhunderte, während welcher der Name keines Künstlers bis auf uns gekommen ist. Aber gingen die Namen der Arbeiter verlohren, so blieben eine sehr große Menge von Werken im Gedächtniß, welche beweisen, daß man nicht aufhörte die Kunst zu cultivieren, aber auch eben keine merklichen Fortschritte machte.

Das älteste jener Werke wird eine Statüe seyn, von welcher man glaubt, die Argonauten hätten sie geweiht. Da aber diese Statüe von Bronze war, und es sehr wahrscheinlich ist, daß die Kunst, die Werke der Sculptur in Bronze zu gießen, unter den Griechen noch nicht bekannt war, so hat man Grund zu glauben, sie sei aus einem weit späteren Alter; oder doch wenigstens an die Stelle derjenigen gemacht worden, welche die Argonauten weihten.

Auf dem Wege von Argos nach Mantinea sahe man einen Tempel, der gegen Morgen und gegen Abend eine Pforte hatte. Auf der Morgenseite stand eine Statüe der Venus in Holz, und auf der Abendseite eine des Mars. Man hielt sie für Weihungen Polynices und der Argier, deren sich diese Gottheiten angenommen hatten; hieraus würde man, nach dem Marmor von Paros, das Alter dieser Statüen auf 1251 Jahr vor unsrer Zeitrechnung setzen müssen.

Ich habe von einem marmornen Löwen nicht gesprochen, von welchem man vorgab, er sei von Hercules nach seinem Siege über den Erginus, König von Orchomenos, geweihet worden. Aber zu den Zeiten des Hercules bearbeitete man den Marmor noch nicht.

In Laconien sahe man die Statüe der Schaamhaftigkeit, von welcher man glaubte, sie sei von dem Icarus, dem Vater der Penelope, geweihet worden. Icarus hatte seine Tochter dem Ulysses verlobt, und fragte sie nun, ob sie ihrem Verlobten folgen, oder mit ihrem Vater nach Lacedämon zurückkehren wolle. Penelope bedeckte statt aller Antwort das Gesicht mit ihrem Schleier, und gab durch ihre Schaam und ihr Still-

schweigen zu erkennen, daß sie mit ihrem Bräutigam ziehen wolle. Diese Schaamhaftigkeit seiner Tochter heiligte Icarus durch eine Statüe.

Eine sehr merkwürdige Statüe war die, welche man zu Corinth in dem Tempel der Pallas sahe. Sie war von Holz, wie alle Stücke früher Jahrhunderte, und zeichnete sich vermuthlich durch Schönheit der Arbeit nicht aus. Aber die Art und Weise, wie der Künstler ausgedrückt hatte, Jupiter herrsche über die Erde, in dem Himmel und über das Meer, und alles, was darin vorgehe, sei ihm unverborgen, verdient die Aufmerksamkeit der Liebhaber des Alterthums. Er hatte diesem Gotte drei Augen gegeben, deren eins in der Mitte der Stirn stand.

Man glaubte, diese Statüe hätte ehedem in dem Vorhofe von Priamus Pallaste gestanden, und zu den Füßen dieses Götterbildes habe sich jener Fürst bei der Einnahme von Troja geflüchtet. Man setzte hinzu, sie sei bei der Theilung der Beute dem Sthenelus, Sohn des Kapaneus, zugefallen.

Nach dem Arondelischen Marmor wurde Troja 1209 Jahre vor unserer Zeitrechnung eingenommen, und wenn man einer Sage glaubt, welche uns Pausanias erzählt, so könnte diese Statüe in einer weit frühern Epoche gebildet, und schon von den Vorgängern des Priamus geheiliget worden seyn.

Ohngefähr um dieselbe Zeit wurde eine andere Statüe aus dem Auslande nach Griechenland gebracht; die berühmte Statüe der Diana, vor welcher man in Tauris die Fremden geopfert hatte. Man glaubte, es sei dieselbe, welche man noch zu den Zeiten des Pausanias zu Athen auf der Burg Brauron sahe. Sie war nur von Holz.

3. Epéus.

Dieser Künstler, welcher den Griechen zur Belagerung von Troja folgte, und das berühmte hölzerne Pferd machte, wodurch sie jene Stadt eroberten, war ein Bildner. Man glaubt, daß dieses hölzerne Pferd nichts anders war, als diejenige

jenige Maschine, die man nachher einen Widder (aries) nannte, und daß Epeus sie mit einem Pferdekopfe an der einen Spitze bildete.

Für ein Werk dieses Künstlers wurde eine Statüe von Holz gehalten, die man zu Corinth sahe, und den Mercur vorstellte.

In der Stadt Trözene lag ein Tempel, dem Hippolytus geweiht: die Statüe dieses jungen Helden war von Holz, und hatte den Charakter des hohen Alterthums. Man glaubte, daß die Statüe und der Tempel auf Befehl des Diomedes errichtet worden wäre. Zu Mothon in Messenien hielt man eine Statüe der Pallas, in dem Tempel dieser Göttin, gleichfalls für eine Weihung des Diomedes. Und endlich setzte man ein anderes Denkmahl, eine Statüe des Neptun zu Pherea in Arcadien, gleich in die ersten Zeiten nach der Einnahme von Troja. Die Einwohner behaupteten, sie sei vor dem Ulysses geweihet worden. Aber sie war von Bronze, und Pausanias setzt die Erfindung, Statüen in Erz zu gießen, in spätere Zeiten.

Die Werke, welche um die Zeit der Belagerung von Troja gemacht, und von welchen wir eben gesprochen haben, gehen bis in das zwölfte Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung hinaus. Die meisten jener Werke waren ohne Zweifel untergeschoben; und vielleicht gehörte selbst kein einziges von denen, welche Pausanias sahe, dem Jahrhunderte zu, welchem man sie zuschrieb. Es läßt sich vermuthen, daß es neuere Stücke waren, welche man an die Stelle der alten Originale gesetzet hatte. Aber die Tradition, welche sich bis auf seine Zeiten fortgepflanzet hatte, ist für uns Verbindlichkeit genug, zu glauben, daß die Künste lange vor der Belagerung von Troja in Griechenland cultivieret wurden.

Die Statüe der Diana in Aulis, das berühmte Palladium von Troja beweisen, daß man selbst bei denjenigen Völkern die Künste trieb, welche die Griechen Barbaren nannten.

In einer Periode von fünf Jahrhunderten, welche unmittelbar auf die Belagerung von Troja folgten, findet man den Namen keines einzigen Künstlers aufgezeichnet. Daraus aber dürfen wir nicht schließen, daß die Künste diese lange Zeit hindurch geschlafen hätten.

Die Schriftsteller, welche nach dem Homer und Hesiodus bis auf die Sappho folgten, sind gänzlich verlohren gegangen. Theognis selbst, der in dem sechsten Jahrhunderte vor unserer Zeitrechnung lebte, ist nur aus Bruchstücken bekannt. Wenn einige jener Schriftsteller von Künstlern sprachen, welche ihre Zeitgenossen waren, so sind mit den Werken derselben auch die Namen jener Künstler verlohren gegangen. Und da die Schriftsteller, deren vollständige Schriften wir noch besitzen, in Jahrhunderten schrieben, wo die Künste vervollkommnet waren, so waren sie wenig geneigt, die Namen von Künstlern zu sammeln, welche nur unvollkommene Künste ausgeübet hatten. Unter den alten Werken, von welchen Pausanias spricht, und deren Verfasser er nicht nennt, waren vielleicht einige aus jenen Jahrhunderten, über welche wir keine sichern Nachrichten mehr haben.

Wir sind genöthiget die Lücke mit einem einzigen Schritte zu überspringen, und uns zu dem siebenten Jahrhunderte vor unserer Zeitrechnung zu wenden.

4. Rhöcus

scheint unter allen Künstlern, deren Namen sich seit der Belagerung von Troja erhielt, der älteste zu seyn. Er kann selbst weit vor dem siebenten Jahrhunderte vor der gemeinen Zeitrechnung gelebt haben; denn Plinius sagt, er habe lange vorher geblühet, als die Bacchiaden aus Corinth vertrieben wurden: und die Vertreibung jener Familie fällt in das 663ste Jahr vor unserer Zeitrechnung.

Dieser Künstler war von Samos, und nach dem Pausanias der erste, welcher das Erz schmolz, und Statüen daraus goß. Plinius setzt hinzu, daß er die Kunst zu modelieren erfand; und diese Behauptung ist ziemlich wahrscheinlich. So

lange

lange man nur noch unvollkommene Figuren in Holz, oder selbst in Stein bildete, konnte man, streng genommen, der Modele entbehren, und die Materie sogleich bearbeiten, aus welcher eine Statüe hervorgehen sollte. Aber der erste, welcher eine Statüe goß, mußte erst damit anfangen, sich ein Model zu machen, nach welchem er seine Forme zusammensetzte.

Zu den Zeiten des Pausanias sahe man zu Ephesus eine weibliche Figur, welche man dem Rhöcus zuschrieb, und die Nacht nannte. Dieser Bildhauer war zu gleicher Zeit Architect; er hatte zu Samos den größesten Tempel gebaut, den man zu den Zeiten des Herodotus in Griechenland kannte.

5. Theodorus und Telecles,

Söhne des Rhöcus, gingen auf den Fußtapfen ihres Vaters, reisten, um sich zu vervollkommnen, einige Zeit nach Aegypten, und trieben daselbst ihre Kunst. Eine Thatsache, welche, nach dem Diodor von Sicilien, durch das Zeugniß der Aegyptischen Priester authentisch geworden ist, welche sie in ihren Verzeichnissen fanden.

Die beiden Brüder machten zu Samos für den Tempel des Pythischen Apoll die Statüe des Gottes, und befolgten bei diesem Werke eine Art zu arbeiten, welche die Bildner von Aegypten sehr oft befolgten. Nachdem sie sich ihre Verhältnisse angegeben hatten, machte Telecles die eine Hälfte der Figur zu Samos, und Theodorus die andere zu Ephes. Diese Gewohnheit zeigt uns den Zustand der Kunst in Aegypten, denn bei einer Figur, welche Bewegung gehabt hätte, wär' es unmöglich gewesen, sie zu befolgen; aber man fühlt, daß sie an geraden und steifen Figuren, deren Arme an die Seiten angeleimt waren, und deren Füße dicht an einander standen, gelingen konnte.

Statüen der Art hervorzubringen, darauf schränkte sich die ganze Kunst der Aegyptier ein, und die der Griechen war zu den Zeiten der Söhne des Rhöcus auch noch nicht weiter. Es scheint, daß die Bildhauer von Aegypten sich weniger die

leben-

lebendige und handelnde Natur, als die Stellung der Mumien zum Model genommen.

Ich glaube nicht, daß man den Theodor, von welchem Plinius spricht, und der gleichfalls zu Samos lebte, mit dem Theodor, dem Sohne des Rhöcus, verwechseln könne. Er nennet ihn an einer Stelle, wo er nicht von Künstlern des hohen Alterthumes zu sprechen scheint. Er sagt, daß Theodor sein eigenes Portrait in Bronze machte, daß die Aehnlichkeit vollkommen war, und man die Zartheit der Arbeit an diesem Werke bewunderte.

Ich zweifle, daß der ältere Theodor Bestimmtheit genug besaß, um ein sehr ähnliches Portrait zu machen, und Zartheit der Arbeit scheint übrigens der Charakter des hohen Alterthumes nicht gewesen zu seyn. Diese Statüe hatte in der rechten Hand eine Feile, und mit drei Fingern der linken hielt sie einen Wagen mit vier Pferden, der so klein war, daß eine Fliege den Wagen und den Kutscher mit ihrem Flügel bedeckte.

Plinius setzet hinzu, daß der Verfasser dieses Werkes eben der sei, welcher zu Samos das Labyrinth gebauet habe. Dieser Umstand könnte glauben machen, daß es Theodor der Sohn des Rhöcus sei; denn das Labyrinth sollte ein sehr altes Gebäude seyn. Aber könnte man nicht vermuthen, daß Plinius, betrogen durch den Namen, aus zwei Menschen, die in Ansehung der Zeit sehr weit von einander lebten, einen einzigen Künstler gemacht habe? Ein Fehler, in welchen er mehr als einmal gefallen zu seyn scheint.

Der ältere Theodor war zu gleicher Zeit Bildhauer und Architect, wenn es wahr ist, daß er zu Samos ein Labyrinth baute. Er war auch Goldarbeiter und Steinschneider. Er war es, welcher jenen berühmten Sardonyx gegraben hatte, den Polycrates, Tyrann von Samos, in das Meer warf, und in einem Fische wieder fand, mit welchem ein Fischer ihm ein Geschenk machte. Man hält auch eine große silberne Schaale für sein Werk, welche Crösus in den Tempel zu Delphi schenkte.

6. Di-

6. Dibutades.

Wir setzen ihn hieher, als einen sehr alten Künstler, ohne übrigens ein einziges Mittel zur Bestimmung der Zeit zu haben, in welcher er lebte. Er war ein Modelierer, und Plinius berichtet, er habe die Kunst erfunden, Portraits in gebrannter Erde zu machen. Seine Tochter, die in einen jungen Menschen verliebt war, der eine weite Reise machen wollte, versuchte es, den Schatten ihres Geliebten an der Mauer nachzuzeichnen, um sich die Leiden der Trennung zu versüßen. Dibutades bewunderte die Aehnlichkeit jener Zeichnung, legte Thon auf sie, und ließ dieselben mit seinen übrigen Werken brennen. Man versichert, dieses Stück sei in dem Nymphäon zu Corinth, bis zur Zerstöhrung dieser Stadt durch Mummius, aufbewahret worden. Dibutades arbeitete zu Corinth, war aber zu Sicyon gebohren.

7. Euchir,

von Corinth, lebte in der neun und dreißigsten Olympiade, 663 Jahr vor unserer Zeitrechnung, denn in diesem Jahre begleitete er den Demaratus, den Vater des ältern Tarquin, nach Hetrurien. Plinius, der uns von diesem Umstande berichtet, setzt hinzu, er sei ein Modelierer gewesen, und habe die Kunst zu modelieren nach Italien gebracht. Ist dieses wahr, so hatte man vor der Ankunft des Euchir in diesem Lande keine Statüen von Bronze zu machen verstanden. Derselbe Schriftsteller gesteht ihm noch außerdem das Verdienst zu, Athleten, bewaffnete Männer und Jäger glücklich dargestellt zu haben.

Es würde sonderbar seyn, wenn ein Künstler, der lange vor der Vervollkommnung der Kunst lebte, Figuren mit einem merklichen Glücke vorgestellt hätte, welche Bewegung erfordern. Wenigstens sind die steifen Figuren des Theodor und Telecles sehr weit davon entfernt, welche ohngefähr Zeitgenossen des Euchir seyn mußten. Aber ich glaube für ganz gewiß, daß es mehrere Bildner desselben Namens gab, und daß der ältere Euchir, von welchem Plinius an einer Stelle spricht, nicht derselbe

derselbe ist, dessen glückliche Darstellung der Figuren mit Bewegung er an einer andern rühmt. Aristoteles spricht von dem ältern **Euchir**, oder vielleicht von einem noch andern, der von den beiden verschieden war, die wir eben unterschieden haben; er hielt ihn für den Brudersohn des Dädalus, und schrieb ihm die Erfindung der Mahlerei in Griechenland zu.

Der **Euchir**, dem die Darstellung der Athleten gelang, konnte eben der seyn, welcher nach dem Pausanias zu Athen gebohren wurde, und für die Pheneaten in Arcadien eine Statüe des Mercur in Marmor gemacht hatte. Er war von einem **Euchir** von Corinth verschieden, von welchem derselbe Schriftsteller spricht, und welcher der Lehrer des Clearch von Rhegium war.

Der **Euchir**, welcher mit Demaratus nach Italien kam, wurde vom Eugramenes begleitet, der sein Landsmann und Modelierer wie er war.

8. Malas,

von der Insel Chios, kann in keinen frühern Zeitraum gesetzet werden, als das Ende des siebenten Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung, denn seine Enkel lebten in der sechzigsten Olympiade, 540 Jahr vor Christi Geburt.

Man kennt von ihm nichts, als seinen Nahmen, und von seinem Sohne **Micciades** weiß man eben nicht mehr; aber von seinem Enkel **Anthermus** sahe man zu Delos und auf der Insel Lesbos Statüen. Plinius bemerkt, daß alle jene Künstler älter waren als **Dipoenus** und **Scyllis**. Die Söhne des Anthermus waren Bupalus und Athenis, von welchen wir bald sprechen werden.

9. Dädalus,

von Sicyon, gehört unter die Künstler des hohen Alterthums. Es ist leicht, sein Zeitalter ungefähr zu bestimmen, wenn er derselbe Dädalus ist, welchem Pausanias Dipönus und Scyllis zu Söhnen giebt, die nach dem Plinius in der funfzigsten Olympiade, 580 Jahr vor unserer Zeitrechnung lebten. Nimmt

man

man an, daß er dreissig Jahr älter gewesen sei, als seine Söhne, so würde er 610 Jahr vor der Geburth Christi geblühet haben.

10. Dipoenus, und Scyllis,

sein Bruder, waren aus Creta. Sie blühten vor der Herrschaft des Cyrus über die Perser, ohngefähr in der funfzigsten Olympiade. Einige glaubten, sie wären Schüler des Dädalus, andere wiederum, sie wären seine Söhne. Aber von welchem Dädalus wollten sie sprechen? Etwa von dem von Sicyon? Hielt sich dieser Dädalus lange zu Creta auf? Ist es nicht wahrscheinlich, daß die Alten, welche auf die Chronologie oft wenig aufmerksam waren, den Dipönus und Scyllis für Schüler oder Söhne des berühmten Bildners Dädalus von Athen hielten, da sie wußten, daß sie von Creta, und daß sie Bildhauer waren? Was mich in dieser Vermuthung bestärkt, ist, daß Pausanias den Dädalus nicht charakterisiert, von welchem er spricht, daß man folglich glauben kann, er meine den berühmtesten der Dädalen, den, dessen Reisen und Begebenheiten in Griechenland die ganze Welt kannte.

Plinius sagt, daß die beiden Brüder nach Sicyon kamen, gelockt durch die Achtung, deren diese Stadt in Ansehung aller Künstler genoß, die sich mit den Metallen beschäftigen. Hätte er ihrer Reise diesen Bewegungsgrund gegeben, wenn er geglaubt hätte, sie wären die Söhne eines Sicyonischen Künstlers? Würde er nicht vielmehr gesagt haben, sie verliessen Creta, um in das Vaterland ihres Vaters zurückzukehren?

Sie machten zu Sicyon die Statüen des Apoll, der Diana, des Hercules und der Minerva. Die Städte Ambracia, Argos, Cleone wurden voll von ihren Werken, meistens aus Parischem Marmor gemacht. Indeß machten sie für Argos auch mehrere Statüen von Ebenholz, wie zum Beispiel in dem Tempel des Castor und Pollux die jener Söhne des Jupiter, Hilaria und Phöbe, ihrer Weiber, Anaxis und Mnasinous ihrer Kinder. Auch die Haare waren von Ebenholz, einige

schwache

schwache Partieen ausgenommen, welche von Elfenbein waren. Dieses Gemisch ist merkwürdig, weil es von einer Liebe für das Buntscheckichte herkommt, die man den Griechen in den Künsten nur allzuoft vorwerfen konnte, und die doch mit der Richtigkeit und Reinheit ihres Geschmackes im Allgemeinen nicht übereinstimmt.

Diese beiden Brüder waren die Meister einer großen Schule, und diese Ehre zeugt von der großen Celebrität, deren sie genossen. Der Ruhm der Künstler zieht eine Menge Schüler in ihre Werkstätten.

11. Tecteus und Angelion

kamen aus der Schule des Dipönus und Scyllis, und wurden ohne Zweifel sehr geschätzt, weil man ihnen auftrug, die Statüen des Apoll und der Diana für den Tempel zu Delos zu verfertigen. Berühmte Tempel zu verzieren, wählte man keine unbekannten Künstler.

12. Learchus,

von Rhegium, kam aus derselben Schule, und hatte die älteste Statüe von Erz gemacht, welche man zu den Zeiten des Pausanias kannte. Sie stellte den Jupiter dar. Dieses Werk war durch Schrauben aus mehrern Stücken zusammengesetzt.

Wir schreiben bloß das nach, was uns Pausanias berichtet, der hier mit sich selbst nicht vollkommen übereinzustimmen scheint: denn er spricht noch von gewissen Statüen von Erz, als ob sie zu seiner Zeit auch noch vorhanden, und sie weit älter gewesen wären, als das Werk des Learchus.

13. Doryclidas und Medon,

von Lacedämon, hatten den Dipönus und Scyllis gleichfalls zu Meistern. Von dem erstern kannte man eine Themis, und von dem letztern eine Minerva mit einem Casket bewaffnet.

14. Don-

14. Dontas,

gleichfalls ein Lacedämonier, und Schüler derselben Meister, hatte verschiedene Statüen in den Schatz zu Olympia gemacht.

15. Theocles,

Mitbürger und Mitschüler der Artisten, die wir zuletzt nannten, hatte fünf Hesperiden gemacht. Er stellte in dem Schatze der Epidamnier zu Olympia den Atlas vor, wie er den Himmel trägt, den Hercules, wie er kommt, den Hesperiden die goldnen Aepfel zu rauben, und den Drachen, der sich um den Baum wand. Diese letzten Werke waren von Cedernholz.

16. Bupalus und Athenis,

von Chios, waren Söhne des Anthermus und Enkel des Malas. Sie waren Zeitgenossen des Hipponax, und lebten folglich in der sechzigsten Olympiade, 540 Jahr vor unserer Zeitrechnung. Sie waren zu gleicher Zeit Bildhauer und Architecten; eine Stelle des Plinius läßt auch vermuthen, daß sie Mahler waren, und Acron, ein alter Erklärer des Horaz, sagt es ganz unzweideutig.

Der Dichter Hipponax war sehr häßlich; die beiden Brüder mahlten sein Porträt, und übertrieben seine Häßlichkeit so sehr, daß sie ihn dem Gelächter des Volkes aussetzten. Der beleidigte Dichter verbreitete so bittere Gedichte gegen sie, daß man glaubte, sie hätten sich aus Verzweiflung gehenkt.

Plinius widerlegt diesen letztern Umstand dadurch, daß er sagt, sie hätten noch sehr viele Werke ausgeführt, seit sie Hipponax zum Gegenstande seiner satyrischen Verse genommen hätte. Unter jenen Werken war besonders eins berühmt, welches sie für Delos gemacht hatten, und unter welches man folgende Inschrift eingrub: Chios ist durch die Talente der Söhne des Anthermus nicht weniger berühmt, als durch seine Macht.

Die

Die Susianer zeigten eine Diana, ein Werk dieser Künstler. Man sahe auch eine zu Chios, welche denen, die hereinkamen, traurig, und denen, die hinausgingen, fröhlich zu seyn schien. Die Ausdrücke des Plinius zeigen, daß er an dieses Phänomen der Kunst nicht glaubte: indeß hält es Herr Falconet nicht für unmöglich. „Die Art und Wei„se, sagt er, wie ein Kopf erleuchtet ist, kann jene beiden „so verschiedenen Ausdrücke bis auf einen gewissen Grad „bewirken; ein starkes Licht auf der einen, und scharf ab„geschnittene Schatten auf der andern Seite sind genug, um „Täuschung zu veranlassen; setzet noch hinzu, daß der erha„bene Standort, die Stellung jenes Kopfes, und das Aus„drückende seiner Wendung dazu beitragen konnten. Vielleicht „war auch der Kopf der Diana auf der einen Seite anders „gearbeitet, als auf der andern, und zwar aus einer religi„ösen Absicht; und das Volk, welches das Geheimniß nicht „wußte, sahe ein Wunder.“

Diese Erklärung würde voraussetzen, daß man nicht zu derselben Thüre hinausgehen durfte, zu welcher man hereingekommen war; denn hätte man sich beim Herausgehen auf demselben Platze befunden, auf welchem man beim Eingange stand, und sich nun umgekehrt, so würde sich die Figur mit dem vorigen Ausdrucke der Traurigkeit gezeiget haben. Ich glaube daher, daß der doppelte Ausdruck der Diana zu Chios eine von denen Erzählungen ist, welche man lieber nicht glauben, als zu erklären suchen muß.

Ob die beiden Brüder **Bupalos** und **Athenis** gleich in einem sehr hohen Alterthume lebten, so kann man doch glauben, daß sie weit entfernt waren, keine Verdienste zu haben, weil mehrere ihrer Statüen nach Rom gebracht und daselbst erhalten wurden, wohin man doch nur gute, gewählte Werke aus Griechenland zog. Man sahe Statüen von ihnen in dem Tempel des Apollo auf dem Palatinischen Berge, und fast in allen Tempeln, welche Augustus erbaute.

Die Leser des Plinius sollten zwar geneigt seyn, zu glauben, daß die Werke der Sculptur vor den Zeiten des Perikles

rikles keine Achtung verdienten: allein dieser Schriftsteller folgt ohne Zweifel Athenienſischen Authoren, welche den Ursprung der Kunst nur von demjenigen Zeitpunkte an rechneten, als nach dem Feldzuge des Xerxes ihre Stadt wieder aufgebauet wurde. Sie dachten an diejenigen Werke nicht mehr, welche vor der Zerstöhrung ihrer Stadt durch den Rath des Epaminondas Athen verschönert hatten.

Bupalus war es, der zuerst zu Smyrna eine Statüe der Fortuna machte; er hatte sie mit dem Horn der Amalthea in der einen Hand und mit dem Pol (le pole) auf dem Kopfe vorgestellt. Ueber diesen Pol gieng eine Axe hinaus, welche zum Gnomon diente. In derselben Stadt, in dem Tempel der Furien, hatte er die Grazien in Gold gemacht.

17. Perillus,

welchen andere **Perilaus** nennen, konnte vielleicht etwas älter seyn, als die Künstler, die wir eben genennet haben. Er arbeitete für Phalaris, welcher sich 564 Jahr vor unserer Zeitrechnung der Herrschaft bemächtigte, und 547 Jahr vor derselben starb. Es war **Perillus**, welcher den ehernen Stier machte, in welchem der Tyrann die Opfer seiner Wuth brate. Dieser Stier, angegeben von Phalaris, und ausgeführt von Perillus, ward das Werkzeug des Todes, in welchem sein Erfinder und Verfertiger umkamen.

Wenn jenes Werk in Ansehung der Absicht desselben abscheulich war, so scheint es in Ansehung der Arbeit schätzbar gewesen zu seyn. Diodor von Sicilien erzählet, daß unter den köstlichsten Werken, welche Imilcar der Stadt Agrigent raubte und nach Carthago bringen ließ, auch der Stier des Phalaris war. Er setzt hinzu, und seine Nachricht stützt sich auf das Zeugniß des Cicero, daß Scipio 260 Jahre nachher, als er Carthago zerstöhret hatte, diesen Stier den Agrigentinern wieder schickte, den sie noch zu seiner Zeit aufbewahrten. Das Zeugniß des Diodor und des Cicero muß mehr gelten, als die Versicherung eines Scholiasten des Pindar, welcher

vorgiebt,

vorgiebt, die Agrigentiner hätten den Stier des Phalaris in das Meer werfen lassen, und der, welchen man noch bei ihnen sähe, stelle den Fluß Gelon vor.

18. Bathycles

lebte gegen die 63ste Olympiade, deren erstes Jahr das 528ste vor unserer Zeitrechnung ist. Er war im Alterthum durch die Basreliefs berühmt, mit welchen er den berühmten Thron des Amycles in Laconien schmückte. Alles, was man nach der Beschreibung, die uns Pausanias hinterlassen hat, von diesem Denkmahle sagen kann, ist, daß allzu viel Gegenstände und Figuren an ihm angebracht waren; aber die Achtung, deren dieses Stück bei den Alten genoß, läßt vermuthen, daß es übrigens nicht leer von Verdiensten war.

Die Hauptstatüe war nicht von Bathycles, sie hatte den Charakter eines hohen Alterthums, den, welchen die Griechen von den Aegyptiern entlehnet hatten. Hätte man ihr den Kopf, die Hände und die Füße genommen, so würde sie weiter nichts, als eine eherne Säule gewesen seyn. Ihre Höhe war ungefähr dreißig Ellen (coudées). Auf dem Kopfe hatte sie ein Casket, und in der Hand einen Bogen und eine Lanze.

Diese plumpe Statüe, die aber ihr Alterthum schätzbar machte, konnte ohngefähr aus den Zeiten des Rhöcus seyn, welchem Pausanias die Kunst in Erz zu gießen zuschreibt. Da aber dieser Schriftsteller nicht bemerkt, daß die Statüen des Rhöcus so unvollkommen gewesen wären, als die des Amycles war, so könnte man diese letztere in weit frühere Zeiten setzen; wodurch die Epoche, in welcher die Kunst in Erz zu gießen in Griechenland erfunden wurde, weit zurück gesetzt werden würde. Ueberhaupt werden die Schwierigkeiten in der Geschichte der Kunst dadurch sehr vermehrt, daß die Schriftsteller nicht Aufmerksamkeit genug hatten, zu bemerken, daß in verschiedenen Gegenden Griechenlands dieselben Erfindungen in verschiedenen Epochen gemacht wurden.

19. Calli-

19. Callimachus

ist vorzüglich wegen der Erfindung des Capitals der Corinthischen Säule berühmt. Nach dem Bericht des Vitruv, verdankte er sie dem Ohngefähr. Es war ein junges Mädchen gestorben; die Amme derselben setzte die Sachen, die ihr am meisten gefallen hatten, in einem Körbchen auf ihr Grab, und bedeckte dasselbe mit einem Ziegel, damit sie von dem Eindrucke der Luft nicht verdürben. Es traf sich, daß dieses Körbchen auf einer Akanthuswurzel stand; der Frühling kam, und es wurde von den Blättern dieser Pflanze umgeben, und die Winkel, die der über das Körbchen hervorragende Ziegelstein bildete, der jene Blätter zusammendrückte, zwangen sie, sich auswärts übereinander zu rollen. **Callimachus** sahe jenes Körbchen, und gerührt von der Schönheit, welche es darstellte, bediente er sich desselben zum Model der Kapitale von den Säulen, welche er in der Stadt Korinth aufrichtete, von welcher die Ordnung, deren Erfinder er ist, den Nahmen der Korinthischen erhielt.

Es fehlte ihm zwar, nach dem Pausanias, noch viel, der erste Künstler zu seyn, aber er war der geschickteste. Er war es, welcher den Marmor zu schneiden erfand. Er erhielt, oder er gab sich vielmehr selbst den Zunahmen **Cacizotechnos**, weil er auf die Ausführung seiner Werke so viel Fleiß verwandte, daß sie andre schwerlich nachgeahmet haben würden. Man liest im Vitruv, daß er **Catatechnos, der Fleissige** genennet wurde; aber dieß ist vielleicht ein Fehler des Abschreibers.

Eines der geschätztesten Denkmähler der Citadelle von Athen war eine Statüe der Minerva, welche von allen Flecken von Attika verehret worden war, ehe sie Theseus in eine einzige Gesellschaft vereiniget hatte. Man gab vor, diese Statüe sei vom Himmel gefallen. Ohne Zweifel war sie sehr alt, wißbegierige Leser der Geschichte der Kunst werden wünschen, Pausanias möchte uns von der Form und Ausführung jenes Werkes eine genauere Beschreibung hinterlassen haben.

Vor dieser Statüe stand eine Lampe von Gold, ein Werk des Callimachus; sie brannte Tag und Nacht, und man goß das Jahr hindurch nur ein einzigesmahl frisches Oel ein; der Dacht war von Amiant. Ueber der Lampe stand ein Palmbaum von Erz, der sich bis an das Gewölbe erhob, und den Rauch auffing.

Von demselben Künstler sahe man auch zu Platea eine sitzende Juno. Plinius bemerkt, daß die übertriebene Vollendung in seinen tanzenden Lacedämonierinnen alle Anmuth vernichtet habe.

20. Laphaes

von Pliunt lebte in einer Zeit, die man nicht gewiß bestimmen kann; aber man muß ihn unter die Klasse der sehr alten Bildhauer setzen; denn Pausanias bemerkt, daß seine Statüe des Hercules, in Holz geschnitten, in einer Manier gearbeitet war, welche dem Geschmacke des Alterthumes nahe kam.

21. Callon

von Aegina war ein Schüler des Tecteus und Angelion, welche ihre Kunst von Dipönus und Scyllis erlernet hatten. Man kann ihn daher ohngefähr in das 540ste Jahr vor unserer Zeitrechnung setzen. Man sahe von ihm zu Amyclä eine Statüe der Proserpina auf einem ehernen Dreifuß.

22. Canachus

blühete nach dem Plinius in der fünf und neunzigsten Olympiade, gerade vier Jahrhunderte vor unserer Zeitrechnung. Wir glauben eher dem Pausanias folgen zu müssen, der ihn zum Zeitgenossen jenes Callon von Aegina macht, von welchem wir eben gesprochen haben. Und in der That, Cicero und Quinctilian geben der Arbeit dieses Bildhauers einen Charakter der Trockenheit und Härte, welcher die Natur nie vollkommen nachahmen konnte, und dem der Hetrurier glich. Dieß ist der Charakter der Kunst in den alten Zeiten, wo die Künstler

ler jene glückliche Leichtigkeit der Ausführung noch nicht erlanget hatten. Vielleicht gab es mehrere Canachus. Der, von welchem Plinius spricht, arbeitete im Marmor und Bronze.

23. Menechmus von Naupactum und Soidas

machten eine Statüe der Diana von Elfenbein und Gold, welche auf der Burg zu Paträ aufgestellet wurde. Man sieht, daß dieses fehlerhafte Gemisch von Gold und Elfenbein an einer und derselben Statüe in Griechenland angenommen wurde, ehe sich der Kunstgeschmack daselbst vervollkommnete. Man behielt es noch bei, als die Künste schon zu ihrer Vollkommenheit gebracht worden waren, vermöge jener Liebe, welche die Menschen zum Reichthum haben, und welche sie oft über die Gesetze des guten Geschmackes und der Vernunft hinweg setzet.

Pausanius berichtet uns, daß Menechmus und Soidas bald nach Canachus und Callon lebten.

24. Calamis.

Obgleich Cicero und Quinctilian das Zeitalter dieses Künstlers nicht genau bestimmen, so geben sie doch deutlich genug an, daß er nicht so alt als Canachus, und älter als Myron war.

Pausanias sagt, daß eine Venus dieses Künstlers hinter die eherne Löwin gestellet wurde, welche man der Buhlerin Leäna zu Ehren aufrichtete. Wurde die Venus mit der Löwin zu gleicher Zeit gemacht, so lebte Calamis um das 515 Jahr vor unserer Zeitrechnung. Aber ich glaube, es habe mehrere Calamis gegeben; einen, welcher nach Canachus und vor Myron lebte, und einen weit jüngern. Gewiß ist es, daß ein Calamis ein Zeitgenosse des Pindar war, und für den Tempel des Jupiter Ammon in Böotien eine Statüe machte, welche der Dichter jenem Tempel widmete. Pindar wurde 520 Jahr vor unserer Zeitrechnung gebohren.

25. Dameas

von Crotona, machte die Statüe Milons, des Crotoniaten; und jener durch seine außerordentliche Stärke so berühmte Athlete trug sie selbst nach Altis, wo sie aufgerichtet werden sollte. Er erschien bei den Olympischen Spielen im ersten Jahre der 62sten Olympiade, 532 Jahr vor unserer Zeitrechnung.

Diese Zeitbestimmung lehret uns, wenn Dameas lebte, und seine Vaterstadt, daß die Kunst schon in demjenigen Theile von Italien blühte, welchen man Großgriechenland nennt.

26. Iphicrates.

Eine Buhlerin, mit Nahmen Leäna (die Löwin) lebte mit Harmodius und Aristogiton, welche sich gegen den Tyrannen Hipparchus verschworen, in vertrauter Freundschaft; sie theilten derselben ihr Geheimniß mit; sie wurde in Verhaft genommen, auf die Tortur gebracht, und starb, ohne sie verrathen zu haben. Die Athenienser wollten ihr durch ein öffentliches Denkmahl ihren Dank beweisen; aber damit man ihnen nicht vorwerfe, sie hätten einer Buhlerin die Ehre einer Statüe bewilliget, ließen sie dieselbe unter der Gestalt einer Löwin darstellen. Und Iphicrates war es, dem dieses Werk aufgetragen wurde.

Um das muthvolle Stillschweigen dieses Mädchens unsterblich zu machen, gab er der Löwin keine Zunge. Plinius sagt, diese Figur sei geschätzet worden; aber er saget uns nicht, ob sie bald nach der Befreiung Athens gemacht worden sei.

Wenn der Künstler, den wir bloß nach Vermuthen hieher stellen, nicht in einer spätern Epoche lebte, und wenn sein Werk das Lob verdient, welches man ihm nach Plinius Versicherung beilegte, so muß man bekennen, daß die Kunst in Griechenland beträchtliche Fortschritte früher gemacht hatte, als man gemeinhin glaubt.

25. Agelades

von Argos. Wir haben über diesen Künstler wenig zu sagen, von welchem man zu Tarent eherne Rosse und gefangene Wei-

be

her sahe; vielleicht hätten wir auch seinen Nahmen übergehen sollen; aber sein Zeitalter ist bekannt, und kann uns auch das Zeitalter anderer berühmterer Künstler lehren.

Pausanias berichtet uns, daß der Wagen des Cleosthenes ein Werk des Agelades war, und daß Cleosthenes in der 66sten Olympiade, deren erstes Jahr mit dem 516 Jahre vor unserer Zeitrechnung übereinkommt, den Sieg davon getragen hatte. Da jene Denkmähler noch bei Lebzeiten der Sieger aufgerichtet wurden, so war Agelades ein Zeitgenosse jenes Cleosthenes. Seine Schüler waren Myron von Eleutherä und Polyclet von Sicyon.

28. Myron.

Plinius läßt ihn in der 87sten Olympiade leben, deren erstes Jahr mit dem 432sten vor unserer Zeitrechnung übereinkommt. Außerdem sagt er noch, dieser Künstler sei durch die Verse der Erinna, einer Zeitgenossin der Sappho, berühmt geworden; nach Angabe dieses Umstandes würde jener berühmte Bildhauer ungefähr 170 Jahr früher gelebt haben. Nach dem Pausanias war er ein Schüler des Agelades, und lebte folglich zu Anfange des fünften Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung. Cicero spricht von ihm als einem Künstler, der nicht so alt sei, als Canachus, und mehr Gefälliges in der Ausführung habe. Plinius gesteht ihm Mannigfaltigkeit und gute Verhältnisse zu; aber er setzet hinzu, er habe die Haare und Bärte mit eben so weniger Kunst behandelt, als das grobe Alterthum.

Dieser Künstler bildete die Köpfe vortreflich, und dieß ist ein großer Theil der Kunst. Man sahe auf der Burg zu Athen einen jungen Lycier von ihm, der einen Weihwedel in der Hand hielt, die Umstehenden mit dem Reinigungswasser zu besprengen, und den Perseus mit dem Kopfe der Medusa; zu Aegina in dem Tempel der Hecate die Statüe der Göttin in Holz.

Zu Elis war bei dem Gebäude, welches Hippodamion genennet wurde, eine Gallerie von einem Halbcirkel. In der Mitte derselben sahe man Jupiter, wie er die Bitten der

Aurora

Aurora und Thetis für ihre Söhne annahm. In derselben Gallerie sahe man auch Griechen und Nichtgriechen, welche Feinde gewesen waren, einander gegenüber gestellt: Achilles stand dem Memnon, Ulysses dem Helenus, Menelaus dem Paris, Diomedes dem Aeneas, Ajax dem Deiphobus entgegen. Alle diese Werke waren von Myron, und Weihungen der Apolloniaten aus Jonien, welche auf diese Art den Zehnten der Beute bezahlten, welche sie zu Thronium, einer Stadt in Abantis, gemacht hatten.

Aber für die bewundernswürdigsten Werke dieses Bildhauers hielt man einen Bacchus zu Thespia, und eine Statüe des Erechtheus zu Athen. Sie waren jedoch nicht so berühmt, als seine famöse Kuh, welche die Dichter um die Wette besangen. Unter diejenigen seiner Werke, welche man als die köstlichsten ansahe, muß man auch eine Statüe des Apollo rechnen, welche Marc-Antonin den Ephesiern raubte, und August wieder gab. Plinius sagt, daß die Statüe einer bejahrten Frau, in Bronze, von Myron, zu Smyrna, ein Stück vom ersten Range sei.

Dieser Bildhauer arbeitete in Holz und Marmor, und goß Statüen in Erz.

29. Polycletes

von Sycion, Schüler des Agelades, muß mit den beiden Polycleten von Argos nicht verwechselt werden. Es ist wohl gewiß, daß Plinius in diesen Irrthum gefallen ist, und dem ersten dieser Künstler das zugeschrieben hat, was einem von den beiden letztern gehört. „Polyclet, spricht er, machte einen **Diadumenos**, eine Figur eines jungen Menschen, in welcher „er die Weichlichkeit ausdrückte, und die durch den Preis von „hundert Talenten berühmt wurde, welche sie kostete. Er „machte auch einen **Doryphoros**, einen Knaben, in welchem „er die Stärke vorstellte; und die Figur, welche die Künstler „**Canon** (die Regel) nennen. An ihr studieren sie die Zeichnung, und machen daraus eine Art von Gesetz für die Kunst. „Polyclet ist endlich der einzige unter allen Menschen welchen

„man

„man durch ein Produkt der Kunst für den Schöpfer der Kunst „hält. Er hat eine badende Mannsperson gemacht, die sich „reibt, und eine andere nackende, die zum Würfelspiel einla„det; zwei nackte Knaben, die gleichfalls Würfel spielen; man „nennet sie Astragalizontes; sie befinden sich in dem Palaste „des Kaisers Titus. Die Meisten halten dieses Werk für das „vollkommenste. Er machte auch einen Mercur, welcher in „Lysimachia war, und einen Hercules, der in Rom ist. Ein „Held der nach den Waffen greift, um in die Schlacht zu eilen, „und ein Artemon, welcher Periphoretos genannt wurde, „sind auch von ihm. Er erfand es, die Statüen auf einem „einzigen Beine stehen zu lassen. Varro schreibt indeß, seine „Statüen wären viereckicht, und glichen sich fast alle.“

Man wird sogleich urtheilen, daß diejenigen der hier angeführten Werke, welche jene Weichheit voraussetzen, die aus einer leichten Ausführung entspringt, nicht Werke des ältern Polyclet sind. Vorzüglich wird man daraus sehen, daß Plinius einen von den Polycleten von Argos mit dem von Sicyon verwechselt, weil er sagt, Phidias habe vor dem Polyclet gelebt.

30. Onatas

von Aegina arbeitete in Verbindung mit Calamis an einem Weihgeschenk, welches Dinomedes nach Olympia machte, um das Gelübde seines Vaters Hieron zu erfüllen, der 466 Jahr vor unserer Zeitrechnung starb.

Der Wagen war das Werk des Onatas; die Jünglinge, die ihn bestiegen, und die Rosse waren von Calamis. Man darf indeß nicht glauben, daß sich die Talente des Onatas blos auf die Hervorbringung von Wagen einschränkten.

Man sahe von seiner Hand eine Statüe des Idoneus, eines Abkömmlings des Minos, Sohnes des Sol, zu Altis; ein Hahn en Basrelief auf seinem Schilde zeigte, daß der Held von demjenigen Gotte abstamme, dem dieser Vogel gewidmet war. Eine Inschrift in Versen besagte, die Statüe sei ein

Werk

Werk des Onatas, Myrons Sohnes. Von demselben Künstler sahe man eben daselbst einen Mercur mit einem Widder auf dem Arm; er hatte ein Casket auf dem Kopfe, und war mit einer Tunica und Chlamys bekleidet. Zu Pergamus hatte er einen Apoll in Bronze gemacht, welcher durch seine Größe und die Kunst des Bildhauers Bewunderung erregte.

Zu Phygalea, einer Stadt in Arcadien, war der Ceres, mit dem Beinahmen der Schwarzen, eine Höhle geheiliget. Pausanias erzählt, man habe daselbst ehedem eine Statüe, auf einem Steine sitzend gesehen; ihr Kopf war der eines Pferdes, und mit einer schönen Mähne geschmückt; daneben waren Schlangen und andere Thiere. Der Körper der Statüe stellte ein Weib dar, mit einer schwarzen Tunica bekleidet, welche bis auf die Füße hinab gieng; in der einen Hand hielt sie eine Schlange, und in der andern eine Taube. Dieses Denkmahl war nur von Holz, und verbrannte. Die Phygalienser stellten es aus Nachläßigkeit nicht wieder her, und gaben die Verehrung der Göttin auf. Sie rächte sich dafür, daß man sie vergaß; ihre Felder wurden unfruchtbar; und das Orakel zu Delphi, welches sie in ihrem Unglücke fragten, sagte ihnen, die Göttin bestrafe sie für ihre Gottlosigkeit. Sie trugen dem Onatas auf, eine andere Statüe zu machen, und dieser Künstler bemühte sich das alte Denkmahl nachzuahmen, von welchem er sich eine Copie oder Zeichnung verschafte.

31. Hegias

von Athen, war, wie wir von Pausanias lernen, ein Zeitgenosse des Onatas und Agelades. Man lobt seine Statüe der Minerva und des Pyrrhus. Er hatte auch junge Männer zu Pferde, und Castor und Pollux gemacht.

32. Calliteles

war vielleicht ein Sohn, oder doch wenigstens ein Schüler des Onatas. Alles, was man von ihm weiß, ist, daß er in Gemeinschaft mit jenem Künstler, an dem Mercur arbeitete, von welchem wir gesprochen haben.

33. Si-

33. Simon

von Aegina hatte ein Pferd gemacht, welches ein Mensch am Zaume hielt. Dieses Denkmahl stand in Altis. Plinius spricht von einem Hund und einem Bogenschützen in Bronze, als Werken desselben Künstlers.

34. Dionysius

von Argos machte auch in Altis so eine Gruppe wie Simon, sein Zeitgenosse; das Pferd wurde wenig geachtet. Er machte einen Jupiter, Hercules, Orpheus, Weihgeschenke des Smicythus.

Aus diesem Umstande ersehen wir das Zeitalter dieses Künstlers; denn Herodotus lehret uns, daß Smicythus der Statthalter des Anaxilas war, des Tyrannen von Rhegium, 498 Jahr vor unsrer Zeitrechnung.

Man sahe zu Rom, am Portikus der Octavia, im Tempel der Juno, die Statüe der Göttin, ein Werk des Dionysius und Polyclet. Dieses beweiset, daß es schon vor dem Phidias schätzbare Bildhauer gegeben habe.

35. Glaucus

von Argos machte für denselben Smicythus die Statüen der Amphitrite, des Neptun und der Vesta.

36. Nicodamus

von Mänalus, von welchem eine Pallas mit dem Casket auf dem Kopfe und Aegide neben den Werken der beiden Bildhauer stand, von welchen wir eben gesprochen haben, scheint mir ohngefähr ein Zeitgenosse derselben gewesen zu seyn. Man kannte auch von ihnen einen Hercules, der den Nemeischen Löwen tödtete, die Statüen zweier Pancratiasten und die eines Kloppfechters.

37. Socrates

von Theben ist aus einem einzigen Werke in Marmor bekannt, welches er mit Aristomedes zugleich machte. Diese beiden Künst-

Künstler waren Zeitgenossen des Pindar, und man kann annehmen, daß sie in der Blüthe des Alters waren, als dieser Dichter, welcher 435 Jahre vor unserer Zeitrechnung starb, schon einen beträchtlichen Theil seiner Laufbahn zurückgelegt hatte. Es ist in der That nicht wahrscheinlich, daß er in seiner Jugend der Mutter der Götter einen Tempel gewidmet, und den Künstlern, von welchen wir sprachen, aufgetragen habe, die Statüe der Göttin zu machen.

38. Eladas

von Argos, wenig bekannt durch sich selbst, wurde durch seinen Schüler Phidias berühmt. Er machte für einen Tempel des Hercules zu Melite, einem Flecken in Attika, die Statüe dieses Halbgottes. In diesem Flecken war der Sohn Jupiters und Alcmenens in die kleinern Geheimnisse eingeweihet worden.

39. Phidias

von Athen empfing Unterricht von Eladas und Hippias. Er wurde in einer den Künsten günstigen Zeit gebohren. Perikles, der vierzig Jahr die Republik Athen regierte, und im dritten Jahr der 87sten Olympiade, 429 Jahr vor unserer Zeitrechnung starb, fesselte das Volk durch diejenigen Genüsse welche die Talente gewähren. Man kann ihn als einen König betrachten, welcher die Künstler schützte; und sein Schutz erregte den lebendigsten Eifer unter ihnen, weil auf ihre gelungenen Werke große Belohnungen warteten. Er ließ Tempel bauen, Hafen anlegen, Theater aufrichten, Wasserleitungen legen, und alle diese Gebäude wurden auf seinen Befehl mit der größesten Pracht verziert.

Unter der Menge von Künstlern, die er anstellte, zeichnete er vorzüglich den Phidias aus, und überließ seine grossen Unternehmungen der Anordnung und Willkühr desselben. Was le Brün unter Ludwig XIV. war, war Phidias unter Perikles.

So

So viel man über einen Künstler urtheilen kann, dessen Werke man nicht kennt, und von welchem wir weiter nichts mehr wissen, als sehr vage Züge, die uns Schriftsteller überlieferten, denen die Künste fremd waren, zeichnete sich wahrscheinlich Phidias durch einen Charakter der Größe vorzüglich aus. Es ist wahrscheinlich, daß unter der Regierung Alexanders andere ihn an Anmuth, liebenswürdiger Weichheit, an Schönheiten der Ausführung übertrafen; aber daß keiner die Hoheit jenes großen Künstlers erreichte.

Das ganze Alterthum prieß seinen Olympischen Jupiter um die Wette. Er selbst sagt, die Verse des Homer, die den König der Götter durch eine Bewegung seiner schwarzen Augenbraunen den Olymp erschütternd darstellen, haben ihm die Idee zu diesem Meisterstücke gegeben. Der Gott saß auf einem Throne; seine Krone war den Formen von Oelzweigen nachgebildet. In seiner rechten Hand hielt er eine Viktorie von Elfenbein und Gold, deren Kopf mit einer kleinen Binde und einem Kranze umwunden war; in seiner Linken war ein Scepter, welcher von dem Schimmer aller Metalle glänzte, und auf dessen Spitze ein Adler stand. Der Mantel des Gottes war von Gold wie seine Sohlen; auf diesen Mantel waren Thiere und Lilien gezeichnet. Elfenbein war der herrschende Bestandtheil dieses Denkmals, deßwegen sagt auch Strabo, es sei von Elfenbein gewesen; obgleich der Künstler auch Gold und andere Metalle an demselben anbrachte. Die Figur saß, und ohnerachtet der Tempel groß und hoch war, berührte ihr Kopf doch beinahe das Gewölbe. Hätte der Gott aufstehen wollen, so hätt' er dasselbe durchstoßen müssen.

Der Künstler hatte die Absicht, von der Größe des Gottes eine Idee zu geben; und ob uns gleich jene Proportion fehlerhaft scheinen könnte, da sie gegen die des Tempels allzugroß war, so thaten doch die Alten, welche dieses Denkmal sahen, nichts, als dasselbe bewundern. Wir haben nicht das Recht, uns strenger finden zu lassen, da wir uns von demselben nur eine unvollkommene Idee machen können; und wollen glauben, der Künstler habe diesem Werke so viel Majestät gegeben,

geben, daß sie alles dasjenige vergessen machte, was an den Verhältnissen übertrieben war.

Der Thron war von Gold, Elfenbein und Ebenholz. Die Mahlerei und Sculptur hatte ihn verschwenderisch verziert. Pausanias hat uns eine Schilderung von demselben hinterlassen, die wir nicht erst abschreiben zu brauchen glauben. Es ist uns genug, zu wissen, daß er von einer Menge von Gegenständen bedeckt war, die ohne Zweifel gut behandelt waren, aber von Verworrenheit schwerlich frei seyn konnten.

Man muß eingestehen, daß man zu den Zeiten des Phidias noch nicht entdeckt hatte, daß das Große durch Nüchternheit und Einfachheit der Verzierungen noch größer wird. Es wird damit bei den Alten wie bei den Neuern gewesen seyn: der Geschmack wandte sich erst, nachdem er das Große in den Haupttheilen gefaßt hatte, zur Theorie des Großen in dem Beiwerk.

Die Statüe der Minerva in dem Parthenon zu Athen, gehörte auch unter die berühmten Werke des Phidias: sie war von Gold und Elfenbein. Ein Sphynx machte die Verzierung ihres Caskets, und an den beiden Seiten waren kleine Greiffe. Die Statüe stand aufrecht, und die Bekleidung floß bis zu den Füßen herab. Auf ihrer Brust war der Kopf der Meduse in Elfenbein, und eine Victorie, vier Ellen (coudées) hoch. Dieses Maaß, das uns Pausanias aufbehalten hat, kann uns von der colossalischen Größe der Statüe eine Idee geben.

Die Göttin hielt eine Lanze in der Hand, neben welcher ein Drache war, den man für den Erichthonischen hielt. Ihr Schild lag zu ihren Füßen: auf dem convexen Theile desselben, hatte der Künstler die Schlacht der Amazonen gebildet, und auf der concaven, den Streit der Götter mit den Riesen. Selbst an den Sohlen hatte er die Arbeit nicht gespart; man sahe auf denselben den Streit der Lapithen und Centauren dargestellt.

Die Alten lobten diese Verschwendung; und die Neuern haben Recht, wenn sie dieselbe nicht billigen. Auf dem Fußgestelle,

gestelle, welche diesen Coloß trug, war die Geburt der Pandora in einem Basrelief vorgestellt. Dieser Gegenstand enthielt zwanzig Gottheiten.

Phidias machte noch eine andere Minerva in Bronze, in derselben Stadt. Die Athenienser widmeten zu diesem Denkmale den Zehnten der Beute von den Persern, welche sie bei Marathon besiegten. Diese Statüe war von so hoher Proportion, daß die Schiffer von Sunium die Verzierung des Caskets und das Eisen ihrer Lanze sahen. Mys grub auf den Schild dieser Pallas den Streit der Centauren und Lapithen, und andere Gegenstände, zu welchen ihm der Mahler Parrhasius die Zeichnung gab.

Plinius verwechselt diese Minerva mit der im Parthenon, wenn er sagt, das Fußgestell derselben stellte die Geburt der Pandora vor. Pausanias, ein Augenzeuge, verdienet mehr Glauben.

Neben dem Tempel des Vulcan war ein Tempel der Venus, für welchen Phidias die Statüe der Venus Urania in Parischem Marmor ausführte. Seine Pallas Lemnia, so genannt, weil die Einwohner von Lemnos sie widmeten, wurde für ein würdiges Denkmal der Göttin gehalten, welche sie darstellte.

In den Tempel der Nemesis, bei Marathon, machte er die Statüe dieser rächenden Gottheit in Parischem Marmor. Diesen Marmorblock hatten die Perser herbeigebracht, und ihn zu einem Denkmahle ihres Sieges bestimmt; aber er diente zu einem Denkmahle ihres Falles. In dem Kranze, welcher den Kopf dieser Statüe umgab, sahe man Hirsche und kleine Figuren, welche Victorien vorstellten. Jene Figuren bezeichneten wahrscheinlich den Triumph der Griechen über die Perser; die Hirsche, die Eile ihrer Flucht, und die Figur der Nemesis deutete an, daß ihr Fall die Wirkung der himmlischen Rache gewesen sei. Die Göttin hielt in der rechten Hand eine Phiole, auf welcher Aethiopier vorgestellt waren, und in der Linken einen Eschenzweig.

Pau-

Pausanias konnte nicht errathen, was diese Symbole bedeuteten. Er bemerkt, daß diese Nemesis keine Flügel hatte, und man jene Symbole an keinem andern alten Denkmahle finde. Er setzet hinzu, daß die Bewohner von Smyrna die ersten waren, die ihr Flügel gaben, das Symbol der Liebe, weil sie dieselbe als die Rächerin der unglücklich Liebenden betrachteten.

An dem Fußgestelle der Statüe sahe man die Leda, wie sie die Helena der Nemesis übergiebt: dieß bezog sich auf einen Zug aus der Mythologie der Hellenen, welcher unter den Neuern wenig bekannt ist. Sie glaubten nämlich, Helena sei nicht eine Tochter der Leda, sondern der Nemesis und Jupiters, und Leda habe ihr nur die Brust gereicht *). Dieses Fußgestelle enthielt noch andere Gegenstände, welche keinen Bezug auf einander hatten: Tyndarus und seine Söhne; einen geradestehenden Menschen mit einem Pferde; man nannte diese Gruppe den Reuter; Agamemnon, Achilles, und Pyrrhus, seinen Sohn, den Mann der Hermione; den Oreses hatte man deßhalb nicht vorgestellt, weil er sich mit dem Blute seiner Mutter befleckt hatte. Weiter sahe man auf demselben Fußgestelle einen jungen Menschen, mit Namen Epochus, und seinen Bruder: sie waren Söhne des Oeneus, welcher einer Tribus von Attica seinen Namen gegeben hatte.

Die Basreliefs dieses Fußgestells konnten in Ansehung der Zeichnung und der Arbeit große Verdienste haben, aber man kann sich von ihrer Zusammensetzung keine vortheilhafte Idee machen. Ein Neuerer würde sich durch sehr große Schönheiten für die Verwirrung so ganz fremdartiger Stoffe Verzeihung erwerben müssen.

Zu Megara in dem Tempel des Olympischen Jupiter war die Statüe dieses Gottes, welche **Theocosmus** von Megara und **Phidias** zusammen angefangen, aber nicht hatten

*) So drückt sich Pausanias hierüber aus. Der Scholiast des Kallimachus sagt beim 232. Verse der Hymne an Diana, Jupiter habe in einem Flecken von Attica, mit Namen Rhamnus, mit der Nemesis zu thun gehabt; sie habe darauf ein Ei gebohren; Leda habe es gefunden, und aus ihm die Dioskuren und Helena gebrütet.

ten beendigen können. Was Pausanias von diesem Stücke sagt, lehret, daß es ganz so bearbeitet war, wie es die Alten bei Statüen von Gold und Elfenbein zu thun pflegten. Der Kopf war vollendet; an ihm war Gold und Elfenbein angebracht; das Uebrige war nur von Gips; und diese Anlage sollte bloß zum Kern oder zum Grunde der Art von ausgelegter Arbeit dienen, die man noch anzubringen gedachte.

In einem Zimmer hinter dem Tempel bewahrte man Stücken Holz auf, die bloß aus dem Gröbsten gearbeitet (ebauchées) waren, auf welche die Künstler das Gold und Elfenbein legen sollten, um die Statüe zu beendigen. Man fing bei jenen Arten von Arbeit damit an, daß man einen Kern von Gips machte, welcher nur sehr unvollkommen die Form hatte, welche die Statüe annehmen sollte. Man hielt dieses Model ein wenig mager, und dachte nicht, dasjenige hineinzubringen, was man Feinheiten (finesses) nennt. Man begnügte sich, die Proportionen der Länge von den Theilen zu beobachten; nachher schnitt man gleich große Stücken von Holz, welche über jenen Kern gelegt werden sollten, und endlich leimte man auf jene Stücken von Holz die Täfelchen von Elfenbein und Goldblech; und von der Kunst, die man auf diese letzte Arbeit wandte, hing die Vollkommenheit des Werkes ab.

Lasset uns die berühmtesten Künstler des Alterthums bedauern, daß sie vermöge des falschen Geschmackes ihrer Zeitgenossen zu Arbeiten der Art verdammt waren. Die beiden Bildner hatten auf dem Kopfe des Gottes die Parcen und Jahreszeiten vorgestellt.

Die Bewohner von Elis hatten von der Beute der überwundenen Piseer dem Jupiter einen Tempel und eine Statüe geweiht. Eine Inschrift lehrte, daß die letztere ein Werk des Phidias sei. Man sahe auch zu Elis eine Statüe desselben Künstlers, die einen jungen Menschen mit einer Kopfbinde umgeben darstellte.

Eine Statüe der Minerva, in Gold und Elfenbein, auf der Burg zu Elis, wurde für eins seiner Werke gehalten. Auf dem Casket der Göttin stand ein Hahn, ein kriegerischer Vo-

gel,

gel, vielleicht um damit anzuzeigen, daß sie eine kriegerische Gottheit sei: da man sie indeß Erane, die Arbeitsame, nannte, so kann man glauben, daß sie der Künstler durch den Vogel, dessen Gesang zur Arbeit ruft, bezeichnen zu müssen glaubte.

Seine Statüe der himmlischen Venus, gleichfalls von Gold und Elfenbein, trat mit einem Fuße auf eine Schildkröte.

Die der Minerva Area, der Martialischen, zu Platea, hatte den Körper von vergoldetem Holze; der Kopf, die Füße und die Hände waren von Pentelischem Marmor. Eine Mischung, welche keine glückliche Wirkung hervorbringen mußte.

Zu Delphi sahe man eine Menge Statüen von ihm: Minerva, Apoll, Erechthus, Miltiades, Cecrops, Pandion, Antiochus, Sohn des Hercules und der Midea, Agens, Acamas, Sohn des Theseus, Codrus, Thescus, Phileus.

Obgleich das Genie des Phidias ihn vorzüglich trieb, seinen Werken jene Größe des Charakters einzuprägen, die nicht immer das Talent voraussetzt, die individuellen Formen mit Bestimmtheit darzustellen, welche vielmehr dasselbe in den meisten Fällen auszuschließen scheint, so gelang es ihm doch, Portraits mit vieler Aehnlichkeit zu machen, wie man es an der Figur eines jungen Menschen mit Namen Pantaces bemerkte, den er am Fußgestelle des Olympischen Jupiters in Basrelief vorgestellet hatte. Auf dem Schilde der Pallas machte er auch sein eigenes Portrait.

Phidias mußte, trotz des Ansehens, welches er so ganz uneingeschränkt besaß, seinen Geschmack dem der Athenienser unterwerfen. Man darf ihm nicht vorwerfen, er sei seinem Geschmacke gefolgt, wenn er zum Beispiel, Statüen in Gold und Elfenbein machte. Wir sehen aus einer Stelle des Valerius Maximus, daß er von den Athenienfern die Erlaubniß zu erhalten suchte, Marmor zu der Statüe der Pallas wählen zu dürfen. Sie hörten ihm gelassen zu, so lange er von der Festigkeit des Marmors und den Vorzügen desselben sprach,

seinen

seinen vollkommnen Glanz sehr lange Zeit zu erhalten: aber als er die Unklugheit beging, hinzuzusetzen, er koste auch weniger, so mochten sie ihn nicht länger anhören, und glaubten ihrer Ehre wegen diejenige Materie vorziehen zu müssen, welche am meisten kostete.

Vielleicht that er auch weiter nichts, als gehorchen, wenn er einige seiner Meisterwerke mit einer allzugroßen Menge von Verzierungen überlud. Oft ist es für einen Künstler sehr schwer, dem falschen Geschmacke eines einzigen Menschen zu widerstehen, für den er arbeitet; dem eines ganzen Volkes zu widerstehen, ist ihm ganz unmöglich.

Sollte man glauben, daß die Zeitgenossen eines Künstlers, welcher die colossalischen Figuren Jupiters und der Pallas hervorbrachte, kleine Werke, welche er zu seinem Vergnügen machte, oder welche sie auch von ihm forderten, als Fische, eine Heuschrecke, eine Fliege, vielleicht noch mehr bewunderten? Jene Erhohlungen eines geschickten Mannes konnten nur den geringen Grad von Verdienst haben, dessen Kleinigkeiten empfänglich sind, und wurden doch mehrere Jahrhunderte nach dem Tode des Künstlers noch gerühmt. Man kann daher sagen, die meisten Menschen lieben das Kleine aus Geschmack, und stellen sich nur aus Eitelkeit, als ob sie das Große liebten.

Phidias hatte die Feinde, die ihm seine Talente machten, und zu gleicher Zeit die Feinde des Perikles gegen sich, welche in der Person des Beschützten den Beschützer verfolgten. Sie klagten ihn an, er habe einen Theil des Goldes entwendet, welches ihm zur Statüe der Minerva gegeben wurde: aber er hatte es nach dem Rathe des Perikles so angebracht, daß man es wieder losmachen konnte, und es war ihm leicht, seine Ankläger in Verlegenheit zu setzen. Indeß versichert man, daß er seine Tage im Gefängnisse beschloß.

Man liest in einer Declamation von Seneca, dem Vater, die Eleer hätten von den Athenienfern nur unter der Bedingung die Erlaubniß erhalten, den Phidias zu sich kommen zu lassen, um für sie den Olympischen Jupiter zu machen, daß

sie ihnen entweder den Künstler selbst wieder zurückschickten, oder hundert Talente gäben; sie hätten ihn aber nach Beendigung des Werkes angeklagt, daß er einen Theil des ihm anvertrauten Goldes entwendet hätte, ihm die Hände abgehackt, und ihn auf diese Art verstümmelt den Athenienfern zurückgeschickt. Diese Nachricht ist nur eine verfälschte Erzählung von der Behandlung, welche ihn seine Mitbürger selbst erfahren ließen.

Man sahe zu den Zeiten des Plinius zu Rom eine Venus in Marmor, welche man für ein Werk dieses Künstlers hielt.

40. Theocosmus

von Megara, war ein Zeitgenosse des Phidias, und wurde von ihm, wie wir bereits gesagt haben, bei der Ausführung einer Statüe Jupiters in Gold und Elfenbein unterstützt, welche nicht beendiget wurde. Er machte auch die Statüe des Hermon, welchem die Megarer das Bürgerrecht gegeben, und der das Admiralschiff des Lysander commandieret hatte.

41. Apelles,

ein Bildner, dessen Namen Junius überging, muß später als Phidias gelebt haben. Er machte die Statüe der Cynisca, der Tochter des Archidamus, Königs von Sparta, des ersten Weibes, welches sich Pferde hielt, und in den Olympischen Spielen siegte. Sie, als eine Lacedämonerin, ahmten mehrere Lacedämonierinnen nach.

Die Zeit, in welcher Archidamus regierte, welcher 430 Jahr vor unserer Zeitrechnung starb, zeigt uns ohngefähr die Zeit an, in welcher der Bildner Apelles blühte. Sollte es nicht derselbe seyn, den Plinius Apellas nennt, und der Statüen anbetender Frauen gebildet hatte?

42. Stipax

von Cyprus, war noch zu den Zeiten des Plinius durch eine einzige Statüe berühmt, welche einen jungen Menschen vorstellt,

stellt, welcher Eingeweide braten läßt. Er blies das Feuer an, und das Aufgeblasene seiner Wangen und die Wahrheit seiner Handlung trugen wahrscheinlich viel zu dem hohen Werthe bei, den man auf dieses Stück legte. Jene triviellen Wahrheiten, deren Ausdruck übrigens nicht ohne Verdienst ist, gefallen dem Volke immer mehr, als die edelsten und würdigsten Ideen (conceptions) der Kunst.

Die Figur eines jungen Menschen, der auf dem Gemählde des Heiligen Paulus, der zu Ephesus prediget, (von Le Sueur,) gleichfalls das Feuer anbläst, zieht die Blicke der Menge weit mehr auf sich, als alles Uebrige der Composition. Dieß ist sogar bisweilen ein Fehler, welcher für den Erfolg eines guten Werkes bei dem Pöbel bürgt.

43. Myrmecides

von Lacedämon, machte sich durch kleine Arbeiten berühmt, welche eher gute Augen und viel Geduld, als wirkliche Talente voraussetzen. Er machte einen Wagen mit vier Pferden, den eine Fliege mit ihrem Flügel bedecken konnte. Man spricht auch von einem Schiffe, das man unter dem Flügel einer Biene ganz verbergen konnte.

Wenn diese Werke kein Recht auf Bewunderung hatten, weil man bloß dem wahren Talente Bewunderung geben muß, so hatten sie doch wenigstens ein Recht auf Erstaunen, denn sie waren von Marmor, wodurch die Schwierigkeiten sehr vermehret werden. Aber Aelian sprach sehr richtig von jenen Meisterstücken, wenn er sagte, sie wären weiter nichts als ein Zeitverderb gewesen. Indeß hatte Myrmecides die Eitelkeit, sich mit dem Phidias zu vergleichen.

44. Alcamenes,

aus einem Flecken von Attica, war einer der berühmtesten Schüler des Phidias. Er blühte nach dem Plinius in der 83sten Olympiade, 448 Jahr vor unserer Zeitrechnung. Plinius führt eine Statüe in Bronze von ihm an, die einen jener Athleten vorstellte, welche die Griechen Penthatli nannten,

weil sie in fünferlei Kämpfen um den Sieg stritten. Der Sieger mußte seine Gegner im Laufe, im Ringen, Fechten, Springen, und in dem Wurfe des Discus oder des Wurfspießes übertroffen haben.

Das Meisterstück des **Alcamenes** war eine Venus von Marmor, welche man in demjenigen Quartier von Athen sahe, das man die Gärten nannte; man bezeichnete sie mit dem Namen der **Venus in den Gärten.** Man gab vor, Phidias hätte daran gearbeitet; dieß war vielleicht eine Verleumdung, welche seine Neider erfanden.

Pausanias bemerkt, diese Statüe sei es werth gewesen, die Blicke auf sich zu ziehen, in einer Stadt, wo so viele bewunderungswürdige Werke sie anlockten. Man rühmte vorzüglich die schöne Form des Busens, und überhaupt den ganzen obern Theil der Figur, die Schönheit und die vortrefliche Proportion der Hände und die Feinheit der Finger, die sich in eine sanfte Spitze endigten.

Wenn man die Venus des **Alcamenes** zu Athen bewunderte, so schätzte man den Amor nicht geringer, den er für Thespiä gebildet hatte. Vulcan wurde auch unter seine berühmten Werke gerechnet. Der Künstler hatte den glücklichen Einfall gehabt, die Ungestaltheit dieses hinkenden Gottes durch eine Bekleidung mehr zu umhüllen als zu verbergen.

Von demselben Künstler sahe man auch zu Athen eine Statüe der Juno, der Diana, des Bacchus in Gold und Elfenbein, der Progne und ihres Sohnes Itys, den sie zu tödten gedenkt; zu Corinth, eine Hekate, die aus drei zusammengestellten Figuren bestand, und doch nur eine einzige ausmachte. Vor dem **Alcamenes** hatte man dieser Göttin nur Einen Kopf und Einen Körper gegeben.

Den Tempel, der in der Stadt Mantinea dem Aeskulap geheiliget war, hatte er mit einer Statüe dieses Gottes geziert, und für den Tempel des Hercules zu Theben zwei colossalische Statüen gemacht: die eine stellte den Hercules selbst, und die andere die Minerva dar.

Er

Er war es, der die Friese des einen Flügels vom Tempel des Jupiter zu Elis mit Basreliefs verzierte; er stellte in denselben den Streit der Centauren und Lapithen bei der Hochzeit des Pirithous dar. Pirithous selbst nahm den mittelsten Platz auf diesem Basrelief ein; auf der einen Seite sahe man den Eurytion, welcher die junge Braut raubte, und den Ceneus, welcher sie vertheidigte; auf der andern schlug Theseus, mit einer Axt bewaffnet, die Centauren.

Der Künstler hatte seine Zusammensetzung mit einer Episode bereichert, in welcher er zwei Centauren vorgestellet hatte, derer einer einen jungen Knaben, und der andere ein Mädchen raubte; beide waren durch ihre Schönheit merkwürdig.

Da die Geschichte der Kunst von Winkelmann ein mit allem Rechte berühmtes Werk ist, so wird es nicht ohne Nutzen seyn, zu bemerken, daß er die Stelle des Pausanias, wo er von diesem Basrelief spricht, nicht recht verstanden, und auf eine sehr verworrene Weise erkläret hat. Das Alterthum betrachtete den **Alcamenes** als den ersten Bildner seiner Zeit, nach dem Phidias.

45. Agoracritus

von Paros, lernte seine Kunst von Phidias, von dem man sagt, daß er selbst mehrere seiner Werke unter dem Namen dieses seines Schülers, den er ungemein liebte, öffentlich ausgestellet habe.

Plinius erzählet, **Agoracritus** und Alcamenes hätten bei einer Venus mit einander concurriert, und die Athenienser hätten der des Letztern den Vorzug gegeben, indem sie mehr ihren Mitbürger gegen einen Fremden begünstigten, als dem wahren Talente Gerechtigkeit widerfahren ließen. **Agoracritus**, den die Ungerechtigkeit derselben beleidigte, machte aus seiner Venus eine Nemesis, die Göttin der Rache, und verkaufte sie den Bewohnern von Rhamnus. Varro hält sie für die schönste aller Statüen.

Es ist wahrscheinlich, daß diese Venus eines jener Werke war, welche Phidias für ein Werk seines Schülers ausgab;

und

und eben dieses wird vom Suidas oder irgend einem ältern Schriftsteller versichert, aus dem er eine Stelle in seinem Wörterbuche anführt. Pausanias schreibt diese Statüe dem Phidias zu, ohne auch vom Agoracritus erst zu reden. Auf diese Art würden auch die Athenienser, indem sie zu Gunsten des Alcamenes gegen Agoracritus entschieden, um nur ihr Vaterland zu begünstigen, selbst gegen einen ihrer Mitbürger gesprochen haben, ohne ihn zu kennen.

Die Umwandelung einer Figur der Venus in die der Nemesis, beweiset, was wir unter dem Artikel Mythologie sagen, daß die Alten die schrecklichsten Gottheiten unter den Zügen der Schönheit darstellten. Und warum hätten sie der Nemesis, der himmlischen Rache, welche ohne Leidenschaft und Zorn das Verbrechen bestraft, scheußliche Züge geben sollen?

Man findet wenige Werke des Agoracritus angeführt, der, seitdem sein Meister nicht mehr für ihn arbeitete, vielleicht weiter nichts, als ein mittelmäßiges Talent zeigte. Plinius sagt bloß, daß man zu Rhamnus, wo seine Nemesis war, noch eine andere Statüe in dem Tempel der Mutter der Götter, und zu Delphi die Statüen der Minerva und des Jupiter in Bronze von ihm sahe.

46. Colotes,

ein anderer Schüler des Phidias, hatte mit jenem großen Meister an der Statüe des Olympischen Jupiter gearbeitet. Er war es, welcher die Aegide an der Statüe der Minerva machte, welche derselbe Künstler von dieser Göttin bildete. Man kannte auch Philosophen und einen Aesculap in Bronze von ihm, dessen Schönheit man rühmte.

Mit diesem Colotes darf man nicht einen andern Künstler eben dieses Namens verwechseln, welcher von Paros, und ein Schüler des Pasiteles war, und zu Elis den Tisch von Gold und Elfenbein machte, auf welchen die Sieger ihre Kränze niederlegten.

47. Polycletes

von Argos. Hierher muß vielleicht der eine von den Polycleten von Argos gestellet werden: denn man muß eingestehen, daß die Chronologie einer sehr großen Menge von Griechischen Bildnern sehr ungewiß ist, und daß man sie in demselben Augenblicke, wo man sie auf Thatsachen stützen zu können glaubt, durch andere Thatsachen wieder daniedergerissen sieht, welche ihr widersprechen. Wie werden wir eine Materie mit Genauigkeit und Bestimmtheit behandeln, in welcher die Alten, die uns zu Wegweisern dienen, selbst nicht genau und bestimmt gewesen zu seyn scheinen?

Wir haben schon bemerkt, daß Plinius den Polyclet von Sicyon mit einem der Polycleten von Argos, und vielleicht mit allen beiden verwechselte. Wenn er sagt, daß Polyclet seine Statüen viereckigt machte, daß er der erste war welcher seine Statüen auf ein einziges Bein zu stellen unternahm, daß sich seine Statüen fast alle glichen, so muß man dieß von dem ältesten der Polycleten, von dem von Sicyon, verstehen. Dieß sind in der That eben so viele Züge, welche die Kunst in jenem Zeitpunkte charakterisieren, wo sie sich noch wenig von ihrer Wiege entfernte, und noch keine Geschmeidigkeit (souplesse) und Mannigfaltigkeit hatte.

Man machte anfänglich die Statüen viereckicht, weil man noch nicht alle Linien studieret hatte, welche die Umrisse umschreiben, wodurch die Künstler die geschmeidige und mannigfaltige Bewegung ausdrücken, und welche sie Wellen-Schlangen- und Flammen-Linien nennen. Man ließ die Figuren auf beiden Füßen stehen; und dieß war der erste Schritt, den die Kunst that, nachdem sie aufgehört hatte, sich auf Hermen einzuschränken.

Derjnige, der es zuerst wagte, sie auf einem einzigen Fuße stehen zu lassen, wurde für einen kühnen Künstler gehalten. Endlich glichen sich alle Figuren einander, weil man die außerordentliche Verschiedenheit der Formen durch vielfache

Stu-

Studien noch nicht entdeckt hatte, oder vielmehr, weil die Künstler noch nicht die Geschicklichkeit besaßen, alle jene Verschiedenheiten auszudrücken.

Ich möchte auch glauben, daß man dem alten Polyclet jene Figur zuschreiben könne, welche man die Regel nannte; denn man hat Beweise, daß die Alten wenigstens die Längenverhältnisse frühzeitig entdeckten; und wenn auch die Griechen diese Messungen nicht selbst bestimmt gehabt hätten, so fanden sie dieselben, so bald sie nur einige Gemeinschaft mit Aegypten hatten, in diesem Lande angegeben und bestimmt.

Es würde abgeschmackt seyn, anzunehmen, daß die Verhältnisse von einem Künstler wären entdeckt worden, der erst in der 87sten Olympiade, 432 Jahr vor unserer Zeitrechnung, und folglich später als Phidias lebte, weil aus dieser Annahme folgen würde, daß Phidias die Verhältnisse nicht gekannt habe.

Wir können kühn dem Polyclet von Argos die meisten der Werke wieder zueignen, welche Plinius dem Polyclet von Sicyon zuschreibt, wie jenen Diadumenos, in welchem der Künstler Weichheit auszudrücken wußte, eine Eigenschaft, die von der schönsten Ausführung abhängt, und jenen Doryphoros, in welchem er die Stärke vorgestellet hatte. Denn es ist nur in einem Jahrhunderte, in welchem die Kunst ihre Vollendung erreicht hat, einem Künstler möglich, zwei so verschiedene Charaktere auszudrücken.

Eben das können wir auch von zwei Kindern sagen, welche mit Würfeln spielten; denn in denen Zeiten, wo man nichts als viereckichte Figuren zu machen versteht, kann man nicht die kindische Natur mit Glück darstellen, und Plinius versichert uns, daß man noch damals, als er schrieb, jene beiden Kinder bewunderte. Und endlich konnte jener Held, der nach seinen Waffen griff, um in die Schlacht zu eilen, nicht das Werk desjenigen Bildners seyn, welcher es zuerst wagte, seine Figuren auf Einem Fuße stehen zu lassen.

Glauben wir zu gleicher Zeit, daß die Alten von dem zweiten Polyclet sprechen, wenn sie die Größe und die Würde

prei-

preisen, die er seinen Werken gab. Diese Charaktere gehören Zeiten zu, in welchen die großen Theile der Kunst schon bekannt sind, und in welcher sie noch etwas von ihrer ersten Härte beibehält.

Eins der Meisterstücke dieses Künstlers war zu Mycene in dem Tempel der Juno: es war die Statüe der Göttin selbst, in Gold und Elfenbein, und von einer großen Proportion. Auf ihrer Krone sahe man die Jahreszeiten und die Grazien; in der einen Hand hielt sie eine Granate, und in der andern ein Scepter. Nach dem Urtheile der Alten gab sie den großen Werken des Phidias in weiter nichts etwas nach, als daß sie weniger reich und weniger colossalisch war.

Sein Hercules, der die Hydra tödtete, wurde zu den Zeiten des Cicero bewundert; die Handlung dieser Figur verlangte Bewegung, und konnte dem alten Polyclet, dem, dessen Manier noch an die Härte grenzte, welche die Aegyptier ihren Werken gaben, nicht zugeschrieben werden.

Aber wer wird nicht die vollendete Kunst vorzüglich an der Schilderung erkennen, welche uns Cicero von seinen zwei Korbträgerinnen macht. Es waren zwei eherne Statüen, von mittelmäßiger Proportion, aber von der ausgesuchtesten Anmuth. Ihre Bekleidung, die ganze Haltung ihres Körpers waren Zeugnisse ihrer Jungfrauschaft. Sie trugen auf ihren Köpfen geweihte Sachen, nach Art der Athenienſischen Jungfrauen, welche man **Kanephoren** (Korbträgerinnen) nannte. Selbst Personen, die keine Kenntniß von der Kunst hatten, konnten sich nicht enthalten, die Schönheit derselben zu bewundern.

Die Statüe des **Jupiter Milichius**, oder des Gnädigen, ein Werk unsers Künstlers, war von weissem Marmor, wie seine Statüen des Apoll, der Latona und Diana, in dem Tempel dieser Göttin, der auf dem Gipfel eines Berges, an der Straße von Argos nach Tegea erbauet war.

Zu Amyclä hatte er eine Venus gemacht. Man sahe auch zu den Zeiten des **Dio Chrysostomus** eine Statüe des Alcibiades von ihm, deren Hände verstümmelt waren.

Er

Er lebte und arbeitete, (wenn anders er und nicht ein anderer seines Namens die Statüe eines gewissen Antipater gearbeitet hat), zu den Zeiten des Dionysius von Syracus. Dieser Tyrann hatte den Vater des jungen Menschen zu erklären vermocht, er sei ein Syracusaner; aber Antipater selbst, der die Geschenke des Tyrannen verachtete, und seinem Vaterlande Ehre machen wollte, ließ an das Fußgestelle schreiben, er sei von Milet, und der erste Jonier, dessen Statüe zu Olympia aufgerichtet worden sei.

Aelian hat uns eine Anecdote von Polyclet aufgezeichnet, welche ihre Anwendung finden kann. Er erzählet, dieser Künstler habe zu gleicher Zeit zwei Statüen gemacht: in der einen sei er bloß dem Triebe seines Genies und den Regeln seiner Kunst gefolgt, und habe es sich in Ansehung der andern zum Gesetze gemacht, jeden Rath zu befolgen, den man für gut fand, ihm zu geben, habe sie bald so, bald anders gemacht, je nachdem man ihm eine neue Idee mitgetheilet, oder irgend eine Verbesserung vorgeschrieben habe. Da diese beiden Stücke fertig waren, stellte er sie öffentlich aus. Das erstere wurde allgemein bewundert; das zweite brachte jeden, der es sahe, zum Lachen. „Nun wohl, sagte der Künstler, das Werk, „welches ihr bewundert, ist das meinige; das, worüber ihr „spottet, das eurige.“

Winkelmann glaubt, eine Figur, unter der natürlichen Größe, in der Villa Farnese, sei eine Copie von dem berühmten **Diadumenos** des Polyclet, oder doch wenigstens die Wiederhohlung einer Copie dieses im Alterthume berühmten Stückes. Er bemerkt, daß man eine dieser ganz ähnliche kleine Figur auf einer Begräbniß-Urne der Villa Sinibaldi in Basrelief sehe, woraus er mit vielem Grunde schließt, daß diese beiden Figuren nach einem Stücke gebildet worden sind, welches einer großen Achtung genoß, und sehr oft copieret wurde. Nimmt man diese Voraussetzung an, welche übrigens nicht unwahrscheinlich ist, so kann man daraus das Talent des Polyclet ohngefähr so beurtheilen, wie man aus einem Abdrucke das des Raphael beurtheilet.

Unser

Unser Alterthumsforscher glaubt auch in einem Basrelief, welches Kanephoren, das heißt junge Mädchen vorstellt, die Körbchen mit geweihten Dingen trugen, eine Copie oder Nachahmung der berühmten Kanephoren desselben Künstlers zu sehen. Der Styl zeuget für das hohe Alterthum derselben.

Endlich ist er auch geneigt, die Astragalizontes, oder die Würfelspieler des Polyclet in einer Figur des Palastes Barberini zu erkennen, welche einer andern zerstöhrten Figur, deren noch übriger Arm aber einen Würfel hält, in den Arm beist. Die Alten gaben oft, wie es auch die Neuern noch thun, ihren Werken der Kunst Nahmen, welche den Gegenstand derselben nur sehr unvollkommen bezeichneten. Unser Alterthumsforscher vermuthet, daß die Astragalizontes den Patroclus noch als Knaben vorstellten, der bei einer Uneinigkeit über dem Würfelspiele den jungen Chrysonymus erschlug.

Wir haben übrigens unsere Vermuthung schon mitgetheilt, daß es zwei Canachus gegeben habe. Pausanias ist es, der von einem Canachus von Sicyon, als einem Schüler des Polyclet spricht, der die Statüe eines Kloppfechters, mit Nahmen Bicellus, machte. Vielleicht haben die Schriftsteller die Werke der beiden Canachus bisweilen mit einander verwechselt.

Derselbe Schriftsteller lehrt uns auch, daß es einen Polyclet von Argos gegeben habe, der von demjenigen verschieden sei, welcher die berühmte Juno machte. Dieser dritte Polyclet war ein Schüler des Naucydes. Man führet von ihm eine einzige Statüe an, welche den Agenor von Theben, der in den Olympischen Spielen siegte, vorstellt.

48. Phragmon,

den Plinius zu einem Zeitgenossen des Polyclet macht, und welcher Amazonen in den Tempel zu Ephes gebildet hatte, ist vielleicht derselbe Künstler, den Pausanias Phradmon nennt, und der von Argos war.

49. Callon

von Elis. Wir stellen ihn hieher, weil Plinius von einem Callon spricht, den er zu einem Zeitgenossen des Polyclet macht, welches den von Aegina, den Schüler des Tectäus und Angelion, nicht angehen kann.

Pausanias berichtet, daß die Mamertiner fünf und dreissig junge Leute in einem Schifbruche verlohren, und um ihr Andenken zu ehren, ihnen zu Olympia Statüen in Bronze errichten ließen. Sie waren das Werk des Callon von Elis, von dem man auch einen Mercur mit dem Caduceus sahe. Da Pausanias bemerkt, daß die Statüen der jungen Mamertiner für alte Werke gehalten wurden, so könnte man daraus schliessen, daß die Chronologie des Plinius hier nicht eben allzu richtig sei, und Callon vor dem Polyclet gelebet habe.

50. Socrates,

berühmt unter den Philosophen, verdienet auch einen Platz unter den Künstlern. Er war der Sohn eines Bildners, und trieb in seiner Jugend selbst die Bildnerei. Man sahe in den Propyleen zu Athen einen Mercur und die bekleideten Grazien von ihm. Dieß ist wenigstens die gemeine Meinung; aber man muß bekennen, daß sich Pausanias hierüber unbestimmt und zweifelhaft ausdrückt; er versichert nicht, daß diese Stücke das Werk des Philosophen Socrates seien, sondern erzählet bloß, daß man es sage.

Plinius, ohne vom Philosophen Socrates zu sprechen, sagt, die Grazien der Propyleen seien von einem Socrates, und man sei in Zweifel, ob sie von dem Mahler Socrates, oder einem andern dieses Nahmens herrühren. Er setzet hinzu, man bewundere sie nicht weniger, als die Werke des Menestratus.

Es läßt sich vermuthen, daß sie vom Socrates, dem Thebaner, oder von dem Mahler Socrates, oder von einem andern Künstler dieses Nahmens waren, und daß man jene Werke dem Philosophen Socrates, der sich große Achtung erworben

worden hatte, etwa wegen der Gleichheit des Nahmens zuschrieb, da er doch keinen Theil an ihnen hatte.

Er gab frühzeitig die Sculptur auf, um sich philosophischen Betrachtungen zu überlassen; und es ist schwer zu glauben, daß er in der kurzen Zeit, in welcher er die Künste trieb, der Bewunderung würdige Werke der Kunst liefern konnte.

51. Menestratus.

Wir setzen ihn blos deswegen hieher, weil wir ihn so eben bei Gelegenheit des Socrates genennet haben; denn weiter zeiget uns nichts sein Zeitalter an. Plinius sagt bloß, man bewundere von ihm einen Hercules, und eine Statüe der Hecate, welche in dem Tempel der Diana zu Ephesus war.

52. Pythagoras

von Rhegium wird von Plinius unter die Zeitgenossen des Polyclet gerechnet, und in die 87ste Olympiade, 432 Jahr vor unsere Zeitrechnung gesetzt. Aber er mußte weit älter seyn, weil er nach dem Berichte des Pausanias seine Kunst von dem Clearchus lernte, der ein Schüler des Euchir von Corinth war.

Man sahe von ihm zu Olympia die Statüe des Pankratiasten Leontiskus, der sich nicht die Mühe nahm, seine Gegner nieder zu werfen, sondern sich bloß begnügte, ihre Finger in seinen Händen zu zerbrechen, und sie auf diese Art durch den heftigen Schmerz zwang, sich selbst für überwunden zu erklären.

Plinius sagt, Pythagoras von Rhegium, und ein anderer Pythagoras von Leontium habe den Myron übertroffen. Diesemnach müßte man annehmen, daß sie ein wenig später als jener Künstler gelebt haben. Er spricht auch noch von einem dritten Pythagoras, welcher von Samos war, und kann wohl das Zeitalter des von Rhegium mit der Zeit, in welcher einer von den beiden andern erschien, verwechselt haben.

Ich

Ich glaube, man müsse dem ältesten dieser drei das zuschreiben, was er von dem zweiten sagt, daß er nämlich der erste war, welcher die Nerven und Adern ausdrückte, und die Haare mit mehrerer Kunst bildete, als man es bis auf ihn gethan hatte. Es ist wahr, daß man zugeben könnte, die Kunst die Haare darzustellen, habe nach den Zeiten des Phidias Fortschritte gemacht; denn dieser Theil hängt von einer Geschicklichkeit der Ausführung ab, welche die Neuern mit dem Nahmen des Geschmackes zieren, und die Zeiten nicht eigen seyn kann, wo man die Kunst noch mit der größesten Härte (austeriré) ausübte. Es ist auch möglich, daß man es sich erst nach dem Phidias angelegen seyn ließ, die Adern auszudrücken; denn sie gehören unter die Zahl der niedrigern kleinen Theile, welche diejenigen Künstler nicht achteten, die nur die großen Theile auszudrücken, und sie noch größer darzustellen suchten: vorzüglich aber drückte man, wie wir bereits gesagt haben, an Figuren der Götter keine Adern aus, weil sie kein Blut hatten.

Ich werde von dem, was Plinius Nerven nennt, nichts sagen, weil man erst wissen müßte, was er unter diesem Worte versteht. Herr Falconet übersetzt es Spannmuskeln (*tendons*) und glaubt, daß hier von muskulösen Theilen, von Gelenken und Insertionen der Muskeln die Rede sei. Wenn seine Vermuthung wahr ist, so ist es sehr wahrscheinlich, daß Plinius sich irrt; denn er läßt den Pythagoras, von dem hier die Rede ist, später leben, als Phidias; und wie könnte man annehmen, daß Phidias in den schönsten Zeiten der Kunst seine Achtung erhalten hätte, wenn er die Ein- und Ausgänge der Muskeln weder gekannt, noch auszudrücken verstanden hätte?

Ich glaube, Plinius irre sich sehr oft in den Epochen, die er für die Fortschritte der Sculptur festsetzt. Wenn ich ihn mit dem Pausanias vergleiche, so dünkt mich, er setze die Vollendung dieser Kunst in allzufrühe Epochen. Pythagoras von Rhegium scheint seine Achtung in weit spätern Jahrhunderten, als in welchem er lebte, noch behauptet zu haben, und man muß hinzusetzen, daß seine Werke von einer Art waren, welche viele und große Talente voraussetzte.

In

In den Zeiten der Kindheit der Kunst konnte man kein Denkmahl in Bronze mit Glück machen, welches den auf einen Wagen steigenden Cratisthenes und die Victoria neben ihm darstellt, keine Europa, auf einem Stiere sitzend, welcher den Herrn der Götter verbarg, keinen Kampf des Eteocles und Polynices. Jene Werke verlangen das Talent, Thiere gut behandeln, und der Zusammensetzung Ausdruck und Bewegung geben zu können. Nimmt man aber an, sie wären schlecht gearbeitet gewesen, so würden sie zu den Zeiten des Pausanias und selbst zu denen des Tatian nicht noch ihre Achtung behauptet haben.

Der Leontinische **Pythagoras**, der, welcher nach dem Plinius die Haare zuerst mit Kunst ausdrückte, hatte eine Figur gebildet, welche viel Ausdruck haben mußte. Sie stellte einen Lahmen dar, und man konnte, nach demselben Schriftsteller, diese Figur nicht betrachten, ohne den Schmerz zu empfinden, dessen Gefühl man in derselben annahm. Man vermuthete, diese Statüe sei die des Philoctet.

53. Thrasymedes

von Paros machte zu Epidaurus die Statüe des Aesculap. Sie war eine colossalische Figur, welche die Hälfte der Proportion des Olympischen Jupiter zu Athen hatte, und war gleichfalls von Gold und Elfenbein. Der Gott saß auf einem Throne, hielt in der einen Hand einen Stab, und stützte die andere auf den Kopf eines Drachen. Neben dem Gott lag ein Hund. Ueber dem Throne waren die Thaten des Bellerophon, des Besiegers der Chimära, und Perseus, welcher der Medusa den Kopf abhieb, gegraben.

54. Aristonus

von Aegina. Wir stellen diesen Künstler hieher, obgleich sein Zeitalter unbekannt ist. Man sahe zu Olympia eine Statüe des Jupiter von ihm. Der Gott war gegen die aufgehende Sonne gekehrt; hielt in der einen Hand einen Adler und in der andern einen Blitz. Sein Haupt war mit Frühlingsblumen

blumen umkränzt. Die Statüe war ein Weihgeschenk der Metapontiner.

55. Anaxagoras

von Aegina muß unter die Bildner gerechnet werden, welche in dem fünften Jahrhunderte vor unserer Zeitrechnung lebten. Er machte eine Statüe des Jupiter, welche zu Olympia aufgerichtet wurde. Sie war ein Weihgeschenk der Städte von Griechenland, welche zu Platea gegen den Mardonius gestritten hatten. Diese Schlacht fiel 479 Jahr vor unserer Zeitrechnung vor, und es konnten mehrere Jahre vergehen, ehe die Griechen das Zeichen des Dankes gegen die Götter, die nach ihrer Meinung ihnen den Sieg gegeben hatten, zu Olympia aufstellten.

Anaxagoras schrieb über die Perspective; aber die Belehrungen, die er über diese Wissenschaft gab, scheinen sich bloß auf die Decorationen des Theaters bezogen zu haben.

Agatarchus, der unter der Anleitung des Aeschylus zu Athen zuerst eine perspectivische Decoration gemacht hatte, war auch der erste, welcher die Regeln derselben schriftlich festsetzte.

56. Athenodorus

von Klitoros in Arkadien war in weiblichen Figuren sehr glücklich. Durch die Nachahmung eines Geschlechtes zu gefallen, welchem die Natur die Mittel zu gefallen verschwenderisch gab, ist kein kleiner Triumph der Kunst. Athenodorus war ein Schüler des Polyclet, und muß nicht mit dem Bildner gleiches Nahmens verwechselt werden, der an der schönen Gruppe des Laocoon mit arbeitete. Dieser letztere war von Samos.

57. Cresilas

oder Cresilaus, denn es scheint, daß es ein und derselbe Künstler ist, von welchem Plinius unter diesen beiden so wenig

wenig verschiedenen Nahmen sprach, machte einen Doryphoros, das ist, einen Trabanten (un garde) mit einer Pike bewaffnet, und eine Amazone. Er hatte auch einen Menschen dargestellt, welcher eben an einer Verwundung sterben wollte, und eine Statüe des Pericles, den man den Olympischen nannte, gemacht. Plinius sagt bei Gelegenheit dieses Bildners, an seinen Werken sei vorzüglich das bewunderswürdig, daß in ihnen das Adele ausgezeichneter Männer noch erhöht sey. Nur ein großer Künstler konnte diese Betrachtung veranlassen.

Durch diesen Charakter des Adels, welchen **Cresilaus** seinen Figuren gab, glaubt Winkelmann überzeugt zu seyn, daß man diesem Künstler, welcher einen an einer Verwundung sterbenden Menschen bildete, die antike Figur nicht zuschreiben dürfe, welche bis auf uns gekommen ist, und der sterbende Fechter genannt wird. Sie stellet nichts, als einen gemeinen Menschen dar; aber unser Alterthumsforscher hält ihn für keinen Fechter. An der Seite dieser Statüe sieht man ein zerbrochenes Horn, und dieß ist nicht das Attribut eines Fechters, sondern eines Herolds. Die Schnur, welche den Hals dieses Sterbenden umgiebt, bestätiget Winkelmann nur mehr in seiner Meinung, denn er lernte aus einer alten Inschrift, daß die Herolde bei den Olympischen Spielen das Horn bliesen, und sich eine Schnur um den Hals banden, damit sie sich nach der Vermuthung des **Saumaise** nicht eine Ader zersprengten, wenn sie das Horn bliesen, oder sehr laut schrieen. Ein Herold konnte während der Ausführung seiner friedlichen Verrichtungen durch Zufall oder Verrätherei der Feinde eine tödtliche Wunde erhalten, und die Griechen ihm aus Dankbarkeit die Ehre einer Statüe verwilliget haben. Sie ist ein Produkt des schönen Zeitalters der Kunst, und die Griechen kannten damahls die Kämpfe der Kloppfechter nicht.

Das Verdienst dieses Werkes erlaubt Winkelmann nicht, es den Römern, und auch selbst den Griechen jener Zeiten, in welchen sie sich jenen Eroberern unterwerfen mußten, zuzu-

schreiben; aber seine Vermuthung wird sehr schwach, wenn man mit einigem Grund annehmen kann, die Gruppe des Laocoon selbst sei zu den Zeiten der Kaiser gebildet worden.

Es ist vielleicht ein Irrthum, wenn man glaubt, alle schönen antiken Werke, die bis auf uns gekommen, seien vor der Unterjochung Griechenlands unter die Oberherrschaft von Rom geschaffen worden.

58. Naucydes

von Argos blühete nach dem Plinius in der 95sten Olympiade, 400 Jahr vor unserer Zeitrechnung. Man schätzte von ihm einen Mercur, einen Diskobulos, einen Menschen, der einen Widder opferte, eine Statüe der Hebe in Gold und Elfenbein, neben der Juno des Polyclet zu Corinth aufgerichtet; in derselben Stadt eine Hecate in Elfenbein, und vorzüglich zwei Statüen des Chimon, eines Siegers im Ringen. Die eine blieb als eine Zierde in Olympia, die andere wurde von Argos nach Rom gebracht, und in dem Tempel des Friedens aufgestellt. Er hatte auch die bekannte Erinnys gemacht, ein berühmtes Weib unter den Griechischen Dichtern, von welcher wir nur noch eine Ode über den Muth haben.

Naucydes hatte den zweiten Polyclet von Argos zum Schüler, von welchem wir bereits gesprochen haben.

59. Dinomenes

scheint ein berühmter Künstler gewesen zu seyn, ohnerachtet man wenige seiner Werke anführt. Man weiß, daß er eine Statüe des Protesilas, eine eines Ringers, und die der Besantis, Königin der Päonier, machte, deren Züge es zu verdienen schienen, der Nachwelt aufbehalten zu werden, weil sie ein schwarzes Kind zur Welt gebracht hatte.

60. Praxiteles,

einer der berühmtesten Bildner des Alterthums, blühte nach dem Plinius in der 104ten Olympiade, 364 Jahr vor unserer Zeit-

Zeitrechnung. „Er war," sagt dieser Schriftsteller, „in Mar„morarbeiten am glücklichsten, und also auch durch diese am „berühmtesten. Er hat jedoch auch in Bronze sehr schöne „Werke gemacht; einen Raub der Proserpina, eine Ceres, die „ihre Tochter zurückführet; einen Bacchus, die Wollust, perso„nificiert durch einen Satyr, der berühmt, und von den Grie„chen Periboetos (der berühmte) genannt wurde.

„Die Statüen, die vor dem Tempel der Glückseligkeit „standen, sind auch von ihm, wie eine Venus, die unter der „Regierung des Claudius mit dem Tempel zugleich verbrannte: „diese Venus war der in Marmor von ihm gleich, die in der „ganzen Welt so bekannt ist. Er machte auch ein Frauenzim„mer, welches Kränze flicht, ein altes Weib, und einen Scla„ven, der Wein trägt; die Tyrannenmörder Harmodius und „Aristogiton, Statüen, welche Xerxes, König von Persien, ge„raubt hatte, und Alexander nach der Eroberung Persiens den „Athenienfern wieder gab; einen jungen Apoll, welcher eine „Eidexe, die neben ihm schleicht, mit einem Pfeile durchsticht, „und den man im Griechischen Sauroctonos (den Eidexen„tödter) nennt. Man siehet auch zwei Figuren mit verschie„denem Ausdrucke von ihm; eine weinende Matrone, und ei„ne Buhlerin, welche Fröhlichkeit ausdrückt. Man hält die„se letztere für die Phryne, und glaubt an ihr die ganze Liebe „des Künstlers, und in ihrem ganzen Wesen den Dank einer „Buhlerin zu entdecken."

Alle diese Werke, von denen Plinius hier sprach, sind in Bronze: an einer andern Stelle redet er von denen in Marmor. „Indem wir von Bildnern sprachen," sagt er, „erwähn„ten wir auch des Praxiteles, der sich in Marmor selbst „übertraf. Aber die erste Statüe, nicht bloß von Praxite„les, sondern von der ganzen Welt, ist seine Venus, welche „zu sehen sehr viele Personen eine Schiffarth nach Gnidos „unternahmen.

„Dieser Künstler hatte zwei Statüen der Venus gemacht, „die er zu gleicher Zeit zum Kauf ausbot. Die eine war mit „einer Art von Schleier bedeckt, und aus diesem Grunde ge-

„ben ihr die von Kos, welche die Wahl hatten, den Vorzug, „weil sie glaubten, Schamhaftigkeit und strenge Sitten da„durch zu zeigen, ohnerachtet sie andere für denselben Preis „haben konnten: die Gnidier kauften die andere.

„Die Schätzung und der Ruf dieser Werke ist außeror„dentlich verschieden. Der König Nicomedes wollte in der „Folge die der Gnidier kaufen, mit dem Versprechen, die Schul„den der Stadt, welche unermeßlich waren, zu bezahlen; aber „die Einwohner wollten sich lieber Allem aussetzen, als dieselbe „veräußern, und sie hatten Recht; denn Praxiteles verherr„lichte durch diese Figur die Stadt Gnidos. Der kleine Tem„pel, in welchem sie steht, ist überall offen, daß man also die „Statüe von allen Seiten sehen kann. Man glaubte, dieß „würde der Göttin nicht mißfallen. Man betrachte sie, von „welcher Seite man wolle, so erwecket sie gleiche Bewunderung.

„Man sagt, es habe sich einer in diese Figur verliebt, „sich versteckt, und sie die Nacht hindurch genossen; ein Fleck „den sie noch habe, soll seine Leidenschaft verrathen.

„Man siehet zu Gnidos noch andere Statüen von be„rühmten Künstlern; einen Bacchus von Bryaxis, einen an„dern Bacchus und eine Minerva von Scopas; und was „die Schönheit der Venus des Praxiteles am besten beweiset, „ist, daß man unter jenen schönen Werken allein von ihr sprach.

„Man hat von dem Praxiteles einen Cupido, welchen „Cicero dem Verres vorwirft, gestohlen zu haben. Man rei„sete nach Thespiä, bloß um diese Figur zu sehen: heut zu „Tage steht er in dem Porticus der Octavia. Er machte noch „einen nackten zu Parium, einer Colonie der Propontis, den „man eben so schätzet, wie seine Gnidische Venus, und der „auch auf dieselbe Weise mißhandelt wurde; denn Alchidas von „Rhodos verliebte sich in ihn, und hinterließ ebenfalls eine „Spur seiner Leidenschaft.

„Die Werke des Praxiteles zu Rom sind eine Flora, „ein Triptolemos, und eine Ceres in den Gärten des Servi„lius; die Abbildungen des Guten-Erfolgs und des Glücks, „welche sich auf dem Capitolio befinden; Mänaden, das, was

„man

„man Thyaden und Caryatiden nennt, und endlich Silene, „und ein Apoll und Neptun in den Denkmählern des Asinius „Pollio.“

Vielleicht hatte Praxiteles seine berühmte Venus damahls noch nicht gebildet, als er seinen Amor und seinen Satyr allen seinen Werken vorzog. Der Verfasser der Reise des jungen Anacharsis, erzählt nach dem Pausanias folgendermassen, auf welche Weise ihm Phryne sein eigenes Urtheil über seine Werke entlockte.

Er war in diese Buhlerin sterblich verliebt, und sie verlangte das schönste Werk des Künstlers. „Ich geb es dir „mit Vergnügen, sagte er zu ihr, jedoch unter der „Bedingung, daß du dir es selbst auslesest. Aber, „wie kann man in der Mitte so vieler Meisterstücke zu einer „ausschließlichen Wahl kommen? — Indeß sie noch unentschlossen war, kam ein Sclave, der heimlich gewonnen war, „gelaufen, seinem Herrn zu melden, das Feuer habe seine „Werkstätte ergriffen, die meisten seiner Statüen wären zerstöhrt, und die übrigen würden es in kurzer Zeit auch seyn. „Ach! es ist um mich geschehen, schrie Praxiteles, „wenn man nicht den Amor und den Satyr rettet! Beruhige dich, sagte Phryne lächelnd zu ihm, ich „wollte dich bloß durch diese falsche Nachricht „zwingen, mich in Ansehung meiner Wahl aufzuklären. Sie nahm die Figur des Amor, und bereicherte damit die Stadt Thespiä, den Ort ihrer Geburt.“

Derselbe Schriftsteller läßt den jungen Anacharsis nach Gnidos reisen: „Bald,“ läßt er ihn sagen, „befanden wir „uns im Angesicht der berühmten Venus des Praxiteles. „Man hatte sie erst kürzlich in die Mitte eines kleinen Tempels „gestellt, in welchen der Tag durch zwei entgegengesetzte Thüren hineinfiel, daß ein sanftes Licht sie von allen Seiten erleuchtete. Wie soll ich das Erstaunen des ersten Augenblickes, und alle die nun folgenden Täuschungen mahlen? Wir „liehen dem Marmor unsere Gefühle, wir hörten ihn seufzen. „Zwei Schüler des Praxiteles, die erst neuerlich von Athen „gekom-

„gekommen waren, dieses Meisterstück zu studieren, ließen uns „Schönheiten bemerken, deren Wirkungen wir fühlten, ohne „die Ursache derselben einzusehen. Unter den Umstehenden „sagte der eine: Venus hat den Olymp verlassen, sie „wohnet unter uns. Ein anderer: Wenn Juno „und Minerva sie so sähen, sie würden sich über „das Urtheil des Paris nicht mehr beklagen. „Ein dritter: Ehedem würdigte die Göttin Paris, „Anchises und Adonis, sich ihren Augen ohne „Schleier zu zeigen: ist sie denn auch dem Pra„xiteles erschienen? — Ja, antwortete ein Schüler, „und zwar unter der Gestalt der Phryne. Und „in der That, auf den ersten Blick erkannten wir jene berühm„te Buhlerin. Wir sahen von mehr als Einer Seite dieselben „Züge, denselben Blick. Zu gleicher Zeit entdeckten unsere „jungen Künstler an ihr das zauberische Lächeln einer andern „Geliebten des Praxiteles, mit Nahmen Kratina.

„So nahmen Mahler und Bildner ihre Geliebten zu Mo„delen, und stellten sie unter dem Nahmen verschiedener Gott„heiten zur öffentlichen Verehrung aus. So stellten sie den „Kopf des Mercur nach dem des Alcibiades dar.

„Die Gnidier waren stolz auf einen Schatz, der zu glei„cher Zeit das Interesse ihres Handels und ihres Ruhmes be„günstigte. Bei abergläubischen, für die Künste leidenschaft„lich eingenommenen Völkern ist ein Orakel, oder ein berühm„tes Denkmahl genug, die Fremden schaarenweis anzulocken. „Man siehet deren sehr oft, die das Meer durchreisen, und „nach Gnidos kommen, das schönste Werk zu sehen, welches „aus den Händen des Praxiteles hervorgieng."

Wir sagen unter dem Artikel Mythologie, indem wir von der Venus reden, daß die, welche wir die Mediceische nennen, wahrscheinlich, wenn auch nicht eine Copie, doch wenigstens eine Nachahmung der Gnidischen Venus ist, welche man noch zu den Zeiten des Theodosius zu Constantinopel sahe.

Winkelmann vermuthet, daß die Neuern noch ein Originalwerk des Praxiteles besitzen, den Apollo Sauroctonos, oder

oder den Eidexentödter, von welchem Plinius spricht. Er ist in Verfuchung, ihn in demjenigen zu erkennen, welchen man in der Villa Albani sieht, und den er für die schönste Bronze des Alterthums hält. Er ist fünf Palmen hoch. Diese Statüe wurde auf dem Aventinischen Berge gefunden. Die Arme fehlten, man entdeckte sie aber neben der Figur. Der Kopf ist mit einem Diadem umgeben, das mit einem Silberblech überzogen ist.

Der berühmte Amor, den der Meister der Phryne gab, und den diese Buhlerin der Stadt Thespiä widmete, zog eine Menge Fremde in jene Stadt, die übrigens nichts Merkwürdiges hatte. Er wurde von Caligula den Thespiern geraubt, und von Claudius ihnen wieder gegeben; aber Nero ließ ihn wieder nach Rom bringen, wo er bei einem Brande zerstöhret wurde. Menodor machte den Thespiern von diesem Meisterstücke eine Copie, die man noch zu den Zeiten des Pausanias bei ihnen sahe.

Ein Epigramm der Anthologie sagt, der Amor des Praxiteles sei von Bronze gewesen; aber man weiß, daß er von Pentelischem Marmor war. Auch jene Danae, jene Nymphen und jener Satyr, der einen Schlauch trug, von welchem ein anderes Epigramm derselben Sammlung spricht, und welchen Momus selbst, wie darin gesagt wird, gezwungen wäre zu loben, waren Werke von Marmor.

Praxiteles hatte seiner Venus einige Züge der Phryne gegeben; und machte auch die Statüen dieser Buhlerin; sie war vergoldet, und stand auf einem Fußgestelle von Pentelischem Marmor; man las daran: Phryne. Die berühmte Thespierin. Phryne widmete sie dem Tempel zu Delphi: eine andere Statüe desselben Künstlers, welche gleichfalls jene Buhlerin vorstellte, sahe man zu Thespiä neben einer Statüe der Venus von derselben Hand.

An dem Wege von Piräus nach Athen stand ein Reuter neben seinem Pferde, ein Werk des Praxiteles, von welchem wir vielleicht auf einem antiken Steine in der Sammlung des Herzogs von Marlborough eine Nachahmung sehen. Es

ist

ist der fünf und vierzigste der Sammlung, und darin als eine Darstellung Alexanders angekündiget.

In dem Tempel der Ceres zu Athen, war die Statüe der Göttin, ihrer Tochter, und die des Bacchus mit einer Fackel, auch von Praxiteles. In einem der Tempel an der Straße, welche man die Dreifüße nannte, stand sein berühmter Satyr, eins von seinen Werken, welches er am meisten liebte, wie er der Phryne selbst bekennen mußte. In dem Quartier Brauron, wo die Dionysiaca gefeiert wurden, hatte er die Brauronische Diana gemacht; zu Megara, in dem Tempel des Apoll diesen Gott selbst, die Diana und Latona; in dem Tempel des Bacchus einen Satyr von Parischem Marmor; in dem Tempel der Diana wurden ihm die Statüen der zwölf großen Götter zugeschrieben; zu Elis eine Statüe des Bacchus, in dem Tempel, der diesem Gotte geweihet war; zu Platea die Statüe der Juno, in Parischem Marmor, und die der Rhea, wie sie dem Saturn einen in Windeln gewickelten Stein übergiebt, als ob er das Kind wäre, welches sie eben gebohren hätte; in dem Haine, dem Trophonius geheiliget, die Statüe des Aeskulap; zu Anticyra die der Diana, mit dem Köcher auf der Schulter, eine Fackel in der Hand, und einen Hund an ihrer Seite; zu Mantinea, die Juno auf einem Throne, und neben ihr Minerva und Hebe. Für das Pantheon zu Athen hatte er zwei Pferde gemacht, die über dem großen Portal standen.

Vitruv rechnet den Praxiteles unter die Zahl derjenigen Künstler, welche an dem Grabmahle des Mausolus arbeiteten. Jener König von Carien starb in dem vierten Jahre der 106ten Olympiade, 353 Jahr vor unserer Zeitrechnung. Diese Angabe stimmt mit der des Plinius überein, der unsern Künstler gegen die 104te Olympiade blühen läßt.

61. Cephissodorus

oder vielmehr Cephissodotus. Es gab mehrere Bildner dieses Nahmens. Der eine, ein Zeitgenosse des Praxiteles, fing einige Jahre vor diesem großen Künstler an zu blühen, nämlich

nämlich in der 102ten Olympiade. Der andere war ein Sohn des Praxiteles, und zeigte sich als einen würdigen Erben des Talentes seines Vaters. Man sahe zu Pergama eine Gruppe von ihm, die wegen des lebendigen Ausdrucks des Fleisches scheint geschätzet worden zu seyn. Dieser Theil der Kunst, welcher den Produkten derselben Gleichheit mit der Natur giebt, ist keiner von denen, die man in dem ersten Zeitalter der Kunst findet. Die ersten Künstler, die sich zur Vollkommenheit erheben, haben noch immer einen harten Styl, welcher mit dieser liebenswürdigen Weichheit nicht übereinstimmt.

Die Alten haben bemerkt, daß **Praxiteles** seinen Werken mehr Weichheit gab, als seine Vorgänger, und daß sein Sohn in seine Fußtapfen trat. Man sahe zu den Zeiten des Plinius von ihm zu Rom eine Latona in dem Tempel des Palatinischen Berges, eine Venus unter den Denkmählern des Asinius Pollio, einen Aesculap und eine Diana in einem Tempel der Juno.

Ich weiß nicht, ob es derselbe **Cephissodotus** war, von dem man eine Minerva über dem Thore zu Athen, einen Mercur, der den noch ganz kleinen Bacchus erzieht, einen Redner, der eine Hand in die Höhe hielt, und die beiden Buhlerinnen Anyta und Myro bewunderte.

Es gab noch einen dritten **Cephissodotus**, der erst in der 120sten Olympiade blühte. Ich wag' es nicht zu entscheiden, ob es dieser letztere, oder der Sohn des Praxiteles war, welchem Plinius Statüen von Philosophen zuschreibt.

62. Hypatodorus,

den Plinius mit dem erstern Cephissodotus in eine und dieselbe Epoche setzt, scheint ein sehr geschickter Künstler gewesen zu seyn, ohnerachtet man nur einer geringen Anzahl seiner Werke gedenkt.

Pausanias spricht von einer Statüe der Minerva in Bronze, welche zu Aliphera in Arcadien in einem Tempel dieser Göttin stand, und die nicht weniger durch ihre Schönheit, als durch ihre Größe das Auge zu beschäftigen verdiente.

In

In dem Alterthume sahe man oft mehrere Künstler ihre Talente vereinigen. So wurden die Statüen der Anführer vor Theben zu Delphi, und ein Aristogiton, von dem man weiter nichts weiß, in Gemeinschaft eines andern Künstlers gemacht. Neben diesen heroischen Figuren stand der Wagen des Amphiaraus, auf welchem Baton, der Fuhrmann und Verwandte dieses Prinzen stand.

63. Pamphilus.

Alles, was wir von diesem Bildner wissen, der ein Schüler des Praxiteles war, ist, daß eins seiner Werke, welches den Jupiter Hospitalis vorstellte, einen Theil der Denkmähler ausmachte, welche Asinius Pollio sammelte. Man kann voraussetzen, daß sich dieser Römer keine andern als ausgezeichnete Werke aus Griechenland bringen ließ. Da man aber reiche Liebhaber zu allen Zeiten betrügen konnte, so beweiset diese Voraussetzung zum Vortheil des Pamphilus wenig.

64. Euphranor

wird auf die Glaubwürdigkeit des Plinius unter die Zeitgenossen des Praxiteles gezählet. Wir werden unsere Zweifel über die Richtigkeit dieser Epoche unter dem Artikel Mahler vortragen, denn Euphranor war zugleich Mahler und Bildner. „Es giebt von diesem Künstler, sagt Plinius, einen „Paris, den man deswegen schätzte, weil man an ihm zu glei„cher Zeit den Richter der Göttinnen, den Liebhaber der Hele„na und den Mörder des Achilles erkannte. Zu Rom ist eine „Minerva von ihm, welche man die Catulische nennt, weil sie „Q. Luratius Catulus geweiht hat, und eine Figur des „Guten-Ausgangs, welche in der rechten Hand eine Schaale, „und in der Linken eine Aehre und einen Mohnstengel hält; eine „Latona, welche den Apoll und die Diana trägt, die sie eben „gebohren hat; diese Figur steht in dem kleinen Tempel der „Eintracht. Er machte auch Wagen mit vier und mit zwei „Pferden; einen Pluto von seltener Schönheit; und die Tu-

gend

„gend und die Huld (Gratia), beide colossalisch, und ein Weib „in Bewunderung und Anbetung; einen Alexander und Phi„lipp, auf vierspännigen Wagen.“ Man kannte auch eine Statüe des Vulcan von ihm.

Wenn man nach der Lesart einer Handschrift des Plinius annimmt, daß Nicias, der seine Kunst von einem Schüler des Euphranor gelernt hatte, mit Ptolemäus und nicht mit Attalus eines Gemähldes wegen in Handel stand, so könnte man auch, wenn nicht noch andere Schwierigkeiten vorhanden wären, annehmen, daß unser Künstler ohngefähr mit Praxiteles zu derselben Zeit blühte.

Herr Falconet ziehet den dreifachen Ausdruck, welchen Plinius dem Paris des Euphranor giebt, mit vielem Scharfsinne in Zweifel. „Wenn er,“ spricht Falconet, „das erstau„nende und seitdem wieder verlohrene Geheimniß gefunden hat„te, einer einzigen Statüe drei verschiedene Ausdrücke zu ge„ben, so scheint Plinius ungerecht gehandelt zu haben, daß er „sich auf einen so außerordentlichen Umstand nicht mehr stützte, „um das unbegreifliche Talent des Künstlers begreiflich zu ma„chen, den er preisen wollte. — Wollet ihr es glauben, daß „diese drei verschiedenen Ausdrücke über das Gesicht des Paris „verbreitet waren? — Ich will es wohl, wenn ihr euch an„ders das richterliche gebietende und majestätische Wesen mit „dem Ausdrucke der Zärtlichkeit, Leidenschaft, und Artigkeit „und diese mit dem Charakter der Grausamkeit, Hinterlist und „Niedrigkeit, in den Zügen eines Gesichtes in Bronze vereint „denken könnt.“

65. Leochares

war ein Zeitgenosse des Praxiteles, denn er arbeitete an dem Grabmahle des Mausolus. Vitruv rechnet ihn unter die Zahl ausgezeichneter Künstler, wenn er bei Gelegenheit eines colossalischen Mars, der in der Burg von Halicarnassus stand, sagt: *nobili manu Leocharis factum.* Derselbe Künstler hatte einen Jupiter, das Volk und einen Apoll in dem Porticus zu Athen gemacht. Am Ausgange des Altis sahe man von ihm in einem

Tempel

Tempel, den Philippus erbauet hatte, diesen Fürsten und Alexander, Amyntas, Olympias und Eurydice, Statüen in Gold und Elfenbein. Er hatte auch einen Ganymed gebildet, und wenn ihm diese Figur gelungen war, welche Anmuth, Weichheit und Schönheit erforderte, so verdiente er unter den liebenswürdigen Künstlern einen ausgezeichneten Rang.

66. Timotheus

arbeitete gleichfalls an dem Mausoleum. Man sahe zu Rom in dem Tempel des Apoll, auf dem Palatinischen Berge, eine Statüe der Diana von ihm. Er bildete Athleten, bewaffnete Männer, Jäger, Personen, welche Opfer brachten. Eine Statüe, welche er für Trözene machte, hielt man für einen Aesculap, aber die Einwohner behaupteten, es wäre ein Hippolytus.

67. Polycles.

Es gab wenigstens zwei Bildner dieses Nahmens. Der eine war Zeitgenosse derer, von welchen wir eben gesprochen haben. Er hatte mehrere der Statüen gemacht, welche man zu Rom in dem Porticus der Octavia sahe. Er arbeitete in Marmor und Bronze.

Der andere lebte in spätern Zeiten, und verdient unter die guten Künstler jener Zeiten gerechnet zu werden. Er machte eine merkwürdige Statüe des Hermaphroditus.

Der eine dieser Polycleſſe hatte Söhne, welche das Talent ihres Vaters trieben, und mit ihm zugleich arbeiteten. Diese Vereinigung der Talente fand unter den Alten öfter Statt, als unter den Neuern: sie setzet mehr Bescheidenheit voraus; denn eingebildete Menschen wollen nicht, daß ihre Arbeiten mit denen von ihres Gleichen verwechselt werden, oder vielmehr, sie kennen deren keine, und würden durch die Theilnahme fremder Hände ihre Talente zu erniedrigen glauben.

68. Bryaxis

wurde wie Leochares zu dem Mausoleum gebraucht. Uebrigens kannte man von ihm zu Rhodos fünf colossalische Figuren

ren von Göttern. Er machte auch eine Pasiphae, einen Aesculap nebst seiner Tochter Hygira, und einen Bacchus zu Gnidos. Man bewunderte von ihm eine Statüe des Apollo, in Daphne, der Vorstadt von Antiochia; sie wurde zu den Zeiten des Kaisers Julian durch einen Blitz zerstöhrt.

Es ist zu dem Lobe des Bryaxis bloß zu erzählen, daß man nicht gewiß war, ob der Jupiter und Apollo, den man zu Patará in Lycien sahe, von Phidias oder von diesem Künstler sei.

69. Scopas

von Paros wurde auf Treu und Glauben einer Stelle des Plinius in ein früheres Zeitalter zurückgeworfen, einer Stelle, welche ihn in die 87ste Olympiade versetzt, deren erstes Jahr mit dem 432sten vor unserer Zeitrechnung übereinkommt. Zwei ebenfalls von Plinius erzählte Thatsachen verdienen mehr Glauben: die erstere, Scopas arbeitete an dem Grabmahle des Mausolus, der, wie wir bereits gesagt haben, 353 Jahr vor unserer Zeitrechnung starb: die letztere, er bildete eine, oder nach der Verbesserung des Saumaise, sechs und dreissig Säulen des Tempels zu Ephes, der durch eine Feuersbrunst zerstöhret wurde. Nun aber weiß man, daß dieser Brand in der 106ten Olympiade ausbrach, ohngefähr zur Zeit des Ablebens des Mausolus.

Scopas war also ein Zeitgenosse des Praxiteles, Bryaxis, Timotheus und Leochares. Und Plinius selbst, der in seinem 34sten Buche den Scopas in die 87ste Olympiade gesetzt, und ihm also ein weit früheres Zeitalter als dem Praxiteles gegeben hatte, stellt ihn in dem 36sten Buche erst nach den Söhnen dieses Bildners *).

„Jene Künstler, sagt er, streiten in Ansehung des Ruh-
„mes um den Vorzug. Er machte eine Venus, einen Cupido
„und Phaeton, Statüen, die man in Samothracien auf das
„reli-

*) Herr Heyne glaubt, daß die Stelle des 34sten Buches, wo Scopas in die 87ste Olympiade gesetzt wird, verfälscht, und der Name dieses Bildners durch eine fremde Hand untergeschoben worden sei.

„religiöseste verehrt. Er machte auch den Palatinischen Apoll, „eine sitzende Vesta, welche geschätzet wird; sie befindet sich „in den Gärten des Servilius, nebst zweien ihrer Gefährtin„nen, welche neben ihr sitzen. Unter den Denkmählern des „Asinius Pollio, wo auch der Canephorus desselben Bildners „ist, befinden sich ähnliche Statüen.

„Aber die berühmtesten seiner Statüen sind in dem Tem„pel des Domitius, an dem Flaminischen Circus, sie sind Ne„ptun, Thetis, Achill und die Nereiden, die auf Delphinen, „Wallfischen und Seepferden sitzen; Tritonen, die Heerde des „Phorcus, Seeungeheuer und viele andere Meerfiguren, alle „von seiner Hand: ein schönes Werk: er wandte sein ganzes „Leben auf dasselbe.

„Aber außer denen, von welchen wir gesprochen haben, „und außer denen, welche wir nicht kennen, siehet man auch „in dem Tempel des Brutus Callinicus, an demselben Circus, „einen sitzenden Mars in colossalischer Größe von ihm. Noch „mehr; auf demselben Platze siehet man eine nackende Venus, „die selbst vor der berühmten Venus des Praxiteles Vorzüge „hat, und die jeden andern Ort, in welchem man sie nur auf„stellte, verherrlichen würde. Sie ist in Wahrheit zu Rom, „unter der unermeßlichen Menge von Werken der Kunst, wel„che diese Stadt umschließt, wo die Menge von Pflichten und „Geschäften keinem Menschen Zeit übrig lässet, Gegenstände „der Art genau zu betrachten, gleichsam wie verlohren. Man „braucht Zeit und das Schweigen eines ruhigen Ortes, um „sich der Bewunderung überlassen zu können, die solchen Wer„ken gebühret. Auch kennet man den Urheber der Venus „nicht, welche der Kaiser Vespasian in dem Tempel des Frie„dens heiligte, den er dem Reiche erwarb. Diese Statüe ist „des Ruhmes alter Bildner würdig. Eben so ungewiß ist „man, ob die sterbende Niobe mit ihren Kindern, in dem Tem„pel des Apollo Sosius, von Scopas oder Praxiteles ist; „und ob der Janus aus Aegypten, welchen Augustus in dem „Tempel dieses Gottes heiligte, von einem oder dem andern „jener beiden Bildner ist. Dieselbe Ungewißheit findet in Be-

„treff

„treff eines Cupido Statt, der einen Blitz hält, in dem Porti„cus der Octavia; das einzige, was man wenigstens von ihm „versichert, ist, daß seine Figur derjenigen gleicht, welche „Alcibiades in demselben Alter hatte.“

Herr Falconet hob in einer Anmerkung den Widerspruch des Plinius, der, nachdem er gesagt hatte, die Venus des Praxiteles sei die schönste in der Welt, in toto orbe terrarum, in eben der Stelle versichert, die des Scopas habe sie in Ansehung der Schönheit noch übertroffen, Praxiteliam illam antecedens. Herr Brotier wollte in seiner Ausgabe diesen Widerspruch retten, und glaubte, das Wort antecedens bedeute hier eine Priorität der Zeit, und nicht eine Superiorität der Schönheit, Plinius habe bloß sagen wollen, die Venus des Scopas, eines Künstlers, der in der 87sten Olympiade lebte, sei älter, als die des Praxiteles, der in der 104. blühte. Aber, da es erwiesen ist, daß Scopas mit dem Praxiteles zugleich an dem Mausoleum arbeitete, so kann man jenen Widerspruch nicht anders heben, als wenn man ihm einen Fehler wider die Chronologie zuschreibt, einen Fehler, womit er durch die glückliche Vermuthung des Herrn Heyne verschont bleibt. Man sehe die Oeuvres diverses concernans les arts, par M. Falconet, edition de 1787. tom. 2, p. 50.

Da es gewiß ist, daß Scopas ein Zeitgenosse des Praxiteles war, so zerfällt eine Vermuthung Winkelmanns von selbst. Er nimmt an, daß die Niobe, welche wir noch haben, ein Werk des Scopas und nicht des Praxiteles sei, wenn es anders dieselbe ist, deren Plinius erwähnt; er glaubt, die Einfachheit der Bekleidung der Töchter dieser unglücklichen Mutter begünstige diese Meinung, weil sie eine ältere Art zu arbeiten anzeige. Aber die Arbeit des Scopas, eines Zeitgenossen des Praxiteles, mußte sich ja dem ältern Style eben nicht mehr nähern, als die jenes Bildners.

Er macht noch andere Bemerkungen über die Niobe, die wir uns herzusetzen erlauben, ohnerachtet sie den Scopas nichts angehen. Er hält die Statüen, die sich heut zu Tage

in

in dem Mediceischen Garten befinden für antike Copieen von Statüen, welche vor dem Praxiteles gemacht wurden, und in welchen es sich der Copist zum Gesetz machte, dem Styl der Originale zu folgen. Man sahe, setzt er hinzu, zu Rom noch eine andere Niobe von derselben Größe und in derselben Stellung, und man hat von ihr noch einen Kopf in Gips. Er hat den Charakter eines spätern Styles, und man könnte ihn in die Zeiten des Praxiteles setzen. Die Augenknochen und Augenbraunen, die in der Mediceischen Venus mit einer scharfen Hervorspringung dargestellt sind, sind an dem Kopfe in Gips merklich abgerundet; dieser Charakter hat mehr Anmuth, und die Anmuth scheinet von Praxiteles gefunden worden zu seyn. Es fehlen an der Gruppe mehrere Figuren; und man hielt nicht ohne Wahrscheinlichkeit die Ringer für einen Theil derselben, als man sie fand. In einem Abdrucke von 1557 findet man sie mit dem Namen Kinder der Niobe bezeichnet. Flaminius Vacca bezeugt, daß sie in der Nähe der übrigen Figuren von der Gruppe ausgegraben wurden. Wegen der Aehnlichkeit des Styles und der ganzen Oekonomie der Arbeit kann man annehmen, daß sie zu ihr gehören, und die Fabel lehret uns, daß die jüngsten Söhne der Niobe getödtet wurden, als sie sich eben im Ringen übten.

Man darf die Niobe, welche wir kennen, nicht mit derjenigen verwechseln, von welcher Pausanias redet, und deren Arbeit weit gröber seyn mußte. In der Nähe derselben sahe man keinen Ausdruck an ihr, ja, sie glich nicht einmal einer weiblichen Figur; stieg man aber auf den Berg Sipylus, um sie aus ihrem wahren Gesichtspunkte zu betrachten, so glaubte man sie im heftigsten Schmerz und häufigen Thränen zu sehen.

Kommen wir wieder auf die Werke des Scopas zurück. Man sahe zu Gnidos eine Minerva und einen Bacchus von ihm; da aber die Schönheit der berühmten Venus diese Stücke gleichsam verdunkelte, so erregten sie nicht die Aufmerksamkeit, welche sie verdienten. In dem Tempel der Venus zu Megara, sahe man ihn wieder mit dem Praxiteles um den

Vorzug

Vorzug streiten: dieser hatte die Statüen der Ueberredung und Tröstung, jener die Statüen der Liebe, des Begehrens und des Verlangens gemacht.

Zu Corinth hatte er für das Gymnasium einen Hercules in Marmor, und zu Argos für den Tempel der Hecate die Statüe der Göttin gemacht. Seine Venus Pandemos zu Elis war in Bronze. Den Tempel des Aeskulap zu Cortys in Arcadien hatte er mit der Statüe des Gottes und seiner Tochter Hygiea geziert; zu Chrysa, einer Stadt in der Troas, hatte er den Apollo Smintheus mit einer Maus unter dem Fuße vorgestellt.

Es würde den Alterthumsforschern schwer seyn, den Sinn dieses Symbols zu errathen, wenn uns nicht Strabo nach den Callinus, einem elegischen Dichter, denselben aufbewahret hätte. Die Teucrier zogen in großer Menge aus Creta, und wurden durch ein Orakel erinnert, sich nur an demjenigen Orte niederzulassen, wo sie von den Kindern der Erde angefallen würden. Als sie dahin gekommen waren, wo sie nachher die Stadt Chrysa erbauten, wurden sie während der Nacht von einer Menge Mäuse angefallen, welche die Riemen ihrer Waffen und alle ihre Geräthschaften benagten, und sie glaubten, hier wär' es ihnen vorgeschrieben, sich nieder zu lassen.

Die wüthende Bacchantin des Scopas, in Parischem Marmor, wird, wie sein Mercur, in der Anthologie gerühmt. Clemens von Alexandrien lehret uns, daß er zu Athen zwei Eumeniden gemacht hatte; die dritte war das Werk des Calos.

Dieser so fruchtbare Künstler, der die meisten Städte des alten Griechenlandes, Joniens und Cariens, mit seinen Werken verschönert hatte, war zu gleicher Zeit Architect. Er war es, welcher zu Tegea, in Arcadien, den Tempel der Minerva Alea, einen der größesten und schönsten des ganzen Peloponnes, baute und mit Sculpturen schmückte. Die Corinthische Ordnung stand in ihm auf einer Dorischen, und auswärts herrschte eine Galerie von der Jonischen Ordnung. Auf

dem Fronton war die Jagd des Calydonischen Ebers in Basrelief dargestellt. Man sahe daselbst auf der einen Seite Atalanta, Meleager, Theseus, Telamon, Peleus, Pollux, Jolaus, der an den meisten Arbeiten des Hercules Theil nahm; die Söhne des Thestius, die Brüder der Althäa, Protheus und Cometes; der Eber nahm die Mitte der Zusammensetzung ein; auf der andern Seite hielt Epochus den Anceus, der schon verwundet war, und seine Streitaxt fallen ließ; neben ihnen stand Amphiaraus, weiter hin Hippothous, der Sohn des Cercyon, und mit der Figur des Pirithous endigte sich die Zusammensetzung. Den hintern Theil des Tempels krönte ein anderer Fronton: Scopas hatte daselbst den Streit des Telephus und Achill auf den Feldern des Caycus vorgestellt.

Die Statüe der Göttin, ganz von Elfenbein, war ein Werk des Endius. Man weiß von diesem Künstler nichts; aber ich möchte fast glauben, er sei älter als Scopas gewesen, und seine Statüe schon vor der Erbauung des Tempels verehret worden; warum hätte man sonst jenem berühmten Bildner, dem man den Bau und die Verzierung des Gebäudes anvertraute, dieses Werk nicht auch aufgetragen? Sie wurde entweder wegen ihrer Schönheit, oder des Rufes, in welchem sie stand, oder auch vielleicht wegen ihrer Sonderbarkeit von dem Augustus weggeführt, denn man kannte nur dieses einzige große Werk, welches ganz von Elfenbein war. Sie wurde auf den Markt gestellt, und die Tegeaten setzten eine andere Statüe an ihre Stelle, welche sie von den Manthuriern erhielten. Auf der einen Seite der Göttin stand Aeskulap, und auf der andern Hygiea; Werke des Scopas.

70. Calos,

ein Zeitgenosse des Scopas, ist bloß durch eine von den Eumeniden bekannt, welche man zu Athen sahe. Sie stand in der Mitte; die beiden andern waren von Scopas.

71. Te-

71. Telephanes,

aus der Landschaft Phocis, war ohne Zweifel ein großer Bildner, weil er in den Schriften der Künstler gerühmt wurde, die ihn den größesten Meistern an die Seite setzten. Sie lobten seine Larissa, seinen Spintharus, der in den fünferlei Kampfarten des Pentathlos siegte, und seinen Apollo.

Was seinem Rufe schadete, war, daß nach Einigen seine Werke in Thessalien, wo er sich aufhielt, gleichsam vergraben blieben, nach Andern lag der Grund darin, daß er sich den Arbeiten für die Könige von Persien Xerxes und Darius widmete. Nach den Ausdrücken des Plinius könnte man vermuthen, dieser Künstler, welcher sich durch seine Talente hätte einen großen Namen erwerben können, habe sich verbindlich gemacht, in einigen Fabriken, die jene Könige errichteten, niedere Arbeiten zu unternehmen: *Quoniam se regum Xerxis et Darii officinis dediderit.*

72. Alypus

von Sicyon, ein Schüler des Naucydes, machte die Statüen mehrere Sieger für Olympia. Wenn es ein Beweis von Talenten ist, wenn man sich eines Menschen oft bedient, so kann man annehmen, daß sie ihm nicht fehlten. Aber es mußten bisweilen schlechte Künstler an der Verschönerung von Olympia arbeiten, weil die Sieger, oder die Städte derselben, nicht immer Mittel genug hatten, die berühmtesten Bildner zu bezahlen.

Die Denkmähler, deren Verfertigung die Stadt Delphi dem Alypus auftrug, sprechen stärker zu seinem Vortheil. Während Tisander die Statüen der vorzüglichen Lacedämonischen Helden, welche zu Aegos-Potamos gegen den Lysander gestritten hatten, für diese Stadt arbeitete, machte er die der verbundenen Anführer. Wenn man, wie es auch wahrscheinlich ist, annimmt, daß diese Denkmähler kurze Zeit nach diesem Siege errichtet wurden, den die Spartiaten 405 Jahr vor unserer Zeitrechnung über die Athenienser erhielten, so müßte

Naucydes, der Schüler unseres Bildners in einer frühern Epoche geblüht haben. Plinius setzt diese Epoche auf 400 Jahr vor unserer Zeitrechnung, und man sieht, daß der Schüler dieses Künstlers schon einige Jahre vorher berühmt war.

73. Tisander.

Wir haben so eben, indem wir von dem Alypus sprachen, alles gesagt, was man von diesem Künstler, seinem Zeitgenossen weiß. Nur ist noch zu bemerken, daß sich ein Canachus mit ihnen zugleich bewarb, den Ruhm der zu Aegos-Potamos siegenden Anführer zu verewigen. Es war aller Wahrscheinlichkeit nach der Schüler des Polyclet von Argos. Man sehe den Schluß des Artikels Polyclet.

74. Lysippus

von Sicyon war ein Zeitgenosse des Alexander, der ihm vor allen Bildnern seiner Zeit den Vorzug gab. Dieser Fürst trat 335 Jahr vor unserer Zeitrechnung die Regierung an. Unser Künstler mußte damals schon berühmt seyn. Plinius läßt ihn erst in der 114ten Olympiade blühen, deren erstes Jahr mit dem Tode Alexanders übereinkommt; aber man darf nicht glauben, daß jene Epochen des Plinius von einer strengen Genauigkeit sind.

Herr Heyne vermuthet mit vieler Wahrscheinlichkeit, daß dieser Schriftsteller das Jahr, in welchem er die Namen der Künstler bei den Geschichtschreibern oder Annalisten fand, die er zu Rathe zog, für die Epoche des blühenden Alters derselben nahm. Irgend ein Geschichtschreiber mochte auf Veranlassung des Todes Alexanders, der in dem ersten Jahre der 114ten Olympiade, 324 Jahr vor unserer Zeitrechnung erfolgte, gesagt haben, daß unter seiner Reg. Lysippus, Sthenis, Euphronides u. s. f. geblühet hätten; und Plinius mochte diese Angabe in seinem Werke nachgeschrieben haben. Er hätte doch bedenken sollen, daß ein Künstler, dessen sich ein Souverain ausschließlich vor allen andern bediente, vor dem Tode dieses Fürsten

sten blühte, und daß er schon berühmt seyn mußte, ehe der Fürst die Talente desselben beschäftigte.

Lysipp war anfänglich bloß ein Arbeiter in Erz gewesen. Als er sich der Bildnerei ergeben wollte, fragte er den Mahler Eupompus um Rath, welchen alten Künstler er sich zum Muster nehmen sollte; aber Eupompus zeigte ihm eine versammelte Volksmenge, und sagte: „Siehe, was du studieren mußt; die Natur und nicht die Artisten.“ Dieß ist es auch wahrscheinlich, was dem Ducis glauben machte, daß Lysipp keinen Lehrer gehabt habe; aber er konnte immer Lehrer gehabt, und sogar als Schüler schon Fortschritte gemacht haben, als er den Eupompus fragte, wen er sich zum Muster nehmen sollte.

Gewöhnlich folgen die Artisten anfänglich den Lehren eines Meisters sclavisch, erheben sich sodann über sein Ansehen, und suchen sich in den Werken berühmter Künstler, oder in denen der Natur, neue Meister.

Wir wollen hier anführen, was Plinius von Lysipp sagte:

„Lysipp war sehr fruchtbar, und hat unter allen Bild„nern die meisten Werke gemacht. Unter ihnen war ein Mensch „im Bade, der sich frottiert, und den M. Agrippa vor sei„nen Bädern aufstellte; diese Statüe gefiel dem Kaiser Tibe„rius so sehr, daß der Fürst, der am Anfange seiner Regie„rung sich selbst zu beherrschen wußte, der Versuchung nicht „widerstehen konnte, sie von da wegzunehmen, und, nachdem „er eine andere Figur an ihre Stelle gesetzt hatte, in seinem „Schlafzimmer aufstellen zu lassen. Aber die Hartnäckigkeit „des Volkes war so groß, daß es mit großem Geschrei in dem „Amphitheater die Zurückgabe dieses Badenden forderte. Der „Kaiser ließ ihn wieder an seinen Platz setzen, so sehr er auch „für ihn eingenommen war.

„Lysipp ist auch durch die Statüe einer Flötenspielerin „im Rausche, durch Hunde und eine Jagd, und vorzüglich „durch einen vierspännigen Wagen berühmt, auf welchem „Sol so stehet, wie ihn die Rhodier vorstellen. Er machte

„auch

„auch viele Statüen von Alexander dem Großen, und fing von „der Kindheit dieses Fürsten an. Nero, den die Schönheit „einer dieser Statüen entzückte, ließ sie vergolden, aber da „durch den Werth, welchen ihr die Vergoldung noch gab, die „Feinheiten der Kunst verlohren gegangen waren, so nahm „man das Gold wieder ab, und fand sie in diesem Zustande „noch weit köstlicher, ob man gleich die Striche und Ritze „noch sahe, welche man gemacht hatte, damit das Gold auf „der Bronze festsitze.

„Er machte auch einen Hephästion, den Freund Alexan„ders, den einige dem Polyclet zuschreiben, ob dieser gleich „ohngefähr hundert Jahr früher gelebt hatte; eine Jagd des „Alexanders, die zu Delphi geheiliget wurde; einen Satyr zu „Athen.

„Er stellte auch die Begleitung Alexanders dar, und bil„dete die Aehnlichkeit der Freunde dieses Fürsten mit der gröss„festen Bestimmtheit. Metellus ließ nach der Eroberung von „Macedonien diese Werke nach Rom bringen. Er machte „auch vierspännige Wagen mancherlei Art.

„Man sagt, er habe die Bildnerei dadurch sehr bereichert, „daß er den Haaren Leichtigkeit und Nachläßigkeit gab, die „Köpfe kleiner als die Alten, und die Körper schlanker und „weniger fleischicht machte. Dieß giebt seinen Figuren den „Schein einer größeren Länge. Der Lateiner hat kein Wort, „welches dasjenige ausdrückte, was die Griechen *symmetria* „nennen, eine Eigenschaft, die er auf das genaueste beobachte„te, indem er dem viereckichten Wuchse der Alten durch eine „neue und noch nie gesehene Kunst eine andere Form gab. Er „sagte gewöhnlich, die Alten hätten die Menschen so gemacht, „wie sie sind; und er mache sie, wie sie zu seyn scheinen. So „sahe man an seinen Werken eine Eleganz und Feinheit, die „ihm allein eigen war, und die er auch in den kleinsten Theilen „beobachtete.“

Aus dieser Stelle kann man schließen, daß die Vorgänger des Lysippus, von welchen man den Praxiteles vielleicht ausnehmen muß, Größe, Wildheit und Charakter hatten,

ten, aber ihnen noch Eleganz und Schlankheit (fuelteſſe) fehlte.

Phidias war impoſant, ſchrecklich; Prariteles war der Erſte, der Anmuth hatte; Lyſipp behandelte durch eine leichtere Ausführung die Theile, die wie die Haare ungezwungene Leichtigkeit verlangten, beſſer als alle ſeine Vorgänger. Um den Figuren ein größeres Anſehen zu geben, hielt er die Köpfe kleiner; um ihnen mehr Eleganz zu geben, machte er ſie weniger fleiſchicht. Er wußte, daß die Kunſt nicht die Natur ſelbſt, ſondern nur den Schein der Natur darſtellt; dieſer Schein kann auf ſehr viel verſchiedene Arten gefaßt werden; er faßte ihn in der anmuthigen. Wenigſtens kann man es ſo verſtehen, wenn Plinius ſagt, dieſer Bildner habe die Menſchen ſo gemacht, wie ſie zu ſeyn ſchienen.

Quinctilian geſtehet ihm zu, daß er ſich, ſo wie Praxiteles, der Wahrheit mehr als die übrigen genähert habe. Dieß iſt ein Erfolg der Kunſt, den Schein der Natur gut aufzufaſſen, anſtatt ſich mit einer ſclaviſchen Copie derſelben zu quälen.

Die Alten gaben ihren Figuren eine impoſante Stärke; Lyſipp gab ihnen eine liebenswürdige Ungezwungenheit. Schon lange vor ihm hatte man die Proportionen, oder das Verhältniß der verſchiedenen Theile gegen einander ſtudiert, welches die Griechen Symmetrie nennen. Von Lyſipp kann man glauben, daß er jene Proportionen in Beziehung auf die Anmuth ſtudierte. Er ehrte diejenigen Verhältniſſe, welche die Alten für die Länge der Theile feſtgeſetzet hatten; aber er verminderte die Dicke derſelben, und wurde ſchlanker, als die Alten. Man könnte die Symmetrie auch auf das gegenſeitige Balancement der Theile anwenden, und dann würde ſie auch die Kompoſition der Figuren betreffen.

Wir haben jetzt die Werke des Plinius zu erklären und zu commentieren geſucht, und ſind nicht ſicher, den Sinn derſelben richtig gefaſſet zu haben. Er ſprach mit Dunkelheit von der Kunſt, weil er nicht genug richtige und ausgebreitete

Kennt-

Kenntnisse von ihr hatte, und man kann nicht immer versichert seyn, ob er sich auch wohl selbst verstand.

Man könnte sich daran halten, mit Winkelmann zu glauben, die Vorgänger des Lysipp hätten sich dadurch zu sehr von der Wahrheit entfernt, daß sie das Idealische suchten, und Lysipp hätte sich derselben genähert. Man könnte auch hinzusetzen, er habe es sich mehr angelegen seyn lassen, seine Figuren schön und angenehm darzustellen, und habe in seiner Ausführung mehr Leichtigkeit, Geschmack und Ungezwungenheit gehabt.

Alexander erlaubte es nur dem Apelles, ihn zu mahlen, und dem Lysipp, ihn in einer Statüe darzustellen. Das ausschließliche Privilegium, welches er diesen Künstlern gab, würde nur ein schwaches Zeugniß für ihre Talente seyn, wenn nicht das ganze Alterthum einstimmig ihre Werke priese. Man weiß in der That, daß Alexander die elenden Verse eines schlechten Dichters, mit Namen Chörilus, sehr theuer bezahlte, der sich vorgenommen hatte, ihn unsterblich zu machen. Gewiß mochte sich ein Fürst, der den Homer fleißig las, der die Werke dieses Dichters in einer kostbaren Kapsel verschlossen beständig bei sich führte, und sie in der Nacht unter das Kissen seines Lagers legte, auf die Beurtheilung von Versen besser verstehen, als die eines Gemähldes und eines Werks der Sculptur; und da er es nicht für unwürdig hielt, einen elenden Versmacher zu ehren, so konnte er auch mit weit mehrerem Grunde schlechte Artisten schätzen.

Ohnerachtet Lysipp den Alexander vielmal dargestellet, und ohnerachtet seine Werke ohne Zweifel von Copisten vervielfacht wurden, so kennt man doch nur eine einzige Statüe dieses Eroberers. Die nämlich, sagt Winkelmann, welche der Marquis von Rondinini zu Rom besitzet. Er ist nach Art Griechischer Helden, nackend dargestellt. Seine Haare sind geordnet, wie die des Jupiter, dessen Sohn zu seyn er vorgab; das heißt, sie stehen empor, und fallen wellenhaft in mehreren über einanderstehenden Abtheilungen herab. Es ist glaublich, setzet der Alterthumsforscher hinzu, daß Lysipp der erste war,

der

der ihn mit diesem Charakter darstellte, um ihm einige Züge der Aehnlichkeit mit dem Herrn der Götter zu geben.

Plinius spricht von einem colossalischen Jupiter, den dieser Künstler für die Tarentiner machte. Man versicherte, der Künstler habe in dieser ungeheuern Figur die Richtigkeit des Gleichgewichtes so wohl beobachtet, daß ihn ein einziger Mensch mit der Hand bewegen, aber kein Orkan ihn umstürzen konnte. Der Künstler war diesem Zufalle dadurch zuvorgekommen, daß er in einiger Entfernung von diesem Denkmale dem Winde eine Säule auf derjenigen Seite entgegensetzte, wo es vorzüglich nöthig war, ihn zu brechen. Die Größe dieses Colosses, die Schwierigkeiten, denselben fortzubringen, verhinderte den Fabius Verrucosus, ihn mitzunehmen, als er den Hercules, den man auf dem Capitolium sahe, aus demselben Orte nach Rom schaffen ließ.

Ein Epigramm der Anthologie sagt uns, Lysipp habe auch einen leidenden Hercules gemacht; er härmte sich, daß ihn Amor seiner Waffen beraubt hatte. Dieß ist vielleicht der Hercules, der von Acarnania nach Rom gebracht wurde. Seneca, Statius und Martial rühmten einen andern Hercules von demselben Bildner. Er war nur einen Fuß groß, und man bewunderte an ihm alle Größe des Halbgottes. Diese kleinen Figuren dienten zur Besetzung der Tafeln.

Man weiß, daß es die Athenienser bereuten, den Socrates verurtheilt zu haben; sie verbannten die Ankläger dieses Philosophen; verdammten den Melitus, der mehr Schuld hatte, als die andern, zum Tode; und, nachdem sie den Weisen während seines Lebens als einen Verbrecher behandelt hatten, errichteten sie ihm nach seinem Tode eine Statüe. Lysipp mußte dieses Denkmal ihrer Reue verfertigen. Man weiß nicht, für welche Stadt er die Statüe des Aesopus bildete; aber man darf nicht glauben, daß er diesem Fabeldichter die Mißgestalt gegeben habe, die ihm die Neuern andichten.

Er stellte die Gelegenheit unter der Gestalt eines Jünglings vor. Sein Kopf, der auf der Stirn mit Haaren besetzt war, war von hinten kahl. In der rechten Hand hielt er ein

Scheer-

Scheermesser, in der linken eine Wage, und hatte Flügel an den Fersen.

Die Dichter priesen ein Pferd in Bronze dieses Künstlers. Man schreibt ihm die vier Pferde auf dem Portal des heiligen Marcus zu Venedig zu; aber es ist wenigstens sehr zweifelhaft, daß sie das Werk dieses berühmten Künstlers sind, und sie würden der hohen Achtung, in welcher er noch immer steht, nicht entsprechen. Man würde sagen müssen, er habe die Natur der Pferde nicht so gut studiert, als die der Menschen; und diese Nachläßigkeit würde einem Künstler nicht zu verzeihen seyn, der eine große Menge Statüen zu Pferde machte.

Jene ein und zwanzig Trabanten Alexanders, die ihr Leben verlohren, indem sie bei dem Uebergange über den Granicus diesen Fürsten vertheidigten, waren wirklich Statüen zu Pferde. Alexander wollte dadurch ihr Andenken verewigen, daß er verordnete, ihnen jene Denkmäler zu errichten. Dem Anschein nach, mußten jene Arbeiten das ganze Leben eines Künstlers hinlänglich beschäftigen, und doch sind sie nichts als ein kleiner Theil der Werke unseres Bildners. Die Köpfe dieser Statüen waren Portraits. Metellus, der Macedonier, ließ sie von Macedonien nach Rom schaffen.

Man sahe von Lysipp zu Athen Jupiter und die Musen; zu Corinth auf dem Markte Jupiter und eine Diana; bei dem Tempel des Apollo Lycius einen Hercules; in dem Tempel des Jupiter Nemeus die Statüe des Gottes; zu Olympia die Statüe eines Pancratiasten, und die des Pyrrhus von Elis, der Hellanodicos oder Aufseher über die Spiele war, an dem Wettstreite selbst Theil nahm und den Preis des Pferderennens erhielt. Dieses Sieges wegen wurde verordnet, daß künftig kein Hellanodicos an den Kämpfen Theil nehmen könne. An demselben Orte machte er auch die Statüe des Polydamas eines Menschen vom höchsten Wuchse, den man seit den heroischen Zeiten gesehen hatte. Berühmt durch seine Siege als Pancratiast, wurde er es auch noch durch andere Beweise von seiner ungeheuern Stärke. Er tödtete auf dem

Thra-

Thracischen Olymp einen Löwen, ohne andere Waffen, als seine Stärke; hielt einen wüthenden Stier an einem der Hinterfüße fest, und das Thier konnte ihm nicht anders entkommen, als mit Zurücklassung der Klaue von seinem Fuße in den Händen des Siegers; er hielt von hinten einen Wagen mit mehreren Pferden bespannet an, welche der Kutscher sehr heftig antrieb. Diese Wunder von Stärke waren nebst mehrern andern an dem Fußgestelle seiner Statüe in Basrelief dargestellt.

Plinius schreibt, Lysipp habe allein funfzehenhundert Stücke gemacht, und alle mit so großer Kunst, daß ein einziges hinreichend gewesen wäre, ihn berühmt zu machen. Winkelmann glaubt, diese Zahl sei übertrieben, ohnerachtet man weiß, daß Lysipp wirklich sehr fruchtbar war. Herr Falconet glaubt, diese Stelle beweise die wenige Kenntniß, welche Plinius von der Kunst hatte. „Ein Kenner muß wissen, sagt er, daß es für einen einzi„gen Bildner nicht möglich ist, 1500 Statüen zu machen, „deren jede genug sei, ihm Ruhm zu erwerben. Bestehet „man aber auf dieser Zahl, so mußten mehrere seiner „Statüen zu wiederholtenmalen gegossen worden seyn, und „diese Abgüsse könnten dann, mit seinen übrigen Werken, die „Zahl von 1500 Stück voll machen, deren Verfertiger er war. „So hätte sich ein Schriftsteller diese Sache vorgestellt, der „mehr Kenntniß der Kunst gehabt hätte.“

In mehreren Ausgaben des Plinius ist die Zahl der Werke des Lysipp auf sechshundert und zehen zurückgebracht. Herr Falconet findet aber, daß auch diese noch die Grenzen der Wahrscheinlichkeit überschreitet.

Ich wage es hier nicht, an der Meinung des gelehrten Alterthumsforschers und des geschickten Bildners Theil zu nehmen. Als nach dem Tode des Lysipp der Erbe desselben seinen Schatz öffnete, erfuhr man die Zahl seiner Werke; denn er hatte die Gewohnheit, von dem, was er für eine jede Figur erhielt, ein Stück Goldes besonders zu legen. Dieser Umstand,

stand, den Plinius erzählt, beweiset, daß dieses keinesweges eine jener Stellen sei, die er nachläßig hinschrieb.

Es ist auch zu bemerken, daß Lysipp keine andern Statüen als in Bronze machte; das heißt, er machte nichts, als Modele; und waren diese Modele einmal fertig, so hatte er weiter nichts zu thun, als über die Formenmacher, Gießer und Ausstecher die Aufsicht zu führen. Ein Künstler, der weiter nichts thut, als modelieren, verfertiget weit mehr Werke, als einer, der die gemachten Modele in Marmor ausführt. Dieß ist dem Herrn Falconet entgangen, dessen Werke alle in Marmor oder in Stein sind, ausgenommen sein schönes Denkmal zu Sanct-Petersburg.

Ich weiß, daß die Modele der großen Werke des Lysipp, wie sein colossalischer Jupiter, seine Statüen Alexanders und der ein und zwanzig Ritter, die bei dem Uebergange über den Granicus umkamen, und viele andere, dem Künstler viele Zeit kosten mußten, ich weiß, daß er viele Zeit auf die Ausbesserungen der Wachsfiguren und die Aufsicht über die Arbeiten wenden mußte, die nach seinen Angaben gemacht wurden. Aber während man formte, die Schmelzöfen bereitete, die Fehler der Güsse ausbesserte, hatte er noch Muße genug, und er wandte sie zu kleinen Werken an, wie etwa sein Hercules, von der Höhe eines Fußes.

Nun aber brauchte ein Künstler, der eine große Fertigkeit in der Arbeit besaß, zur Verfertigung von Modelen von einem bis zwei Fuß nicht viel Zeit, die er als Gegenstände der Erhohlung betrachtete, diejenigen aber, welche dieselben kauften, für Meisterstücke hielten. Man weiß, daß ein Schüler der Academie in drei Stellungstagen, das heißt, in sechs Stunden, ein Model von weit größerer Proportion macht, als der kleine Hercules des Lysipp; warum sollte es einem vollendeten Künstler weniger von Händen gehen? Aber geben wir ihm anstatt der sechs Stunden, zwei oder drei Tage, mehr oder weniger, nach den Umständen oder der Arbeit, welche die verschiedenen Stücke erforderten, und wir werden noch sehen, daß Lysipp in seinem Leben so viel kleine Modele machen konnte,

konnte, daß sich, seine großen Werke hinzugerechnet, die Zahl derselben nicht nur auf sechshundert und zehen, sondern sogar auf funfzehen hundert belief. Man braucht sich aber indeß nur an die erstere Zahl zu halten —— und die Angabe wird dann nicht außerordentlich seyn.

Höchstens ist Plinius deshalb zu tadeln, daß er sagte, jedes jener Modele des Lysipp wäre hinreichend gewesen, ihn berühmt zu machen. Es ist nicht möglich, daß einem Menschen, der eine so große Menge von Werken machte, nicht bisweilen ein mittelmäßiges entwischte. Aber selbst in diesen mittelmäßigen Werken erkennt man die Hand des geschickten Meisters, und dieß ist für einen Liebhaber genug, zu sagen, und für einen Schriftsteller genug, zu wiederholen, daß jedes jener Stücke hinreichend gewesen wäre, den Ruf des Künstlers zu begründen.

Man liest den Nahmen Lysipp an dem Piedestal einer Statüe des Pallastes Pitti zu Florenz. Dieß ist wahrscheinlich, sagt Winkelmann, ein antiker Betrug. Man weiß, daß sich die Alten Lügen der Art erlaubten. Die Statüe des Palastes Pitti ist in Marmor, und das Stillschweigen der Alten kann uns berechtigen zu zweifeln, daß Lysipp jemahls in Marmor arbeitete. Plinius nennet ihn blos in seinem 34sten Buche, welches er Künstlern widmete, die in Bronze arbeiteten.

Bei Gelegenheit des Lysipp, privilegierten Bildners des Alexander, wollen wir noch von einem Werke sprechen, welches weder von Lysipp, noch auch aus seinen Zeiten ist, sondern bloß einen Zug aus dem Leben Alexanders darstellt; seine Unterhaltung mit Diogenes. Wenn wir dieses Stückes erwähnen, so geschieht es bloß darum, weil es beweiset, daß die Neuern gegen das Costum sündigen, wenn sie den Cynischen Philosophen in einer Tonne vorstellen. Jenes Basrelief zeigt uns ihn in einem jener großen irdenen Gefäße, welche wir jarres nennen. Auf diesem großen Gefäße steht ein Hund, welcher die Secte des Philosophen anzeigt.

75. Lysistratus

war ein Bruder des Lysipp. Er formte zuerst die Gesichter der Personen ab, deren Portraits er unternahm; goß nachher Wachs in jene Formen, überging den Abguß wieder, und gelangte durch dieses Mittel zur vollkommensten Aehnlichkeit.

Vor ihm suchte man mehr, schöne Köpfe zu machen, als ihnen eine genaue Aehnlichkeit zu geben. Dieß ist wenigstens der Sinn, welchen ich glaube, einer Stelle des Plinius geben zu müssen, die diesen Künstler angeht, weil dieß der einzige vernünftige ist, der einzige, der, wie Herr Falconet anmerkt, ihn eines lächerlichen Widerspruchs überhebt.

Man führet von ihm das Portrait der Melanippe an, eines durch ihre Talente damahls berühmten Weibes.

76. Sthenis,

von Olyathos, ein Zeitgenosse des Lysipp, hatte eine Ceres, einen Jupiter, eine Minerva gemacht, welche man zu Rom in dem Tempel der Eintracht sahe. Er hatte auch weinende Frauen, betende oder opfernde Männer dargestellt. Man weiß auch, daß er für die Stadt Sinope die Statüe des Autolicos, den man für den Erbauer derselben hielt, gemacht hatte. Auch hatte er die Statüe des Pyttalus gebildet, dessen Andenken bei den Bewohnern von Arcadien und Elis in Ehren stand, weil er, als ein von ihnen erwählter Schiedsrichter, ihre Zwistigkeiten über die gegenseitigen Grenzen ihres Landes geendiget hatte.

77. Sostratus,

von Chios, ein Zeitgenosse des Lysipp, wird hier bloß deswegen angeführt, weil er nach dem Plinius, ein Neffe des Pythagoras von Rhegium war. Das bekannte Zeitalter des Neffen, kann uns Anleitung geben, das Zeitalter des Oheims ohngefähr zu bestimmen.

Uebrigens ist alles, was man von dem Sostratus weiß, das, er habe mit dem Hecatodorus zugleich eine

Statüe

Statüe der Minerva von Erz gemacht, welche in der Stadt Aliphera geheiliget wurde.

78. Apollodorus,

ein nur allzugroßer Freund der äußersten Genauigkeit und der größesten Correctheit, beurtheilte sich selbst mit der Strenge eines Feindes. Da er nicht so weit gelangen konnte, die Idee der Vollkommenheit auszudrücken, die er gefaßt hatte, zerbrach er vollkommene Werke, und erhielt durch seine Wuth gegen seine eigenen Producte den Zunahmen eines Unsinnigen.

Es scheint, er habe nie in Marmor gearbeitet, und bloß Modele gemacht, die bestimmt waren in Bronze gegossen zu werden.

79. Silanion,

von Athen, hatte das Portrait des Bildners gemacht, von dem wir eben gesprochen haben. Er drückte die gewöhnliche Heftigkeit dieses Künstlers auf dem Bronze aus, und Plinius sagt, dieses Stück habe weniger einen Menschen, als den Jachzorn selbst dargestellt.

Man rühmte den Achill des Silanion; und es scheint, daß sein Aufseher über die Spiele, der die Athleten übte, auch ein merkwürdiges Stück war. Eben dieses kann man von seiner Sappho sagen, da sie wahrscheinlich diejenige Statüe war, welche von Verres weggenommen wurde; er hatte auch die der Corinna gemacht. Seine sterbende Jocaste mußte ein schönes Stück in Rücksicht des Ausdrucks seyn.

Die Athenienser gaben dem Silanion denselben Rang unter den Bildnern, als dem Parrhasius unter den Mahlern. Dadurch sagten sie sehr deutlich, daß sie ihn für einen Künstler vom ersten Range hielten.

Er arbeitete nicht anders, als in Bronze, und die Zahl der Künstler in dieser Gattung war beträchtlich. Indeß ist nur eine sehr geringe Anzahl ihrer Werke bis auf uns gekommen, ohnerachtet sie weit eher fähig waren, der Gewalt der Zeit zu trotzen, als die in Marmor. Aber das Erz reizet die

Hab-

Habsucht; man zerstöhrt Meisterstücke, um eine elende Münze aus ihnen zu prägen; zerstöhret man aber den Marmor, so kann man nichts als Kalk aus ihm machen.

80. Euthycrates,

Sohn des Lysipp, ahmte mehr den Fleiß als die Eleganz seines Vaters nach. Ihm war es lieber, durch einen wilden, rauhen Styl zu imponiren, als sich durch einen angenehmen Freunde zu machen.

Man zeichnete unter seinen Werken aus einen Hercules, zu Delphi, den Jäger Thespis, die Musen, die zu Thespiä verehret wurden, die Statüe des Trophonius, mehrere Figuren der Medea auf vierspännigen Wagen, ein Pferd mit einem Maulkorbe, Jagdhunde; die Statüe der Mnesarchis, eines Frauenzimmers von Ephes, die der Buhlerin Anyte, welche er mit dem Cephissodotus in Gemeinschaft machte, und endlich die eines Mädchens, mit Nahmen Panteuchis, welche nach einer gewaltsamen Entehrung schwanger war. Wahrscheinlich hatte die Gewalt, die ihr angethan worden war, ihr Celebrität gegeben.

81. Eutychides,

von Sicyon, war ein Schüler des Lysipp. Er hatte die Statüe des Eurotas gemacht, und Plinius sagt, diese Figur sei flüßiger gewesen, als die Wässer des Flusses selbst. Man lobte auch einen Bacchus dieses Künstlers, der einen Theil der von Asinius Pollio gesammelten Denkmähler ausmachte. Seine Figur der Fortuna schätzte man nicht weniger.

Ein Epigramm der Anthologie lehret uns, daß er auch einen Gott der Gärten gemacht habe. Die Lobsprüche der Dichter sind nicht immer ein sicheres Zeugniß für das Verdienst eines Werkes; aber sie beweisen gewöhnlich die Berühmtheit derselben. Unter den Werken des Eutychides bemerkte man auch eine Statüe des Demosthenes.

82. Daippus,

oder Laippus; man würde das Andenken an alle seine Werke verlohren haben, wenn uns nicht Plinius sagte, daß er einen

nen Menschen gemacht, der aus dem Bade stieg und sich rieb, oder nach der Verbesserung des Brotier, des gelehrten Herausgebers des Plinius, einen Menschen der in Ohnmacht fällt. Er war ein Schüler des Lysipp.

83. Bedas,

von Byzanz, war auch ein Schüler des Lysipp. Plinius sagt, er habe einen betenden Menschen gemacht. Diesem Künstler fehlten, wie dem Daippus, nicht Talente; aber er erwarb sich, sagt Vitruvius, keinen Ruhm, weil ihm das Glück fehlte.

84. Cephissodotus.

Es gab einen Künstler dieses Nahmens, der ein Zeitgenosse des Lysipp war, und mit dem Euthycrates, dem Sohne jenes berühmten Bildners, gemeinschaftlich arbeitete. Man sehe Cephissodotus, N. 61.

85. Pyromachus.

Es waren zwei Bildner dieses Nahmens. Der eine, ein Zeitgenosse der Schüler des Lysipp, machte einen vierspännigen Wagen, auf welchem Alcibiades stand; der andere, welcher später lebt, arbeitete an einer Darstellung der Treffen des Attalus und Eumenes mit den Galliern.

86. Chares,

von Lindos, ein Schüler des Lysipp, ward durch den Coloß von Rhodos berühmt, welcher die Sonne darstellte.

„Diese Figur, sagt Plinius, war siebzig Ellen hoch, und „wurde nach sechs und dreißig Jahren durch ein Erdbeben zer„stöhrt; aber so sehr sie auch zertrümmert war, konnte man „sich doch nicht enthalten, sie zu bewundern. Wenige Perso„nen konnten den Daumen derselben umfassen; ihre Finger „sind größer, als die meisten Statüen. Das Leere ihrer zer„brochenen Glieder gleicht der Oefnung weiter Höhlen. In„nerhalb derselben siehet man Steine von außerordentlicher „Dicke, deren Schwere sie auf ihrem Fußgestelle fest hielt. Man

„sagt, sie sei in zwölf Jahren vollendet worden, und habe „dreihundert Talente (1,600,000 Livres nach unserem Gelde) „gekostet, welche aus den Kriegesmaschienen gelöset wurden, „die der König Demetrius zurück ließ, als ihm die Zeit der „Belagerung zu lang ward."

Ein Orakel verboth den Rhodiern die Wiederherstellung dieser Statüe. Die Bruchstücke dieses Colosses wurden bis zur Regierung Constans, des jüngern Sohns des Heraclius, nicht geachtet. Nun kaufte sie ein Jude, und belud neun hundert Kameele damit.

Die Rhodier liebten die Colossen; sie hatten ihrer hundert in ihrer Stadt; aber alle waren kleiner, als der berühmte Coloß der Sonne.

87. Tisicrates,

von Sicyon, war ein Schüler des Euthycrates, der Sohn und Schüler des Lysippus war; aber er näherte sich mehr der Manier des Vaters als der des Sohnes, und man konnte mehrere seiner Werke von denen jenes großen Meisters kaum unterscheiden; wie zum Beispiel seinen Thebanischen Greis, seinen König Demetrius, seine Statüe des Peneestes, welcher dem Alexander das Leben gerettet hatte.

88. Piston,

ein Schüler des Tisicrates, ist bloß durch einen Mars und Mercur bekannt, Werke, welche ohne Zweifel geschätzet wurden, weil man sie nach Rom brachte, und in dem Tempel der Eintracht aufrichtete.

89. Cantharus,

von Sicyon, ein Schüler des Eutychides, war einer von denjenigen Künstlern, welche bis zu einem schätzbaren Grade die verschiedenen Theile ihrer Kunst besitzen, ohne einen derselben bis zu dem Grade zu bringen, der ihren Nahmen berühmt machen würde. Sie behaupten unter den Künstlern während ihres Lebens einen ehrenvollen Rang; sie werden sogar bisweilen

weilen von ihren Zeitgenossen Männern entgegen gesetzt, die ihnen weit überlegen sind; aber die Nachwelt vergisset ihre Nahmen bald, oder erinnert sich nur mit Gleichgültigkeit an sie. Man könnte sagen, daß sie mehr bestimmt sind, die Fortdauer der Schulen zu unterhalten, und die Lücken derselben auszufüllen, als die Ehre der Kunst auszumachen.

Man sahe von Cantharus zu Olympia die Statüe eines gewissen Alexinicus von Elis, der in den Kämpfen der Kinder den Preis der Palästra errungen hatte.

90. Agesander,

einer von den Verfertigern der berühmten Gruppe des Laocoon, und wahrscheinlich selbst der Hauptkünstler dieses Meisterstückes, weil er von dem Polydorus und Athenodorus genennt wird, die mit ihm an diesem schönen Werke arbeiteten.

Man weiß, daß jene Künstler von Rhodos waren; aber es ist eine bloße Vermuthung, wenn einige Gelehrte sie unter diejenigen Künstler setzten, welche in dem schönen Jahrhunderte Alexanders lebten. Diese Gelehrte können sich nicht überreden, daß in Jahrhunderten, die in der Geschichte der Kunst weniger berühmt sind, Künstler gebohren werden konnten, fähig, solche Werke hervorzubringen.

Indeß wagt es Mengs, der weit entfernt ist, zu behaupten, daß diese Gruppe dem glänzenden Jahrhunderte Alexanders angehöre, sogar nicht, zu versichern, daß es dieselbe sei, von welcher Plinius spricht. Die Gruppe, die Plinius vor Augen hatte, war — oder schien ihm von einem einzigen Stücke zu seyn. Uebrigens, fügt er hinzu, wenn es denn auch dieselbe wäre, welcher Plinius eine Lobrede hält, weiß man darum gewiß, ob sie nicht unter der Regierung des Titus gemacht wurde, und ob er nicht eben darum mit so vieler Bewunderung, und zugleich mit so weniger Kenntniß der Kunst von ihr redet, da er, nachdem er gesagt hat, sie sei ein Werk, welchem man nichts in der Mahlerei und Sculptur vorziehen könne, sich begnügt, die Knoten zu preisen, welche die Schlangen bilden?

Es ist indeß sehr schwer zu zweifeln, daß die Gruppe des Laocoon, von welcher Plinius redet, und die in dem Pallaste des Titus war, nicht dieselbe sei, die man heut zu Tage zu Rom siehet, und in einem Saale gefunden wurde, welcher einen Theil der Bäder des Titus ausmachte. Diese Entdeckung wurde unter dem Pabste Julius dem Zweiten gemacht.

Der rechte Arm, sagt Winkelmann, ist nur von gebrannter Erde, und Bernini war es, der ihn wieder herstellte. Michel Angelo hatte den Auftrag dieser Wiederherstellung erhalten, und jenen Arm schon aus dem Gröbsten in Marmor gearbeitet. Die Bewegung, die er ihm gegeben hatte, war peinlich gezwungen, und konnte nicht die Bewegung des Originals seyn. Man siehet diesen Arm noch jetzt zu den Füßen der Figur. Er ist von zwei Schlangen umringelt, und sollte sich über dem Kopfe biegen.

91. Glycon.

Wenn das Verdienst des Laocoon Grundes genug wäre, die Verfertiger desselben in das schöne Jahrhundert Alexanders zu setzen, so müßte man auch Glycon, den man für den Verfertiger des berühmten Farnesischen Hercules hält, unter die Klasse der Künstler desselben Jahrhundertes setzen; müßte auch den Belvederischen Apoll und die Mediceische Venus für Werke aus jenem Zeitalter halten. Alle diese Vermuthungen aber beruhen auf allzuschwachen Gründen, als daß man sich lange mit ihnen beschäftigen könnte.

92. Xenophilus.

Wir stellen diesen Künstler hieher, ohne über sein Zeitalter etwas Bestimmtes zu wissen. Er hatte zu Argos die schönste Statüe des Aesculap gemacht, welche man zu den Zeiten des Pausanias kannte. Der Gott saß; neben ihm stand seine Tochter Hygiea.

93. Straton

ist durch weiter nichts bekannt, als daß er mit Xenophilus zugleich an dem Aesculap arbeitete, von welchem wir eben gesprochen

sprochen haben. Man setzte, wahrscheinlich um diesen beiden Künstlern zu huldigen, die Statüen derselben neben die des Gottes.

94. Apollonius und Tauriscus,

waren Brüder, und machten die Gruppe des Amphion und Zethus gemeinschaftlich. Sie hieben die Figuren dieser beiden Helden, der Dirce und des Stieres aus einem einzigen Marmorblock. Dieses merkwürdige Werk wurde von Rhodos nach Rom gebracht, und unter die Denkmähler des Asinius Pollio gesetzet.

Winkelmann glaubt, die Verfertiger jener Gruppe hätten zu Ende des vierten Jahrhundertes vor unserer Zeitrechnung gelebt. Dieß ist eine jener Meinungen, die man mit nichts als vagen Vermuthungen stützen und widerlegen kann.

Wahrscheinlich besitzen wir jene berühmte Gruppe noch; aber in einem traurigen Zustande von Erniedrigung; sie ist das, was man den Farnesischen Stier nennt. Sie stellt den Amphion und Zethus in dem Augenblicke dar, in welchem sie die Dirce, ihre Stiefmutter, von welcher ihre Mutter Antiope umgebracht worden war, mit den Haaren an die vergoldeten Hörner eines Stieres binden wollen.

Es gab Alterthumsforscher, welche glaubten, dieses Denkmahl sei ein Römisches Werk; sie fanden es eines Griechischen Künstlers allzu wenig würdig; aber, merkt Winkelmann an, sie vermengten die antike Arbeit mit den häufigen neuern Wiederherstellungen. Sie wurden von einem gewissen Battista Bianchi von Mayland gemacht, der, ohne die geringste Kenntniß der Antike, den Styl seiner Zeit befolgte.

An der Figur der an den Stier gebundenen Dirce stellte er den Kopf, die Brust bis an den Nabel, wie die beiden Arme wieder her, und verbesserte auch den Kopf und die Arme der Antiope. An den Statüen des Amphion und Zethus ist weiter nichts antik, als der Rumpf und ein einziges Bein; die Füße und der Rumpf des Stieres sind neu.

Der

Der antike Theil von der Figur der Antiope, und die sitzende Figur eines jungen Menschen, der bei dem Anblick der Bestrafung der Dirce von Schauder ergriffen wird, rechtfertigen die Lobsprüche, welche Plinius den Urhebern dieser Gruppe ertheilte. Der Kopf des jungen Menschen ist in demselben Style gearbeitet, als die Kinder des Laocoon. Man bemerkt in der Führung des Werkzeuges, welches das Beiwerk hervorbrachte, eine große Feinheit, vorzüglich aber an dem Korbe, welcher von der vollendetesten Arbeit ist.

Um dieselbe Zeit errichteten die Athenienser, in einem einzigen Jahre, dem Demetrius dreihundert und sechzig Statüen von Bronze. Wir kennen zwar die Zahl dieser Statüen, aber wir kennen nicht ihr Verdienst. Diese historische Thatsache beweiset bloß, daß die Athenienser eine große Menge Künstler hatten, und daß es diesen Künstlern von Händen gieng. Kurze Zeit darauf beschloß dieselbe Republik, dem Demetrius Poliorcetes Statüen von Gold zu setzen; wiederum eine Thatsache, welche beweiset, daß sie noch im Stande war, sehr großen Aufwand zu machen, aber nicht, daß sich noch geschickte Künstler in ihrem Schooße befanden.

95. Damophon

von Messene. Die Werke der Sculptur in Gold und Elfenbein waren großen Unbequemlichkeiten ausgesetzt. Hitze, Feuchtigkeit, Trockenheit machten, daß sich der Leim auflößte, und das Elfenbein abfiel. Man traf Vergnstaltungen, diesen Begegnissen auszuweichen. Zu Olympia, wo man mehr die Feuchtigkeit, als die Trockenheit fürchtete, bediente man sich zur Erhaltung der berühmten Statüe Jupiters des Oehles. Zu Athen fürchtete man wegen der Statüe der Minerva, die auf dem felsichten Gipfel der Burg stand, nichts als Trockenheit, und um derselben zuvor zu kommen, bediente man sich des Wassers, das man wie Thau auf sie herabfallen ließ. Zu Epidaurus brauchte man eine andere Vorsicht, die Statüe des Aesculap zu erhalten; sie stand über einem Brunnen, welchen das Fußgestelle derselben verbarg. Indeß konnte man dem

Mangel

Mangel der natürlichen Festigkeit an dieser Art von Arbeit nicht ganz abhelfen.

Der Olympische Jupiter, der schon sehr beschädiget war, drohte einen gänzlichen Einsturz; Damophon unternahm die Wiederherstellung desselben, sie gelang, und dieser glückliche Erfolg erwarb ihm große Ehre.

Er machte für die Messenier die Statüe der Diana Laphria, die der Mutter der Götter in Parischem Marmor, und alle die, welche den Tempel des Aesculap zu Messene schmückten. Zu Egium, einer Stadt in Elis, sahe man von ihm in einem alten Tempel die Statüe der Ilithyja, der Göttin der Geburthen; ein leichter Schleier bedeckte sie bis an die Spitzen der Füße; sie streckte eine Hand aus, und hielt in der andern eine Fackel. Der Kopf, die Füße und Hände waren von Penteliſchem Marmor, und das Uebrige von Holz. Nicht weit von diesem Tempel, in einer dem Aesculap geheiligten Umzäumung hatte derselbe Künstler die Statüe des Gottes und der Hygiea gemacht. Zu Megalopolis hatte er einen Mercur und eine Venus in Holz gemacht. Und von demselben Bildner war auch einige Stadien von Acaceſium, in dem Tempel der Proserpina Despöna (der Gebietherin), die Statüe dieser Göttin und der Ceres, nebst dem Throne, auf welchem sie saßen, aus einem einzigen Marmorblock gehauen. Ceres hielt in der rechten Hand eine Fackel, und ruhte mit der andern auf der Proserpina. Diese letztere hielt ein Scepter, und stützte ihre rechte Hand auf das geheimnißvolle Körbchen, das auf ihren Knieen stand. Auf der einen Seite des Thrones, neben der Ceres, stand die Diana, welche den Aegyptiern zu Folge, eine Tochter der Ceres, nicht aber der Latona war; sie war mit der Haut eines Hirsches bedeckt, und hatte einen Köcher auf den Schultern. In der einen Hand hielt sie eine Lampe, und in der andern zwei Drachen; zu ihren Füßen war ein Hund. Auf der andern Seite des Thrones, neben der Proserpina, stand Anytas, mit einer starken Rüſtung bedeckt. Die Priester sagten, dieser Anytas sey einer von den Titanen, und habe die Göttin auferzogen.

Pausa-

Pausanias sagt, Damophon wäre der einzige Messenische Bildner, der einige Aufmerksamkeit verdiene.

Wir wissen nicht, zu welcher Zeit er lebte. Wenn wir ihn gegen das Ende des vierten Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung stellten, so geschahe es bloß darum, weil wir voraussetzten, es müsse eine ziemlich lange Zeit vergangen gewesen seyn, ehe der Olympische Jupiter einer Ausbesserung bedurfte. Wir wollen aber gern der Meinung derjenigen beipflichten, welche etwa glauben, ihn in eine etwas frühere Epoche setzen zu müssen.

96. Heliodorus

kann vermuthlich in dasselbe Jahrhundert gesetzet werden. Plinius ist der einzige Schriftsteller, der ihn nennt; aber er lehret uns, daß dieser Künstler eine Gruppe gemacht habe, welche unter allen, die man kannte, in Ansehung der Schönheit, für eine vom zweiten Range gehalten wurde. Er stellte den Pan und Olympus dar, die über den Preis der Flöte stritten.

97. Pasiteles

gehöret in das dritte Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung. In Groß-Griechenland an der Küste von Italien gebohren, erhielt er das Römische Bürgerrecht, weil den Einwohnern der Städte jenes Striches dieses Recht gegeben wurde.

Er hatte einen Jupiter in Elfenbein gemacht, welchen man in dem Pallaste des Metellus sahe. Plinius fügt hinzu, dieser Künstler habe noch sehr viel andere Werke gemacht, aber man wisse unter der Menge von Statüen, die Rom in sich faßte, nicht mehr, welche von seiner Hand wären. Wir glauben daher dem Varro auf's Wort, daß seine Talente Lobsprüche verdienten.

Es scheint, daß er die Darstellungen der Thiere studierte. Plinius erzählt, dieser Bildner sei einstens an dem Hafen damit sehr beschäftiget gewesen, einen Löwen, den man aus Africa gebracht hatte, zu zeichnen oder zu modelieren, als ein Panther aus seinem Käficht entflohe, und das Leben desselben in Gefahr setzte.

Er

Er hatte fünf Bücher über die Meisterstücke der ganzen Welt geschrieben.

Plinius glaubt nicht, daß dieser Pasiteles derselbe sei, der einen Colotes von Paros zum Schüler hatte, welcher eine Tafel von Gold und Elfenbein machte, auf welchen die Sieger in den Olympischen Spielen ihre Kränze niederlegten.

Nach dem Ende des vierten Jahrhundertes vor unserer Zeitrechnung schmachteten die Künste ohne Ehre in dem unterjochten Griechenland. Vielleicht gehörten einige der Künstler, deren Nahmen wir in dem Plinius und Pausanias lesen, ohne die Zeit zu wissen, in welcher sie lebten, späteren Jahrhunderten zu: aber wir haben kein einziges Mittel, ihnen auch nur vermuthliche Epochen anzuweisen. Die Pracht der Ptolomeer lockte die Künste nach Alexandria; man weiß, daß sie daselbst einige Strahlen warfen, aber es fehlt uns an Stoff, eine Geschichte der Alexandrinischen Künstler und ihrer Werke zu liefern. (Artikel von Levesque.)

Alphabetisches Verzeichniß
der Griechischen Künstler.

Die Zahlen weisen auf die, welche in dem vorhergehenden Artikel vor denselben Nahmen stehen.

A.

Agelades . 27.
Agesander . 90.
Agoracritus . 45.
Alcamenes . 44.
Alypus . 72.
Anaxagoras . 55.
Angelion . 11.
Apelles . 41.
Apollodorus . 78.
Apollonius . 94.
Aristonus . 54.
Athenis . 16.
Athenodorus . 56.

B.

Bathycles . 18.

Bedas

Bedas 83.
Bryaxis 68.
Bupalus 16.

C.

Callimachus 19.
Calliteles 32.
Callon von Aegina 21.
Callon von Elis 49.
Calos 70.
Canachus 22.
Cantharus 89.
Cephissodotus der Aeltere 61.
Cephissodotus der Jüngere 84.
Chares 86.
Colotes 46.
Cteſilas oder Cteſilaus 57.

D.

Daippus 82.
Dameas 25.
Damophon 95.
Daedalus von Athen 1.
Daedalus von Sicyon 9.
Dibutades 6.
Dinomenes 59.
Dionyſius 34.
Diporenus 10.
Dontas 14.
Doryclidas 13.

E.

Eladas 38.
Epeus 3.
Euchir 7.
Euphranor 64.
Euthycrates 80.
Eutychides 81.

G.

Glaucus 35.
Glycon 91.

H.

Hegias 31.
Hypatodorus 62.

J.

Iphicrates 26.

L.

Laphaes 20.
Learchus 12.
Leochares 65.
Lyſippus 74.
Lyſiſtratus 75.

M.

Malas 8.
Medon 13.
Menechmus 23.
Meneſtratus 51.
Myron 28.
Myrmecides 43.

N.

Naucydes 58.
Nicodamus 36.

O.

Onatas 30.

P.

Pamphilus 63.
Paſiteles 97.
Perillus 17.
Phidias 39.
Phragmon 48.
Piſton 88.
Polycles 67.
Polycletes von Sicyon 29
Polycletes von Argos 47.

Praxiteles

Praxiteles	60.	Straton	93.
Pyromachus	85.	T.	
Pythagoras	52.	Tauriscus	94.
R.		Tecteus	11.
Rhöcus	4.	Telecles	5.
S.		Telephanes	71.
Scopas	69.	Theocles	15.
Scyllis	10.	Theocosmus	40.
Silanion	79.	Theodorus	5.
Simon	33.	Timotheus	66.
Smilis	2.	Tisander	73.
Socrates von Theben	37.	Tisicrates	87.
Socrates der Philosoph	50.	Thrasymedes	53.
Sostratus	77.	X.	
Sthenis	76.	Xenophilus	92.
Stipax	42.		

Bildnerei bei den Römern.

Man braucht nur die ersten Blätter des Sallustius und Dionysius von Halicarnassus gelesen zu haben, um zu bemerken, wie ungewiß der Ursprung von Rom ist, und um zu argwöhnen, dieser Ursprung steige bis in entferntere Jahrhunderte hinauf, als die sind, in welche ihn die meisten Geschichtsschreiber setzen. Diese Vermuthung verwandelt sich beinahe in Gewißheit, wenn man siehet, daß diese Stadt in denen Zeiten, in welche man gewöhnlich ihre Gründung setzet, schon Bildner hatte. In einem erst entstehenden Flecken, aus elenden Strohhütten bestehend, und bevölkert von einem Haufen Straßenräuber, siehet man keine Künstler gebohren werden, rufet man keine fremden Künstler herbei. Ein gewisser Wohlstand muß dem Eingange der Künste in einen Staat immer vorausgehen.

Man sahe zu den Zeiten des Plinius zu Rom auf dem Ochsenmarkte einen Hercules, den man den Triumphalischen nannte, und von welchem man glaubte, er sei von Evandern geheiliget

heiliget worden. Evander hatte 60 Jahr vor der Eroberung von Troja, 1269. Jahr vor unserer Zeitrechnung eine Colonie von Arcadiern nach Italien geführt. Glaubte man dieser Sage, so hätte man schon vor der Reise des erstern Dädalus in Italien die Kunst betrieben; hält man sie aber auch für fabelhaft, so kann man doch wenigstens annehmen, daß die Kunst Statüen zu bilden daselbst in einem sehr hohen Alterthume gebohren worden sei.

Romulus und alle Könige, die auf ihn folgten, hatten Statüen gehabt, und man glaubte, daß sie sich dieselben selbst errichteten. Nach dieser Meinung würden wir die Ausübung der Kunst zu Rom bis in das 716 Jahr vor unserer Zeitrechnung zurücksetzen müssen, dieß ist die Epoche, in welcher Romulus gestorben seyn soll. Aber wenn die Künstler schon damahls fähig waren, Portraits-Statüen in Bronze zu bilden, so mußte die Sculptur schon seit mehrern Jahrhunderten in Italien bekannt seyn. Die Kunst, Statüen in Erz zu gießen mußte wenigstens ohngefähr um dieselbe Zeit in diesem Lande erfunden worden seyn, in welcher sie Rhöcus in Griechenland erfand.

Von der Statüe des Janus mit zwei Gesichtern glaubte man, sie sei von dem Numa geweihet worden, der 672. Jahr vor unserer Zeitrechnung starb.

Zu den Zeiten Tarquins des Aeltern, dessen Regierung sich 578 Jahr vor der gemeinen Zeitrechnung endigte, wurden die Statüen zweier Sibyllen und des Augur Attus Navius gesetzet. Dieß ist ohngefähr derselbe Zeitraum, in welchem die beiden Brüder Dipönus und Scyllis von Creta zu Sicyon blühten.

Horatius Cocles erhielt die Ehre einer Statüe, weil er allein in dem 507 Jahre vor unserer Zeitrechnung, den Feind auf der sublicischen Brücke aufgehalten hatte. In eben diesem Jahre wurde dem Celius eine Statüe zu Pferde errichtet, der sich und die übrigen Geißeln, die dem Porsenna gegeben worden waren, gerettet hatte. In diesem Zeitraume hatten sich Bupalus und sein Bruder Athenis, Perillus, Bathy-

Bathycles und vielleicht auch Callimachus in Griechenland schon einen Nahmen gemacht.

Spurius Cassius, der 487 Jahr vor unserer Zeitrechnung von seinem Vater ermordet wurde, weil er ihn in dem Verdacht hatte, er strebe nach der Königswürde, hatte sich selbst eine Statüe in Bronze errichten lassen. Von dem Einkommen aus seinen confiscierten Gütern wurde der Ceres eine Statüe gleichfalls von Bronze, errichtet.

Hermodorus von Ephes, der die Gesetze erklärte, welche die Decemviri öffentlich anschlugen, wurde 451 oder 450 Jahr vor unserer Zeitrechnung durch die Ehre einer Statüe belohnt. Durch Statüen erhielt man das Andenken der Gesandten Tullus Clölius, Lucius, Rossius, Spurius Naucius, Cajus Fulcinius, die während ihrer Gesandtschaft, ohngefähr 438 Jahr vor der gemeinen Zeitrechnung von den Fidenatern erschlagen worden waren. Damahls warf in Griechenland die Sculptur, von Phidias ausgeübt, den größesten Glanz von sich.

Während des Krieges gegen die Samniter, der 343 Jahr vor unserer Zeitrechnung anfing, und 60 Jahr dauerte, wurden auf dem Platze der Volksversammlungen zu Rom dem Pythagoras und Alcibiades Statüen errichtet. Im Jahr 305 wurde dem Hercules, zum Dank für die zwei über die Samniter erhaltenen Siege eine Statüe gesetzt. Damahls vereinigte Lysippus in Griechenland die Anmuth der Zusammensetzung, und die Reize einer schönen Ausführung, mit dem Charakter der Größe und Wildheit, welchen die Kunst von Phidias erhalten hatte.

P. Junius und Titus Coruncanus wurden 230 Jahr vor unserer Zeitrechnung auf Befehl der Teuta, oder vielmehr Teuca, Königin der Illyrier, getödtet. Sie erhielten nach ihrem Tode die Ehre einer Statüe.

Als die Römer, 146 Jahr vor unserer Zeitrechnung, das reiche Corinth erobert, und ihre Hauptstadt mit Statüen angefüllt hatten, welche sie jener Stadt raubten, als sie das Jahr darauf Griechenland unterjocht, und unter dem Nahmen Achaja in eine Römische Provinz verwandelt hatten, konnten sie die

Künste

Künste durch Griechen ausüben lassen; und von diesem Zeitraum an haben wir Grund zu zweifeln, ob die Statüen, welche sie errichten ließen, nicht Werke der Ueberwundenen waren.

Wir müssen also hier die Geschichte der Bildnerei bei den Römern schließen.

Wenn Cornelia, die Mutter der Grachen, deren jüngster Sohn 121. vor unserer Zeitrechnung erschlagen wurde, die Ehre einer Statüe erhielt, wenn man dem Marius, der 86 Jahr vor der gemeinen Zeitrechnung zum siebenten mahle Consul war, so viel Statüen errichtete, als es in Rom Straßen gab, so sind wir zu dem Verdachte berechtiget, daß alle jene Werke keine Produkte der Italiänischen Industrie, sondern von Griechen gemacht worden waren.

Plinius bezeigt sein Erstaunen darüber, daß der Ursprung der Statüen von Bronze in Italien zu dem höchsten Alterthume hinauf steige, und daß man sich noch lange Zeit begnügte, den Göttern Statüen von Holz oder Thon zu widmen, als man zur Ehre der Menschen schon einen weit größern Aufwand machte. Aber ich sehe, daß man auch in Griechenland sehr lange Zeit den Göttern Statüen von Holz widmete; ich sehe, daß man an gewissen Orten, in gewissen Tempeln, diesen Gebrauch selbst dann noch fortsetzte, als die Statüen von Bronze oder Marmor schon gemein geworden waren, und bin daher geneigt zu glauben, daß in diesem Gebrauche etwas Religiöses war.

Wie man sich bei den Gebeten gewisser alter oder fremder Wörter bediente, deren Bedeutung man selbst nicht verstand, so behielt man auch aus Achtung gegen die alten Gewohnheiten, sehr lange Zeit diejenige Darstellungsart der Götter bei, welche ehedem die Nothwendigkeit gebothen hatte. (Artikel von Levesque.)

Bildnerei.

Die Bildnerei *) ist nächst der Geschichte die beste Aufbewahrerin der Tugenden der Menschen und ihrer Schwächen.

Wenn

*) Dieser Artikel wurde für die alte Encyclopädie aufgesetzt. Der Verfasser desselben las ihn in der königlichen Academie der Mahle

Wenn wir in der Statüe der Venus den Gegenstand einer schwachen, und unsittlichen Verehrung haben, so besitzen wir in der des Marcus Aurelius ein herrliches Denkmahl der Huldigungen, die man einem Wohlthäter der Menschheit brachte.

Indem uns diese Kunst die vergötterten Laster zeigt, stellt sie uns auch die Greuel, die uns die Geschichte überliefert, noch schrecklicher dar; indeß von einer andern Seite die vortreflichen Züge, die von jenen seltenen Menschen bis auf uns gekommen sind, welche so lange als ihre Statüen hätten leben sollen, das Gefühl einer edlen Nacheiferung in uns erwecken, welche die Seele zu den Tugenden erhebt, die ihr Andenken unsterblich machten.

Cäsar sieht die Statüe Alexanders, sinkt in eine tiefe Schwermuth, läßt Thränen fallen, und ruft: **Wie glücklich warst du! In meinem Alter hattest du dir schon einen Theil der Erde unterworfen; und ich — ich habe noch nichts für meinen Ruhm gethan!** Und welch ein Ruhm war der seinige! Er zerriß sein Vaterland.

In Betracht der moralischen Seite ist also der würdigste Zweck der **Sculptur**, das Andenken erlauchter Männer zu verewigen, und Muster der Tugend zu geben, die um desto wirksamer sind, je weniger diejenigen, welche sie ausübten, ferner Gegenstände des Neides seyn können.

Wir haben die Büste des Socrates, und verehren sie. Wer weiß, ob wir den Muth hätten, den Socrates zu lieben, wenn er unter uns lebte?

Die **Bildnerei** beabsichtiget noch etwas Anderes, das dem Anscheine nach weniger nützlich ist. Sie behandelt auch Gegen-

rei und Sculptur den 7. Juni 1760 vor. Herr von Jaucourt begnügte sich, einen Auszug von demselben in die alte Encyclopädie einzurücken. Wir machten es uns zur Pflicht, ihn ganz in die methodische Encyclopädie einzurücken, und ihn dadurch seiner ersten Bestimmung wieder zu geben.

Stephan Moriz Falconet, gebohren zu Paris in dem Monat November 1716. starb während des Druckes dieses Artikels, dessen Verfasser er ist, den 24. Januar 1791. in derselben Stadt.

Anmerk. des franz. Herausg.

Gegenstände einer bloßen Verzierung oder des Vergnügens. Aber auch dann ist sie nicht weniger geschickt, die Seele zum Guten oder zum Bösen zu neigen. Bisweilen erregt sie nichts, als gleichgültige Sensationen. Ein Bildner ist also, wie ein Schriftsteller, lobens- oder tadelnswürdig, je nachdem die Gegenstände die er behandelt, anständig oder sittenlos sind.

Unternimmt es die Bildnerei, die Oberflächen des menschlichen Körpers nachzubilden, so darf sie sich nicht mit einer kalten Aehnlichkeit begnügen, noch den Menschen so zu bilden, wie er ohne den belebenden Hauch hätte seyn können, der ihn beseelte. Diese Art der Wahrheit, sei sie auch noch so gut dargestellt, würde durch alle ihre Genauigkeit nichts als etwa einen Lobspruch erwecken können, der eben so kalt wäre, als die Aehnlichkeit, und würde die Seele des Betrachters nicht im mindesten rühren. Die lebendige, beseelte und leidenschaftliche Natur ist es, welche der Bildner in dem Marmor, der Bronze und dem Steine ausdrücken muß.

Alles, was für den Bildner ein Gegenstand der Nachbildung ist, muß auch ein Gegenstand seines beständigen Studiums seyn. Dieses Studium, erleuchtet durch das Genie, geleitet durch den Geschmack und die Vernunft, ausgeführet mit Bestimmtheit, aufgemuntert durch die wohlthätige Aufmerksamkeit der Fürsten, und durch den Rath und die Lobsprüche großer Künstler, wird Meisterstücke hervorbringen, jenen köstlichen Denkmählern gleich, welche über die Barbarei der Jahrhunderte triumphierten. So werden die Bildner, die sich nicht begnügen, jenen erhabenen Werken den Tribut von Lobsprüchen zu zollen, der ihnen übrigens mit so vielem Rechte gebührt, sondern die sie tief studieren, und sie zur Regel ihrer Producte machen, sich zu jener Vortreflichkeit und Höhe emporarbeiten, welche wir an den Griechischen Statüen bewundern. Wenn es erlaubt wäre, als Beweis davon die Werke unserer lebenden Bildner anzuführen, so würde man deren zu Paris, in den Gärten zu Choisi *) und zu Sans-Souci **) finden.

Nicht

*) Eine Statüe des Amor, von Bouchardon.
**) Ein Mercur und eine Venus, von H. Pigalle.

Nicht allein die schönen Statüen des Alterthums, sondern alle Producte des Genies, sie seien von welcher Gattung sie wollen, werden Nahrung für uns seyn. Die Lectüre des Homer, jenes erhabenen Mahlers, wird die Seele des Künstlers erheben, Bilder der Größe und Majestät ihr so tief eindrücken, daß ihm die meisten Gegenstände, die ihn umgeben, merklich kleiner scheinen werden.

Das Größeste, Erhabenste, Einzigste, was das Genie des Bildners schaffen kann, darf nichts, als der Ausdruck der möglichen Verhältnisse der Natur, ihrer Wirkungen, ihrer Spiele und ihrer Hazards seyn; das heißt, das Schöne, selbst das, was man das Idealische nennt, muß in der **Sculptur**, wie in der Mahlerei, eine Wiederhohlung des wirklichen Schönen in der Natur seyn.

Es existiert ein wesentliches, nothwendiges Schönes; aber es ist in verschiedenen Theilen des Universums zerstreut. Dasselbe empfinden, sammeln, vereinigen, wählen, sich sogar verschiedene Theile dieses Schönen hinzudenken, sei es in dem Charakter einer Figur, wie der Apoll, sei es in der Anordnung einer Composition, wie jene gewagten Zusammensetzungen des **Lanfranc**, **Correggio**, **Rubens**, und anderer großer Compositoren, das heißt in der Kunst dasjenige Schöne zeigen, welches man idealisch nennt, dessen Prinzip aber in der Natur ist.

Die **Bildnerei** ist vorzüglich eine Feindin jener gezwungenen Stellungen, welche die Natur nicht kennt, und einige Künstler ohne Noth und bloß deßhalb anbrachten, daß sie zeigen könnten, sie seien fertige Zeichner. Sie ist es gleichfalls von jenen Bekleidungen, deren ganzer Reichthum in überflüßigem Putz und einer bizarren Anordnung der Falten besteht. Sie ist endlich Feindin der allzugesuchten Contraste in der Composition, wie in der affectirten Vertheilung der Schatten und Lichter. Vergebens würde man vorgeben, dieß sei die Maschine: denn im Grunde ist es nichts, als Unordnung, eine Folge der Verlegenheit des Bildners, und des geringen Eindruckes seines Gegenstandes auf seine Seele. Je mehr

die Bemühungen, uns zu rühren, sichtbar sind, desto weniger werden wir gerührt. Hieraus folgt, daß der Künstler bey dem Aufwande der wenigsten Mittel auf die glücklichste Wirkung rechnen kann. Durch die Einfachheit der Mittel wurden die Meisterstücke Griechenlands gleichsam zu ewigen Modelen für die Künstler geschaffen.

Die **Sculptur** umfasset weniger Gegenstände, als die Mahlerei; aber die, welche sie unternimmt, und welche beiden Künsten gemein sind, sind solche, deren Darstellung größere Schwierigkeiten hat; nähmlich Ausdruck, die Wissenschaft der Contours, die schwere Kunst zu bekleiden, und die verschiedenen Gattungen der Zeuge zu unterscheiden.

Die **Bildnerei** hat Schwierigkeiten, die ihr besonders eigen sind. Erstlich: Ein Bildner wird durch Begünstigung der Schatten, der Entfernungen, Wendeschatten und Verkürzungen keines Theiles von seinen Studien überhoben. Zweitens: Wenn er gut zusammengesetzt, und Eine Ansicht seines Werkes gut dargestellet hat, so hat er nur Einem Theile seines Werkes Genüge geleistet; denn dieses Werk hat so viele Ansichten, als es in dem Raume, der es umringt, Puncte giebt *).

Ein

*) Diese einfache Wahrheit wurde von einigen Künstlern noch weiter getrieben, ja, sie veranlaßte sogar ein ziemlich lächerliches Sophisma in der Mahlerei. Es gab Bildner, welche behaupteten, eine einzige Statüe, als an welcher man, wenn man nur um das Werk herumgehe, mehrere Stellungen sehen könne, beweise, daß die Sculptur die Mahlerei übertreffe. Ueber die mächtigen Gründe jener Bildner! — Giorgione behauptete wiederum, daß in Rücksicht dessen die Mahlerei vor der Sculptur Vorzüge besitze, weil man, ohne sich von der Stelle zu bewegen, und mit einem einzigen Blicke auf einem Gemählde alle Ansichten und alle verschiedenen Bewegungen sehen könne, welche ein Mensch nur machen kann. Giorgione hatte bis hieher nicht mehr, als zwei kleine Fehler begangen: er sahe erstlich nicht, daß von einer einzigen Figur die Rede sei, und vergaß zweitens die Basreliefs.

Aber er ging noch weiter, und behauptete, der Mahler könne auf Einmal und mit einem einzigen Blicke die verschiedenen Seiten einer und derselben einzigen Figur zeigen. Man sehe, wie er sich dabei benahm, dieses zu beweisen, und seine Gegner zu überzeugen.

„Er mahlte einen nackten Menschen von hinten; vor ihm stellte „ein klares Wasser durch Zurückprallung der Lichtstrahlen die vor„dere Seite der Figur dar; ein polierter Cüraß zeigte die linke, „und

Ein Bildner muß drittens eine eben so starke Einbildungskraft besitzen, als ein Mahler, ich sage nicht eine eben so reiche (abondante). Aber er muß eine größere Beharrlichkeit haben, welche ihn über den Ekel erhebt, den der Mechanismus, die Ermüdung und Langsamkeit seiner Operationen ihm verursachen.

Das Genie läßt sich nicht erwerben; aber es entwickelt, vergrößert und stärkt sich durch Uebung. Ein Bildner übt das seinige seltener, als ein Mahler; eine Schwierigkeit mehr,

„und ein Spiegel ließ die rechte Seite derselben sehen. Eine sehr „schöne Erfindung, welche in der That bewies, die Mahlerei habe „mehr Mittel, als die Sculptur, in einer einzigen Ansicht alle „Ansichten der Natur zu zeigen. Man beklatschte und lobte dieses „Werk wegen des Witzes, der in demselben herrschte, außerordentlich. (Vasari, Vita di Giorgione.)“

Man sagt uns nicht, ob dieses witzige Werk als ein guter Beweis angesehen wurde. Ich überlasse es dem Leser, zu beurtheilen, wie weit der gesunde Menschenverstand, selbst bei Männern, welche von den Gegenständen der Dinge, über welche man streitet, vor allen Andern einen richtigen Begriff haben sollten, durch Vorurtheil irre geführt werden kann. Ich wünschte, auch den Geschichtschreiber dieser plumpen Idee entschuldigen zu können; aber ich weiß dazu kein Mittel, da er sie selbst nicht mißbilliget, und ihm bei jenem Wasser, jenem Spiegel und Cüraß nichts einfällt. Es bleibt mir nichts übrig, als von folgenden zwei Parteien eine zu ergreifen: entweder meine Papiere ins Feuer zu werfen, oder für meine eigene Rechnung der Schwäche unserer Vernunft wegen zu zittern.

Aber demohngeachtet möchte ich nicht, wie Herr Laugier, sagen, „die Vollkommenheit der Zeichnung ist das einzige Verdienst „der Bildnerei; studiere der Bildner die Bestimmtheit und Eleganz „seiner Umrisse noch so sehr, so wird er doch wegen der Härte und „Steifheit der Materien, deren er sich bedienen muß, kaum Täuschung hervorbringen können.“ (S. Manière de bien juger des ouvrages de peinture, p. 248.)

Wenn ich so von der Bildnerei räsonnieret hätte, und man mir ein Model zeigte, welches vom Ausdrucke glühete, und dessen Materie, biegsam unter dem Daume oder dem Werkzeuge des Künstlers, mir keine Idee von Steifheit oder Härte gäbe; wenn man mich dem Laocoon oder Apoll gegenüber stellte, und mich fragte, ob meine Seele von keiner Täuschung getroffen worden sei, ob jene Gegenstände Werke der Bildnerei seien, oder nicht; so würd' ich mich schämen, ein solches Urtheil gefället zu haben. Es ist in der That nur das Urtheil einer kalten Seele, welche den Philostratus, oder zwei oder drei Neuere kopiert, die sich selbst auf Bildnerei nicht besser verstehen, als sie: denn beim Copieren bringt man nothwendiger Weise Gutes oder Schlechtes in ein und dasselbe Buch, und macht, wenn man Geist besitzt, daß unachtsame, unwissende, eitele, oder leichtsinnige Leser alles gelten lassen. (Anm. des Verfassers.)

da man zu einem Werke der Bildnerei so viel Genie haben muß, als zu einem Werke der Mahlerei.

Da viertens der Bildner des verführerischen Reizes der Farben beraubt ist, welche Kenntniß seiner Mittel muß er nicht haben, um sich Aufmerksamkeit zu erwerben! Und um sich dieselbe zu erhalten, welche Bestimmtheit, welche Wahrheit, welche Wahl des Ausdrucks muß er nicht seinen Werken geben!

Da das Werk des Bildners meistentheils nur aus einer einzigen Figur besteht, in welcher es ihm nicht möglich ist, die verschiedenen Ursachen zu vereinigen, welche das Interesse in einem Gemählde hervorbringen, so fordert man von demselben nicht nur das Interesse, welches aus dem Totalbilde, sondern auch jenes, welches aus jedem Theile dieses Ganzen entspringt.

Die Mahlerei interessirt, unabhängig von der Mannigfaltigkeit der Farben, durch die verschiedenen Gruppen, Attribute, Verzierungen, Ausdrücke mehrerer Personen, die in einem Gemählde zusammentreffen; sie interessirt durch die Gründe, den Ort der Scene, die allgemeine Wirkung, mit einem Worte, sie flößt uns durch die Totalität Interesse ein. Aber der Bildner hat meistentheils nur ein einziges Wort zu sagen; und dieses einzige Wort muß nachdrücklich seyn; er wird durch dasselbe die Seele rühren, je nachdem sie empfindlich, oder er selbst dem Ziele nahe gekommen ist.

Sehr geschickte Bildner haben der Mahlerei Hülfsmittel abgeborgt, deren sie sich zu ihrem Vortheile bedient; Rom und Paris liefert Beispiele davon. Es ist keinem Zweifel unterworfen, daß Materien von verschiedenen Farben mit Klugheit angebracht, nicht einige mahlerische Wirkungen hervorbringen mußten; aber ohne Harmonie vertheilt macht diese Nebeneinanderstellung die Bildnerei unangenehm und selbst beleidigend. Das glänzende der Vergoldung, die harte Vereinigung widerstreitender Farben von verschiedenen Marmorarten, wird zwar das Auge des Pöbels blenden, auf den das Flittergold immer einen mächtigen Eindruck macht, aber der Mann von Geschmack wird dadurch beleidigt werden.

Das

Das Sicherste würde daher wohl seyn, Gold, Bronze und verschiedene Marmorarten nur bei Verzierungen anzubringen, und der eigentlich so genannten **Sculptur** nicht ihren wahren Charakter zu nehmen, um ihr einen falschen, oder doch wenigstens immer zweideutigen zu geben. Bleibt auf diese Art die **Bildnerei** in den ihr vorgeschriebenen Grenzen, so wird sie keinen ihrer Vorzüge verlieren; welches ihr aber zuverläßig begegnen würde, wenn sie die der Mahlerei alle anbringen wollte.

Jede dieser Künste hat ihre eigenen Mittel der Nachbildung; die Farbe ist deren keins für die **Bildnerei**.

Aber wenn jenes Mittel, welches der Mahlerei eigenthümlich angehört, für sie ein Vortheil ist, wie viele Schwierigkeiten hat sie nicht auch, von welchen die **Bildnerei** durchaus nichts weiß? Jene Leichtigkeit, Täuschung durch die Farbengebung hervorzubringen, ist selbst eine sehr große Schwierigkeit; die Seltenheit dieses Talentes beweiset es nur allzu sehr. So viel der Mahler Gegenstände für seine Darstellung mehr hat, so viel hat er auch besondere Studien mehr. Die Nachbildung des Himmels, der Wässer, der Landschaften, der verschiedenen Tageszeiten, der mannigfaltigen Wirkungen des Lichtes, und das Gesetz, ein Gemählde nur durch eine einzige Sonne zu beleuchten, fordern Kenntnisse und unumgänglich nothwendige Arbeiten von dem Mahler, deren der Bildner gänzlich überhoben ist *). Ohnerachtet es Studien und

*) Die Körper und die Strahlen des Lichtes wirken beständig auf einander; die Körper auf die Strahlen des Lichtes dadurch, daß sie dieselben zurückwerfen, zurückbiegen und zurückbrechen; und die Strahlen des Lichtes auf die Körper dadurch, daß sie dieselben erwärmen, und ihre Theile in eine vibrirende Bewegung versetzen, u. s. f.

Diese Bemerkung über die Wirkungen des Lichtes machte der große Newton: und genau dasselbe bemerkten und befolgten große Mahler schon vor ihm. Sie verdankten diesen wichtigen Umstand der Kunst keinem Philosophen, und die meisten von denen, die ihn in sehr hohem Grade ausführten, konnten den Newton nicht einmal lesen. Aber sie lasen wie Er die Natur: nur daß er über sie schrieb, sie dieselbe mahlten. Wenn man uns also sagt, der Philosoph halte das Scepter, welches die Künste regiert, und dieses Scepter dürfe nie aus seinen Händen kommen, so nehme man die Mahlerei davon aus. (Anm. d. Verf.)

und Arbeiten giebt, die einer jeden dieser beiden Künste ausschließlich eigen sind, so würde man doch gar keine Kenntniß derselben haben, wenn man ihre gegenseitigen Beziehungen leugnen wollte. Wollte man der einen auf Kosten der andern, ihrer besondern Schwierigkeiten wegen einigen Vorzug geben, so würde man einen großen Irrthum begehen.

Die Mahlerei ist selbst dann noch angenehm, wenn sie des charakteristischen Enthusiasmus und Genies ermangelt; aber die Werke der Bildnerei sind unschmackhaft, wenn sie sich nicht auf jene beiden Grundlagen stützen. Da diese beiden Künste Eingebungen des Genies sind, so kann, trotz den Verschiedenheiten, die sich in einigen ihrer einzuschlagenden Wege finden, nichts ihre genauste Verwandschaft hindern. Wenn sich auch jene Künste nicht durchaus ähnlich sind, so haben sie doch immer die Familienähnlichkeit *).

Stützen wir uns also darauf — denn es ist den Künsten sehr viel daran gelegen. Stützen wir uns auch deßwegen darauf, um diejenigen aufzuklären, welche ohne Kenntniß der Grundsätze derselben, über sie urtheilen. Und dieß gehet oft sogar Köpfen vom ersten Range so. Um nichts von unsern neuern Litteratoren zu sagen, erinnern wir bloß, daß Plutarch

*) — — — *Facies non omnibus vna,*
Non diuersa tamen, qualem decet esse sororum.
OVID. Metam. l. II.

Ich hatte den Vasari noch nicht gelesen, als ich diese Bemerkungen niederschrieb, und nachher sahe ich, daß in Ansehung der Parallele beider Künste, meine Meinung ganz die seinige ist. Der Leser urtheile selbst.

„Dico adunque, che la *scultura* e la pittura.... non precedono „l'una all' altra, se non quanto la virtù e la forza di coloro che le „portano addosso, fà passare l'uno artefice innanzi all' altro; non „per differenza o grado di nobiltà che veramente si trovi infra di „loro. E sebbene per la diversità della essenza loro, hanno molte „agevolezze: non sono elleno però nè tanto, nè di maniera, ch' „elle non vengano giustamente contrapesate insieme; e non si co„nosca la passione, o la caparbietà, più tosto che il giudicio, di chi „vuole che l'una avanzi l'altra. La onde a ragione si può dire, „che un' anima medesima regia due corpi: ed io per questo con„chiudo, che male fanno coloro, che s' ingegnano di disunirle, o „di separarle l' una dall' altra.“ *Proemio dell' opera.*

(Anmerk. d. Verfassers.)

tarch die Verhältnisse derselben verkannte, als er schrieb: „Man „kann das, was Simonides vom Tanze sagte, auf die Mah„lerei anwenden, und sagen, der Tanz sei ein stummes Ge„dicht, und das Gedicht ein redender Tanz: denn die Mahle„rei bedienet sich zuverlässig keiner Hülfe der Dichtkunst, noch „die Dichtkunst der Hülfe der Mahlerei; keine derselben entleh„net von der andern das mindeste, indeß die Tanzkunst und „die Dichtkunst in einer innigen Verwandtschaft und vollkom„menen Vertraulichkeit mit einander stehen *)."

War das dem Plutarch Ernst, was er hier sagte, so kann man fragen, welche Art der Mahlerei er meinte, oder wie groß seine Kenntnisse der Kunst waren. Ließ ihn nicht jedes Gemählde das *picturibus atque poetis*, und das *vt pictura poesis erit* sehen. Es scheinet fast, er habe nicht gefühlt, daß die Kunst, eine Scene auf der Leinwand zu schaffen, mit Personen, die gleichfalls erst geschaffen werden müssen, ehe sie dargestellt werden können, der Dichtkunst wenigstens eben so nahe kommt, als die Kunst, zu Menschen, die in der Tanzkunst schon Uebung haben, zu sagen: **Figurieret auf diese, oder auf diese Art.** Augenscheinlich hat Plutarch die Stellung des Modeles mit dem Genie, das Studium mit dem Talente des Mahlers verwechselt, der noch sehr wenig gethan hat, wenn er sich seine Scene gedacht, und seine Modele gestellet hat, und nicht die große Kunst besitzt, dieselben gut nachzubilden. Denn keine seiner Figuren weiß einen Schritt zu thun; er selbst, und er allein macht den Meister, den Decorator und die sämmtlichen Figuranten seines Balletes aus.

Es sei dem, wie ihm wolle, so scheint die Ehre der alten Mahlerei und die Vernunft zu fordern, daß man sich mehr auf den Dichter **Simonides**, als auf den Literator, auf den Philosophen **Plutarch** berufe. Uebrigens ist dieß eine Untersuchung einer Meinung, bei welcher ich mich auf den Mann von Geschmack, auf den Kenner und Artisten berufe.

Gleich in dem ersten Capitel der Abhandlung **wie man die Dichter lesen müsse** sagt Plutarch: **Die Dichtkunst ist**

*) Plutarch. Sympos. L. IX. Quaest. 15.

ist eine nachahmende Kunst, und eine Wissenschaft, der Mahlerei ähnlich, und lehret einem jungen Menschen, den er unterrichten will, jene Regel des Geschmackes, die, wie er sagt, die ganze Welt im Munde führt: Die Dichtkunst ist eine sprechende Mahlerei, und die Mahlerei eine stumme Dichtkunst.

Hieraus sehen wir, bis auf welchen Grad oft Männer von sehr großen Verdiensten irren und sich selbst widersprechen können.

Wenn ein Bildner in einem Irrthume, von dem man glücklicher Weise nur selten ein Beispiel sieht, jene unvernünftige Eile, welche Borromini und Meyssonier dahin riß, für Enthusiasmus und Genie halten sollte; so sei er überzeugt, daß ähnliche Verirrungen, weit entfernt, die Gegenstände zu verschönern, sie vielmehr von der Wahrheit entfernen, und zu nichts dienen, als die Ausschweifungen der Einbildungskraft darzustellen.

Obgleich jene beiden Künstler keine Bildner waren, so können sie doch als gefährliche Beispiele angeführet werden, weil einer und derselbe Geist den Architecten, Mahler und Bildner leitet. Der Künstler, dessen Mittel einfach sind, steht offen und unverdecket da; er stellt sich desto lieber jedem Urtheile bloß, je weniger er eitele Kunstgriffe anwendete, einer Prüfung zu entgehen, und dadurch oft sein Unvermögen zu maskieren.

Nennen wir daher, es sei in welchem Werke der Kunst es wolle, dasjenige nie eine Schönheit, was nur die Augen blendet und den Geschmack zu verderben sucht. Dieser Geschmack, den man in den Producten des menschlichen Geistes mit Grunde rühmt, scheint mir im Allgemeinen das Resultat der Einwirkung des gesunden, richtigen Verstandes auf unsere Ideen zu seyn: sind sie zu lebhaft, so weiß er sie zu mäßigen, und ihnen einen Zügel zu geben; sind sie zu matt, so weiß er sie zu beleben. Dieser glücklichen Temperatur verdankt die Bildnerei, wie alle Künste, die erfunden wurden, um

um zu gefallen, ihre wahren Schönheiten; die einzigen, welche beständig dauern.

Da die Bildnerei die größeste, strengste Genauigkeit verträgt, so würde eine nachläßige Zeichnung an ihr noch unerträglicher seyn, als in der Mahlerei. Wir wollen damit nicht sagen, daß Raphael und Domenico nicht sehr richtige und sehr gelehrte Zeichner gewesen, und daß nicht alle großen Mahler die Zeichnung für einen wesentlichen Theil der Kunst gehalten; aber ein Gemählde, gesetzt auch, es habe in der Zeichnung Mängel, kann durch andere Schönheiten noch immer interessieren. Den Beweis davon geben einige gemahlte Frauen von Rubens, die trotz des Niederländischen und ziemlich unrichtigen Charakters, durch den Reiz der Farbengebung immer dahinreißen werden. Führet sie in eben dem Charakter der Zeichnung in der Sculptur aus, und der Reiz derselben wird beträchtlich vermindert, wenn nicht gänzlich zerstöhret werden. Bei einigen Figuren von Rembrand würde dieser Versuch noch ärger mißlingen.

Warum ist es einem Bildner noch weniger erlaubt, als einem Mahler, einige von den Theilen seiner Kunst zu vernachläßigen? Dieß hängt vielleicht von folgenden in Betrachtung zu ziehenden Umständen ab: erstlich von der Zeit, welche der Künstler seinem Werke widmet — es ist uns unerträglich, wenn ein Mensch viele Jahre auf eine gemeine Sache wendete — zweitens von dem Preise der angewandten Materie — welcher Vergleich findet zwischen einem Stück Leinwand und einem Marmorblock Statt! — drittens von der Dauer des Werkes — alles, was den Marmor umgiebt, vergehet, aber der Marmor bleibt. Selbst seine zerbrochenen Stücken sind künftigen Jahrhunderten noch Stoffe des Lobes oder des Tadels.

Nachdem wir den Gegenstand und das allgemeine System der Bildnerei angegeben haben, müssen wir sie nun auch als besondern Gesetzen unterworfen betrachten, Gesetze, die der Künstler kennen muß, damit er es weder wage, gegen dieselben zu handeln, noch ihre Grenzen zu erweitern.

Wollte

Wollte man sagen, die Bildnerei könne, des Zwanges wegen, dem sie sich in Ansehung der Dimensionen eines Marmorblockes unterwerfen muß, in ihren Compositionen nicht frei handeln, so würde man jene Gesetze allzusehr ausdehnen. Man darf da nur den Fechter und die Atalanta sehen; diese Griechischen Figuren beweisen, daß der Marmor gehorcht, wenn ihm der Künstler nur zu befehlen versteht.

Aber diese Freiheit des Bildners, den Marmor so zu sagen wachsen zu machen, darf nicht so weit gehen, daß sie die äußern Formen seiner Figuren durch übertriebene, der dargestellten Handlung und Bewegung widerstreitende Details verwirre. Das Werk muß von einem Grunde von Luft, von einem Baume oder von einem Werke der Baukunst losgehen, und sich in der größesten Entfernung, in welcher man es noch unterscheiden kann, ohne Zweideutigkeit ausnehmen. Reichlich vertheilte Lichter und Schatten werden zur Bestimmung der Hauptformen und der allgemeinen Wirkung desselben das Ihrige beitragen. Die Handlung des Apoll und des Fechters ist nie zweifelhaft, man betrachte sie aus welcher Entfernung man wolle.

Unter den Schwierigkeiten der Bildnerei ist eine, die sehr bekannt ist, und die größeste Aufmerksamkeit des Künstlers verdient: die Unmöglichkeit, wieder zu sich selbst zu kommen, wenn der Marmor schon aus dem Gröbsten gearbeitet ist, und irgend eine wesentliche Aenderung in der Zusammensetzung oder einem ihrer Theile zu machen. Grundes genug zur Verbindlichkeit, erst sein Model zu verändern und zu verbessern, und sich mit demselben so lange zu beschäftigen, bis man die Bearbeitung des Marmors sicher ausführen kann. Deßwegen machen auch bei größeren Werken die meisten Bildner ihre Modele oder doch wenigstens rohe Anlagen derselben auf demjenigen Platze, auf welchem der Gegenstand aufgerichtet werden soll. Dadurch versichern sie sich unabänderlich der Lichter, der Schatten und des richtigen Ensemble des Werkes, welches bei dem Lichte der Werkstätte zusammengesetzt, daselbst

eine

eine gute, und auf dem Platze eine sehr schlechte Wirkung machen könnte.

Aber diese Schwierigkeit erstreckt sich noch weiter. Wenn das Model gut gefaßt ist, denk ich mir bei dem Bildner einen Augenblick von Betäubung oder Schwärmerei. Wenn er nun arbeitet, sehe ich ihn einen wichtigen Theil seiner Figur lähmen, indem er glaubt, seinem Modele zu folgen, oder es wohl gar zu vervollkommnen. Morgen ist sein Kopf in einem bessern Zustande, er erkennet die Unrichtigkeit der Arbeit des vorigen Tages und kann ihr nicht abhelfen.

Glücklicher Vorzug der Mahlerei! Sie ist diesem strengen Gesetze gar nicht unterworfen. Der Mahler ändert und verbessert auf der Leinwand nach seinem Belieben; kommt es bis aufs Aergste, so übergründet er sie ganz, oder nimmt eine andere. Kann aber der Bildner mit seinem Marmor so schalten und walten? Wenn er sein Werk von neuem anfangen muß, in welchen Vergleich kann man den Verlust seiner Zeit, seine Mühe und seine Kosten mit denen des Mahlers setzen?

Noch mehr, wenn der Mahler richtige Linien gezeichnet, und Lichter und Schatten gehörig gesetzet hat, so wird ihm ein verschiedener Anblick oder ein verschiedenes Licht die Früchte seiner Geschicklichkeit und seines Fleißes nicht gänzlich rauben. Aber lasset auf ein Werk der Bildnerei, zusammengesetzt um harmonische Lichter und Schatten hervorzubringen, das Licht von der rechten Seite oder von der Höhe herabfallen, da es sonst von der linken Seite, oder von unten auf erleuchtet wurde, und ihr werdet keine Wirkungen mehr, oder doch nur unangenehme an demselben finden, wenn der Künstler nicht für verschiedene Beleuchtungen eigene Wirkungen aufzusparen verstand. Will der Bildner alle Ansichten seines Werkes in Accord bringen, so wagt er oft wahre Schönheiten, um nichts als einen mittelmäßigen Accord zu finden. Glücklich, wenn ihn seine peinliche Mühe nicht kalt macht, und in der Erlangung der Vollkommenheit in diesem Theile hindert!

Um dieser Betrachtung mehr Deutlichkeit zu geben, will ich eine ähnliche vom Grafen Caylus anführen.

„Die

„Die Mahlerei, sagt er, hat die Wahl unter drey Be„leuchtungen, welche eine Oberfläche aufhellen können. Die „Bildnerei ist der Wahl überhoben; sie hat dieselben alle, „und dieser Ueberfluß verursacht ihr vielfache Studien und „Verlegenheiten; denn sie ist verbunden, über alle Theile ih„rer Figur Betrachtungen anzustellen, und sie dem Resultat „dieser Betrachtungen gemäß zu arbeiten; sie selbst ist es, „könnte man sagen, welche sich Beleuchtung giebt; die Com„position bestimmt die Lichter, und die Vertheilung derselben. „In dieser Rücksicht ist der Bildner mehr Schöpfer, als der „Mahler, aber diese Eitelkeit wird nicht anders, als auf Ko„sten vieler Ueberlegungen und ermüdender Arbeiten befrie„digt *).“

Wenn ein Bildner jene Schwierigkeiten überstanden hat, so wissen es ihm die Künstler und wahren Kenner ohne Zweifel Dank; aber wie viele Personen, selbst von denen, die unsere Künste lieben, werden, da sie die Schwierigkeit nicht kennen, das Verdienst sie überwunden zu haben, und den Werth desselben schätzen?

Das Nackte ist der Hauptgegenstand des Studiums eines Bildners. Die Grundlage dieses Studiums ist die Kenntniß der Knochen, der äußeren Anatomie und die beständige Nachbildung aller Theile und aller Bewegungen des menschlichen Körpers.

Die Schule von Paris und Rom fordert diese Uebung, und macht den Schülern diese nothwendige Kenntniß leicht. Aber da die Natur ihre Fehler haben kann, und der junge Schüler, indem er dieselben oft sahe und copierte, sie natürlicher Weise in seine Werke übergehen lässet, so muß er einen sichern Wegweiser haben, der ihm die richtigen Proportionen und die schönen Formen kennen lehre.

Die Griechischen Statüen sind der sicherste Wegweiser; sie sind die Regel der Bestimmtheit, der Anmuth und des Edeln, und werden es ewig bleiben, wie sie die vollkommenste Darstellung des menschlichen Körpers sind. Prüfet man sie nur

*) Aus dem Mercure de France von dem Monat April 1759.

nur oberflächlich, so werden jene Statüen nicht eben außerordentlich, ja nicht einmal schwer nachzuahmen scheinen, aber der einsichtsvolle und aufmerksame Künstler wird in einigen derselben die tiefste Kenntniß der Zeichnung und alle Energie der Natur finden. Die Bildner, welche die antiken Figuren am meisten und mit Wahl studierten, waren auch immer die ausgezeichnetesten. Ich sage **mit Wahl**, und wie mich dünkt nicht ohne Grund.

So schön aber auch die antiken Statüen immer seyn mögen, so sind sie doch menschliche Producte, und folglich auch Schwächen der Menschheit ausgesetzt: es wäre daher für einen Künstler gefährlich, wenn er allem, was sich **Alterthum** nennt, ohne Ausnahme seine Bewunderung schenkte. Es könnte kommen, daß er, nachdem er die vorgegebenen aber nicht wirklichen Wunder in gewissen Antiken bewundert hatte, sich anstrengte, dieselben sich zu eigen zu machen, und denn doch nicht bewundert würde. Eine aufgeklärte, scharfsinnige und vorurtheilsfreie Unterscheidungskraft muß ihm die Schönheiten und die Fehler der Alten kennen lehren; und hat er diese deutlich eingesehen, so gehe er mit desto größerem Vertrauen auf ihrer Bahn, je sichrer sie ihn immer zu dem Großen leiten werden. In dieser scharfsinnigen Unterscheidungskraft zeigt sich das richtige Gefühl des Geistes, und die Talente des Bildners stehen mit dieser Richtigkeit des Gefühles beständig in Verhältniß.

Eine mittelmäßige Kenntniß von unsern Künsten ist hinreichend, um zu sehen, daß die Griechischen Künstler auch ihre Stunden des Schlafes und der Kälte hatten. Unter allen Künstlern herrschte derselbe Geschmack, aber Talente und Geschicklichkeit war nicht bei allen gleich: der Schüler eines vortreflichen Bildners konnte die Manier seines Meisters haben, ohne den Kopf desselben zu besitzen.

Unter allen antiken Figuren sind der **Fechter**, **Apollo**, **Laocoon**, der **Farnesische Hercules**, der **Torso**, **Antinous**, die **Gruppe des Castor und Pollux**, der Herma-

maphrodit und die Mediceische Venus am geschicktesten die Hauptgrundsätze von dem Nackten zu geben.

Ich glaube eine Spur von jenen Meisterstücken in den Werken einiger der größesten neuern Bildner zu finden. Bei Michel Angelo sieht man ein tiefes Studium des Laocoon, Hercules und des Torso. Wenn man die Werke des François Flamand sieht, kann man da noch zweifeln, ob er den Fechter, Apollo, Antinous, Castor und Pollux, die Venus und den Hermaphrodit fleißig studierte?

Püget studierte ohne Zweifel den Laocoon und andere Antiken; aber sein vorzüglichster Lehrer war die Natur, deren Kräfte und Bewegungen er an den Galeerensclaven zu Marseille beständig sahe. Siehet man Gegenstände, die sich mehr oder weniger auf das wahre System der Künste beziehen, so oft und so viel, so kann man entweder seinen Geschmack ausbilden, oder den Fortschritten desselben Einhalt thun.

Wir, die wir nichts als Bekleidungen sehen, die man den Schönheiten des menschlichen Körpers zum Trotz erfand, wie sehr müssen wir uns nicht anstrengen, die Maske abzuziehen, die Natur zu sehen und zu kennen, und in unsern Werken jenes Schöne auszudrücken, welches von jeglicher Mode, sie sei wie sie wolle, unabhängig ist?

Großen Künstlern stehet die ganze Natur offen, die Gesetze des Geschmackes zu geben *). Sie dürfen keins derselben von den Launen und Bizarrerien der Mode erhalten.

Ich darf hier bei Gelegenheit der Alten eine wichtige Bemerkung nicht vergessen; sie ist in Ansehung der Manier wesentlich, in welcher ihre Bildner das Fleischichte behandelten. Sie waren wegen der einzelnen kleinen Theile so wenig bekümmert, daß sie oft die Falten und Bewegungen der Haut an denjenigen Stellen nicht achteten, wo sie sich der Bewegung der Glieder gemäß ausdehnt oder faltet. Dieser Theil der Bildnerei

*) Man siehet leicht, daß der Ausdruck, große Künstler hier nicht bloß Mahler und Bildner anzeigt, und daß man ihn von großen Meistern in allen Künsten verstehe. Der erhabene Sänger des Zornes des Achill war ein großer Künstler. Anm. des Verfass.

nerei wurde vielleicht in unsern Tagen zu einem weit höheren Grade der Vollkommenheit gebracht. Ein Beispiel, von den Werken des Puget hergenommen, soll entscheiden, ob diese Bemerkung gewagt war.

In welchem Griechischen Werke der Sculptur findet man das Gefühl der Falten der Haut, der Weichheit des Fleischichten und der Flüßigkeit des Blutes so vortreflich dargestellt, als in den Produkten jenes berühmten Neuern? Wer siehet nicht in den Adern des Milon zu Versailles das Blut kreisen? Und welcher gefühlvolle Mensch würde nicht versucht, sich zu täuschen, wenn er das Fleisch der Andromeda sieht? *) Indeß man viele schöne Figuren des Alterthums anführen kann, an welchen man jene Wahrheiten nicht findet. Es würde daher eine Art von Undank seyn, wenn wir, indem wir die Erhabenheit der Griechischen Bildner in so vielen andern Stücken anerkennen, unsere Huldigungen einem Verdienste verweigerten, das man in den Werken eines Französischen Künstlers beständig in hohem Grade findet.

Wir machen diese Bemerkung nicht aus der entehrenden Manie, die Fehler der schönsten Werke aufzudecken. Derjenige Künstler, welcher nicht empfände, wie sehr die Schönheiten der köstlichen Denkmähler der Alten die Nachläßigkeiten und Fehler in denselben überwiegen, müßte sich entweder in jene zügellose Unordnung verlohren haben, die ein Kind der Schwärmerei (délire) ist, oder ein Sclav jener Pünktlichkeit seyn, welche nur die Mittelmäßigkeit berechnet, das Genie aber leichtlich vernachläßigt.

Wir haben gesehen, daß die wahren Schönheiten der Sculptur in der Nachbildung der natürlichen Gegenstände nach den

*) Die, welche jene Gruppe kennen, wissen, daß sie aus drei Figuren, der Andromeda, dem Perseus und einem kleinen Amor besteht, welcher dem Perseus die Tochter der Cassiope befreien hilft. Ich weiß nicht, wo Herr von Hagedorn sahe, daß der Held von Amoretten umgeben ist, und ich glaubte lange, man müsse die Producte der schönen Künste anders wo her, als aus Büchern und vom Hörensagen kennen, wenn man von ihnen nur einigermaßen richtig sprechen will. S. Seine Betrachtungen über die Mahlerei, Th. 1. Anm. d. Verfassers.

den Grundsätzen der Alten bestehen. Aber das tiefste Studium der antiken Figuren, die vollkommenste Kenntniß der Muskeln, Bestimmtheit der Umrisse, selbst die Kunst, die Partieen der Haut harmonisch darzustellen, und die Kräfte des menschlichen Körpers auszudrücken; alle diese Gelehrsamkeit, sag ich, ist nur für die Augen des Künstlers, oder für die wenigen Kenner der Kunst.

Da aber die **Bildnerei** nicht bloß für diejenigen ist, welche sie selbst ausüben, oder sich Kenntnisse von ihr erworben haben, so muß der Bildner, wenn er sich alle Stimmen verdienen will, außer den ihm nothwendigen Studien, auch noch ein großes Talent besitzen. Gefühl ist dieses so wesentliche und so seltene Talent, welches keinem Produkte der Kunst fehlen darf. Denn nur das Gefühl belebt die Werke: wenn andere Studien die Basis derselben sind, so ist das Gefühl allein ihre Seele. Erworbene Kenntnisse besitzen nur wenige Menschen, Gefühl aber haben sie alle; und in dieser Rücksicht sind alle Menschen Richter unserer Werke.

Drücket man bloß die Formen der Körper aus, ohne ihnen Gefühl zu geben, so führet man sein Geschäft bloß zur Hälfte aus. Will man dasselbe überall verbreiten, ohne auf die Bestimmtheit Rücksicht zu nehmen, so machet man nichts als Entwürfe, und bringet nur Träume hervor, deren Eindrücke verschwinden, wenn man das Werk nicht mehr sieht, oder es auch nur allzulange betrachtet. Vereinigung dieser beiden Theile (aber welch eine Schwierigkeit!) ist das Erhabene der **Bildnerei.**

Basreliefs.

Da die Basreliefs ein sehr interessanter Theil der **Sculptur** sind, und da die Alten in ihren vielen Beispielen aller Arten vielleicht nicht die Mittel hinterlassen haben, sie zusammenzusetzen, so will ich über diese Gattung von Kunstwerken einige Ideen versuchen.

Vor allem muß man zwei Arten von Basreliefs unterscheiden; nämlich das sanfte (doux) und das hervorspringende (saillant) Basrelief; den von ihnen zu machenden Gebrauch bestimmen, und beweisen, daß nach den Umständen das eine und das andere auf gleiche Weise zulässlich sind.

Auf einer Tafel der Architektur, einer Friese, Säule, Vase, (Gegenstände, die man nicht durchbrechen zu dürfen glaubt, und in welchen es nicht erlaubt ist, Vertiefungen anzubringen,) würde ein hervorspringendes Basrelief von mehrern Ebenen (plans) und dessen erste Figuren von dem Grunde ganz los giengen, eine sehr schlechte Wirkung machen, weil es den Accord der Architektur zerstöhren würde, indem die hintern Gründe dieses Basreliefs eine Vertiefung voraussetzten und bemerkbar machten, wo keine statt finden dürfte, und, wenigstens dem Anscheine für's Auge nach, das Gebäude durchbrächen. Man darf also daselbst nichts, als ein etwas hervorspringendes, und aus sehr wenig Ebenen (plans) bestehendes Basrelief anbringen: ein Werk, welches vermöge der dazu erforderlichen Kenntniß und der Sanftheit der Schattierungen, die den Accord desselben machen, sehr schwer ist. Dieses Basrelief hat keine andere Wirkung, als die, welche aus der Architektur entspringt, der es gänzlich untergeordnet seyn muß. Man wird ohne meine Erinnerung sogleich einsehen, daß Stoff und Styl auch zur Harmonie des Werkes mit der Architektur beitragen müssen. Ich spreche hier von nichts, als von der Wirkung, welche die Hervorspringungen machen.

Aber es giebt Plätze, wo das hervorspringende Basrelief sehr glücklich angebracht werden kann, und die verschiedenen Gründe (plans) und Hervorspringungen, weit entfernt, einige Unordnung hervorzubringen, bloß zu dem Anschein von Wahrheit beitragen, welchen jede Nachbildung der Natur haben muß. Diese Plätze sind gewöhnlich über einem Altare, oder einem andern Theile der Architektur der Art, den man sich als durchbrochen, oder einer Vertiefung empfänglich denkt, und dessen Raum breit und groß genug ist; denn in einem großen Raume würde ein flach gehaltenes Basrelief in einiger Ent-

fernung gar keine Wirkung machen. So ein großer und breiter Platz ist die Oefnung eines Theaters, wo der Bildner eine so große Vertiefung annehmen kann, als ihm beliebt, um der Scene, die er darstellt, alle Handlung, Spiel und Interesse zu geben, welches der Stoff von seiner Kunst fordert, indem er ihn beständig den Gesetzen der Vernunft, des guten Geschmacks und der Bestimmtheit unterwirft. Dieß ist auch ein Werk, woraus man die Verhältnisse der Sculptur mit der Mahlerei am leichtesten erkennen, und zeigen kann, daß die Grundsätze, welche die eine und die andere aus der Natur schöpft, durchaus dieselben sind. Weg daher mit jener niederen Praktik, die dadurch, daß sie es nicht wagt, die Grenze der Gewohnheit zu überschreiten, hier zwischen dem Artisten und dem Genie Schranken setzen möchte! Diejenigen, welche glaubten, jene Gattungen von Basreliefs würden eine Art von Papillotagen hervorbringen, kannten die Mittel eines guten Bildners nicht, es zu vermeiden *).

Weil andere Menschen, die mehrere Jahrhunderte vor uns kamen, nur einige Schritte in dieser Laufbahn zu thun suchten, sollen wir es nicht wagen, ihrer mehrere zu thun? die Bildner der Alten sind in denjenigen Theilen, in welchen sie es zur Vollkommenheit brachten, ohn' allen Zweifel unsere Lehrer; aber das muß man denn doch eingestehen, daß wir ihrem Ansehen

*) Herr Dandre Bardon gab im Jahr 1765. fünf Jahr nach der ersten Erscheinung dieser Betrachtungen, eine vortrefliche Idee von jenen Basreliefs. Man sehe seinen *Essai sur la Sculpture*, S. 48. 49 und 50, lese aber mit Vorsicht die 54ste Seite. Patriotischer Enthusiasmus dictirte sie. Er spricht von dem erstaunenswürdigen Püget und von seinem Basrelief des Alexanders, welcher den Diogenes besucht: einem Werke, welches in mehrern Theilen der Ausführung ungemein vortreflich, aber in Ansehung der guten Anordnung eines Basreliefs durchaus falsch und nichts, als eine Papillotage ist. — Man lese die kurze, aber richtige Beschreibung des Basreliefs der Allegarde in den Werken des Herrn Dandre, S. 55. Anm. d. Verf.

Wir glaubten, die Beschreibungen welche Dandre Bardon mit vieler Genauigkeit und in einem mahlerischen Style von den berühmtesten neuern Basreliefs machte, in dieses Wörterbuch einrücken zu müssen. Man sehe unter dem Artikel Bildner die Lebensbeschreibungen des Algardi, Eros, Püget, Angelo Rosst und Willhelm Coustou. Anm. des Franz. Herausg.

Ansehen in dem mahlerischen Theile der Basreliefs wenig Rücksicht schuldig sind. Man kann viele Gelehrsamkeit zeigen, um zu beweisen, daß die antiken Basreliefs eine köstliche Quelle sind, aus welcher wir das Costum der Alten schöpfen müssen. Wer zweifelte jemahls daran? Aber diese Frage hat keinen Bezug auf mahlerische, oder wenn ihr wollt, bildnerische Einsichten, von welchen allein hier gesprochen wird.

Sollen wir, weil sie in dieser Gattung von Kunstwerken noch einige hinzu zu setzen übrig ließen, uns nicht beeifern, dieselbe zu vervollkommnen? Wir, die wir es wahrscheinlich in Ansehung der Kenntniß des Helldunkels, des Zaubers der Farben, der großen Maschine, der Grundsätze der Zusammensetzung, in unserer Mahlerei weiter gebracht haben, als die Alten, sollen wir in der Bildnerei nicht auch dasselbe zu versuchen wagen? Bernini, le Gros, Algardi, Melchior Cassa und Angelo Rossi zeigten uns, daß Geschmack und Genie es erforderten, den allzu engen Kreis zu erweitern, auf den die Alten ihre Basreliefs einschränkten. Jene großen Künstler befreiten sich mit Glück von einem Ansehen, welches nur, in wie fern es vernünftig ist, geehret werden muß.

Ich bringe daher nichts Neues auf, wenn ich mich auf Beispiele stütze, die einen entschiedenen guten Erfolg haben. Wäre auch übrigens meine Meinung über das Basrelief eine Neuerung, so würde der Nutzen derselben sie nothwendig machen, da sie eine richtigere Nachbildung der Gegenstände der Natur beabsichtiget.

Ich will in Ansehung des Urtheiles, das ich über die antiken Basreliefs fälle, keine Zweideutigkeit übrig lassen. Ich finde in ihnen, wie an den schönen Statüen, die große Manier in jedem einzelnen Gegenstande, und die edelste Einfalt in der Zusammensetzung. Aber so edel auch diese Zusammensetzung nur immer seyn mag, so strebt sie auf keine Weise nach der Täuschung eines Gemähldes; und das Basrelief muß Anspruch auf diese machen, da sie nichts anders ist, als Nachbildung der Gegenstände der Natur.

Man darf nicht fürchten, wenn das Basrelief sehr hervorspringend ist, daß die Figuren des ersten Grundes (plan) mit denen des zweiten nicht in Accord stehen könnten. Der Bildner wird in die kleinsten und die beträchtlichsten Hervorspringungen Harmonie zu bringen wissen; nur muß er Platz, Geschmack und Genie haben. Aber diese Harmonie müssen wir nicht nur zulassen, sondern sogar fordern, und uns nicht deswegen gegen sie erheben, weil wir sie in gewissen antiken Basreliefs nicht finden.

Sanftheit der Schatten und monotonische Lichter, die sich in den meisten jener Werke beständig wiederholen, sind keinesweges Harmonie. Das Auge sieht auf ihnen ausgeschnittene Figuren, und eine Platte, auf welche sie geleimet sind; und das Auge empöret sich.

Damit man aber nicht glaube, ich schaffe nur eine Schimäre, welche außer meiner Einbildungskraft keine Wirklichkeit hat, will ich beweisen, daß die übelverstandene Bewunderung der Basreliefs der Alten eine wesentlichere Existenz habe. Vor mehr als einem Jahrhunderte wurde sie in unserer Academie von einem ihrer Directoren unterstützt *). Nachdem er von Basreliefs gesprochen, in welchen die Flächen (les Plans) nach der natürlichen Verschießung beobachtet worden wären, und nachdem er sie getadelt hatte, sagt er: „Obgleich diese Ord„nung der Basreliefs natürlich ist, so hat sie doch mit den „Basreliefs der alten Bildner keine Aehnlichkeit, welche keine un„nütze, noch vermöge der weiten Entfernung, in welcher man „sie sehen muß, verlohrene Figuren machen wollten. Aus sehr „richtigem Grunde hielten sie sowohl ihre vordern als hintern „Figuren so groß, als möglich, damit sie aus der Entfernung, „in welcher sie betrachtet werden mußten, den ganzen Stoff „der Geschichte in wenigen Figuren erscheinen und deutlich er„kennen lassen konnten.“ Er schließt nach einigen andern Bemerkun-

*) Handschriftliche Conferenz vom 9. Juli 1673. über die Ordnung, welche der Bildner beobachten muß, wenn er Basreliefs nach den Antiken bildet, von M. Anguier, Bildner.
Anm. d. Verf.

merkungen, daß „die Figuren in Ansehung der Höhe wenig „verschieden, und ungefähr von einer und derselben Größe seyn „werden; und auf diese Art nichts verlohren gehen wird.“

Dieser Bildner räsonnierte vollkommen so, wie jene Kinder, die nur am Camine tanzen können, und sich sehr albern anstellen, wenn sie es wo anders thun sollen. Ein erniedrigendes Beispiel der blinden Routine *).

Es könnten jedoch selbst geschickte Künstler glauben, ein Basrelief dürfe keine andern Ansprüche machen, als auf die Wirkung einer Zeichnung, in welcher die Schatten etwas verstärkt sind, um einige Hervorspringungen darauf bemerkbar zu machen, und die Idee des Anspruchs auf die Wirkung eines Gemähldes könnte ihnen überspannt vorkommen. Der Grund, den man davon vielleicht angeben könnte, würde etwa das wenige Glück seyn, welches jene Arten von Basreliefs fanden, als einige unserer Bildner einen Versuch in denselben machten. — Aber hatte man wohl untersucht, ob dieses der Fehler der Kunst

*) Wahrscheinlich war es diese falsche Idee von einem Basrelief, welche einen reisenden Franzosen zu sagen verleitete, indem er von unserer Comödie zu Paris spricht: Ich sahe vier oder fünf Schauspieler, nach der Schnur in eine und dieselbe Linie gereiht, wie ein Basrelief vor dem Theater. Reise eines Franzosen in Italien, Th. 8. S. 211. Warum hätte er aber auch nicht so sagen sollen? — Herr Mariette selbst glaubt ja, daß die neuern Bildner, welche Verschießungen und Vertheilungen der Flächen beobachteten, eine Figur auf die andere setzten, und Gruppen bildeten, welche sich in der Bildnerei in Basreliefs immer schlecht entwickeln, wo man sich, wie er sagt, so viel als möglich bemühen müsse, die Figuren isoliert darzustellen. Er setzet noch hinzu, daß die Alten, besser berathen als die Neuern, sich beinahe nie von dieser lobenswürdigen Verfahrungsart entfernten. (*Traité des Pierres gravées, Tom. 1. p 83.*)

Indessen tadelt er auf der 40sten Seite desselben Bandes die alten Mahler, daß sie in ihre Gemählde nicht mehr, als eine geringe Anzahl, fast immer isolierter, und auf einer und derselben Fläche gestellter Figuren gebracht haben, und rühmt von den Neuern, sie wären in dieser Rücksicht weit über die Alten erhaben.

Warum gestattet er also hier den Bildnern von Basreliefs die zauberische Kunst der Zusammensetzung nicht? Der Mahler that wohl, daß er die Sphäre seiner Kunst erweiterte, und der Bildner handelt übel, wenn er die Sphäre der seinigen erweitert! Ein Räsonnement, dessen man sich schämen sollte, besonders wenn man unterrichtet. Anm. d. Verfassers.

Kunst oder des Künstlers war? Befindet sich das schöne Basrelief des Attila von Algardi in diesem Falle? haben nicht die Basreliefs der Schüler, welche um den Preis streiten, den Beifall der Academie, wenn sie mit den übrigen Theilen eine glückliche Einsicht in den mannigfaltigen Flächen weislich vereinigen, in sofern nämlich, als es die Bildnerei gestatten darf, ohne bis zu einer angemaßten Freiheit zu gehen, die noch weit mehr beleidigen würde, als sie Täuschung gewährt? Denn ich billige es nicht, daß sich der Künstler einem schönen Traume hingebe, welchen die Betrachter mit ihm nicht träumen können.

Wir haben in dem alten Louvre ein großes Basrelief in Marmor, von einem unserer sehr geschickten Bildner. Die Hauptgruppe, welche aus zwei Figuren besteht, ist sehr hervorspringend, ohne alle Harmonie und Verschießung, man bemerkt bloß auf dem Grunde einige fast unsichtbare Figuren. Dieses Basrelief ist das schwache Werk eines sehr gelehrten Künstlers (Puget), welcher sich in eine Gattung wagte, die er nicht studieret, und für die er kein Gefühl hatte.

Sein Beispiel würde also sehr schlecht gewählet seyn, wenn man sich desselben bedienen wollte, diejenige Gattung von Basreliefs zu tadeln, von welcher ich spreche, dieß wäre fast eben so, als wenn man sagte: „Wir müssen auf die Oden „Verzicht thun, denn die von Boileau auf die Eroberung von „Namur ist nicht gelungen.“

Man würde die Sache der antiken Basreliefs schlecht vertheidigen, wenn man sagte, daß jener Grund, welcher die Blicke auf eine so unangenehme Weise aufhält, der heitere und von allem, was die Figuren verwirren könnte, befreite Luftkörper sei; da man, wenn man nach einem Basrelief zeichnet oder mahlet, allen Fleiß anwendet, den Schatten zu zeichnen, welcher die Figuren umsäumt, und so deutlich anzeigt, daß dieselben auf jene Platten gleichsam angeleimet sind, welche man den Grund nennt, und also gar nicht daran denket, daß dieser Grund der Luftkörper sei. Es ist wahr, daß diese lächerliche Nachahmung nur deßwegen gemacht wird, damit man sehe,

die

die Zeichnung sei nach einem Werke der Bildnerei gemacht. Der Bildner ist also allein zu tadeln, daß er seinem Werke etwas Lächerliches gab, welches nur in den Copieen oder den Nachahmungen desselben dargestellet werden muß.

Das Basrelief sei an welchem Platze, oder so hervorspringend als es wolle, so muß es mit der Architektur accordieren, und Stoff, Zusammensetzung und Bekleidung dem Charakter derselben analog seyn. So wird die männliche Wildheit der Toscanischen Ordnung nur einfache Stoffe und Zusammensetzungen gestatten; die Bekleidungen derselben werden weit, und mit wenigen Falten seyn; aber die Corinthische und zusammengesetzte erfordern Umfang in den Compositionen, Spiel und Leichtigkeit in den Stoffen der Bekleidung.

Von diesen allgemeinen Ideen geh' ich auf einige besondere Bemerkungen über.

Da die Regel der Zusammensetzung für das Basrelief dieselbe ist, als für das Gemählde, so werden die handelnden Hauptpersonen den interessantesten Ort der Scene einnehmen, und so geordnet seyn, daß sie, wie auf einem Gemählde, von jeder andern Stelle der Zusammensetzung eine hinlängliche Lichtmasse erhalten, die Blicke auf sich zu ziehen, fest zu halten, und auf ihnen ruhen zu lassen. Dieses Central-Licht wird durch keine kleine, magere und harte Schatten unterbrochen werden, welche nichts als Flecken hervorbringen, und den Accord zerstöhren würden. Kleine Lichtfäden, welche sich unter großen Schattenmassen finden, würden jenen Accord auf gleiche Weise zerstöhren.

Nichts von Verkürzung auf den vordern Flächen; vorzüglich aber würden jene Verkürzungen, wenn die Extremitäten derselben vorwärts gingen, nichts als unerträgliche Magerkeiten veranlassen. Da jene Theile von ihrer natürlichen Länge verlöhren, so würden sie außerhalb der Wahrscheinlichkeit liegen, und wie Nägel aussehen, die in die Figuren geschlagen worden.

So müssen auch die freistehenden Glieder, damit sie nicht das Auge beleidigen, so viel als möglich Grund gewinnen.

Stellt

Stellt man sie auf diese Weise, so wird daraus noch ein anderer Vortheil entspringen: jene Theile werden sich auf ihre eigene Masse stützen, wenn man anders beobachtet, daß sie, wenn sie losgegangen sind, nicht allzu sehr am Grunde hängen; wodurch ein Mißverhältniß in den Figuren und Falschheit in den Flächen entstehen würde.

Weder die ganzen Figuren der zweiten Fläche, noch irgend einer ihrer Theile, sei so hervorspringend, noch von einer so festen Tinte, als die der ersten; so auch die übrigen Flächen nach Verhältniß ihrer Entfernung. Wenn es je Beispiele von dieser Gleichheit der Tinte gab, wäre es auch in antiken Basreliefs, so muß man sie als Fehler der Einsicht betrachten, die gegen die Verschießung begangen wurden, welche die Entfernung, die Luft und unser Auge natürlicher Weise zwischen uns und den Gegenständen bestimmen.

In der Natur werden, nach Verhältniß der Entfernung der Gegenstände, die Formen derselben unserm Blicke immer unbestimmter: eine Beobachtung, die nur desto wesentlicher ist, da die Entfernung der Figuren in einem Basrelief nichts weniger als wirklich sind. Diejenigen, welche man eine oder zwei Toisen weiter entfernt annimmt, sind es oft nicht einen Daum breit. Der Künstler kann sich also durch nichts, als durch das Vage und Unbestimmte der Tinte, verbunden mit der nach den Regeln der Perspective verjüngten Proportion, der Wahrheit und der durch die Natur dargestellten Wirkung nähern. Dieß ist auch das einzige Mittel, diesen Accord hervorzubringen, welchen die Sculptur nirgends anders, als in der einzigen Farbe der Materie finden kann, und suchen darf.

Vorzüglich muß vermieden werden, daß nicht um alle Figuren ein kleiner gleich abgeschnittener Rand von Schatten herrsche, welcher, indem er die Täuschung ihrer Hervorspringungen und respectiven Entfernung aufhebt, ihnen auch das Ansehen von Figuren geben würde, welche die eine über die andere platt aufgelegt (applaties), und endlich auf eine Platte geleimet sind.

Man

Man vermeidet diesen Fehler dadurch, daß man den Rändern der Figuren eine Art von Wendeschatten, und der Mitte derselben eine hinlängliche Hervorspringung giebt. Der Schatten, den eine Figur auf die andere wirft, scheine natürlich dahin geworfen zu seyn, das heißt, jene Figuren befinden sich auf Flächen, die nahe genug an einander liegen, um so von einander beschattet werden zu können, als ob sie natürlich wären!

Indeß muß man beobachten, daß die Flächen der Hauptfiguren, vorzüglich derjenigen, welche handeln sollen, nicht verworren, sondern deutlich unterschieden und geräumig genug seien, daß die Figuren sich leicht und ungezwungen bewegen können. Wenn vermöge der avancierten Fläche eine Figur isoliert und von den andern los erscheinen soll, so setzet man ihr hinter die Seite ihres Lichtes einen Schatten entgegen, und, wo möglich, hinter ihren Schatten ein Hell: ein glückliches Mittel, welches die Natur dem Bildner wie dem Mahler darbiethet, um den Gegenständen Bewegung und Entfernung zu geben.

Wenn das Basrelief von Marmor ist, so werden die Aehnlichkeiten desselben mit einem Gemählde um desto merkbarer seyn, auf je mannigfaltigere Weise der Bildner, die verschiedenen Gegenstände behandelt haben wird. Das Matte, das Gerieselte, das Polierte, mit Einsicht angebracht, hat eine Art von Anmaßung an die Farbe. Die Reflexen, welche das Polierte von einer Bekleidung auf die andere wirft, geben den Stoffen Leichtigkeit, und verbreiten Harmonie über die Zusammensetzung.

Wenn man zweifelt, ob das Basrelief dieselben Gesetze habe, als die Mahlerei, so wähle man sich ein Gemählde von Poussin oder von Le Sueur, und lasse von einem geschickten Bildner ein Model davon machen: und man wird sehen, ob es nicht ein schönes Basrelief geben wird. Jene Meister haben die Sculptur der Mahlerei um desto näher gebracht, je wahrer und überdachter sie beständig ihre Lagen machten. Ihre Figuren sind im Allgemeinen wenig von einander entfernt, und

immer

immer auf sehr richtigen Flächen: sein strenges Gesetz, das man in einem Basrelief mit der scrupulösesten Aufmerksamkeit beobachten muß.

Ich wiederhohl' es nochmahls, dieser Theil der Bildnerei ist der unzweideutigste Beweis, von der Aehnlichkeit, die zwischen ihr und der Mahlerei statt findet. Wollte man dieses Band zerreißen, so würde man die Bildnerei herabsetzen, und sie bloß auf Statüen einschränken *): da ihr doch die Natur, wie der Mahlerei, Gemählde darbiethet.

Diejenigen Leser, welchen diese Benennung etwas fremd seyn sollte, können den Vasari und andere Italiänische Werke zu Rathe ziehen, und sie werden sehen, daß ein Basrelief quadro genennt wird, ein Ausdruck, der wie tavola, Gemählde bedeutet. Die Italiäner sagen seit mehr als drei hundert Jahren, un quadro di basso - rilievo, ein Gemählde in Basrelief. Ohne also den Vorwurf zu verdienen, eine

*) Herr Dandre Bardon sagt S. 3. seines Essai sur la Sculpture in einer kleinen Note: Dieser Ausdruck (statuarius) ist weit entfernt, die Idee zu verengen, welche man von den Bildnern giebt, und dienet im Gegentheil dazu, ihr einen größern Umfang zu geben. Da der Grund dieses größeren Umfanges, der sich auf das Wort statuarius gründet, nicht angegeben ist, kann ich ihn auch nicht errathen. So muß ich denn bis auf den heutigen Tag glauben, daß das Wort statuarius, da es von stare, aufrecht stille stehen, herkommt denjenigen bezeichne, der eine Figur macht, die das Ansehen hat, auf dem Platze stille zu stehen, auf welchem sie sich befindet.

Ich überlasse dem Leser zu beurtheilen, ob der Künstler, welcher einen Stoff in Bewegung, und sogar bisweilen in sehr heftiger Bewegung, eine Maschine mit einem Worte, die zu handeln scheint, darstellt, nicht sagen könne, der Nahme statuarius sey weit entfernt, seinem Talente die Idee eines größeren Umfangs zu geben, und thue nichts, als die Idee desselben verengen. Aber wir wollen nicht über Wörter steiten; Sculptör oder Statuarius sagen, und unsern Werken Bewegung geben, wo sie ihnen gegeben werden muß.

Plinius versteht unter statuarius einen Künstler, welcher Statüen in gegossenem Metall; und unter sculptor den, welcher ihrer mit dem Meißel in Marmor macht. Wir beobachten diesen Unterschied nicht, weil wir sonst bei jedem Werke von der einen oder der andern dieser beiden Materien, wenn wir sie anbringen, den Nahmen ändern müßten. Anm. d. Verfassers.

Der Uebersetzer hat statuaire und sculpteur mit dem gemeinschaftlichen Worte Bildner gegeben.

eine Kunst eingeschränkt, und ärmer gemacht zu haben, welche uns unsere Meister mit der Idee ihres weiten Umfanges übergaben, wollen wir vielmehr, ohne uns in weitere Details einzulassen, sagen, daß ein hervorspringendes Basrelief in der Bildnerei ein schweres Gemählde sei.

Aber so groß auch die Schwierigkeit desselben, und so gut es sogar nur immer gelungen seyn mag, so maße ich mir nicht an, zu sagen, es gewähre dieselbe Täuschung, als die Mahlerei; ich bin bloß davon vollkommen überzeugt, es müsse von ihr, oder vielmehr von der Natur, alle die Mittel entlehnen, welche zu seinem Vortheile gereichen, und welche seiner Zusammensetzung das höchstmöglichste Interesse geben können.

Bekleidungen.

Es ist mir noch die Untersuchung eines Theiles der Bildnerei übrig, über welchen die Künstler vielleicht nicht einstimmig sind; eines Theiles, der eben so interessant, als schwer ist; die Kunst zu bekleiden.

Ich nehme an, daß ein Bildner, eingenommen von der Einfalt der schönen antiken Bekleidungen, und aufgebracht gegen einige witzige Bizarrerieen des Bernini, einzig und allein den Styl der antiken Falten annehme; und daß ein anderer Bildner, der alle Gattungen in der Natur sieht, sich als ein Nachahmer derselben befugt glaubt, sie alle darzustellen. Mich dünkt, diese beiden Systeme, die ganz von einander abzugehen scheinen, können der Bildnerei gleich vortheilhaft seyn; und man würde zum voraus für das eine eingenommen seyn, wenn man ihm einen Vorzug vor dem andern zugestände. Würde es den Künsten der Nachbildung nicht wie den Sprachen ergehen, die man ärmer macht, wenn man ihnen Wörter nimmt, welche die einzigen darstellenden Zeichen der Ideen sind? Und wenn man der Bildnerei Mittel der Nachbildung nimmt, macht man sie da nicht auch ärmer? Man muß also nur das in die Acht erklären, was entweder kalt oder schwer, ausschweifend oder am unrechten Orte seyn würde.

Die

Die Bekleidungen, welche man **naß** nennt, sind in der Bildnerei von einem sehr guten Gebrauche, wo sie, wenn sie ohne Affectation, ohne Magerkeit, dem Stoffe und der Absicht desselben gemäß angebracht werden, die Bewegungen des Nackenden sehen lassen, die Formen desselben bemerkbarer, weniger verworren, und folglich interessanter machen.

Die Griechischen Bildner, gerührt von der Schönheit des Nackenden, bekleideten mit so feinen Stoffen, daß sie naß zu seyn, und oft an der Haut zu kleben schienen. Ihre Sitten, ihr Klima, ihre Art sich zu kleiden, die Stoffe, welche sie trugen, gewöhnten ihre Augen an jene Gegenstände und bildeten ihren Geschmack.

Das Gewand der Weiber von der Insel Cos war eine so durchsichtige Gaze, daß das Nackende durchschimmerte; und die Bildner Griechenlands richteten sich bei Verfertigung ihrer Bekleidungen nach diesem Gewande *).

Da aber die **Bildnerei** die ganze Natur zum Gegenstande ihrer Nachbildung, und die Natur Schönheiten von mehr als Einer Art hat, warum sollte sich der Bildner nur einer einzigen Manier zu bekleiden bedienen, die sich nach den Zeiten, den Klimaten und den Umständen richtete?

Die großen neuern Bildner, wie **Franz Quenoi, Puget, Algardi, Rusconi, Le Gros, Angelo Rossi, Sarrazin,** und **Bernini** zeigen bisweilen, welche Schönheiten weite, und in großer Manier geworfene Stoffe in der **Bildnerei** hervorbringen. Die alten Bildner lassen sie zwar auch, aber selten sehen; jedoch so, daß man den ausschließlichen Geschmack der kleinen antiken Bekleidungen, nach den weiten Bekleidungen aus derselben Zeit prüfen kann, wie z. B. an dem Zeno auf dem Capitol, der kleinen Flora desselben Palastes, deren Falten mit der Wärme der brillantesten Stoffe

*) Winkelmann versichert, daß sich eben so viel antike weibliche Statüen mit wollenen Stoffen, als Statüen mit leichten Bekleidungen erhalten haben, und man das Tuch (le drap) an der Weite und Brechung seiner Falten sehr leicht erkenne.
Anmerk. des franz. Herausg.

Stoffe geordnet sind, des Sardanaval, in dem Clementinischen Musäum, und des Marius in der Villa Negroni.

In den Bemerkungen, welche man über die Bekleidungen der Alten machen könnte, muß man nicht die Arbeit mit der Ordnung und Wahl der Falten vermengen. Wenn die Arbeit an ihnen bisweilen ohne Geschmack, ohne Einsicht und ohne Wahrheit ist, so sind Ordnung und Wahl derselben fast immer weise, und geschickt, die erhabensten Belehrungen zu geben. An der schönen Copie nach der Antike, von Le Gros in den Tuillerieen, siehet man die Wirkung, welche die antiken Bekleidungen machen, wenn sie mit der Wahrheit der Natur behandelt werden. Alle Künstler, welche das Original dieser Figur sahn, wissen, wie weit die Ausführung derselben unter der Copie ist; aber unter den Händen eines großen Bildners siehet man, was aus den antiken Falten wird.

Die schöne Ausführung der Figuren an der Fontaine des Innocens zeigt ebenfalls, welchen glücklichen Gebrauch man von ihnen machen könne. Jene Figuren sind Nymphen, und diese Art der Bekleidung ziemt sich für sie.

Wagen wir, es zu bekennen, daß die Alten das Studium dieses Theiles oft vernachläßigten; aber sie verliehren in Vergleichung dessen wenig, was sie uns noch zu bewundern ließen. Heut zu Tage darf es keinem Bildner unbekannt seyn, daß es dem Meißel in der Mannigfaltigkeit der Arbeit sehr wohl gelingt, welche die verschiedenen Stoffe erfordern. Sie mögen auch seyn, welche sie wollen, so lasset uns darauf sehen, daß der Raum und die Größe der Falten sich nicht gleich, daß ihre Hervorspringung und ihre Tiefe harmonisch vermannigfaltiget sei; ohne welches das Auge durch eine Monotonie beleidiget werden würde, wie man sie an den Bekleidungen der Familie der Niobe bemerkt, wo die Falten, ohne Einsicht in die Vertheilung, ohne Wahrheit in der Ausführung, viele Aehnlichkeit mit Stricken haben, die ohne Geschmack geordnet sind. Harmonie ist in der Bildnerei eben so nothwendig, als in der Musik; und die Augen sind nicht nachsichtiger als die Ohren *).

Die

*) Vitruv erzählt uns sehr ernsthaft, daß man den Säulen deswegen

Die Flächen einer jeden Falte seien daher so geordnet, daß sie keinen spitzigen Licht- oder Schattenwinkel hervorbringen, welcher durch die Härte seines Abschneidens das Auge beleidigen, und die Ruhe des Fleischichten zerstöhren, und gleich Gothischen Figuren nichts als vereinzelte Details darstellen würde. Ein Fehler, der die wirklichen Schönheiten eines guten Werkes schwächt, ja sogar erstickt.

Aber die flatternden Bekleidungen müssen verbannet werden; sie unterbrechen die Einheit, theilen das Interesse, ermüden das Auge, und machen, daß man den Hauptgegenstand nicht sieht; jedoch diejenigen Stoffe und Handlungen ausgenommen, wo sie nothwendiger Weise stark bewegt seyn müssen, als z. B. der Sturz des Icarus, Apoll, der die Daphne verfolgt, u. s. f. Hier erhöhen die Bekleidungen das Interesse und die Wahrheit der Handlung, wenn sie mit vieler Kunst und Leichtigkeit behandelt sind.

Auch in einem Basrelief werden sie mit Erfolg angebracht, um Schatten und Licht zu verbreiten, Gruppen untereinander zu verbinden, und überhaupt bei der Anordnung einer Composition gute Dienste zu leisten. Aber wenn sie sich mit einer Menge von Brüchen (cassures) auf die verkehrte Seite wenden, wie man deren an einigen Werken des Bernini sieht, so haben sie das Ansehen von Felsen, und zerstöhren Ruhe und Accord gänzlich.

Wenn sich diese Grundsätze auf den Geschmack und die Natur gründen, so folget daraus, daß sich ein Bildner, wenn er sie befolgt, von irgend einem besondern Systeme entfernen kann. Aber was liegt ihm daran? — Er muß wissen, daß die Untersuchung des Wahren in den Künsten von aller besondern Autorität unabhängig ist. Er habe nur den Muth, für alle Zeitalter und für alle Länder zu arbeiten.

Ich

Cannelüren gab, um die Falten der Kleider nachzuahmen welche die Damen trugen: Truncoque toto ſtrias, vti ſtolarum rugas, matronali more diuiſerunt. L. IIII, c. 1. Die Bildner vergolten dieses den Architekten sehr reichlich, als sie ihre Falten den Cannelüren der Säulen ähnlich machten.

Anm. d. Verf.

Ich habe gesagt, die Ordnung der antiken Falten sei geschickt, um daraus die erhabensten Lehren zu folgern. Man muß daher, um den Geschmack zu bilden, nach den besten Grundsätzen bekleiden, die antiken Bekleidungen zu Rathe ziehen, welche in Ansehung der Weite und der Abwesenheit alles Frostigen besser ausgeführet sind, als gewisse neuere Bekleidungen. Dieses Studium muß in Rücksicht des Bekleideten für eben so nothwendig angesehen werden, als das Studium des Muskelmannes in Rücksicht des Nackenden.

Diese Grundsätze, die nun einmahl anerkannt sind, können auf alle Style angewendet werden; und die Natur, die ihre Rechte niemahls verliert, wird dem Bildner, der durch die Antike eine Präservatif gegen den Mißbrauch der verschiedenen Manieren erhielt, immer Mannigfaltigkeiten und vortheilhafte Belehrungen darbiethen.

Ich habe auch gesagt, die Sitten, das Clima, die Gewänder der Griechen wären die Ursache ihres Geschmackes an engen Bekleidungen gewesen. Man darf sich daher nicht wundern, wenn weite Bekleidungen ihren Augen nicht immer gefielen. Aus eben diesem Grunde siehet man ihrer auch in den Gemählden derselben wenig. Die Aldovrandinische Hochzeit, ein antikes Gemählde, ist genau wie die Statüen und Basreliefs derselben Zeit zusammengesetzt und bekleidet.

Wir haben ein Stück aus der Geschichte des Coriolan, nach einem antiken Gemählde gestochen, welches in den Bädern des Titus gefunden wurde, dessen Figuren sehr symmetrisch geordnet sind. Ordnung und Geschmack der Falten sind darin behandelt, wie an den antiken Statüen.

Die Werke der Mahlerei und Sculptur, die man zu Herculanum fand, sind in demselben Style.

Wenn man noch über den Erfolg der reichen Bekleidungen Zweifel hätte, so könnte man, um sich zu beruhigen, sehen die Figuren des Le Gros, Rusconi, Angelo Rossi, die zu Rom in der Kirche des heiligen Johann vom Lateran sind; den heiligen Andreas von Franz Flamand, in der Sanct Peterskirche, die heilige Therese von Bernini, deren Carmeliter

liter-Anzug die Wirkung und das Spiel einer Bekleidung nicht zuzulassen scheinen könnte, welches die verschiedenen Bewegungen des menschlichen Körpers ausdrücke, und mit einem Worte, eine Menge anderer Figuren, deren viele Bekleidungen einstimmig bewundert werden.

Wenn jene Bildner die Alten sclavisch nachgeahmt, und nicht Etwas aus sich selbst versucht hätten, wie viele Schönheiten würden wir nicht eingebüßt haben? „Das, was heut „zu Tage sehr alt ist, war ehedem neu, könnten sie mit dem „Tacitus sagen, und was wir ohne Beispiel thun, wird der„einst zum Beispiel dienen.“ Annal. l. XI, c. 24.

(Artikel von Herrn Falconet, Rector der Königlichen Academie der Mahlerei und Sculptur zu Paris, Ehrenmitglied der Kaiserlichen Academie der schönen Künste zu Sanct Petersburg.)

Bildnerei.

Die meisten der Grundsätze, welche in dem vorhergehenden Artikel aufgestellet wurden, sind unwidersprechlich und heilig; aber es sind in demselben auch Meinungen enthalten, worüber die Künstler und Richter der Kunst mit einander nicht einstimmig sind, und wir glauben denen, welche entgegengesetzte Meinungen behaupten, einen Platz in diesem Wörterbuche nicht versagen zu können. Wir sind sogar zur Unparteilichkeit verpflichtet, da ein Wörterbuch der Kunst denjenigen unter den jungen Künstlern Nahrung und Grundsätze darbiethen soll, welche ihr Geschmack oder ihre natürlichen Anlagen zu verschiedenen Manieren hinziehen, die Kunst zu betrachten und auszuüben. Sie ist eine Laufbahn, wo mehrere Wege in verschiedenen Richtungen zum Ruhme führen.

Nachdem wir nun einen berühmten Bildner von der Sculptur haben sprechen hören, welcher seine Kunst an einigen Vortheilen Theil nehmen lassen will, die der Mahlerei aufbehalten zu seyn scheinen, so wollen wir auch einen berühmten Mahler über dieselbe Kunst hören, welcher sie auf diejenigen Eigen-

Eigenschaften einschränkt, welche ihr nach seiner Meinung allein von der Natur zugestanden sind.

Die Bildnerei, sagt Herr Reynolds in seiner zehnten Abhandlung, ist eine weit einförmigere Kunst, als die Mahlerei; es giebt sogar unendlich viele Gegenstände, bei welchen sie auf eine schickliche und guter Wirkungen fähige Weise nicht angewendet werden kann.

Der Gegenstand der Bildnerei kann in zwei Worten ausgedrücket werden; er ist nähmlich Form und Charakter; und diese Eigenschaften können nur in einem einzigen Style dargestellet werden *), indeß die Hülfsmittel der Mahlerei mannigfaltiger und ausgebreiteter sind, und folglich eine größere Verschiedenheit der anzuwendenden Manieren gestatten. Die Römische, Lombardische, Florentinische, Venetianische, Französische und Niederländische Schule beabsichtiget durch verschiedene Mittel einen und denselben Zweck.

Aber die Bildnerei, die auf einen einzigen Styl zurückgebracht ist, kann nur mit Einem der Style der Mahlerei in Verhältniß stehen, und dieser Styl ist der edelste, dessen sich die Mahlerei nur immer rühmen kann.

Verschiedene Bildner des letztern Jahrhundertes sind in mehrere Irrthümer verfallen, weil sie diesen Unterschied der verschiedenen Style der Mahlerei nicht genugsam in Erwägung zogen.

Es

*) Dieß hindert jedoch nicht, daß nicht jeder Künstler wirklich seinen besondern Styl habe; der aber zu der Gattung gehören muß, welche man groß, ernst, edel, rein nennt. Werke der Bildnerei in dem Style des Michel Angelo de Caravagio, Jordans, Rembrandt, und selbst des Luca Giordano behandelt, würden kein Vergnügen gewähren, weil die Bildnerei, welche nichts darstellt als Formen, und dieselben durch den Reiz der Farbe nicht erhöht, ihr ganzes Verdienst verlieret, wenn sie Formen darbiethet, die ganz leer von Schönheit sind. (Anm. d. Franz. Herausg.)

**) Unter jenen Bildnern ist auch Bernini, welcher, nach Herrn Reynolds, nicht recht verstand, daß die Mahlerei, selbst in der Gattung der Geschichte, zwei Style habe: deren einen man den ernsten, und den andern den mahlerischen, oder den Styl der Pracht (d' apparat) nennen kann, und daß allein der erstere der Bildnerei zukomme. (Anm. d. Franz. Herausg.)

Es ist den Bildnern erlaubt, den großen Styl der Mahlerei nachzuahmen, oder doch wenigstens zur Vervollkommnung der Kunst Ideen aus demselben zu schöpfen; aber sie dürfen in Ansehung des Styles der Verzierung oder der Pracht (le ſtyle d' apparat) nicht dasselbe thun. Wenn sie die mahlerischen Wirkungen, die Contraste, die Schönheiten des Details, von denen man in den niedrigern Zweigen der Mahlerei mit Erfolg Gebrauch machen kann, nachzuahmen suchen, so glauben sie ohne Zweifel, durch diese Nachahmung ihre Kunst zu verbessern, und die Grenzen derselben zu erweitern; aber sie thun in der That weiter nichts, als ihren wesentlichen Charakter zu zerstöhren, indem sie sich etwas vorsetzen, was diese Kunst nicht erreichen kann, und außerdem weit unter demjenigen ist, worauf sie sich einschränken muß.

Die Vollkommenheit einer jeden Kunst besteht in der Erreichung ihres Zweckes. Man muß sich jeder Neuerung kühn widersetzen, die der Größe der Ideen entgegen ist, welche eine Kunst zu erzeugen vermag; jeder Neuerung, welche sich dasjenige in der Natur zum Gegenstande der Nachbildung zu setzen beabsichtiget, was nicht anders als falsch nachgeahmet werden kann, und welche den kleinen Stolz begünstiget, mahlerische Wirkungen und Täuschungen hervorzubringen, zu deren Erreichung die Kunst nicht die nöthigen Mittel hat.

Wenn man will, daß die Vollkommenheit der **Sculptur** in dem Talente bestehe, die Augen zu täuschen, so muß man, ohne jede andere Untersuchung zur Begünstigung dieser albernen Vorgabe, dieser Kunst erst das barbarische Hülfsmittel der Farbe verschaffen: sie wird in der That mehr dazu beitragen, die Täuschung vollkommen zu machen, als alle Kunstgriffe, die man bis jetzt erdacht, und unter dem Vorwande zu authorisieren gesucht hat, daß sie den Producten der Kunst mehr Wahrheit geben.

Die **Bildnerei** hat ihren eigenthümlichen Charakter; einen ehrwürdigen und ernsten Charakter, vermöge dessen sie einen verschiedenen Reiz hervorbringen muß. Man könnte sogar noch sagen, ihr Charakter gehöre zu einer noch erhabne-

ren

ren Gattung, weil er in der Nachbildung der vollkommenen Schönheit besteht. Der Reiz, den sie hervorbringt, ist ein wahrhaft intellectuelles Vergnügen, und verträgt sich in mehr als Einer Rücksicht mit demjenigen Vergnügen nicht, was einzig und allein von den Sinnen abhängt, und welches unwissenden und oberflächlichen Köpfen das Schauspiel von Formen verschaft, die, ohne Schönheit zu haben, nichts als Eleganz besitzen.

Dem Bildner ist es erlaubt, kühn alle diejenigen Mittel ins Werk zu setzen, welche ihm seine Kunst darbiethet, um die Art von Täuschung hervorzubringen, welche ihr möglich ist *); aber es ist ihm nicht erlaubt, dadurch die erhabensten Theile zu verderben, die er hervorzubringen sich muß angelegen seyn lassen. Er muß selbst wider seinen Willen bekennen, daß die Grenzen seiner Kunst schon seit langer Zeit bestimmt sind, und er sich vergebens schmeicheln würde, eine höhere Vollkommenheit zu erreichen, als die ist, welche man an den Meisterstücken bewundert, die wir noch aus dem Alterthume besitzen.

Man könnte versucht werden zu glauben, daß die Formen, deren er sich bedient, mit welcher Genauigkeit, Bestimmtheit und Schönheit er sie auch ausführe, nur in Rücksicht eines edleren Zweckes geschätzet werden müßten, nähmlich jenes Zweckes, durch die Stellung der Figuren das Gefühl, den innern Charakter, und die Leidenschaften seiner Personen zu bezeichnen und darzustellen. Aber die Erfahrung lehret uns, daß die Schönheit der Formen allein, ohne das Zusammentreffen mit irgend einer andern Eigenschaft, schon für sich ein

*) Die der Bildnerei mögliche Täuschung geht nicht so weit, daß man eine Statüe für die Natur selbst halte, noch daß sie mit einer Materie, die nicht mehr als eine einzige Farbe hat, die colorierte Natur nachahme. Die Täuschung, mit welcher sie sich begnügen muß, bestehet darin, daß sie Formen zeigt, welche den schönsten Formen der Natur gleichen, daß sie Ausdrücke darstellt, welche die Wahrheit nachahmen, daß sie dem Marmor den Schein der Weiche des Fleisches und der Festigkeit der Muskeln giebt, u. s. f. (Anm. d. Franz. Herausg.)

großes Werk ausmacht, und mit allem Rechte unsere Achtung und Bewunderung fordert.

Man kann als einen Beweis des großen Werthes, den wir auf die Schönheit der Formen legen, die meisten Werke der Mahlerei und Sculptur von Michel Angelo, und vorzüglich eine beträchtliche Anzahl antiker Statüen anführen, welche einer sehr wohlverdienten Bewunderung genießen, ob sie gleich außer dem weder einen gut bestimmten Charakter, noch einen starken Ausdruck darbiethen.

Die Bildnerei ist in Vergleich einiger andern Künste eine beschränkte Kunst; aber sie hat nichts desto weniger ihre Schwierigkeiten, und in den ihr vorgeschriebenen Schranken zahlreiche und sehr mannigfaltige Combinationen.

Das Wesen der Bildnerei besteht in der Correctheit. Wenn sich mit der Correctheit der Formen der Reiz der Anmuth, der Adel des Charakters, die Wahrheit des Ausdruckes vereiniget finden, wie in dem Apoll, der Mediceischen Venus, dem Laocoon, dem Moses von Michel Angelo, und in mehrern andern Werken, so kann man sagen, diese Kunst habe ihren Zweck vollkommen erreicht.

Es ist schwer, durch die Theorie zu bestimmen, was Anmuth ist, wie man sie erlangen, oder sich eine Idee davon machen kann; aber causa latet, res est notissima; man fühlet die Wirkung derselben beständig, ohne sich deßwegen in peinliche Untersuchungen einzulassen; und obgleich die Anmuth sich bisweilen mit Incorrectheit vereiniget finden kann, so kann man doch nicht sagen, daß sie eine Folge derselben sei.

Ich weiß, daß man bisweilen den Correggio und Parmesano anführte, um zu beweisen, daß die Anmuth, wenigstens bei ihnen, eine Folge der Incorrectheit sei; aber die geringste Aufmerksamkeit muß uns überzeugen, daß die Incorrectheit einiger Theile, welche man in den Werken jener beiden Meister bemerkt, weit entfernt sei, Anmuth hervorzubringen, und vielmehr zu ihrer Zerstöhrung diene.

Aber um uns wieder auf die Werke der Bildnerei einzuschränken, hat man gesagt, daß die Eleganz des Apollo

von

von einem gewissen Grade von Incorrectheit abhänge; daß sich der Kopf nicht zwischen den Schultern gestellet finde, und daß die untere Hälfte der Statüe länger sei, als sie es nach der genauen Proportion seyn sollte.

Hierauf kann ich antworten, daß die erste jener kritischen Beschuldigungen nicht wahr ist, und zwar auf Authorität eines sehr geschickten Bildners jener Academie (der Königlichen Academie zu London), der diese Statüe copiert, und folglich geprüft und mit vielem Fleiße gemessen hat.

Um die zweite Beschuldigung zu widerlegen, muß man sich erinnern, daß Apoll hier dargestellt ist wie er eine seiner besondern Eigenschaften, die Schnelligkeit übt, und daß ihm der Künstler folglich diejenigen Proportionen gegeben hat, welche am geschicktesten waren, die Idee jenes Charakters zu erzeugen. Es ist also in jenen schlanken Formen eben so wenig Incorrectheit als in den stark prononcierten Muskeln des Hercules, welche dazu dienen, ihm den Charakter der Stärke zu geben.

Die Vorstellung, daß man die Anmuth durch Incorrectheit hervorbringen könne, ist ein Gift für den Geist des jungen Künstlers, und kann ihn zur Vernachläßigung dessen, was seiner Kunst wesentlich nothwendig ist, der Reinheit der Zeichnung, bringen, um sich an ein Phantom zu hängen, welches nur in der unordentlichen Einbildungskraft derjenigen existiert, welche überall etwas Idealisches und Uebermenschliches zu finden vorgeben.

Ich kann die Statüe des Apollo nicht verlassen, ohne noch eine Bemerkung mitzutheilen, zu welcher sie mich veranlaßte. Man nimmt an, dieser Gott sei in dem Augenblicke dargestellt, als er gegen die Schlange Python einen Pfeil abgeschossen hatte, und der Kopf, der ein wenig gegen die rechte Schulter geneigt ist, zeige seine Aufmerksamkeit auf die Wirkung des Pfeiles an. Hierbei will ich auf den Unterschied aufmerksam machen, den man zwischen der Absicht des Gottes und der des Diskobolus bemerkt, der auch auf die Wirkung seines Diskus aufmerksam ist.

Das

Das anmuthige, nachläßige und doch zugleich beseelte Wesen des Einen, und die Aengstlichkeit eines gemeinen Menschen, welche der andere zeigt, beweisen augenscheinlich, mit welcher kritischen Aufmerksamkeit, und mit welcher Feinheit des Geistes die alten Bildner den wahren Charakter ihrer Statüen anzuzeigen verstanden. Beide Künstler, von welchen hier die Rede ist, waren der Natur in gleichem Grade treu, und in ihrer Art in gleichem Grade bewundernswürdig.

Da die allgemeine Stellung einer Statüe sich auf eine weit auffallendere Weise den Augen darstellt, als die Züge des Gesichts, so muß man vorzüglich in dieser Stellung den Ausdruck suchen: patuit in corpore vultus.

Der Kopf ist in Rücksicht der Wirkung der ganzen Figur im Allgemeinen, ein so kleiner Theil, daß die alten Bildner oft nicht darauf achteten, den Zügen der Physiognomie nur einigen Ausdruck, ja selbst nicht einmal den allgemeinen Ausdruck derjenigen Leidenschaft zu geben, welche sie darstellten. Man siehet ein auffallendes Beispiel davon an der Gruppe der Fechter, welche sich in einen sehr lebhaften Kampf verwickelt finden, und nichts desto weniger die größtmöglichste Heiterkeit auf dem Gesichte behalten *). Man empfiehlet dieses nicht als ein Beispiel zur Nachahmung, denn es ist kein einziger Grund vorhanden, die Miene des Gesichtes mit der Stellung und dem Ausdrucke der Figur nicht übereinstimmend zu machen; aber daraus, daß dieser Fehler in den Werken der antiken Sculptur oft vorkommt, kann man schließen, daß er

*) Was den Verfertiger dieses antiken Werkes entschuldigen könnte, ist, daß auf die Art, wie seine Fechter gruppieret und gegen die Erde geneigt sind, die Gesichter Theile des Ganzen sind, welche sehr wenig gesehen werden können. Nun aber weiß man, daß die Alten den Grundsatz hatten, sich des Nützlichsten zu befleißigen, und Alles dasjenige zu vernachlässigen, was es weniger war. Da in der Zusammensetzung dieses Stückes die Köpfe weiter nichts, als wenig sichtbare Theile waren, so sind sie folglich auch zur Wirkung des ganzen Werkes von geringem Nutzen, anstatt daß sonst der Kopf gewöhnlich derjenige Theil, auf welchen sich die Augen sogleich wenden, und folglich der wichtigste von allen ist. (Anm. d. Franz. Herausg.)

er sich von der Gewohnheit der Alten herschreibt, alles dasjenige zu vernachlässigen, was sie für minder wichtig hielten.

Ohnerachtet die Mahlerei und Sculptur, wie mehrere andere Künste, sich auf dieselben Grundsätze gründen, so scheinet es doch, daß sie mit denjenigen in keinem Verhältnisse stehen, welche man die Grundsätze der zweiten Größe (principes secondaires) jener Künste nennen könnte. Die Verschiedenheit der Materien, an welchen sie ihre Kraft ausüben, muß nothwendig eine, einer jeden besonders eigene, verhältnißmäßig verschiedene Verfahrungsart zur Folge haben.

Es giebt eine große Menge von Schönheiten des Details, die der Mahler leicht auffaßt, und der Bildner nicht erreichen kann. Man wagt es sogar, noch hinzuzusetzen, daß diese Arten von Schönheiten, die ihm nicht eigenthümlich sind, im Fall er davon Gebrauch machen könnte, den Werth und das Verdienst seiner Produkte nicht erhöhen würden.

Unter den verschiedenen fruchtlosen Versuchen, welche die Neuern zur Vervollkommnung ihrer Kunst gemacht haben, kann man folgende, für die vorzüglichsten halten:

Die Bekleidungen der Figuren frei und los zu arbeiten, damit sie fliegend erscheinen;

Die verschiedenen Flächen, die man dem Basrelief gab.

Das Unternehmen, die Wirkungen der Perspective darzustellen.

Die Annahme des neuern Kostumes, welches in der Bildnerei die schlechteste Wirkung hervorbringt.

Die Narrheit, den Stein in der Luft spielen und springen lassen zu wollen ist so sichtbar, daß sie selbst ihre Verdammung mit sich führt. Indeß scheinet sie der Gegenstand des Stolzes mehrerer neuern Bildner, und vorzüglich Bernini's gewesen zu seyn. Da dieser Bildner einen sehr ausgezeichneten Rang unter den Neuern behauptet, so ist es die Pflicht der Critik, den übeln Wirkungen

zuvor-

zuvorzukommen, welche ein so mächtiges Ansehen hervorbringen könnte.

Das erste berühmte Werk, welches er in seiner Jugend ausführte, die Gruppe des Apoll und der Daphne erzeugte die Hoffnung, er werde einst den besten Künstlern des Alterthums die Palme streitig machen: aber er entfernte sich bald von dem guten Wege. Ohnerachtet alle seine Werke Theile darbiethen, welche ihn vor dem Haufen gewöhnlicher Künstler auszeichnen, so siehet man nichts desto weniger aus seinen letztern Producten, daß er sich verirret hatte. Anstatt das Studium der idealischen Schönheit fortzusetzen, das er mit so vielem Erfolge angefangen hatte, überließ er sich der thörichten Aufsuchung von Neuigkeiten; unternahm es, Dinge auszuführen, die nicht in der Gewalt der Kunst stehen, und bemühete sich hartnäckig die Härte und Unbiegsamkeit des Marmors zu überwinden und nach seinem Willen zu zwingen. Wenn es ihm auch sogar gelungen wäre, seinen fliegenden Bekleidungen einen Anschein von Wahrheit zu geben, so hätte doch die übele Wirkung und die Verworrenheit, die daraus entsprang, daß sie sich von der Figur, welcher sie angehörten, so abgesondert und losgerissen fanden, hinreichen sollen, ihn von dieser Methode abzubringen.

Sein Kopf des Neptun, auf der Academie zu London, ist genug, uns ein Beispiel von der Albernheit zu geben, welche man begeht, wenn man durch die von ihm gewählten Mittel die Wirkungen des Windes in der Sculptur darstellen will. Die Locken der Haare dieses Kopfes sind von allen Seiten so abspringend (voltigeant), daß man auf den ersten Blick weder erkennen, was das für ein Gegenstand sei, den man sieht, noch auch das Gesicht aus allen jenen fliegenden Locken herausfinden kann, weil Alles mit derselben Stärke losgeht, Alles von derselben Farbe und Dichtigkeit ist.

Dieselbe Verworrenheit, die hier aus den Haaren entspringt, wird in gleicher Größe durch die fliegenden Bekleidungen hervorgebracht, da sie das Auge aus demselben Grunde mit den Hauptformen der Figur unvermeidlich vermengen muß, selbst wenn

jene

jene Massen von Stein, durch welche man die Bekleidungen nachzuahmen versuchte, dasselbe nicht völlig an der Entwickelung der Formen hindern, bis es im Stande ist, das Werk bis auf die kleinsten Theile zu untersuchen, und mit einer Art von Anstrengung alles dasjenige auseinanderzusetzen, was verworren an ihm ist.

Es ist eine allgemeine Regel, die in beiden Künsten gleich wahr ist, daß man auf den ersten Blick die Formen und die Stellung einer Figur klar und deutlich, und ohne die geringste Verworrenheit muß unterscheiden können.

Der Mahler bringt es dadurch bald so weit, daß er gewisse Theile des Grundes dämpft, oder sie dunkel genug hält, um sie zu verhindern, sich mit den Hauptformen zu vermengen, und folglich ihnen zu schaden.

Der Bildner aber hat kein anderes Mittel, diese Verwirrung zu verhindern, als die Bekleidungen der großen Theile unmittelbar an die Figur anzuschließen (attacher), damit die Falten, welche der Ordnung jener Theile folgen, dieselben rein angeben, und die Form und Stellung des Nackten sehen lassen, welches sie bedecken.

Ob die Bekleidung des Apollo gleich eine große Masse bildet, und sich von der Figur getrennt findet, so widerspricht sie doch unsern eben angeführten Grundsätzen keinesweges. Diese Bekleidung ist gänzlich isoliert, und die Regelmäßigkeit, die Einfachheit ihrer Form gestattet eine Vermengung derselben mit der Figur auf keine Weise. Sie machet einen Theil derselben nicht mehr aus, als etwa ein Rumpf von einem Baume, oder irgend etwas Anderes, was man oft neben den Statüen findet.

Der Hauptgegenstand jener Beiwerke ist Befestigung der Statüe und Sicherstellung vor Zufällen. Und man glaubt ziemlich allgemein, der Mantel, welcher von dem Arme des Belvederischen Apollo herabfällt, habe dieselbe Bestimmung; aber der Künstler hatte dabei eine noch größere Idee; er wollte die Trockenheit vermeiden, welche aus einem nackten Arme entsprungen seyn würde, der in aller seiner Länge ausgestre-

gestrecket war; hierzu kann man noch die unangenehme Wirkung setzen, die der rechte Winkel, welchen der Körper und der rechte Arm bildet, gemacht haben würde.

Die Statüen der Apostel, in der Kirche des Heiligen Johannes vom Lateran zu Rom, scheinen mir darum tadelnswürdig zu seyn, weil sie eine wenig überlegte Nachahmung der Manier der Mahler vorstellen. Die Bekleidungen jener Statüen sind durch reiche Massen geordnet, und geben ihnen unwidersprechlich eine gewisse Großheit, welche von der Weite und Menge des Stoffes nothwendiger Weise hervorgebracht werden muß; aber wenn man auch eingesteht, sie seien mit vielem Geiste und also ausgeführt, daß sie so leicht zu seyn scheinen, als es die Materie gestattet, so fühlet man doch, daß es den Künstlern unmöglich war, die Schwere und Festigkeit des Steines ganz verschwinden zu machen.

Ohnerachtet es kein Mittel giebt, die übele Wirkung zu verhindern, welche die Projectionen massiver Bekleidungen der Statüen in den Werken in Ronde-bosse beständig machen müssen, so ist es doch mit denen in Basrelief nicht derselbe Fall. Der Bildner kann selbst, so gut wie der Mahler, abgelößte Theile von Bekleidungen nach seinem Willen sparen, indem er sie mit dem Grunde vereiniget und sich dort so verlieren läßt, daß sie weder die einzelnen Figuren noch die ganzen Zusammensetzungen verwirren können.

Aber der Bildner begnügte sich in jenen Arten von Werken wenig mit dieser glücklichen Nachbildung, und bemühte sich, wie der Mahler, auf vervielfältigten Flächen Figuren, oder Gruppen von Figuren darzustellen; das heißt, einige auf der ersten Fläche, und wiederum andere, die er sich in einer größern Entfernung dachte. Um zur Andeutung jener entferntern Flächen zu gelangen, hat er kein anderes Mittel, als die Figuren, die er sich entfernt denkt, in einer kleinern Proportion darzustellen, als diejenigen, welche er auf die erste Fläche setzt, und ihnen wegen ihrer Entfernung eine geringere Erhobenheit zu geben. Nichts von alle dem bringt ihn zu dem Zwecke, den er sich vorsetzt. Jene Figuren werden bloß

nach

nach einem kleinern Leisten gemacht zu seyn scheinen, aber übrigens dem Auge eben so nahe seyn, als die, welche sich auf der Erdlinie gestellet finden *).

Diese Verfahrungsart ist nicht nur in Rücksicht des Zweckes des Künstlers ohne Erfolg; sondern diese Eintheilung des Werkes in mehrere kleine Theile macht auch, daß er unausbleiblich von der Größe seiner allgemeinen Wirkung verliehrt.

Wenn irgend ein Theil ist, in welchem die Alten vielleicht von den Neuern übertroffen werden, so ist es die Anordnung, welche sie bisweilen bei einer einfachen Gruppe in Basrelief trafen, und die Kunst, mit welcher sie den verschiedenen Figuren, aus welchen die Gruppe zusammengesetzt ist, immer mehr und mehr Hervorspringung gaben, indem sie von dem ganz flachen Grunde aus bis auf den Punkt gingen, wo das Werk demi-bosse wird.

Man kennet, wie mich dünkt, kein einziges antikes Werk, welches in dieser Rücksicht mit dem Talente verglichen werden könnte, welches Le Gros in einem Basrelief eines Altares der Jacobiner zu Rom zeigte. Le Gros bewies also, daß verschiedene Flächen, oder Grade der Erhobenheit, in einer und derselben Gruppe eine gute Wirkung machen; aber dieses Beispiel beweiset für die abgesonderten Gruppen, und für diejenigen nichts, welche sich in einiger Entfernung von einander finden, und über einander hervortreten.

Die

*) Ein großer Fehler der vervielfachten Flächen in den Basreliefs, ein Fehler, welcher schon allein beweist, daß diese Vervielfachung der Flächen nicht unter die Hülfsmittel der Kunst gehöre, ist, daß die vordern Figuren auf die als entfernt angenommenen Flächen Schatten werfen, da doch dieser Schatten in der Natur weit entfernt seyn würde, sie zu erreichen. In der Mahlerei treten die verschiedenen Flächen durch die Nachahmung der Luftperspective, durch die Verschießung der Töne, durch den Duft, welcher die entfernten Gegenstände verwischt, zurück. Alle diese Hülfsmittel stehen nicht in der Gewalt des Bildners. Er stellt Figuren dar, deren Zurücktretung er dadurch vorgiebt, daß er ihre Proportionen verjüngt, und welche doch wirklich nicht zurücktreten, weil ein Basrelief, so groß auch die wirkliche Tiefe desselben nur immer seyn mag, von den vordersten Figuren, bis zu der entferntesten Fläche, nichts als eine sehr schwache Verschießung darbiethen kann.

Eine Kunst darf keine Lügen wagen, die sie nicht geschickt behaupten kann. (Anm. d. Franz. Herausg.)

Die Idee dieser Vervollkommnung in der Kunst eine Gruppe in Basrelief zusammenzusetzen, wurde ohne Zweifel durch die Verfahrungsart der neuern Mahler veranlaßt, welche ihre Figuren oder Gruppen durch gleich unmerkliche Verschießung vom Grunde ablösen, und in allen Puncten nach denselben allgemeinen Grundsätzen arbeiten. Da aber der Marmor nichts von Verschießung des Tones hat, so ist die Oekonomie des Werkes das einzige Mittel, das Helldunkel zu erhalten.

Die zweite eingebildete Vervollkommnung, mit welcher man sich beschäftigen wollte, war die Darstellung der Wirkung der Perspective in den Basreliefs. Wir haben über diesen Gegenstand wenig zu sagen. Man muß sich erinnern, mit wie wenigem Erfolge die neuern Bildner durch einen ihrer Winkel die Gebäude zu zeigen suchten, welche sie darum in ihren Basreliefs einführten, damit sich dieselben gegen den Grund zu verliehren scheinen möchten *).

Diese Versuche beweisen uns das brennende Verlangen jener Künstler, die Schwierigkeiten zu überwinden; aber sie beweisen uns zu gleicher Zeit, daß der Marmor und der Stein sich nicht bereitwillig fand, ihren Stolz zu begünstigen. Die Alten zeigten mehr Weisheit, indem sie sich begnügten, blos die Höhe der Gebäude darzustellen, welche sie in ihren Basreliefs anbrachten.

Nun sind wir zur letzten Bemerkung gekommen, welche die Art und Weise betrift, wie die Statüen bekleidet werden müssen, die man kürzlich verstorbenen, oder auch noch wirklich lebenden Personen zu Ehren bildet.

Das

*) Wenn die Verfertiger von Basreliefs die Gebäude durch einen ihrer Winkel zeigen, so lassen sie durch die gezeichneten Linien dieselben sich verliehren, ohne daß sie sich durch den Ton verlöhren. Das heißt, Perspective zeichnen, und die Wirkung derselben nicht ausdrücken; denn sie kann durch nichts als den Ton dargestellet werden. Die Anbringung von Farben, oder wenigstens von Einer nach der Wirkung der Natur verschossenen Farbe, ist zum Ausdrucke der Perspective unumgänglich nothwendig. Man deutet sie durch Linien an, kann sie aber durch nichts als Töne ausdrücken, und die Luftperspective muß mit der linearischen verbunden seyn.
Anmerk. des Franz. Herausgebers.

Das Vergnügen, die Form unserer jetzigen Gewänder der Nachwelt zu überliefern, wird ohne Zweifel um einen allzu hohen Preis erkauft, wenn man ihm das Kostbarste der Kunst aufopfern muß. Die Bearbeitung des Marmors verlangt ein sehr großes Talent, und es ist nicht der Mühe werth, sich einer so festen Materie zu bedienen, um bis auf künftige Jahrhunderte Moden zu bringen, deren Dasein sich beinahe nie über ein Jahr erstreckt.

Man siehet in London eine Statüe zu Pferde in dem neuern Costume, und diese allein ist genug, die Künstler von ähnlichen Versuchen abzubringen.

Die **Sculptur** ist eine formalistische, regelmäßige und selbst strenge Kunst, welche alle gemeinen Gegenstände als unverträglich mit ihrer Würde verachtet, und zu gleicher Zeit jede Art der Affectation und des Anscheines von academischem Style verwirft. Man muß daher nicht anders, als mit grosser Vorsicht den Contrast anbringen, sei es der Contrast einer Figur mit der andern, sei es der der Glieder einer einzigen isolierten Statüe, oder endlich der Falten einer Bekleidung. Endlich kann alles dasjenige, was von der Phantasie oder Laune abhängt, und alles dasjenige, was man unter dem Nahmen des Mahlerischen kennt, mit der Weisheit und Würde nicht übereinstimmen, welche diese Kunst vorzüglich charakterisieren.

Es giebt nichts, was den weisen und auf Vernunftgründen ruhenden Geschmack besser auszeichne, als eine regelmäßige Zusammenstimmung, ein richtiger Accord unter den verschiedenen Theilen der Zeichnung, die alle zu einem Ganzen vereiniget und verbunden seyn müssen. Wir können daher nach dieser allgemeinen Regel kühn behaupten, daß die Einförmigkeit, Einfachheit und Monotonie der Materie, welche der Bildner zu seinen Werken anwendet, und gewöhnlich weisser Marmor ist, seiner Kunst Grenzen vorschreiben, und ihm gebiethen, sich von der dieser Materie angemessenen Einfalt der Zeichnung nie zu entfernen. (Auszug aus Herrn Reynolds.)

Blau.

Blau.

Bleu.

Das Blau oder die blaue Farbe, deren man sich in der Mahlerei bedient, ist eine von denen, die ich unumgänglich nothwendig nennen möchte, und die ein vollkommenes Recht haben, auf der Palette des Künstlers einen Platz einzunehmen. Man ziehet diese Farbe aus verschiedenen Substanzen. Ich werde mich blos darauf einschränken, zu sagen, daß das Blau, dessen man sich in der Oehlmahlerei bedient, Berlinerblau und Ultramarin ist.

Das Berlinerblau, dessen man sich öfter bedient, weil es nicht so theuer ist, erfordert bei der Wahl, und selbst in der Manier, es aufzutragen, viele Vorsicht, denn es verändert oft seinen Ton, wird grün oder schwarz.

Das Ultramarin, dieser Unbequemlichkeit weniger ausgesetzt, wird aus einem Steine bereitet, den man *lapis lazuli* nennt. Dieses Blau verändert sich wenig, aber eben deswegen stimmt es auch bisweilen wenig zu den übrigen Farben, die mit der Länge der Zeit entweder kräftiger oder matter werden, als sie es waren, da man sie auftrug.

Dieses Verhältniß der Farben, betrachtet in den Veränderungen, denen sie ausgesetzt sind, nachdem sie aufgetragen worden, ist ein unendlich wichtiger Gegenstand, den man nie sorgfältig genug betrachtete, und der Wirkungen veranlaßt, die nicht nur den Werken der Kunst, was ihre Vollkommenheit und Dauer anlangt, sehr nachtheilig sind, sondern auch auf die Beurtheilung derselben einen üblen Einfluß hat.

Man muß, um sich von diesem Theile der Mahlerei eine Idee zu machen, die Farben und selbst die combinierten Töne eines Gemähldes mit den Tönen vergleichen, aus denen ein Clavier besteht. Das Gemählde, das aus den Händen eines guten Künstlers kommt, ist ein Instrument, das so eben auf das allervollkommenste gestimmt wurde. Jezt urtheilet man richtig von seiner Güte. Dieses Instrument, sich selbst überlassen, verstimmt sich unausbleiblich mehr oder weniger. Gewisse

wisse Saiten verliehren vermöge ihrer Natur oder einiger zufälligen Umstände die Richtigkeit ihres Tones mehr oder früher, als andere. Nun wird es vorzüglich denjenigen schwer, die nicht eine tiefe Kenntniß, oder eine große Fertigkeit haben, die Güte der Instrumente zu untersuchen, über den möglichen Werth dessen zu urtheilen, von welchem ich rede. Verstimmt dasselbe sich gänzlich, so kann man es nur aus einigen Ueberbleibseln der Töne, und nach dem Rufe und dem Nahmen des Verfertigers beurtheilen.

Eben so ist es mit den Gemählden, in Bezug auf das Verhältniß der Farben: die Töne sind die Saiten des Instruments; aber ein wesentlicher Unterschied zwischen diesen beiden Dingen ist, daß man ein Gemählde nicht wieder stimmen kann, das sich durch die Wirkung einer kürzern oder längern Zeit unausbleiblich verstimmt.

Das Gemählde verstimmt sich, wie das Instrument, das heißt, bisweilen ganz, und noch öfterer nur zum Theil. Einige Farben, die man solide nennt, behalten ihren Ton, und die es weniger sind, verliehren ihn, indem sie entweder bläßer oder dunkler werden.

Sind diese Veränderungen bis auf einen gewissen Punkt gekommen, so wird es den meisten von denen, die sich damit beschäftigen, Gemählde aufzuputzen, in Ansehung des Colorits sehr schwer. Künstler können es noch. Aber endlich kommt eine Zeit, wo es ganz unmöglich wird, und man es blos durch die mehr oder weniger vortheilhafte Meinung ersetzen kann, die man von dem Meister hat.

Diese Erläuterung und diese Vergleichung würde unter dem Worte **Haltung** mehr an ihrem Platz gewesen seyn; aber da ich, so viel mir möglich ist, nichts von demjenigen übergehen wollte, was denen, die sie wünschen, richtige und bestimmte Ideen von der Kunst geben kann, so setze ich sie hieher, und füge noch hinzu, daß das **Berlinerblau**, welches leicht den Ton verliehrt, wenn man sich besonders bei der Auftragung desselben nicht in Acht nimmt, den Vortheil gewährt, daß

daß es wenigstens im Allgemeinen mit den Veränderungen der andern Farben gleichen Schritt hält.

Das **Blau des Ultramarin**, das sich weit weniger verändert, behält genau seinen Ton; aber da es nicht im mindesten der allgemeinen Veränderung folgt, welche die andern Farben erfahren, so steht es, wenn man so sagen darf, mit ihnen beständig in Disharmonie, welches an alten Gemählden sehr merklich ist, deren Farben im Allgemeinen verschossen sind, und auf welchen blos das **Ultramarin** seine Nüancen behalten hat.

Blicken.

Rehausser.

Heißt auf lichte Theile noch lichtere Tuschen setzen.

Blumen.

Fleurs.

Wer **Blumen** mahlt, unternimmt die Nachahmung eines der angenehmsten Werke der Natur. Sie scheinen geschaffen zu seyn, um aller Augen zu reizen, aber der Mahler vorzüglich muß ihnen die Huldigung geben, die ihren Schönheiten am würdigsten ist. In den übrigen Gegenständen, die sich den Augen des Künstlers darbiethen, scheinen die Tinten weniger rein, die Auf- und Abstufungen weniger merklich, die Nüancen verworrener, und der Ton weniger precios zu seyn. Man kann mit den glänzenden und mannigfaltigen Farben der **Blumen** kaum irgend etwas vergleichen, als den nüancirten Schmelz, welcher an gewissen Vögeln glänzt, an gewissen Schmetterlingen, die man belebte **Blumen**, so wie ein **Blumenbeet** die Palette der Natur nennen könnte.

Welche Vorzüge hat diese Palette vor der des Mahlers! Die Tinten sind auf ihr nicht nach einer methodischen Gradation geordnet; hier giebt es für die **Blumen** keine feindlichen Farben; alle wachsen mit einander, ohne sich zu schaden, und nähern

hern sich ohne sich zu fürchten. Selbst die Unordnung steht ihnen schön, und der Künstler, der sie mit Bewunderung betrachtet, sieht ein, wie viel die Kunst Hülfe, Nachdenken und Anstrengung bedarf, um Schönheiten nahe zu kommen, welche der Natur nichts kosten.

Indeß bekommt er zu einem ungleichen Kampfe Muth, und den Pinsel in der Hand wagt er sich an eine Nachahmung von Vollkommenheiten, welche mehr Lockendes als Abschreckendes für ihn haben. Als Liebhaber der Schönheit der **Blumen**, läßt ihn seine lebhafte aber unschuldige Leidenschaft hoffen, denjenigen Reizen Dauer zu gewähren, welche, wie so viele andere, verdammt sind, nur einige Augenblicke zu glänzen, und sodann zu welken und auf immer zu verschwinden.

Der Künstler wird diesen Sieg über Zeit und Vernichtung ohne Ruhm unternehmen, wenn er mit den Einsichten in seine Kunst, mit der Feinheit des Geschmacks nicht die zarteste Behandlung verbindet. Vor allen andern muß er sich einen großen Theil seines Lebens mit seinen Mustern beschäftigen; aber glücklicher als die meisten der übrigen Nachahmer findet er bei dieser Betrachtung nur unter sich verschiedene Vollkommenheiten, aber überall Anmuth und Schönheit.

Welche Gattung von Mahlerei gewährt einen solchen Vorzug? Die Geschichte ist ein Gemisch von Thaten, deren Darstellung uns mehr mit Lastern und Unfällen als mit Glück und Tugend beschäftigt. Die ländliche Natur biethet mehr Felsen und unbebaute Gegenden, als fruchtbare Thäler und arkadische Landschaften dar. **Vernet** richtete in seinen lachenden Gemählden seine Einbildungskraft mehr auf Stürme, als auf Scenen stiller Heiterkeit, mehr auf Schiffbrüche als glückliche Seefahrten.

Schlachten sind noch weit ausschließlicher Bilder der Barbarei; und das Studium der Portraitmahlerei gewährt denjenigen, die sich demselben widmen, nur sehr selten diejenige natürliche Anmuth, die, wenn man sie mit der der **Blumen** vergleicht, so fein und rührend wie diese ist.

Freuet euch, ihr Mahler, denen diese Gattung beschieden ist, euers Antheils! Ist aber diese Wahl der Beschäftigung für einen Jeden? — Man kann daran zweifeln, weil man es in derselben weiter, als bis zur Mittelmäßigkeit gebracht haben muß. Wenn man sich verpflichtet, eines der Meisterstücke der Natur zu mahlen, hat man nicht nachgeahmt, wenn das Bild nicht vollkommen ist. Ein Beinahe sagt in Ansehung der Grazie nichts; was sie nicht ganz ist, ist gar nichts.

Es ist nicht genug, Blumen mahlen zu wollen; man muß zu diesem Talent mit Künstleranlagen gebohren worden seyn, ich möchte fast sagen, mit moralischen Eigenschaften selbst, die, ohne unumgänglich nothwendig zu seyn, doch diejenigen Künstler dieser Gattung wenigstens begünstigt zu haben scheinen, welche sie besaßen. Ihre Geschichte oder ihre Werke lassen wirklich vermuthen, daß mit dem besten Auge, welches sie zu richtigen Zeichnern und guten Coloristen machte, mit der unermüdlichen Geduld in den Details, mit der Sauberkeit in der Arbeit, welche zur Vollkommenheit in der Ausführung leitet, in ihnen eine Sanftheit des Charakters, eine Heiterkeit der Seele und eine immer gleiche Stimmung des Humors vereinigt seyn mußte, die zur Erreichung einer stäten Richtigkeit, eines reinen Colorits und einer gleich sichern und reinen Linie erforderlich ist.

Mit diesen Gaben waren ohne Zweifel die Seghers, die Verendael, die Mignon und jener Roepel begabt, der sein Leben in das Vergnügen, die Blumen seines Gartens zu betrachten, und sie zu mahlen, theilte, und jener Van-Huysum, den ich das Vergnügen hatte, in der letzten Periode eines langen Greisenalters zu sehen und kennen zu lernen, wo er noch immer sein Talent ausbildete und die Heiterkeit seiner Seele und die Frischheit seines Colorits hatte. So geht ein Künstler seinen Schritt fort, der, naturalisiert in unserer Schule, uns in seiner Gattung Holland nichts beneiden lassen wird.

Ohne Zweifel hätt' ich nicht des berühmten Merian vergessen sollen, und könnte ihm noch einen, der ihm nacheifert, an die Seite stellen, und der, von einem erhabneren

Stande,

Stande, von einer eben so lebhaften Neigung gezogen, begabt mit Talenten und Grazie, die süßesten Augenblicke seines Lebens damit zubringt, daß er Rosen pflegt, um sie zu mahlen, und eine Kunst zu lieben, welche diese Blume ihm liebenswürdig macht.

Nachdem ich nun von den Künstlern geredet habe, ist es nöthig, mich in das Einzelne dieser Gattung von Mahlerei einzulassen, um denjenigen zu nützen, welche dieselben nachahmen wollen.

So lange man die Blumen als gänzlich unbelebte Gegenstände betrachtete, konnte man sich, in dem man sie mahlte, mit einer kalten Nachahmung ihrer Formen und ihrer Farben begnügen. Aber da in unsern Zeiten diejenigen, welche sie beobachten, an ihnen geistige Ausdrücke entdeckt haben; da deren einige mit einer Art von Schamhaftigkeit die unbescheidene Hand fliehen, welche es wagt, sie zu berühren, andere sich neigen, um Lufttheilchen einzusaugen, oder ihre Reize im Glanze des Tages schimmern lassen, die Schönheiten ihres Busens dem Lichte eröfnen, und sie traurig verschließen, wenn dasselbe sie verläßt, und gleichsam eine Art Schlaf die Langewile seiner Abwesenheit versüßet; da man sieht, daß sich fast alle durch sympathetische Verhältnisse einander nähern, und daß einigen von ihnen Empfindungen nicht fremd sind, welche die Natur allen Thieren gab; — fordern die **Blumen**, daß man den Nachahmungen, die man von ihnen macht, einen Ausdruck von Bewegung gebe, fast möchte man sagen, einen Ausdruck, der sich auf die Umstände bezieht, welche sie modificieren.

Uebrigens kann die Nachahmung der **Blumen** unter zwei Gesichtspuncten betrachtet werden; unter dem einen gehört sie zur Kunst in ihrem allgemeinsten System, unter dem andern macht sie für sich selbst eine eigene Gattung aus, ohne sich mit irgend einem ihr fremden Gegenstande zu befassen.

Die erste Gattung dieser Nachahmung ist für die Geschichtsmahler, wenn sie **Blumen** in ihre Gemählde bringen, und die zweite für die eigentlich sogenannten **Blumenmahler**.

Eine freie, mehr idealische als nachgeahmte Manier kann die Idee der Blumen erwecken, ohne ein genaues und bestimmtes Portrait von ihnen zu liefern. Und dieser Manier muß der Geschichtsmahler folgen, wenn sie sich nur der Manier nähert, mit welcher er die übrigen Gegenstände seines Kunstwerkes behandelt hat. Dieser Grundsatz ist auf den der Einheit und auf das gegenseitige Zusammenstimmen der verschiedenen Gegenstände in einem und demselben Gemählde gegründet. Man muß sehen, daß alles von einer und derselben Hand, eines und desselben Gegenstandes wegen, nach einem und demselben Grundsatze gearbeitet worden ist. Partieen, mit den flüßigen Details des Gerard Dow gemahlt, oder nach der gewöhnlichen Manier der Portraitmahler behandelt, würden in einem Historiengemählde, welches im Allgemeinen in einer freien Manier gemahlt ist, eben so wenig schicklich seyn, als Blumen und Früchte, welche mit der gesuchten Vollendung des Van-Huysum dargestellt wären.

Der Grundsatz der Einheit fordert in dieser Gattung, daß ein sentimentalisches Interesse der herrschende Gegenstand sei, auf den sich jeder andere bezieht, dem jeder andere untergeordnet ist. Da es nicht möglich seyn würde, alle die Gegenstände, welche ein großes Gemählde darstellen soll, mit der Genauigkeit im Einzelnen und einer Bestimmtheit auszuführen, die der Blumenmahler beobachten muß; so müssen diejenigen Blumen, die der höchsten Vollendung und der größesten Feinheit fähig wären, wenn sie mit Fleiß und Muße ausgeführt würden, gleichsam aufgeopfert und der Einbildungskraft blos angedeutet werden, damit nicht ihre besondere Vollkommenheit denjenigen Gegenständen schade, von welchen das Hauptinteresse abhängt. Diesem Grundsatze getreu hat Poussin in seinem Gemählde, das Reich der Flora, es nicht gewagt, die Blumen in Seghers Manier auszuführen.

Dieser Theil des Systemes der Kunst, den alle diejenigen, welche sie mit einer gewissen Vollkommenheit, oder auch nur mit Einsichten ausüben, kennen und empfinden, ist einer von denen, welche Personen, die nur eine oberflächliche Kenntniß

niß der Mahlerei haben, am schwersten begreiflich zu machen sind.

Es ist indeß ein Mittel, ihn denjenigen verständlich zu machen, die wenigstens einige Kenntniß der übrigen Künste haben, und es ist bei ähnlichen Gelegenheiten sehr nützlich, die verschiedenen Künste mit einander zu vergleichen.

Man sehe einige Bemerkungen, welche ich unter dem Artikel **Beiwerk** gemacht habe; man wird fühlen, daß in einem Gedichte die außerordentlich fleißige, und mit der größesten Sorgfalt bis in die kleinsten Theile ausgeführte Schilderung eines einzelnen Gegenstandes für einen Fehler, oder doch wenigstens für eine Unschicklichkeit gelten kann, weil sie die Handlung aufhält, oder das Interesse auf etwas anders leitet.

Wenn in der Musik eine Melodie, sei sie auch noch so vollkommen, nur episodisch zu dem Hauptthema gehört, wird sie als eine stolze Verzierung, und als ein wirklicher Fehler betrachtet, wenn sie die Aufmerksamkeit allzu ausschließlich auf sich zieht, und sie von dem Hauptgegenstande allzulange abwendet.

In der Baukunst mißfällt eine allzu verzierte Friese, sei sie auch mit aller Feinheit ausgeführt, deren die Kunst fähig ist, wenn sie nicht dem Zwecke der Bewegung, und dem allgemeinen Charakter des Gebäudes untergeordnet ist.

Es ist also eines der ersten Gesetze des Geschmacks, den Platz, den ein jeder von den Gegenständen der Composition einnehmen soll, wohl zu wählen, die Art und Weise der Behandlung unter sie gehörig zu vertheilen, und diejenigen, die ihrer Natur nach weichen müssen, dem Gegenstande unterzuordnen, der den ersten Rang einnehmen soll.

Wenn ein Betrachter, der sich nicht im mindesten auf vernünftige Kenntniß der Kunst einlassen will, zum Beispiel in einem Gemählde der Europa, welche Jupiter, unter der Gestalt eines Stiers, und mit **Blumen** geschmückt entführt, keinen angelegneren Wunsch hat, als daß die Rosen alle ihre natürliche Frischheit haben, daß jedes Blatt mit der eigensinnigsten Genauigkeit dargestellt sey, und selbst einige Tropfen Thau

auf

auf ihnen flimmern möchten, was würde es helfen, wenn man ihm von Interesse, Einheit, dem Ganzen sagte? Er wird immer zu seiner Rose zurückkehren, wie die Mücke, für welche dieselbe eine ganze Welt ist.

Ohne mir anzumaßen, ihm dieses Glück zu rauben, wünsche ich bloß, daß er es auf eine bessere Art genieße. Für ihn vorzüglich arbeitet der liebenswürdige Künstler, der die Königin der **Blumen** zu dem Hauptgegenstande eines Gemähldes macht.

Uebrigens hat jede der beiden Manieren, von welchen ich gesprochen habe, ihre Klippen. Denn wenn der Mahler von der edelsten Gattung, stolz auf seinen Vorzug, mit einer Art von Verachtung und mit einem zu nachläßigen Pinsel, so zarte Gegenstände behandelt, als die **Blumen** sind; wenn er glaubt, sie durch **ungefähre Aehnlichkeit**, nachläßig charakterisierte Formen, und allzu hingeworfene Tinten schon genug angedeutet zu haben, so wird dieser übel angebrachte Stolz seinem Werke mehr schaden, als man glaubt.

Auf der andern Seite läuft der fleißige Mahler, der jede **Blume**, jedes Blatt, jede Frucht, die er mahlet, bis auf die allerkleinsten, einzelnen Theilchen darstellen will, und sich aus einem jeden Stück nach und nach einen Hauptgegenstand macht, Gefahr, kalt zu seyn, und seine gewünschte Wirkung zu verfehlen.

Man hat mehr als einmahl gesehen, daß **Blumenmahler** den Mahlern einer andern Gattung, und selbst den Geschichtsmahlern Hülfe leisteten. Diese Vereinigung kann für beide Theile von großem Nutzen seyn, und vorzüglich wenn sie mit wahren Talenten begabt sind, und gründliche Kenntnisse der Kunst besitzen. Denn der Geschichtsmahler findet sich gleichsam gezwungen, seine Figuren mehr auszuführen, und der **Blumenmahler** in seinen **Styl** mehr Freiheit und Geist zu bringen. So gewinnen liebenswürdige, gefällige und sanfte Menschen mehr Energie, wenn sie mit strengen und ernsthaften umgehen, und geben diesen mehr Gefälligkeit und Biegsamkeit. So modificieren glückliche Verbindungen die Charaktere,

und

und machen diejenigen vollkommner, die das Glück hatten, sie einzugehen, und die Vortheile derselben einzusehen.

Die verschiedenen Manieren, einen jeden Gegenstand zu behandeln, haben verschiedene Vollkommenheiten; aber es sind zugleich auch Fehler mit ihnen verbunden. Trockenheit, Kälte, Weichlichkeit sind die Klippen des pretiösen Mahlers; Unbestimmtheit der Formen, der Tinten, ein zu lauter Ton sind die Fehler, die derjenige Mahler fürchten muß, dessen Manier geistiger und freier ist.

Desportes, *Baptiste*, *Michel-Ange des Batailles*, *Mario de' Fiori* haben in ihren Werken die Vollkommenheit dieser freien und vortreflichen Manier erreicht. Van-Huysum, nicht zufrieden, die Natur anzuzeigen, sondern ihr gleich zu kommen, hat gegen sie gekämpft. Die erstern haben durch einen kühnen Ton, einen männlichen Pinsel, durch behende Behandlungsart mehr die Idee überzutragen, als eine bestimmte Darstellung von der Leichtigkeit der Blumen, und der verschiedenen Substanzen, aus denen die Früchte bestehen, zu geben gewußt; das Auge glaubt die Weichheit der Feige in ihrer Reife, die Rauhheit der Schaale der Melone, und die Frischheit ihres Stieles zu berühren, ohnerachtet alles dieses so zu sagen nur angedeutet ist.

Van-Huysum stellt mit wenigerm Zauber und nicht geringerer Kunst den Flaum der Pfirsche, den feinen und durchsichtigen Sammt der Rose, die Durchsichtigkeit eines Wassertropfens, die fast unmerklichen Massen eines Vogelnestes dar; und in der Ungewißheit, in welche uns sein zauberischer Reiz wirft, sind wir bald in Versuchung, die täuschende Nachahmung mit der Hand zu befühlen, und bald in Furcht, durch die sanfteste Berührung ein so köstliches Bild welken zu machen.

(Aufsatz von Watelet.)

Bosse.

Bosse.

Bosse.

Bosse, Ronde-Bosse, sind hauptsächlich der Sculptur gewidmete Ausdrücke, wie man in dem Wörterbuche dieser Kunst sehen wird.

In der Mahlerei bedienet man sich derselben, um die Modele in Gips, in gebrannter Erde, in Metall oder Stein damit zu bezeichnen, nach welchen man sich im Zeichnen übt, um die Erhobenheit der Körper desto besser nachzubilden. Der Mahler zeichnet also nach der **Bosse**, wie ich es unter dem Worte **Academie** erkläret habe. Dieses Studium hat grosse Vortheile und einige Unbequemlichkeiten. Die Vortheile desselben sind unter andern, daß man die Gegenstände, welche die Sculptur nachbildete, mit der Erhobenheit zeichnen kann, welche die Natur selbst darbiethet, daß man jene Gegenstände nach seiner Willkühr in allen Ansichten und in dem Zustande der Unbeweglichkeit zeichnen kann, welcher dem Zeichner Zeit läßt zu beobachten, nachzuahmen, zu verbessern, und von Neuem anzufangen, was die lebendige Natur nur einige Augenblicke hindurch gewähren kann.

Die Modele in Gips verschaffen und vervielfältigen die genauen Copieen von einer Menge schöner, antiker und moderner Werke, welche der junge Künstler ohne Hülfe derselben nicht studieren könnte, weil sie in der Welt zerstreuet sind, und der Zeichner, selbst an den Orten, wo sich jedes dieser schönen Werke befindet, sie nicht nach seiner Willkühr stellen könnte, wie er es mit einer Figur in **Ronde-Bosse** thut, die er für ein Weniges kauft, in seine Werkstatt stellt, und die ihn zum Besitzer des Vollkommensten macht, was die Kunst hervorbrachte.

Bossen, von der Natur theilweise abgenommen, als Aerme, Schenkel, Beine, Füße und Hände, von ausgesuchten lebendigen Figuren, in welchen diese Theile besonders schön sind, in Gips abgeformt, sind für den Zeichner und Mahler, wie für den Statüenbildner köstliche Hülfsmittel.

Mit

Mit dem Studium der Bosse sind, wie ich bereits gesagt habe, einige Unbequemlichkeiten verbunden. Ich werde in dem Artikel Zeichnung von ihnen reden; und hier zum Voraus nur so viel davon sagen, daß man sich, wenn man dieses Studium allzufleißig treibt, eine kalte Nachbildung angewöhnt, die bisweilen in der Zeichnung und in der Mahlerei sichtbar wird. Uebrigens ist das Helldunkel, oder die Wirkung des Lichts und des Schattens, auf harten und polierten Flächen, als Marmor, Gips, Bronze u. s. f. in den Augen derer, welche sie beobachten, sehr verschieden von der Wirkung des Lichts und des Schattens auf weichen und elastischen Oberflächen, wie das Fleisch und die Haut sind.

Es wären in Ansehung des Studiums der Bosse noch mehrere Vor- und Nachtheile zu betrachten, die aber allzu weitläuftige Zergliederungen erfordern. Das Studium der Mahlerei ist von so weitem Umfange, wenn man sie von Seiten aller ihrer Theile ansieht, daß jeder Artikel eines Wörterbuches über diese Kunst leicht zu einer ganzen Abhandlung werden könnte, welches aber der Form des Werkes entgegen ist.

Artikel von Watelet.

Braun.

Brun.

Man sagt bisweilen bei Gelegenheit eines Gemähldes, dessen Ton im Allgemeinen dunkel ist, und dessen Tuschen oder Schatten allzu tief sind: Die Bräunen dieses Gemähldes sollten etwas gemildert werden. Und dieß ist, wie mir es scheint, beinahe die einzige theoretische Anwendung dieses Wortes, welches übrigens ein bloßer Nahme ist, mit welchem man einige Farben, Tinten und Schattierungen bezeichnet. Denn es giebt unter den Hauptfarben der Palette des Mahlers nur eine einzige, die man Braun nennet, und die ist das Braunroth.

In dem zweiten Wörterbuche wird von dieser Farbe ausführlich gehandelt werden. Artikel von Watelet.

Brechen

Brechen, Brechung

siehe

Mischen, Mischung.

Brillant.

Man sagt, ein brillanter Ton, eine brillante Farbe, ein brillantes Licht; man sagt auch: Dieses Gemählde zieht durch das Brillante seines Colorits an.

Die Wirkung des Lichtes, und die Nachbildung seiner Wirkungen ziehen wirklich das Auge an sich. In der Mahlerei sagt man, wenn man von den Mitteln spricht, durch welche man das Licht und die Wirkungen desselben nachbildet, vorzüglich wenn sie glücklich sind, sie laden den Betrachter ein; aber, wenn man Jemanden einladet, so macht man sich verbindlich, ihm die verursachte Unbequemlichkeit zu vergüten. Das brillante Gemählde scheinet daher die Verbindlichkeit einzugehen, denen, die es an sich zieht, mehr Vollkommenheit zu gewähren, als dasjenige, welches sich suchen läßt. In einer Galerie, in einem Gemählde-Cabinet läuft man zu dem brillanten Werke, überzeugt, daß es der Idee entsprechen müsse, die man sich von ihm machte. Oft begegnet uns das, und oft genug wird man von der Natur und der Nachbildung derselben betrogen.

Diese Bemerkung setzet aber nicht voraus, daß man den Reiz, der uns anzieht, für einen Fehler halten müsse. Die Mahlerei vorzüglich ist dem Gesichtssinn einen großen Tribut schuldig. Aber man muß der Jugend, für welche der Glanz und das Brillante jeder Art nur allzuviel Anziehendes hat, oft und wiederhohlt sagen, daß es leichter ist, solche Versprechungen zu thun, als Versprechen der Art zu halten.

Oft schadet das Brillante der Farbe dem wesentlichen Accorde, welchen der angezogene Betrachter allemal fordert, wenn er sich in den eigentlichen Gesichtspunct des Gemähldes gestellt

gestellt hat. Die meisten Werke großer Meister werden wegen des Accordes und der Harmonie empfohlen, sei es die der Farbe oder der Composition, oder endlich die des Totalbildes. Nur bey gewissen Stoffen hatten einige berühmte Mahler die Absicht vorzüglich, durch die Nachahmung gewisser brillanter Wirkungen, selbst auf Gefahr der vollkommnen Harmonie ihrer Gemählde, das Auge anzuziehen. Diese Kühnheit kann unter gewissen Umständen gut überdacht und authorisiret seyn; aber bei jungen Anfängern ist sie sehr oft nichts, als die allgemeine Wirkung einer wenig vernünftigen Anmaßung, welche sie vergessen macht, daß die dazwischen liegende Luft, die Zurückprallungen und Reflexe des Lichtes die Farben und Töne der Natur ohn' Unterlaß brechen, um sie wahrhaft harmonisch zu machen; daß jene Wirkungen unsern Sehwerkzeugen so günstig sind, daß wir das Licht in den Orten mäßigen, welche wir am meisten bewohnen, wenn es theilweise oder im Allgemeinen darin zu brillant wird.

Um wieder zur Mahlerei zurückzukommen, muß man noch bemerken, daß die Gemählde gleich nach ihrer Beendigung berechtiget sind, eine Art vom Brillanten in ihrem Colorit zu haben, welches man die Frische des Tones nennen kann; und daß, wenn dieses Brillante bisweilen über den gewünschten harmonischen Accord hinauszugehen scheint, man es entschuldigen müsse, in der gewissen Ueberzeugung, das Gemählde werde mit der Zeit, wenn es in einer freien Manier und mit festen Farben gemahlet ist, alles das erlangen, was ihm etwa zu einer vollkommnern Harmonie noch fehlen mag.

Mehrere berühmte und in ihrer Kunst erfahrne Meister sahen diese unvermeidliche Wirkung voraus, und erlaubten sich ein brillanteres Colorit, als es eigentlich hätte seyn sollen; aber bloß aus der Absicht, damit die durch die Zeit bewirkte Verbleichung ihnen nicht die Vortheile rauben möchte, deren sie sich für die Zukunft versichern wollten.

Wenn man fragte, durch welche Mittel die Natur jene Veränderungen bewirke, wegen welcher man sagt, ein Gemählde habe sich accordiert, sich gemacht; so wär' es

nicht

nicht leicht, es allen Lesern vollkommen deutlich zu erklären. Aber um doch Etwas davon zu sagen, will ich bemerken lassen, daß sich eine Menge unsehbarer Atomen und Stäubchen, welche in der Luft fliegen, auf die Oberfläche der Mahlerei legen, die dem Auge unmerkbaren kleinen Höhlungen ausfüllen, und, auf diese Weise über das Gemählde verbreitet, die Grellheit der Farben mildern, und sie durch eine Art von allgemeinem Tone in Harmonie bringen. Auf der andern Seite verlieren einige der colorierten Theile vermöge einer unmerklichen Ausdünstung ihren Glanz, und gewinnen an Festigkeit, indem sie mehr Ton annehmen. Vorzüglich erfahren die Schatten diese Wirkung, und deßhalb muß der Mahler dafür besorgt seyn, daß er sie nicht aus Farben zusammensetze, welche sich schwärzen. Auf diese Weise breitet, vermöge der Wirkung, von welcher ich eben gesprochen habe, die Luft nach und nach auf der einen Seite eine Art von harmonischen Schleier über das Gemählde aus; und auf der andern behalten die Farben noch nach einer langen Zeit, wenn es mir erlaubt ist, mich dieses Ausdrucks zu bedienen, eine Art von Leben, welches macht, daß die einen an Consistenz mehr gewinnen, und die andern verlieren.

Aus diesen Beobachtungen folgt, daß die Kunst des Mahlers in Rücksicht dieses Theiles nicht bloß darin bestehe, seine Werke so zu colorieren, daß sie, wenn sie eben aus seiner Hand kommen, diejenigen befriedigen, welche sie betrachten, sondern auch darin, die Veränderungen zum Voraus zu berechnen, welche das Colorit erfahren wird. (Artikel von Watelet.)

Borstenpinsel.

Brosse.

Der Mahler trägt durch Hülfe desselben, nachdem er die Farben oder Tinten genommen hat, die auf seiner Palette geordnet sind, sie auf seine Leinwand, um sie auszubreiten, zu mischen, oder mit einander zu vereinigen.

Es

Es scheint, daß man eher Haarpinsel machte, oder die Mahler sich wenigstens vor dem Gebrauche der **Borstenpinsel** ihrer bedienten, weil jene Künstler geneigt seyn mußten, mit der Farbe eben so umzugehen, wie sie es mit dem wohl gespitzten Stifte oder mit der Feder thaten. Dazu bedurften sie eines Pinsels, der eine Spitze hatte. Selbst ihre großen Werke waren auf diese Weise gemahlt. Diese Art zu arbeiten, trug nebst mehreren anderen Ursachen zu der trockenen Manier bei, die man in ihren Werken bemerkt. Ihre Zeichnung war fein, ihre Tusche mager, und deßwegen fehlte ihrer Wirkung diejenige Vollkommenheit, welche der Gebrauch des **Borstenpinsels** in dieser Rücksicht den Künstlern gewährte.

Der **Borstenpinsel** kann von verschiedener Größe seyn. Es giebt deren sehr grobe, die man zu großen Werken braucht, und um mit ihnen, wie man sagt, den Grund zu **decken**. Man hat auch kleine für diejenigen Partieen, welche Sauberkeit und Bestimmtheit erfordern. Da aber die **Borstenpinsel**, seien sie so groß oder so klein sie wollen, keine vollkommene Spitze machen, so sind die Züge, die man mit macht, und die Tuschen, die man mit ihnen aufträgt, frei von Magerkeit, welche die Vollkommenheit der Kunst mit Grund verwirft.

Indeß schließt dieser Vorzug des **Borstenpinsels**, welcher die Wirkung mehr begünstiget, dieses geschwindere Mittel, mit welchem man größere und fettere Massen, um mich der Sprache der Kunst zu bedienen, auftragen kann, den Gebrauch des Haarpinsels nicht gänzlich aus, dessen sich einige Künstler noch bedienen; aber sie suchen alle die Fehler zu verbessern, zu welchen sie der Gebrauch des Haarpinsels verleiten muß, und bedienen sich ihrer bloß bei gewissen Details, welche große Bestimmtheit erfordern. Dieß findet vorzüglich in Gemählden von mittelmäßiger oder kleiner Dimension und bei dem, was man die **kleinen Arten** nennt, Statt, weil diese eine Bestimmtheit der Zeichnung (de trait) nicht nur zulassen, sondern sogar unumgänglich zu fordern scheinen.

Ich würde hier zu mehrern Beobachtungen Gelegenheit haben, werde mich aber nur auf folgende einschränken: Je

mehr sich die Gattungen, die man in Rücksicht der Manier, in welcher sie gemahlet sind, die preciösen nennt, so wie die sclavischen Nachahmungen vervielfältigen werden, und jemehr das Publicum Geschmack an kleinen Details gewinnt, ein Geschmack, der den großen Fortschritten und den großen Procéduren der Kunst schädlich ist, desto mehr werden sich auch die Mahler anstatt des Borstenpinsels des Haarpinsels bedienen; dieß wird sie von der großen und weisen Manier die Farben aufzutragen entfernen.

Jede Gattung hat gewiß ihr Verdienst, jede Manier zu verfahren ihren eigenen Vortheil; aber wenn die auf Vernunftgründen beruhende Theorie so weit gekommen ist, daß man das, was für die Praxis besser ist, von dem weniger Vortheilhaften unterscheidet, so kann man versichern, daß sie einen Schritt zur Vollkommenheit gethan habe; welcher nicht zurückgenommen werden darf.

Junge Künstler, die ihr in einer großen Manier zu mahlen wünscht, gewöhnet euch, beim Zeichnen eure Stifte so wenig als euch möglich ist zu spitzen, und bei dem Mahlen euch so viel als ihr könnt, des Borstenpinsels zu bedienen. Die großen Meister entwarfen auf diese Weise so fein, und mahlten in den verschiedenen Werken, die ihren Namen unsterblich machten, so preciös, als nöthig ist.

Ihr tadelt die alten Mahler, welche bei dem Wiederaufleben der Kunst anders verfuhren; hütet euch, ohne daß ihr es selbst wisset in dieselben Fehler zu fallen. Nur allzu unglücklich für unsere Künste durchlaufen wir nichts als einen mehr oder wenig großen Cirkel, und die letzten Puncte dieses Cirkels schließen sich wieder an die ersten an. (Artikel von Watelet.)

Büste.

Buste.

Der Ausdruck Büste ist mehr in der Sculptur, als in der Mahlerei aufgenommen. Indeß gehört er doch auch zur

Sprache

Sprache der letztern, zum Beispiel, wenn man von einem Porträt spricht. Diese Gattung der Mahlerei liefert wirklich mehr Büsten, als ganze Figuren.

Man nennet die Darstellung der obern Theile des menschlichen Körpers, das heißt, des Kopfes, der Schultern, und eines Theiles der Brust, und überhaupt die Darstellung der menschlichen Figur, welche nicht bis unter den Gürtel herabgeht, eine Büste.

Aus dem fast allgemeinen Gebrauche, die Porträts *en buste* zu mahlen, folgt, daß sich die Mahler dieser Gattung in Verlegenheit befinden, wenn von der Darstellung der ganzen Figur die Rede ist. Und weil die meisten Menschen, um die Kosten zu schonen, das gewünschte Porträt nur auf den interessantesten Theil, den Kopf, einschränken, so sind die Porträt-Mahler, die nicht eben sehr gewohnt sind, durch Academieen die Natur zu studieren, sogar bisweilen in Verlegenheit, wenn sie Aerme und Hände zeichnen und ordnen sollen. Die Porträtmahler müssen daher, man kann ihnen dieses nie zu oft vorsagen, das Nackte zeichnen und sich in der Zusammensetzung, wenigstens in Rücksicht Einer Figur, üben; erstlich, weil ihnen dieses Studium mehr Leichtigkeit und Sicherheit giebt, den Kopf, und die Verbindung des Halses mit den Schultern zu zeichnen und vollkommen zusammenzusetzen; dann aber auch, damit sie, wenn es die Gelegenheit erfordert, das Portrait groß und in einer Manier mahlen können, welche sich der Geschichte nähert, nicht aus Mangel der Fertigkeit das Nackte zu zeichnen, und wegen der Menge nothwendiger und mühsamer Studien, mit allzuviel Schwierigkeiten kämpfen müssen.

Die Darstellung einer Figur *en buste* hat an und für sich selbst mehrere Schwierigkeiten, die aber geringer werden, wenn der Künstler sein Talent auch bis auf richtige und leichte Zeichnungen und Zusammensetzungen der ganzen Figur erstreckt hat. Unter jenen Schwierigkeiten ist eine, die ganz besondere Aufmerksamkeit verdient. Der Kopf scheint in Porträts, die bloß auf die Schultern eingeschränkt sind, fast immer zu stark

zu

zu seyn, weil das Auge gewohnt ist, den Kopf eines Menschen mit seinem ganzen übrigen Körper zu vergleichen, und ihn nun mit nichts, als einem sehr kleinen Theile desselben vergleicht. Man muß daher, besonders wenn das Original schlecht proportioniert, und die Breite der Schultern und der Büste stärker ist, als sie seyn sollte, sich bisweilen einige Freiheiten erlauben, die man sich nie mit Vortheil nimmt, als wenn man eine Fertigkeit in den allgemeinen Verhältnissen, und in den Modificationen hat, deren sie empfänglich sind. Uebrigens kann die Bewegung, welche man einem Kopfe zu geben sucht, um ihn mahlerischer, pikanter, angenehmer, und dem Charakter dessen, den man mahlt, angemessener zu machen, nicht mit Richtigkeit, mit Anmuth und so gefasset werden, daß man sich die der ganzen Figur daraus vorstellen kann, als wenn sich der Künstler die ganze Figur vergegenwärtigt, welche an jener Bewegung Theil nimmt, oder sie veranlaßt. Nun aber mahlt sich diese idealische Darstellung der Einbildungskraft des Mahlers nicht anders mit Richtigkeit, als wenn er im Stande ist, sie durch die Zeichnung der ganzen Figur zu realisieren. Dieß ist noch nicht Alles: Die Draperie und der Putz verlangen wenn sie anders so angebracht werden sollen, daß sie nicht dem Ganzen der Büste selbst schaden, daß der Künstler das Nackte, welches unter ihnen ist, richtig zeichne.

Giebt man dem Künstler die Erlaubniß, seine Zusammensetzung auf Aerme und Hände auszudehnen, so ist die Nothwendigkeit, die ganze Figur zu zeichnen, noch weit mehr erwiesen; und die meisten Porträts, selbst *en buste* beweisen nur allzu sehr, daß mehr als ein Künstler dieser Gattung jene Wissenschaft der Zeichnung vernachläßigte, welche die Grundlage aller Gattungen der Mahlerei ist.

Ich werde nichts von der Zusammensetzung der ganzen Figur sagen, weil mich dieses allzuweit von meinem Gegenstande abführen würde. (Artikel von Watelet.)

C.

Cabinet, Gemählde-Cabinet.

Cabinet, Cabinet de tableaux.

Eine Sammlung von Werken der Mahlerei nennet man ein Gemählde-Cabinet, eine Benennung, deren man sich auch dann bedienet, wenn die Sammlung den Raum eines ganzen Gebäudes einnimmt. Ohne Zweifel war bey der Entstehung dieses Ausdrucks Hang zum Besitz nicht so lebhaft und allgemein, als itzt; und Pracht und Verschwendung noch nicht zu der Höhe gestiegen, zu der nun beides gestiegen ist. Versetzen wir uns in jene nicht sehr entfernte Zeitperiode, in der die Künste zu blühen anfiengen, denken wir uns da einen Liebhaber, der mit den geschicktesten Künstlern seiner Zeit in Verbindung steht, und vermittelst seiner Kenntnisse und seines Kunstgefühls von seinem Ueberflusse oder Ersparnissen eine Anzahl Gemählde von achtungswürdigen Meistern zusammenbringt, so hören wir ihn nicht sagen: „ich besitze eine vortrefliche Sammlung," nein, er benachrichtiget uns von seiner Liebhaberei mit den bescheidnen Worten „ich habe ein Cabinet, welches einige gute Gemählde enthält." Einem solchen Sammler ahmte man nun nach, denn Nachahmung, von welcher Art sie auch immer seyn mag, ist dem Menschen natürlich, und bald hatte man eine Menge anderer Sammlungen und Gemählde-Cabinets, deren Anzahl durch die Achtung, die man ihren Besitzern erzeigte, immer mehr und mehr vergrößert wurde. Besonders ist es, daß, da der Sammlungsgeist die weitläuftigsten Zimmer mit Werken der Mahlerei angefüllt hat, die Eitelkeit noch immer eine Benennung beibehält, deren sich anfänglich nur die Bescheidenheit bediente.

Man nennet also noch itzt die größeste Sammlung, Cabinet, und bedienet sich dieses Ausdruckes, wenn man eine an einem Orte befindliche Anzahl seltner und wissenschaftlicher Dinge bezeichnen will. So sagt man ein Bücher-Cabinet, gewöhnlicher aber Bibliothek. So nennet man ferner eine Sammlung von Medaillen, Zeichnungen, Kupferstichen, Naturkörpern ein Cabinet. Wollen wir aber die Geschichte dieser so gemein und an Nebenbedeutungen so reich gewordenen Benennung, noch weiter verfolgen, so müssen wir anmerken, daß auch die Taschenspieler und Charlatans aus Gewinnsucht und einer gewissen Eitelkeit, die sie sonst nicht zu äußern pflegten, sich das Ansehen von Verehrern und Schülern der Künste und Wissenschaften gaben, und jenen Ort, zu welchen sie den gemeinen Haufen hinlocken, und aus seiner Neugierde durch besondere Blendwerke Vortheil ziehen, mit dem Namen physisches Cabinet und Laboratorium belegen. Diese Benennung ist ohne Zweifel für den Charlatan ein neues Hülfsmittel, das mit einer Art von Traulichkeit Wissenschaften und schöne Künste mit Gaukeleien und Kunststücken, die der niedrigsten Gewinnsucht huldigen, in Verbindung zu bringen geschickt ist. Die Einmischung der Charlatanerie in Wissenschaften wird übrigens durch die fleißigere Bearbeitung und Ausbildung der Letztern begünstigt, indem eine solche Erweiterung auch die Liebe zum Gewinn nähren und ein mächtiger Antrieb werden kann, in den gemachten Entdeckungen Mittel für außerordentliche Wirkungen aufzufinden, den der klügere Charlatan zu seinem Vortheil anzuwenden weiß. Dem Manne von Kenntnissen sind indessen die Folgen dieser Art von Herabwürdigung der Wissenschaften, von der ich itzt sprach, unwichtig, und sie können auch, da sie nur vorübergehend und ohne Einfluß sind, nie gefährlich werden, wenn anders Gaukeleien an Fürsten und Großen keine Beschützer finden.

Der Staatsmann, der in der Verwaltung wichtiger Geschäfte weit mehr als in Wissenschaften und Künsten übersieht, ist nicht selten, selbst bei dem weisesten Eifer für das allgemeine Wohl, der Gefahr, hier hintergangen zu werden, ausgesetzt,

gesetzt, und er gleicht in dieser Rücksicht einem liebevollen Vater, der, so oft seine Kinder an Krankheiten leiden, sich bereitwillig findet an Wunder zu glauben, mit denen sich Menschen gegen ihn brüsten, die deren am wenigsten thun können. Um auf Gemählde-Cabinets und ihre eitlen Besitzer wieder zurückzukommen, so findet sich hier auch manches, was Charlatanerie zu erkennen giebt, indem man oft in dieser und jener Sammlung Stücke wieder aufgefrischt, bedeckt oder sonst besonders ausgezeichnet findet, und ihnen so einen Werth, den sie nicht besitzen, zu geben, bemüht ist; die Besitzer hingegen eine Sprache voll übertriebener Lobsprüche reden höret, die Einem dann ein Lächeln abdringt, wenn man sie, wie dieß nicht selten der Fall ist, auf öffentlichen Plätzen wieder findet.

Sehr leicht ist der Einfluß der Charlatanerie in Kunst-Cabinettern auf National-Geschmack zu entdecken. Denn erstlich haben jene ohne Kenntniß zusammengebrachte und bloß durch Eitelkeit entstandene Sammlungen für den vollendeten Künstler nur einen sehr eingeschränkten Nutzen, zweitens können sie sehr leicht diejenigen irre leiten, denen es an hinreichenden Kunsteinsichten mangelt. Sammlungen dieser Art sind nur für den Kaufmann und den Besitzer wichtig; für den Kaufmann, der immer durch neue Gemählde dieselben vergrößert, für den Besitzer, der, je ärmer er an Kenntnissen ist, seine Sammlung um so viel reicher an Stücken werden zu lassen bemüht ist.

Wäre die Einrichtung der Gemählde-Cabinets immer diejenige, die sie seyn sollte, so würden durch sie, in Rücksicht der Kunst und des Geschmacks, alle diejenigen unschätzbaren Vortheile vereinbart, die uns einige Sammlungen vereinbart finden lassen. Denn nichts ist geschickter uns Ideen von den verschiedenen Schulen, Manieren, Verdiensten der verschiedenen Meister, und folglich von der Kunst selbst zu geben, als eine Vergleichung angestellt mit einer Menge von Meisterstücken, die sich an einem und demselben Orte befinden. Und gewiß kann man nichts Vortheilhafteres für die Erhaltung jener Meisterwerke auffinden, als das sorgfältige Aufbewahren,

wodurch sich ihre Besitzer, wodurch sich die Eitelkeit das Publikum verpflichtet, das denn auch, so oft jene Sorgfalt zu ihrem Lobe selbst spricht, durch allgemeine Anerkennung ihrer Aufmerksamkeit und ihres Kunsteifers belohnen kann.

Gemählde-Cabinets, so wie ich mir sie denke, Cabinets in die man keine veränderten, keine bedeckten, auch endlich keine solchen Werke aufnimmt, über die man in Ansehung ihrer Meister ungewiß ist; Cabinets, die nicht bloß dem Künstler, sondern auch jedem Kunstliebhaber, der seine Kenntnisse zu erweitern sucht, ohne Ansehen des Standes, offen stehen; Cabinets endlich, wo man in der Aufstellung der Kunstwerke eine gewisse Ordnung befolgt — diese sind für die Künste, für den Geschmack des ganzen Volkes, Schulen, in denen der Liebhaber seine Begriffe berichtigen, der Künstler nützliche Beobachtungen anstellen, und endlich Jeder einige Hauptideen erhalten kann. Besitzer, solcher, nach diesen Grundsätzen angelegten, Cabinetter, können mit vollem Rechte Anspruch auf den allgemeinen Dank eines Publikums, und auf die besondere Theilnahme aller derjenigen machen, die sich mit der Bildung des Geistes beschäftigen. Und solche Sammlungen sind für den Unterricht der Nachwelt, der spätesten Generationen bestimmt, wenn jene zahlreichen und unvollkommenen Cabinets ihren Sammlern wegen des Aufwandes, wegen der Betrügereien, denen sie so oft ausgesetzt sind, wegen der Ungemächlichkeit, die ihnen die große Anzahl der Gemählde verursacht, in kurzer Zeit selbst zur Last werden. Beraubt der Hoffnung, dereinst Erben zu haben, die einen so beträchtlichen und in Rücksicht seines Werthes so ungewissen Nachlaß übernehmen könnten, verlieren diese Sammler oft allen Geschmack an ihren Sammlungen, betrachten sie nur mit Widerwillen, und suchen sich eben so von ihnen loszumachen, wie man sich von einer Gesellschaft loszumachen sucht, die zu einer unerträglichen Größe angewachsen ist, und selbst dem, der sie veranstaltete, beschwerlich wird. Möchten daher jene wahren Verehrer der Kunst, die durch Sammeln sich, und andere zu unterrichten bemüht sind, möchten sie von dem Vorsatze beseelt werden,

den, bei ihren Sammlungen den Plan jener ersten Cabinets zu befolgen, und der weisen Auswahl dasjenige zu weihen, was sie nur allzu oft der Liebe zur Menge aufopfern. Dann dürften sie aber nicht bloß die Eitelkeit, jene Geburt des Luxus, des Nachahmungsgeistes, und des Hanges zum Besitz zu verdrängen suchen, ihnen müßte auch das Urtheil des helldenkenden Künstlers wichtiger als aller derjenigen seyn, die eine niedrige Gewinnsucht auffordert, sich von der Leichtgläubigkeit, der heftigen Begierde zum Besitz, und dem Mangel an Kenntnissen zu bereichern.

Camayeu.

Camayeu.

Camayeu ist der einfachsten Erklärung nach, die Abbildung eines Gegenstandes mit einer einzigen Farbe verschönt durch die bloße Wirkung des Helldunkels. Gewöhnlich bezeichnet man aber mit dieser Benennung Gemählde von zwey oder drey Farben, wo die natürlichen der Gegenstände nicht beobachtet sind.

Man sagt ein blaues, grünes, rothes Camayeu u. s. w. auch ein Gemählde in Camayeu-Manier: Redensarten, wo dieses Wort am häufigsten vorkommt. Man kann sich auch dieses Wortes bei einem übel colorirten und einfärbigen Gemählde bedienen, und es ein wahres Camayeu nennen, wenn man nämlich über dasselbe sein Mißfallen zu erkennen geben will.

Die mit Rothstein, schwarzer Kreide, Blei und andern Federn, Tuschen und Dinten gearbeiteten Zeichnungen; ein großer Theil von Kupferstichen, Papiertapeten, gefärbten Papieren, gewirkten und gestickten Stoffen, können in gewisser Rücksicht mit zu dem Camayeu gerechnet werden.

Camayeu's sind auch größtentheils die gedruckten leinenen Tücher, die Damaste u. s. w. indem in diesen Zeugen die Figuren entweder durch eine einzige Farbe, oder durch zwei

oder

oder drei Couleuren bald mehr bald weniger schön angegeben sind.

Der schlechte Geschmack, der sich nicht bloß in der Darstellung origineler Formen und fehlerhafter Gemählde äußert, sondern der für die Künste selbst nachtheilig wird, indem er sie herabwürdiget oder richtiger zu sagen zu der Beförderung desjenigen gebraucht, was mit ihrer Natur nicht zusammenstimmt, der schlechte Geschmack hat auch seit einiger Zeit eine Vorliebe für das Camayeu erregt, die einer weiteren Ausbildung und Vervollkommnung der Mahlerei Grenzen setzt. Der vornehme Müßiggänger, der unwissende Große spielte wie gewöhnlich auch hier den Tongeber, und nun war das Camayeu allgemein verehrt, und zu dem Range wirklicher Mahlerei erhoben. Dieser nachtheilige und ansteckende Einfall mußte sehr bald einer Menge von Werken, die die größeste Unbekanntschaft mit den Regeln der Kunst, und einem feinen gebildeten Geschmacke verriethen, das Daseyn geben, und wirklich sahe man auch in kurzen dasjenige sich ereignen, was man anfänglich geahndet hatte. Paläste, Häuser, und selbst Kirchen wurden mit grünen, blauen, rothen Menschenfiguren, mit ungeheuern, eben so hirnlosen als lächerlichen Formen verunstaltet, und der Modegeist begünstigte diese einem Jahrhunderte der Unwissenheit würdigen Werke um so viel mehr, da sie ihm ohne sonderliche Kosten eine Menge von Zierrathen darboten, und den so gemein gewordenen bettelhaften Luxus begünstigten. Da an Werken dieser Art der wahre Künstler kein Interesse findet, so wurde das Camayeu endlich die Beschäftigung und das Rettungsmittel des Genielosen, und die Meisten von denen, die sich selbst darin gefielen, daß sie ihre Wohnungen mit diesen Modewerken ausschmücken ließen, fanden oft keinen erheblichen Unterschied zwischen der Arbeit des mittelmäßigen Künstlers und der des talentvollen Mannes, der sie aus bloßer Herablassung oder Laune übernommen hatte. So wurde zu thörichten die Kunst herabwürdigenden Vorstellungen Anlaß gegeben. So eröffneten sich dem jungen Künstler Gelegenheiten sich ohne sonderliche Mühe etwas zu erwerben und an schlechten

ten Werken seinen Geschmack verderben zu können. Das Studium des Colorits wurde, da das Camayeu die Farben der Natur nicht nachahmt, für etwas ganz Unnützes gehalten; man mischte daher die Farben bloß willkührlich, trug sie nach den wenigen Vorstellungen, die man von dem Helldunkel hatte, auf, und glaubte endlich in der Darstellung der Formen eben so regellos seyn zu können, als man in der Wahl und Mischung der Farben willkührlich war. Solche lächerliche Dinge sind das Verderben der Künste, und gewiß würden diese sinken, wenn das Unbeständige der Mode nicht die Dauer solcher Thorheiten ohnmöglich machte.

Es ist für die Erhaltung des guten Geschmackes in Wissenschaften und Künsten ein sehr wichtiger Grundsatz, jedes Talent in diejenige Sphäre zu bringen, für welche es die Natur selbst bestimmte. Dieses auszuführen muß die Sorge einer weisen Erziehung seyn, eine Sorge, die mehr Geschicklichkeit voraussetzt, als man gemeiniglich glaubt: denn immer wird sie, selbst dann, wenn sich durch sie das Talent auch glücklich entwickelt, in gewissem Betrachte doch immer unvollkommen, tadelnswürdig, und Geschmackswidrig seyn.

Zu der Verschönerung der Schaubühnen, bey Feyerlichkeiten, in Schauspielen, zu Decorationen sind übrigens gewisse Gattungen der Camayeu-Gemählde nothwendige Erfordernisse. Sie sind hier schätzbar wenn sie mit Verstand und Kunst, Stucks, Basreliefs, Bronze und Marmorverzierungen nachahmen. Diese Anwendung giebt aber keine Entschuldigung für jene Modewerke ab, die nicht Phantasie, sondern Darstellung wirklicher Gegenstände seyn sollen, und die uns nichts als naturwidrige Colorite sehen lassen.

Zu dieser Gattung der Camayeu-Gemählde, von der ich izt sprach, gehören auch die mit Goldfarben angelegten Figuren, die oft sehr glücklich bey Deckengemählden angebracht werden können.

Man erwarte von mir in Ansehung des Camayeu keine Vorschläge, ich führte es bloß an, um das Thörichte jener Vorliebe, die man für dasselbe hegt, zeigen zu können. Künst-

ler

ler ohne Geschmack und ohne Grundsätze. Künstler, die die Schwachheit besitzen, sich von der Mode tyranniſiren zu lassen, mögen immer dem herrschenden Tone des sie irreleitenden Publikums Gehör geben. Aber den unterrichtsfähigen werde ich immer vor solchen müheloſen und niedrigen Anwendungen seiner Talente, vor der Bearbeitung solcher Gemählde warnen, die er bloß als Spiele der Einbildungskraft und als einen Mißbrauch der Kunst zu betrachten hat. Ihm werde ich zurufen, nur die farbenreiche Natur nachzuahmen, und jede Vorliebe für gewiße Couleuren und Mischungen, die seine Werke zu Camayeu's machen würden, zu entfernen.

Oft glaubt der junge Künstler durch wiederholte Anwendung gewisser Farben sich die große Kunst, die Natur auf das treueste und sprechendeste nachzubilden, erleichtern zu können. Aber er kann von dieser Vorstellung bethört, die Natur aus dem Gesichte verliehren, sich der aufmerksamen Betrachtung derselben entziehen, und durch diese bald Gewohnheit werdende Nachläßigkeit zu einem Künstler bilden, dessen Colorit entweder ein Kind der Erfindung, oder eine Folge von Unwissenheit in der Farbenmischung zu seyn scheint. In der Natur herrscht eben so viel Mannigfaltigkeit in den Farben, als Uebereinstimmung in den Gestalten, und der Künstler darf daher, um seine Werke mit der Natur übereinstimmend zu machen, eben so wenig das Colorit vernachläßigen, als bei dem Colorite die Uebereinstimmung mit dem wirklichen Gegenstande aus den Augen setzen.

Capital.

Capital.

Einem Gemählde wird das Beiwort Capital gegeben, wenn dasselbe entweder von einer beträchtlichen Größe ist, oder von Seiten der Kunst und des Künstlers einen sehr hohen Werth besitzt.

Gewöhnlicher pflegt man aber dieses Beiwort, das die Materie des gegenwärtigen Artikels ausmachen wird, eben sowohl dem Künstler als dem Kunstwerke beizulegen. Nach diesem Gebrauche wäre also der größeste Capital-Gegenstand derjenige,

jenige, der in Ansehung des Meisters und der Kunst die größesten Verdienste und Vollkommenheiten in sich vereinigte.

Man sagt: dieses Gemählde ist ein Capital-Stück dieses Meisters.

In dieser letztern Verbindung wird das Wort Capital sehr häufig von Sammlern, Cabinetsbesitzern und Kunsthändlern gebraucht. Oft sagt man von Einem, der eine große Anzahl wichtiger Werke zusammengebracht hat, daß er mehr als ein Capital-Werk habe; daß er ein Capital-Werk von Rubens, Van-Dyck, von Correggio, von Guido, von Girandoux, von Teniers besitze. Eigentlich sollte man aber diese Benennung nur allein bei Werken der größesten Meister jeder Schule anwenden.

Ich will mich nicht bei der Bemerkung aufhalten, daß der Schacher, die Gewinnsucht des Kunsthändlers und auch oft die Eitelkeit des Sammlers dieses unterscheidende Beiwort gemißbraucht habe. Der Schacherer braucht es oft um die Begierde des Sammlers noch heftiger zu machen. Die Eigenliebe des Liebhabers wird entflammet, sobald nur der Kunsthändler von Capitalen spricht, und er bezeigt das größeste Verlangen nach diesem oder jenem Gemählde, das er nicht des ästhetischen Vergnügens und des Kunststudiums wegen, sondern nur zu besitzen wünscht, um etwas zu haben, was andere Liebhaber, mit denen er wetteifert, nicht haben. Ohnstreitig ist ein wichtiges Gemählde einem weniger wichtigen vorzuziehen, aber der Liebhaber muß Kenntnisse besitzen, wenn er hier nicht Nachbeter seyn, sondern sich von der Wahrheit dieser Behauptung überzeugen, und in einem Gemählde alle die großen Schönheiten wirklich empfinden will, die dasselbe zu einem Capitalstücke machen. Aber leider ist in den Augen der meisten Sammler, nicht selten zu ihrem größesten Nachtheil, ein Capital-Gemählde nur das Theuerste, das Größte, ein Gemählde das die meisten Figuren enthält, auch wohl durch den aufgetragenen Firniß den meisten Glanz von sich wirft, und mit Recht oder Unrecht einen Platz in berühmten Cabinets einnahm, durch deren Verzeichniße oft Werke einen Werth erhalten, über

den

den man eben so wie über die Titel einer großen Menge von Personen, die den Nahmen der Edlen führen, richten könnte. Der unterrichtete Liebhaber und besonders der Künstler findet oft an einem nicht sonderlich geschätzten Gemählde, oft selbst an einem unvollendeten Stücke, aus der blühenden Epoche seines Meisters, ein wahres Capital-Werk.

Ein Capital-Gemählde eines großen Meisters ist nun im eigentlichen Verstande ein solches, das der größte Künstler für diejenige Gemählde-Gattung bestimmte, und in demjenigen Style arbeitete, zu welchem er von der Natur die meisten Anlagen erhalten hatte; ein solches, das er in der Periode der größesten Lebhaftigkeit, der größesten Begeisterung seines Talentes, und mit wahrer Anhänglichkeit und Liebe schuf. Ein solches Werk ist ein Capital-Stück, besonders wenn es noch überdieß wohl erhalten ist, denn die gute Erhaltung eines Gemähldes lässet uns erst alle die Schönheiten vollkommen genießen, von denen wir ohne sie nur einen kleinen Theil sehen und empfinden würden.

Werke also, die sich einem Gemählde, wie wir es jezt bezeichneten, nähern, oder ihm gleich kommen, muß man allein Capital-Stücke nennen, und auf solche Werke hat der für seine Sammlung eingenommene Liebhaber das Recht stolz zu seyn, denn sie sind von der Art, daß sie nicht nur ihm, sondern auch dem Künstler ästhetisches Vergnügen und Unterricht gewähren.

Artikel des Herrn Watelet.

Caricatur.

Caricature.

Das Wort Caricatur wird nur in der Sprache der Kunst gebraucht. Es ist ursprünglich nicht französisch, sondern es kommt von dem italiänischen Caricatura her, das man bloß in Ansehung des Endbuchstabens geändert hat. Wir haben es von den Italienern angenommen, oder richtiger zu sagen, ihnen abgeborgt, ob wir gleich auch in der Mahlerei durch Charge bezeichnen, was die Italiener durch Caricatura ausdrücken. Man wird denken, daß das Wort Charge figürlich eine Anhäufung von Dingen anzeige, und in der Mahlerei deutet

tet

ket auch in der That Charge so wie Caricatur eine Gallerie von Lächerlichkeiten an, die man aus Gestalten, Proportionen und Gesichtszügen bestehen läßt, die man dem Gelächter aussetzen will.

Für die Mahlerei ist daher Caricatur das, was komische, ironische und selbst satyrische Nachahmung für die Dichtkunst ist. Will man einige Ursachen, warum sich der Mensch in dem Comischen und in der Caricatur gefalle, näher kennen lernen, so muß man bemerken, daß das Ernsthafte und Lustige, das Pedantische und Ironische allgemein gewöhnliche mit Comischen gemischte Züge des Geistes sind, Züge, die man von je her und allenthalben in den Menschen sich bilden, und äußern sahe. Diese Verschiedenheiten sind, wenn man über sie nachdenkt, der menschlichen Gesellschaft so nützlich, daß man sie für ihre Dauer als unumgänglich nothwendig ansehen kann, ob sie gleich oft unwichtig zu seyn scheinen, und bisweilen nachtheilig werden.

So erhält und schützt z. B. das Ernsthafte, das sich dem Pedantischen nähert, die Ordnung und die nothwendige Verfassung unter den Gliedern der Gesellschaft; das Pedantische hingegen überschreitet nicht selten die Grenzen, in die es eingeschlossen, nützlich wird. Das Lustige, das an das Ironische grenzt, spricht sein Urtheil darüber, und wird gleichsam der Sittenrichter des Vorigen, und das Letztere findet sich durch die Ordnung, durch die verbesserte und daher vernünftiger gewordene Verfassung entwaffnet.

Das Lustige, Aufgeweckte des Geistes entschuldiget die Caricatur. Sie erhält selbst von ihm gleichsam das Recht, durch Hülfe der Kunst das Lächerliche und Uebertriebene des Ernstes, das Steife und Gezwungene in Stellungen und Mienen, das Besondere jeder Kleidung und alles, was in dem Betragen dem Gewöhnlichen und Anständigen entgegen ist, darzustellen und zwar noch lächerlicher darzustellen.

Die Caricatur enthüllt uns die verschiedenen Charaktere der Gesichtsbildungen, indem sie die Gestalten und Formen übertreibt. Nicht selten gab zu diesen Uebertreibungen der Formen die Betrachtung der Thierwelt den reichhaltigsten Stoff.

In

In ihr fand der seiner schaffenden Einbildungskraft folgende Künstler oft die auffallendesten Aehnlichkeiten zwischen Thiergesichtern und menschlichen Physionomien. Schon Aristoteles sagte, daß die Künste in ihren Nachahmungen den Menschen entweder in seiner wahren, oder in einer veredelten oder in einer ungünstigen und unfreundlichen Gestalt darstellten.

Das Leztere beabsichtiget der Caricatur-Mahler oder Caricatur-Zeichner; aber er kann eben so wie der Schauspieldichter einen moralischen Zweck haben. Er sagt uns auch nicht wie wir wirklich beschaffen sind, sondern wie wir zu seyn vorgeben. Auf einen solchen edlen Zweck hinarbeitende Caricaturen, sind die eines Hogarth. Dieser große Künstler hatte ohne Zweifel die Besserung seiner Mitbürger zur Absicht, wenn er ihre Charactere, Sitten und Gewohnheiten übertrieb.

Die Caricatur ist gleichsam ein Spiegel, der die Formen vergrößert, und ihre feinsten Züge anschaulicher macht. Aber wenn ich diejenige Gattung von Caricaturen, die Mängel und Lächerlichkeiten, nur um zu bessern, aufstellen, mit Werken des Theatedichters verglich, so muß ich izt hinzufügen, daß weder diese Aehnlichkeit, die Caricatur und theatralische Kunst in Ansehung ihrer Wirkungen und ihres Endzweckes haben, noch auch das Beispiel eines Aristophanes jene nach bestimmten Personen blos aus Satyre entworfene Caricaturen entschuldige. Die Menschen, die endlich aus übergroßer Verfeinerung eine gewisse Art von Ekel, von Langerweile nicht blos bei der Betreibung jedes ernsthaften Geschäftes, sondern auch selbst bei dem Genusse ihrer Vergnügungen empfinden, verlieben sich gleichsam, wenn ich mich, um dieses Uebel seltner zu machen, so ausdrücken darf, in Uebertreibungen jeder Art, gesetzt auch, daß diese an und für sich selbst tadelnswürdig und verwerflich wären. Aus diesem Grunde bezeigen sie sich auch für persönliche Satyren, für Individuen schildernde Comödien, für Sinngedichte, für die Uebertreibung dieser und jener Meinung, dieser und jener Begebenheit so nachsichtsvoll, und sie würden sich eben so nachsichtsvoll für die beleidigendeste Caricatur bezeigen

zeigen, wenn die Eindrücke der Caricatur nachdrücklicher wären, und wenn sie mehr den Augen des großen Haufens Preiß gegeben werden könnte.

Ich sagte in dem Artikel Anständigkeit, daß den Künstler in jedem Gewissensfalle seiner Kunst blos die Absicht rechtfertige oder verdamme. Ich rufe ihm in Rücksicht der Kunstwerke, von denen hier die Rede ist, diese Wahrheit wieder zu, und rathe ihm, in seinen nicht aus tadelnswürdigen Absichten sondern aus bloßem Drange eines aufgeheiterten Geistes gezeichneten Caricaturen, die er vielleicht selbst mit Wissen derjenigen, die in demselben dargestellt sind, arbeitete, nur immer mehr die äußerliche Gestalt, als den moralischen Character lächerlich zu machen. Die feinen Herren und insbesondere die Damen bezeigen sich weit geneigter die Uebertreibung einiger Mängel in ihrem Wuchse, als die Darstellung der Flecken und Schatten ihres Geistes zu verzeihen. Die Caricatur, die sich bei allen ihrem unfreundlichen immer noch nachsichtsvoll und gefällig bezeigt, nöthiget uns bloß zum Lachen, und ist dann das, was sie seyn soll.

Die Caricatur ist bisweilen so wie das Groteske nur bloßes Spielwerk des Künstlers. Immer läßt sie uns indessen auf gewisse Verdienste des Künstlers schließen. Sie ist z. B. das Werk des schnellen Entwurfes, die Geburt des augenblicklichen lebhaften Einfalles, und als solche überzeugt sie uns allerdings von einer Fertigkeit, die verschiedenen Charactere und das Eigenthümliche derselben schnell aufzufassen. Sie scheint aber um so vielmehr wahres Spiel zu seyn, da eben ihre Bearbeitung nur wenige Augenblicke erfordert, und wir können sie auch wirklich für nichts anders halten, wenn wir in ihr das Schalkhafte so angelegt finden, daß es nichts weniger als Absicht und Studium zu verrathen scheint.

Einige Kunstverständige, die in diesem und jenem Vorschriften und Regeln gegeben haben, rathen den Künstlern, immer kleine Tafeln und Papierblätter bei sich zu führen, und die Charactere der Gesichtsbildungen, die ihnen auffallen, zu zeichnen. Es ist natürlich, daß bei so flüchtigen Betrachtungen,

gen, die oft die Dauer eines einzigen Augenblickes beschränkt, der Künstler nur um der Seele den Gegenstand einzuprägen, mehr oder weniger entwerfe. Diese Gattung von Caricaturen ist bloß zum Privatgebrauche des Künstlers, nicht aber für das Publikum bestimmt. Dieß sollte der Menschenbeobachter in Ansehung seiner augenblicklich gemachten und nicht selten eben so augenblicklich niedergeschriebenen Bemerkungen nachahmen. Denn ihn entschuldiget oder verurtheilt wie den Künstler bloß die Absicht und der Gebrauch seiner Caricatur.

Leonhardo da Vinci rieth nicht bloß zu jenem flüchtigen Betrachten, wo der Künstler nur einige Züge hinwirft, um eine lebhafte Vorstellung des Gegenstandes wieder bewirken zu können, sondern er pflegte selbst so zu beobachten, so flüchtig zu entwerfen und dann aus der Seele zu zeichnen. Wir besitzen eine Anzahl nach seinen Zeichnungen gestochener Caricaturen, von denen der größeste Theil die Personificirung, wenn ich mich so ausdrücken darf, einiger der gewöhnlichsten moralischen Charactere zum Zwecke zu haben scheint. Außer den Caricaturen, wo er thierähnliche Menschengesichter dargestellt hat, hat man noch einige, wo man die Charactere, die Neigungen, die Verschiedenheiten und Abweichungen, die man an Affectirenden mehr seyn wollenden Menschen beobachtet, ausgedrückt findet. So sehen wir z. B. in diesen Caricaturen in einer Mönchskutte eine listige verschmitzte Physiognomie, ein Gesicht, dem ein sehr langes Kinn eine gutmüthige an Dummheit grenzende Miene giebt, ein anderes, wo das sehr aufgezogene nach vorwärtsgehende Kinn, die spitzige Nase, der versteckte und durch beide Mundwinkel aufgeworfene Mund, über das Ganze den Character des Comischen und des Sardonischen Lachens verbreitet. So findet man ferner in seinen Caricaturzeichnungen, Caricaturen von Zänkischen, Mürrischen, Großthuenden, Satyrischen, von Gesichtern, die die Trägheit des Geschäftslosen, die Feistheit des Gefräßigen, die Ausschweifungen des Wollüstlings, das Vegetirende des Cenobiten, das Gutherzige des schlichten Menschen, das Verachtende des Stolzes, das Widrige des Schlechtgesinnten, das Selbstgenü-

genügende der Eigenliebe, das Grobe und Ausgelassene des Rohen, das einfältige Lachen des Dummen, das traurige Nachsinnen des Melancholischen u. s. w. darstellen.

Diese Beispiele werden hinreichend seyn, dem Nichtkenner einige Begriffe von den verschiedenen Gattungen der Caricaturen, und von ihrem Gemeinnützlichen und Gemeinschädlichen zu geben. (Artikel des Herrn Watelet.)

Cartons.

Carton.

Cartons nennet man in der Sprache der Mahlerei Umrisse von Figuren oder von Gruppen, die mit der größesten Genauigkeit auf Pappen, deren Größe und Dicke von dem jedesmaligen Gebrauche des Künstlers abhängt, gezeichnet sind. Man hat diese Cartons vornehmlich bei der Al Fresco Mahlerei angewendet. Wir müssen von dieser Art zu mahlen einen Begriff geben, um über die vornehmste Anwendung der Cartons verständlich werden zu können.

Um Al Fresco mahlen zu können, überstreicht man erstlich das Gewölbe, wo man das Gemählde anbringen will, mit einem aus Kalk und Sand bereiteten Mörtel. Ist dieser Ueberzug so fest, daß er nicht mehr dem Finger nachgiebt, den man, theils um seine Festigkeit zu prüfen, theils um zu untersuchen ob er noch Feuchtigkeit enthalte, gegen ihn drückt, so legt man die, nach den äußern Linien der Figur, die man mahlen will, ausgeschnittene Pappe auf. Man zieht nun mit einem spitzigen Holze oder Elfenbeinstifte den Umriß der Figur, in dem man den Stift genau an dem Rande der ausgeschnittenen Pappe hinführt. So erhält der Künstler durch leichte Furchen in dem Mörtel, der eben um deswillen noch etwas feucht seyn muß, den Umriß der Figur, den er hier nicht, wie auf der Leinwand, mit Kreide entwerfen könnte.

Eine solche ausgeschnittene Pappe ist nur für eine einzige Figur anwendbar. Hat daher der Künstler eine Gruppe oder überhaupt mehrere Gegenstände al Fresco zu mahlen, so durchlöchert er die Umrisse, die auf die Pappe gezeichnet sind,

und

und bestäubt dieselbe, nachdem er sie durch irgend etwas befestiget hat, mit Kohlenstaube, der sich in einem kleinen Säckchen befindet. Dieses thut er in der Absicht, daß der Kohlenstaub durch die kleinen Nadellöcher hindurchgehe, und ihm auf dem frischen Mörtel, der wegen der Aufnahme der Farben aufgetragen werden mußte, die äußeren Züge, die zu der weiteren Bearbeitung hinreichend sichtbar sind, angebe.

Diese Art zu entwerfen wird aus einem doppelten Grunde befolgt. Denn erstlich ist die Zeichnung, wie ich schon bemerkt habe, auf einem frischen und feuchten Mörtel ohnmöglich, und zweitens ist es unumgänglich nothwendig, daß auf dem Mörtel noch vor seinem völligen Eintrocknen die Farbe aufgetragen werde, indem sie sonst nicht in ihn eindringen und mit ihm sich nicht vermischen könnte. Aus diesem Grunde ist es auch erforderlich, die Figuren-Umrisse immer auf dem Mörtel so anzugeben, daß sie sich erhalten; denn die kurze Zeit, in der das Ganze vollendet seyn muß, erlaubt nicht in den Zügen des Entwurfs lange nachzuhelfen. Dieses mag auch die Ursache seyn, warum man bei dem Al Fresco nur immer die erstere Gattung der Cartons angewendet hat, weil die Züge des Holz- oder Elfenbeinstiftes, der an dem Rande der ausgeschnittenen Pappe hingeführt wird, weniger der Verwischung ausgesetzt sind, und ob sie gleich nur sehr leicht angegeben werden, doch unverändert und dem Auge des Künstlers bemerkbar bleiben. (Artikel des Herrn Wateler.)

Catalog. Gemählde-, Zeichnung-, Kupferstich-Catalog.

Es fällt Vernünftigen sehr schwer, sich eines mitleidigen Lächelns zu enthalten, wenn sie sehen, welchen Werth Eitelkeit und Gewinnsucht auf Gegenstände des Luxus oder solcher Dinge setzt, die der Luxus in seine Sphäre zieht. Da sammelt ein müßiger sich selbst zur Last lebender Reicher, entblößt von Kunstkenntnissen, gedrückt von Langerweile, Gemählde, Zeichnungen und Kupferstiche, und bald des Vergnügens, das er

von

von dieser Beschäftigung erwartete, überdrüßig, macht er sich nun ein andres, indem er über seine Verschwendung, in Beziehung auf ihn gesagt, sich ein Verzeichniß, von dem man sprechen wird, entwirft, und einen Catalog zu Stande bringt, der die Welt durchlaufen und ihr einen Namen nennen soll, der füglich vergessen bleiben könnte.

Seitdem die Producte der schönen Künste für einen großen Theil ihrer Käufer Gegenstände des Luxus und der Pracht geworden sind, seitdem sind sie auch immer mehr und mehr Gegenstände der Speculation und der kaufmännischen Gewinnsucht geworden. Die Catalogen und Beschreibungen der Kunstwerke, die man oft zum Verkauf ausbietet, und die nach dem Verkaufe oft noch von Seiten des Verkäufers mit einer weitläuftigen Anpreisung jedes Stücks begleitet werden, sind größtentheils so eingerichtet, daß sie auf das Begehrungsvermögen wirken, und den Wetteifer der Liebhaber, die nur die Ehre einander zu übertreffen zum Zweck haben, gleichsam von neuem beleben. Wären diese prahlerischen Beschreibungen, die unter dem Titel Catalogen die Welt durchlaufen nicht zu einer schnellen Vergessenheit bestimmt, sähe man sie auf die Zukunft fortleben, so könnte man mit Recht fürchten, daß die kommenden Generationen, wenn sie vernünftiger und weiser als wir wären, kein günstiges Urtheil über unser Jahrhundert fällen würden, besonders dann, wenn sie bei unsern Kleinheiten oder richtiger bei unsern Verirrungen, die durch uns bewirkten Fortschritte so vieler Kenntnisse, die herrlichen unzubezweifelnden Folgen, die unsere glücklichen Beschäftigungen mit Wissenschaften und Künsten wirklich hatten, übersähen. Man muß indessen zugeben, daß ein sehr großer Theil der Lächerlichkeiten die man einer Nation vorwirft, immer nur einige Klassen ununterrichteter und unthätiger Menschen angehn, die das Lächerliche weniger beunruhiget, und die sich ihm weit eher als den Blößen eines eingeschränkten Verstandes oder einer drückenden Langeweile aussetzen. Diese itzt so zahlreich gewordenen Menschenklassen füllen besonders die Hauptstädte an, wo sie sich nach Verhältniß

der Volksmenge und des Reichthums vermehren. Um auf die nachtheiligen Folgen jener angeführten und betrügerischen Lächerlichkeiten, deren man sich itzt durch Cataloge schuldig macht, wieder zurückzukommen, so ist in Rücksicht der Kunst und des Geschmackes der Nation eine ihrer schädlichsten Wirkungen, daß sie gewöhnen die verkäuflichen Werke nur wegen des Luxus, der Mode, des bloßen Seltenen ihres Sujets, mit einem Worte, nicht eigentlich wegen wahrer Schönheiten der Kunst und der Natur sondern nur bloß wegen dessen zu schätzen, was man allgemeinen Beifall nennt, und was größtentheils der Willkühr und dem Eigensinne der Mode unterworfen ist.

Für den Künstler sind diese Thorheiten nicht weniger nachtheilig. Sie geben dem Geschmacke, den er für die ersten Gegenstände der Kunst, für große Plane und Entwürfe haben würde, eine andere Richtung, indem sie ihm zeigen, daß die weniger wichtigen Gemählde-Gattungen die beliebtesten sind, und daß ihre Werke, es sei nun wegen des Beifalles oder des Werthes, den man ihnen beilegt, am meisten bezahlt werden. Daher der Kalsinn mit dem wir die Künstler für edle, große und majestätische Gegenstände, bei welchen die Kunst alle ihre bewunderungswürdigen Zaubereien anzuwenden vermag, erfüllt sehen. Daher der ansteckende Hang für sogenannte sanfte und Liebeathmende Darstellungen, oder für solche, die sich immer durch etwas Lächerliches auszeichnen.

Das Ansehen, das die List des gewinnsüchtigen Kunsthändlers Catalogen zu verschaffen weiß, der Werth, den dieser in denselben den Kunstwerken mit diktatorischer Miene beilegt — dieß gäbe uns hier hinreichende Veranlassung einige richtige und helle Begriffe aufzustellen, und nicht ungegründete Bemerkungen über eine vernünftige und weise Schätzung der verschiedenen Gemählde gattungen mitzutheilen, der Gemählde gattungen, die bald mehr oder weniger Talent erfordern und auf Theilnahme des Herzens und des Geistes Ansprüche machen. Aber wenn wir uns über die Materie dieses Artikels zu sehr ausbreiteten, würden wir vielleicht nicht die Beschuldigung hören müssen, jenem Menschen in der Comödie zu gleichen, der

die

die ausgehangenen Schilder der Kramläden und Wirthshäuser abgeändert wissen wollte? Wahrheiten, die allzuumständlich gesagt werden, grenzen an das Pedantische, oder nähern sich doch wenigstens demselben, und sind daher besonders geschickt uns lächerlich zu machen. (Artikel des Herrn Watelet.)

Celebrität.

Die Celebrität ist von dem Rufe unterschieden, oder richtiger zu sagen, sie ist das Höchste desselben; denn der Ruf geht der Celebrität vorher, ob er gleich nicht immer das erreicht, was man Celebrität nennt. In den Künsten haben Werke niederer Art Ansprüche auf Ruf, weniger aber auf Celebrität. Ein Raphael wird so lange wir Werke der Mahlerei schätzen werden, Celebrität besitzen: Viele schätzbare Künstler haben in den weniger erhabenen Gemählsgattungen Meisterstücke geliefert, und sich einen verdienten Ruf erworben, der sich auch mit ihren Werken erhält, aber sich nie zu jener Celebrität erhebt, die z. B. nach vielen Jahrhunderten noch bei uns ein Apelles besitzt, dessen Werke selbst nicht einmal mehr existiren. Celebrität ist also in der Kunst das Höchste und gleichsam das Vollendete des Rufes, Ruf hingegen der Wiederhall mehrerer allmählich entstandener und für den Künstler günstiger Stimmen, die endlich auch nach dem Beifalle mehrerer Jahrhunderte dem Namen des Artisten wirkliche Celebrität geben.

Wir wollen itzt von dem Werthe, den Celebrität in Ansehung des Künstlers besitzt, sprechen.

Wenn die Begierde des Künstlers nach Celebrität das Werk eines reinen Enthusiasmus ist, den ihm die Natur einhauchte; wenn dieser Enthusiasmus inniges Gefühl der Schönheiten, die die in das Gebiet der Kunst gehörigen Gegenstände darstellen, characterisirt; wenn endlich lebhafte Neigung und Entschluß diese Schönheiten nachzubilden, dem Artisten das Vertrauen einflößt, daß er, mit der Fähigkeit dem Gegenstande die größeste Aufmerksamkeit zu widmen, seinen Vorsatz mit

Glück ausführen werde, so kenne ich, wenn er nun wirklich Celebrität erlangt, in der That keine wohlverdientere, und finde überhaupt nichts, was an dem Wunsche sie zu erlangen getadelt werden könnte. Aber wenn die Begierde nach Celebrität auf hohen Meinungen von Talenten beruht, wenn diese Begierde im eigentlichen Verstande nichts ist, als eine Geburt der Eitelkeit, der Eigenliebe, der Selbstzufriedenheit, deren sich der Künstler, sollte es auch nur in der Einbildung seyn, vor allen andern, die doch die nämlichen Ansprüche auf dieselbe haben, erfreuen zu können hofft, dann wird diese Begierde nach Celebrität für den Künstler mehr Quelle des Verdrusses als der Selbstbefriedigung, dann läßt sie ihn sehr oft Widerspruch und andere unangenehme Dinge finden, mit denen er unaufhörlich zu kämpfen hat, und die er nicht immer überwindet. Celebrität, die aus solchen unreinen Bewegungsgründen gesucht, die durch Mittel, die man größtentheils verschweigen, oder über deren Gebrauch man erröthen muß, erlangt wird, diese Celebrität sinkt endlich, sie verschwindet, und läßt besonders eine kurze Dauer ahnden, wenn derjenige, der sie sich mit vielem Aufwand erwarb, nun nicht etwa auch einen gleichen Aufwand auf ihre Erhaltung verwenden kann.

Es giebt also eine gewisse Celebrität nach der selbst der bescheidenste Artist streben kann und streben muß, ohne daß er befürchten darf, durch jenes glühende Verlangen nach ihrem Besitze, das Reine seiner Absichten zu trüben. Aber nur in der Einsamkeit seiner Werkstätte muß er nach dieser Celebrität ringen, ihn würden sonst manche fremde mit seiner Kunst nicht in Verbindung stehende Dinge, denen er sich überlassen, denen er weiter nachhängen könnte, in seinen Arbeiten stören. Ein wahrer liebenswürdiger Künstler muß daher auch, wenn er sich der Begierde nach edler Celebrität überläßt, und von Hoffnung sie zu erlangen beseelt ist, nur auf Vollendung seiner Werke, nie aber etwa mit Verachtung an diejenigen denken, die mit ihm eine Laufbahn betreten. Er muß, so oft in ihm je der Gedanke an seine Nebenbuhler aufsteigt, erwägen, daß sie Celebrität erlangen können, ohne deswegen diejenige zu verdun-

dunkeln, nach welcher er selbst emporstrebt. Nie denke er darüber nach, ob sein Kunstwerk, die fleißige Bearbeitung desselben, ob Gespräche und Gänge ihm einen Vorrang vor jenen Künstlern verschaffen, und ihm Celebrität, ehe er ihrer noch ganz würdig wäre beilegen möchten. Er überlege, daß die Zeit, die er zu solchen Mitteln anzuwenden hätte, für sein Studium verlohren sei, und daß er überhaupt in seiner Kunst sich nur dann der Vollkommenheit nähern könne, wenn er nichts verabsäumt, was zu ihrer Erlangung wesentlich ist. Und sollte er auch die Celebrität, auf die er vielleicht Ansprüche hätte, nicht erreichen, so würde ihn sein edler Character für das, was ihm versagt seyn könnte, entschädigen. Oft würde er aber vielmehr denken sollen, daß er sich der Vollkommenheit nur nicht in dem Grade genähert habe, den man von ihm zu fordern berechtiget war.

Sollte aber unser Künstler betreten seyn, und sich von der Natur in Ansehung der Kunsttalente, die er zu besitzen wähnte, vernachläßiget glauben, so ist es nothwendig ihm das, was Celebrität genannt wird, mit philosophischen Auge betrachten zu lassen. Und was saget ihm diese täuschungslose Betrachtung? Celebrität ist Resultat der Meinung einer Anzahl von Menschen, einer Anzahl, die genug ist, um daß diese Meinung allgemein bekannt werde, beifallswürdig scheine, und vor entgegengesetzten Meinungen gesichert sei. Aber ist die Meinung einer Menge auch hinreichend zuverläßig? Hat sie die Gründe für das, was sie aussagt, auch in ein solches Licht gestellt, daß sie nun eine dauernde Convention bewirken könnte? Und kann eine solche Convention unverändert bleiben? Kann man wohl versichert seyn, daß sie von Generation zu Generation gelangen werde? davon hat man wenigstens Beispiele, wird unser Künstler sagen. Allerdings, einige Celebritäten haben sich ohngeachtet des Unbeständigen menschlicher Urtheile und des Alles verheerenden der Zeit, ohngeachtet der Umwandlungen, denen Dinge und mit ihnen Meinungen ausgesetzt sind, ohngeachtet der Vorurtheile, die unter den Menschen entstehen, und auf einander folgen, erhalten; aber es ist

auch

auch nicht zu läugnen, daß die Zahl dieser Celebritäten sich dennoch von Jahrhundert zu Jahrhundert von Menschenalter zu Menschenalter vermindere.

Betrachten wir von einer andern Seite die Natur der Celebrität, und insbesondere derjenigen Celebrität, die dem Talente und der Kunst geheiliget ist; werfen wir einige Blicke auf die eigentliche Sphäre, in der sie existiren kann, und in der sie wirklich gekannt wird, sind es da nicht blos verfeinerte und gebildete Gesellschaften, auf die wir sie eingeschränkt sehen, Gesellschaften, die in Vergleichung mit denjenigen, die man noch unter den Menschen findet, einen sehr unbedeutenden und kleinen Theil ausmachen? Und sind es selbst in aufgeklärten Staaten nicht immer nur die größeren Städte, wo man die Celebrität, von der ich izt spreche, findet, und wo man, um sich und andere zu unterrichten, Cabinets angelegt hat? Findet man sie aber wohl in jenen kleinen Städten, Schlössern und Dörfern, wo die Künste, selbst kaum den Nahmen nach bekannt sind? — Doch ich verlasse diese traurigen Bemerkungen, die zu einer Muthlosigkeit Anlaß geben könnten, die den wissenschaftlichen und künstlerischen Fortschritten, die endlich auch der Selbstzufriedenheit entgegen seyn würde, und will vielmehr erinnern, daß der, der Celebrität würdige Künstler sich durch das natürliche Gefühl seiner Talente und Fähigkeiten überzeuge, daß, je mehr er sich den Vollkommenheiten seiner Kunst, und zwar mit denjenigen reinen Absichten, die ich in ihm vorausgesetzt habe, nähere, er um desto mehr berechtiget sei seinen Werth zu fühlen, und sich, wäre es auch nicht einer erlangten, doch immer einer verdienten Celebrität, und einer beglückenden Selbstzufriedenheit zu erfreuen. Ein solcher Künstler überlasse sich ohne Unruhe dem süßen Gedanken, daß er in seinen Arbeiten eine sichere Belohnung finden werde; er erwäge, daß dieser nicht eitle, sondern seinem edeln und reinen Character entsprechende Gedanke ihm für das zögernde Nähern der Celebrität Entschädigung sey, und ihn endlich verhindere seine Ruhe durch das Schauspiel jener ephemerischen Celebrität zu stöhren, die die Menschen nur um deswillen so geschwind zuzugestehen

scheinen,

scheinen, um ein Recht zu haben, sie zu wiederrufen, und nicht selten durch eine zweite Ungerechtigkeit selbst noch mehr zurücknehmen zu können, als sie denen, die die Spiele dieser Launen wurden, vorher zugestanden hatten.

(Artikel des Herrn Watelet.)

Character.

Man unterscheidet an jedem sichtbaren Gegenstande allgemeine und besondere Charactere.

Der allgemeine Character eines Gegenstandes bestehet, in Rücksicht des nachahmenden Künstlers, in den äußern Formen, die sogleich und auf den ersten Blick wahrgenommen werden.

Aber der Künstler, der in seinen Gemählden nur diese Charactere ausdrückte, wäre mit einem Menschen zu vergleichen, der, wenn er spräche, alles nur durch generische Wörter bezeichnete. Noch mehr gliche er dem, der, ohne irgend einen Begriff von Nachahmung, izt eine Kohle nähme, und auf eine Mauer Häuser, Pferde, oder menschliche Figuren hinzeichnete.

In diesen beiden Vergleichungen dürfte sich auch ein grosser Theil von Lehrlingen, die erst anfangen sich mit der Kunst zu beschäftigen, geschildert finden; denn bei ihren noch sehr unbestimmten Begriffen von Nachahmung, können sie nur die Nachbildung der allgemeinen Charactere der Gegenstände, die sie darstellen wollen, zum Zweck haben.

Wenn Zeichnungskunst, Bildnerei und Mahlerei noch in ihrem ersten Entstehen sind, so sehen wir die, die sich mit ihnen beschäftigen, immer nur die allergemeinsten Charactere darstellen; und wir finden, daß das Höchste ihrer Kunst nur darinn besteht, uns in ihren Gemählden einen Mann von einem Weibe, ein Pferd von einem Rinde unterscheiden zu lassen.

Verbindet hingegen der Nachahmer mit dem Begriffe des allgemeinen Characters den des besondern, so steigt die Kunst um eine Stufe höher, und diese ist eben so wichtig als der Fortschritt,

schritt, den der Verstand des Wilden macht, wenn er seine aus wenigen Wörtern allgemeiner Merkmahle zusammengesetzte Sprache, mit Termen der besonderen der Gegenstände bereichert. Der Künstler betritt daher einen der wichtigsten Pfade zur Vollkommenheit, wenn er den Gedanken faßt, von der Allgemeinen Form der Gegenstände, die er bei der Betrachtung ihrer Größen, Proportionen und Farben wahrnimmt, das Besondere zu unterscheiden. Man kann sagen, daß er nun gleichsam den Faden in seiner Hand halte, der ihn allmählig zu allen sichtbaren Verschiedenheiten, nicht bloß zu Gattungen sondern zu einem jeden verschiedentlichen Wesen jeder Gattung selbst leiten soll. Und läßt ihn sein Verstand die gehörigen Mittel finden, so wird er sich auch an diesem Leitfaden den kleinsten Abstufungen in den Characteren wirklich nähern; denn bald wird er wahrgenommen haben, daß ein jeder Gegenstand, aus welchem Geschlechte und aus welcher Klasse er auch immer seyn mag, nie einem andern desselben Geschlechts, derselben Klasse ganz ähnlich sey.

Um einen Augenblick, ehe ich mich in einige genauere Betrachtungen einlasse, wieder auf das zurückzukommen, wovon ich ausgieng, so will ich bemerken, daß der allgemeine Character des Menschenkörpers, nach der Erklärung die ich von dem allgemeinen Character aufstellte, in der Form seiner größesten und sichtbarsten Theile bestehe. Solche Theile sind z. B der Kopf, der Rumpf, die Aerme, die Beine; denn Augen, Nase, Mund, Finger kann man zu den ersten besonderen Characteren zählen. Wir sehn auch an den ältesten Versuchen in den nachahmenden Künsten, daß die egyptischen Bildner und die hetrurischen Künstler nur eine bloße Idee von diesen Theilen gaben.

Man kann annehmen, daß die Charactere, die unnachläßlich als allgemeine betrachtet werden müssen, bei gleichartigen Gegenständen die größesten Aehnlichkeiten, die man nur kennt, darstellen; daher auch dieses Gebiet der Nachahmung so sehr beschränkt ist. Besondere Charactere giebt es hingegen, wie bald gezeigt werden soll, eben so viel, als es Individuen giebt. So beträchtlich auch diese Anzahl ist, so wird

sie

sie doch für den Künstler durch verschiedene Ursachen, die sich auf die Vereinigung und die Cultur der Menschen beziehen, noch weit beträchtlicher.

Nach diesen vorläufigen Bemerkungen wollen wir nun ein Verzeichniß von den verschiedenen Arten der besondern Charactere aufstellen. Es sind aber die besonderen Charactere

1) Charactere des Geschlechts und des Alters,
2) Charactere der Bildung, die wir dem Zufalle zuschreiben, und deren Theile auf gewisse Formen eingeschränkt sind;
3) National Charactere, die von dem Clima abzuhängen scheinen. Diese lezteren Charactere sind in den Individuen, in denen wir sie entdecken, allgemeine und besondere zugleich. Jedes Individuum kann indessen noch gewisse Verschiedenheiten, die ich Individuelle nenne, annehmen, ohne deswegen sein Characteristisches zu verliehren.

Ein Baum, ein Mensch ist jung oder bejahrt, gesund oder krank; er ist den Einwirkungen der Elemente ausgesetzt, die seine Formen modifizieren, und ihnen bemerkbare Charactere geben. Jede Substanz erhält von dem, was auf sie Einfluß hat, gewisse characteristische Merkmahle. Gebürge und Felsen sind in Ansehung ihrer Formen Umwandlungen unterworfen, die folglich auch an ihnen diejenigen Charactere verändern, die bis auf ihre verschiedenen Erd- und Steinarten bestimmen lassen, ob sie nie Verheerungen der Zeit, nie innerlichen Stöhrungen, nie sonstigen Zufällen, die sie betreffen konnten ausgesetzt waren, oder ob sie gewaltsame Veränderungen in ihren Schichten, Verheerungen von stürmenden Orkanen, von Gewässern, von Hitze, von Kälte zu erfahren hatten. Und so ist es mit allen Substanzen, von welcher Gattung sie auch seyn mögen. Die Abwechselungen der Jahrszeiten geben den Pflanzen Charactere, die man annuelle nennen kann. Die Thiere erhalten momentane Charactere von der jedesmaligen Lage, in der sie sich befinden. Alle besondere Charactere der Thiere, sowohl derjenigen, die der Mensch durch Bezähmung angewöhnte,

wohnte, als der, die in der Wildniß umherirren, sind übrigens von einander verschieden, und für jeden aufmerksamen Beobachter bemerkbar; sie sind durch ihre Leidenschaften, durch ihre Gewohnheiten modifiziert, und die Thiere haben selbst, wenn man sich so ausdrücken darf, ihre physionomischen Charactere. Der Schäfer, den Einsamkeit und Ruhe jedes Individuum seiner Heerde mit Aufmerksamkeit betrachten läßt, entdeckt oft in einem Hammel eine Physionomie, die ihm denselben als ein boshaftes oder frommes Thier characterisiert. Ich überlasse es dem Leser sich das Mannigfaltige, das diese erwähnten für den Künstler so wichtigen Verschiedenheiten der besonderen Charactere, enthalten, zu ergänzen, und zeige nur noch einige derjenigen Charactere an, die der Stand der bürgerlichen Verfassung und der Cultur hervorbringt. Dieser Stand, in welchem der Mensch zu leben bestimmt ist, dieser Stand ist es, der für den Künstler nun die Charactere entstehen hieß, die ich historische, mythologische und religiöse nennen werde; er ist es endlich auch, der dem idealischen Character das Daseyn gab, den man wie eine Art von Convention betrachtet, wenn er als ein glückliches Werk der Einbildungskraft erscheint.

Der historische besondere Character besteht in der Beschreibung gewisser Größen, Proportionen, Formen und Züge, die uns die Geschichte mit den Begebenheiten einer ausgestorbenen Welt überliefert. Diese Charactere beziehen sich vornehmlich auf Menschen, die in dem Jahrhunderte und unter dem Volke, wo sie lebten, eine allgemeine Aufmerksamkeit erregten. Sind es Helden oder Krieger, (und dieß ist leider größtentheils der Fall) so unternimmt es die Geschichte, eine genaue Schilderung ihres Aeußerlichen und ihrer Gestalt zu geben, und die Künstler, die diese Helden, diese Krieger darstellen, sind vermöge der besondern Charactere, die sie da auszudrücken haben, gezwungen, sie nach diesen Geschichtsschilderungen zu mahlen oder zu bilden, und so zaubert uns der nachahmende Pinsel oder Meißel die Formen, die Größen, die Gesichtsbildungen dieser Menschen, in denen wir gewöhnlich die Stärke, die Tapferkeit, das Unerschütterliche der Seele, die Geschicklichkeit zu

kriege-

kriegerischen Unternehmungen, durch die sie sich auszeichneten, lesen. Sind es Gesetzgeber, Weltweise, Gelehrte, so finden wir die Gestaltungen leerer und unbestimmter, aber in den Gesichtszügen sehen wir Ernst und Nachdenken, und dieser Ernst, dieses Nachdenken immer auf Veranlassung gewisser besonderer Charactere der Formen ausgedrückt, die die Geschichtsbücher den Künstlern angaben, und die wir bisweilen durch Medaillen, Bildsäulen, Büsten, Basreliefs bestätiget finden.

Diese Gattung besonderer Charactere wird für den Künstler, da sie nun eingeführt und allgemein angenommen ist, ein wirkliches Costume; ein Costume, das er unnachläßlich zu beobachten hat, selbst wenn ihm, wie bei der Darstellung eines Socrates und eines Aesop, Häßlichkeit zum Grunde läge.

Diejenigen besonderen Charactere, die ich mythologische genannt habe, beschränken den Künstler fast auf eine ähnliche Weise; denn die Charactere des Jupiters, des Herkules, des Ganymedes, der Hebe, haben, ob sie gleich ihren Ursprung nur Fabeln verdanken, in der Kunst doch eben dasselbe Recht, als die wahrsten historischen Charactere erlangt. Die Dichter sind die Geschichtschreiber dieser Gattung des Costums; und die ältern Künstler, die den Vorstellungen der Dichter vor ihnen folgten, haben gleichsam, ohne es zu wissen, allen denjenigen, die Produkte der Künste hervorbringen, das Gesetz aufgelegt, die imaginairen Wesen, die sie darstellten, als wirklich zu betrachten, und es würde ein Mahler oder Bildner diese Wesen in einer ganz unbestimmten und leeren Manier bearbeiten, wenn er in ihren Darstellungen die besonderen Charactere vernachläßigte, mit welchen sie jene ältern Künstler erscheinen ließen. Alle mythologische besondere Charactere wie z. B. die Furien, gewisse Ungeheuer, die höllischen und himmlischen Gegenden, der Tartarus, die Elisäischen Felder, haben übrigens wieder ihre besonderen Charactere. Bildet ein Künstler solche Gegenstände, so muß er sie nach ihrer idealischen Natur bilden, deren Schöpfer Dichter und Schriftsteller waren.

Auch für die religiösen Gegenstände sehen wir besondere Charactere angenommen und beobachtet, die der Künstler nie

ganz

ganz aus dem Gesichte verliehren darf. Die Engel z. B. haben ihre characteristischen Formen: die vornehmsten Gegenstände unserer Verehrung haben Physiognomieen und in diesen selbst einzelne Züge, die wir in allen ihren Darstellungen befolgt und ausgedrückt, und ihnen von den Künsten gleichsam geweiht sehen. Die heiligen Bücher, die den Künstler zu so vielen Werken Stoff gegeben haben, machten es ihnen auch gleichsam zur Pflicht, sich immer mehr nach den besondern Characteren, die sie uns in so vielen ihrer Wesen und Gegenstände finden lassen, zu richten, und wie ich schon sagte, sie selbst in der Gesichtsbildung der unsichtbaren Gottheit, die wir anbeten, die wir als unerforschlich betrachten, und die nun in dem pittoresken Costume einen fast allgemein angenommenen besondern Character besitzt, zu befolgen.

Zu diesen Gattungen besonderer Charactere könnte man noch den der idealischen Schönheit zählen, von dem ich in den Artikeln Schön und Schönheit sprechen werde, aber dieser Character besteht mehr in einer ungewöhnlichen Vollkommenheit, die verschiedenen allgemeinen und besonderen Characteren gegeben wird, als in der Darstellung eines Characters individueller Formen, Größen und Züge, bei welchem der Künstler bloß Aehnlichkeit zu bewirken sucht.

Was die Leidenschaft-Charactere, wie man sie zu nennen pflegt, betrift, so theilen sie sich in jeder Leidenschaft in allgemeine und besondere, worüber ich mich aber, so viel dieses von mir wird geschehen können, in dem Artikel Leidenschaft ausbreiten werde. So viel muß man indessen wissen, daß der Zorn, z. B. allgemeine Charactere habe, die ihn kenntlich machen, und ihn von andern Leidenschaften unterscheiden, daß er aber auch besondere, individuelle und bestimmte besitze, vermöge deren er eine andere Gestalt in dem Achill, eine andere in diesem oder jenem Menschen haben wird.

Ich enthalte mich einer weitläuftigeren Ausführung, weil die mannigfaltigen Betrachtungen, die ich dann nicht nur über die Materie dieses Artikels sonden auch über die vielen andern anzustellen hätte, sehr leicht Stoff für ein Werk abgeben könnten,

ten, das die Grenzen, die ich mir hier setzen muß, überschreiten würde; aber in Rücksicht des jungen Künstlers will ich mir noch einige Erinnerungen über diesen wichtigen Gegenstand erlauben.

Sucht ihr, junge Künstler, Ordnung in euren Kunstbegriffen, und wollet ihr euch in der Kunst nachzuahmen der Vollkommenheit nähern, so überzeugt euch, daß nur die feine Beobachtung jener verschiedenen besonderen Charactere über eure Kenntnisse Glanz verbreiten, und euren Werken Interesse geben könne. Aber diese durch Vernunft aufgeklärte Feinheit der Beobachtung — sie müsse euch auch lehren, daß ihr von jenen besonderen Characteren immer nur diejenigen zu wählen und zu bearbeiten habt, die auf die Absicht und Bestimmung eurer jedesmahligen Unternehmung Beziehung haben. Entsteht unter eurem Pinsel ein Gemählde, das eigentlich dem Auge unbeseelte Wesen darstellen soll, so wird hier die glückliche Ausführung von der Feinheit abhangen, mit welcher ihr diese Wesen für den Betrachter durch besondere Charactere zu beleben wisset, durch Charactere, die Reiz genug besitzen, um diesen an sie zu fesseln, und bey denselben denken und überlegen zu lassen. Bildet ihr Landschaften, so wird die Tagesperiode, die ihr wählet, auf den Character gewisser Parthieen eurer Nachahmung Einfluß haben müssen, es sei nun durch Licht oder durch sonstige Feinheiten, die sich zu dem Charakteristischen gesellen, die ihr in die Gegenstände, die desselben fähig sind, zu legen habt. Könnet ihr endlich die besonderen Klimate so ausdrücken, daß das Auge sie mit einem Blick zu unterscheiden vermag, so wird euch dieses den Ruhm unterrichteter und geistvoller Künstler verschaffen.

Stellet ihr in euren Gemählden ruhige oder stürmende Scenen der Witterung auf, so werden es auch hier die besonderen Charactere, der durch diese Verschiedenheiten der Luft sich verändernden Gegenstände seyn, die in der Seele des Betrachters lebendige Vorstellungen dieser Naturscenen erzeugen. Ihr werdet daher sicher den Beifall jedes Kenners erhalten, wenn

wenn ihr diese Feinheiten in den verwandlungsfähigen Substanzen mit Glück ausführtet.

Behandelt ihr wichtigere und größere Sujets, lasset ihr uns in euren Werken Thaten, Handlungen, Leidenschaften sehen, so wird die Feinheit, die Genauigkeit, mit welcher ihr da die besondern Charactere bearbeitet, euch zu dem Range der ersten Künstler erheben.

Aber werdet in euren Feinheiten nicht übertrieben, und vermeidet besonders den Fehler einer schlechten Wahl. Ihr würdet sonst gewissen Dichtern gleichen, die sich in ihren beschreibenden Gemählden um so viel vollkommener dünken, je weniger sie in den besonderen Characteren der Gegenstände die unbedeutendsten und kleinlichsten Verschiedenheiten zu schildern unterlassen.

So wichtig es für euch ist, die Charactere nie aus dem Gesichte zu verlieren, eben so wichtig ist es auch für euch, sie gehörig zu wählen, und nie mit ihnen verschwenderisch zu seyn, außer wenn es Wirkungen betrifft, die ihr bei wichtigen Gegenständen hervorbringen wollt. Ihr habt nicht nöthig, in der Darstellung einer anziehenden ländlichen Scene, den Character jedes Gegenstandes der Gegend mit allen seinen Feinheiten auszudrücken; wird man nicht, wie vielleicht ein Naturforscher, die Gattungen der Bäume, die Gattungen der Pflanzen, die den Boden eurer Scenen schmücken, unterscheiden wollen, so wird man euch dieses nie zu einem Fehler anrechnen; und hätte hier eure übertriebene Sorgfalt die Wirkung, daß sie das Auge von den allgemeinen Characteren abzöge, und nur auf die besonderen hefte, so würde man euch vielmehr dieses durch eure kleinliche Genauigkeit veranlaßte Uebersehen des Hauptgegenstandes vorwerfen.

Ihr sehet also, daß die besonderen Charactere in der Mahlerei auf Regeln oder Verhältnissen beruhen, die in der Natur nicht statt finden. Ihr könntet erstaunen, daß ich hier eine gewisse Ungebundenheit zu vertheidigen scheine, aber ihr werdet mich entschuldigen, wenn Erfahrung euch lehren wird, daß die künstlerische Darstellung immer einer gewissen Hülfe bedarf,

darf, die die Grenzen der Kunst, die die Nothwendigkeit fordert, durch künstliche Bearbeitung zu ersetzen, was jene nicht leisten kann. Sehen wir in der Natur eine Handlung, so zieht das Interesse, das wir an derselben nehmen, unsere Aufmerksamkeit von jedem fremdartigen Gegenstande ab, und richtet sie bloß auf dieselbe hin. Diese Handlung wird durch unsere Theilnahme izt gleichsam unser Gesichtskreis, und doch entgehen so zu sagen immer noch den Blicken, die wir auf die handelnden Wesen richten, die besonderen Charactere in dem Außerwesentlichen der Formen, ob diese Charactere gleich immer in den Gegenständen zugegen sind. Enthüllen sich uns auch endlich die Gestaltungen dieses Außerwesentlichen, so besitzt die Handlung, vermöge der Art, wie wir dieselbe sahen, für unser Auge doch nur allgemeine Charactere, und dieses ist es, worauf ihr in euren Gemählden besonders hinarbeiten müßt, denn so viel ihr auch sonst in die Darstellung einer Handlung, die ihr zum Hauptgegenstande wählter, Vollkommenheit bringt, so werden doch eure Figuren, da sie physisch stumm und unbeweglich sind, nie die Aufmerksamkeit, ohne sie zugleich zu ermüden, fesseln können, wenn ihr euch nicht erlaubet, die zu sehr ins kleine fallenden characteristischen Feinheiten des Außerwesentlichen aufzuopfern.

Stützet euch unterdessen nicht zu sehr auf diejenigen Gründe, die diese Art der Ungebundenheit, von der ich izt sprach, entschuldigen. Denket nicht, daß ihr durch sie berechtiget seyn könntet, die außerwesentlichen Gegenstände in einem Gemählde nur nachläßig hinzuwerfen, und daß es gleichgültig sey, ob man in ihnen die Natur erkenne oder nicht erkenne. Immer müsset ihr in ihre Darstellung zum wenigsten so viel Characteristisches ihres Geschlechts und ihrer Klasse legen, daß man aus gewissen Formen, Größen, Proportionen sehen könne, was ihr eigentlich darstellen wolltet. Denn dächtet ihr hier unglücklicher Weise selbst etwas Unbestimmtes und Nachläßiges und führtet ihr dann dieses eben so unbestimmt und nachläßig aus, so würde man euch in Rücksicht eures Werkes wie einen Menschen betrachten, der die Lippen bewegt, und nur dunkle

und

und unverständliche Worte hören läßt. Stellet daher auch eure Gegenstände immer in etwas deutlicher dar, als sie euch die erste Empfindung darstellen hieß.

Ich wage es noch bei dieser Gelegenheit zu bemerken, daß, wenn ihr, in einem andern Sinne des Wortes, selbst keinen Character besitzet, ihr kaum fähig seyn werdet, in eure Werke Charactere zu legen. Ohne Charactere weiß man nur sehr unbestimmt, was man denket, was man sagt, was man zu thun Willens ist, und was man wirklich thut.

Ich könnte nun noch von dem Character des Sujets, das man bearbeitet, von dem Character des Colorits und des Styles reden, aber man wird leicht sehen, daß dieses von dem Sinne entfernen würde, in welchem ich in diesem Artikel das Wort Character in Rücksicht der Kunst genommen habe. Man kann übrigens versichert seyn, daß man die Bemerkungen, die ich noch über Character zu machen habe, in denjenigen Artikeln finden werde, wo sie vermöge ihres Inhalts eine schicklichere Stelle einnehmen.

Charlatanerie
in der Mahlerei.

Die meisten meiner Leser werden sich wundern, unter den Ausdrücken, aus welchen das Wörterbuch der Mahlerei bestehet, das Wort zu finden, welches den Gegenstand dieses Artikels ausmacht; aber diejenigen, welche die Künste kennen, und sich von dem unterrichten wollen, was denselben vortheilhaft oder unvortheilhaft, nützlich oder schädlich ist, werden mir es Dank wissen, daß ich ihnen von den Ursachen des Verfalles des Geschmackes, und folglich auch des unserer Künste, einige Begriffe gebe.

Die Charlatanerie besteht im Allgemeinen in einem oder mehreren Kunstgriffen, vermittelst deren man aus niedriger Gewinnsucht, oder aus verachtungswürdiger Eitelkeit, unwissende,

unwissende, schwache und leicht zu hintergehende Menschen betrügt.

Heucheleien, Werkzeuge der traurigsten Leidenschaften, welche zur Ansteckung und Unterhaltung des Fanatismus dienen, sind in der Moral und Religion die aller abscheulichsten Charlatanerieen. In der Gesellschaft bestehet die Charlatanerie in geschickten Schmeicheleien, gut ausgedachten Unwahrheiten und Uebertreibungen, die ausdrücklich deßwegen angewendet werden, um die Eigenliebe oder den Eigennutz zu begünstigen. Die Wissenschaften sind von dieser Charlatanerie nicht frei. Ja, man siehet dieselbe sich sogar über diejenigen verbreiten, welche man genau bestimmte nennt, obgleich die Natur derselben sie vor dieser Geissel sicher stellen sollte, da erwiesene Wahrheit der Gegenstand ist, nach welchem sie ohne Unterlaß streben.

Die freien Künste, welche sich auf die Einbildungskraft gründen, und so zu sagen von Täuschungen und Wundern leben, müssen den Charlatanismus mehr begünstigen, als alle andere menschliche Wissenschaften, und begünstigen ihn auch unglücklicher Weise mehr. Man muß nothwendig Kunst besitzen, wenn man die Beredsamkeit, Dichtkunst und Mahlerei mit Erfolg ausüben will. Die Entfernung der Kunst von dem Kunststück ist sehr geringe, und das Kunststück liegt der Charlatanerie, deren Basis das Kunststück ist, noch näher. Die Aufklärung und die menschlichen Kenntnisse würden ohne Zweifel schnellere Fortschritte machen, und sich ihren Umfang erweitern, wenn nicht kindische Eitelkeit, Eifersucht und Eigennutz ihnen auf alle mögliche Weise Hindernisse in den Weg legten.

Die Mahlerei im eigentlichen Sinne des Wortes sollte sich vor den Wirkungen der Charlatanerie in Acht nehmen: denn die Darstellung oder Nachbildung der Natur ist einer Vergleichung mit derselben unterworfen. Da aber diese Darstellung nur gedichtet ist, und folglich diejenigen, welche über sie urtheilen, einige Kenntniß von dem, worüber man übereingekommen ist, und den Theilen, welche die Kunst zu mah-

len ausmachen, haben müssen; so können diejenigen, welche sie ausüben, Kunststückchen anwenden, und sie wenden ihrer wirklich bisweilen an, welche den richtigen Ideen, die man von der Kunst haben muß, entgegen und folglich dem Geschmacke und den Künsten im Allgemeinen schädlich sind.

Man könnte es vielleicht versuchen, diejenigen zu rechtfertigen, welche sich solche Kunststücke erlauben, von welchen ich reden will, wenn man sagte, daß, da es in Rücksicht der Werke, die man immer mehr und mehr als Gegenstände des bloßen Vergnügens ansieht, dem Künstler endlich gelinge, bei wenig unterrichteten Personen eine Ueberzeugung und Befriedigung hervorzubringen, welche sie bestimmt, seine Werke so sehr zu loben und zu schätzen, als er selbst es wünscht, die Mittel, die er sich erlaubt, nicht nach der Strenge beurtheilet werden dürfen, und diese Art von Charlatanerie eine erlaubte Geschicklichkeit sei, die man bei unendlich vielen weit wichtigern Gegenständen dulde.

Aber auf diese Rechtfertigung ist sehr leicht zu antworten: denn so groß auch unsre Duldung ist, und so sehr auch die Nachsicht wächst, die unsere Sitten vertragen können, welche in dieser Rücksicht allzunachgiebig sind, so wird es immer wahrhaft niedrig seyn, des persönlichen Interesse, einer kindischen Eitelkeit, oder eines ungerechten Eigennutzes wegen zu betrügen. Aber was offenbar von großem Schaden ist, und die unvermeidliche Folge der übertriebenen Lobsprüche wird, die man sich selbst macht oder machen läßt, ist die nachtheilige Meinung, in welche man die Künstler setzt, mit denen man sich fürchtet, in Concurrenz zu kommen, in der einzigen Absicht, den Vorzug vor ihnen zu erhalten; die Falschheit, mit welcher man zum Verräther an seinen eigenen Kenntnissen wird; die Niedrigkeit der Gesinnung, mit welcher man an der Würde und Erhabenheit nagt, die mit den freien Künsten verbunden ist; endlich der Verfall des Geschmackes, welchen man durch eine solche Charlatanerie befördert, und auf diese Weise einen Hochverrath gegen seine Nation begeht. Die Gewissenlosigkeit des Standes, von welchem ich rede, bedient sich einer unendlichen

endlichen Menge von Mitteln, die Taschenspielerstreichen ähnlich sind, und bringet sie weit plumper an, als die eigentlich sogenannten Charlatane. Von der Art sind die Bemühungen, Gönner zu täuschen, irre zu führen, zu interessieren, sich ihrer zu seinen Absichten zu bedienen, und Enthusiasten zu machen.

Die Gönner der Künste sind entweder betrogene Unwissende, oder verführte und erhitzte Halb-Kenner, oder Menschen, die aus Nachahmung oder Schwäche des Characters ihre Meinungen von Andern borgen, und sie nachher vertheidigen, als wären sie ihr Eigenthum. Unter dieser Zahl befinden sich auch die Enthusiasten, welche geschäft- und talentlos, ohne daß es ihnen eben an Kopfe fehle, sich eine Existenz bilden, welche man die Parasitenexistenz nennen könnte, indem sie sich den Künstlern gleich achten, sich das Ansehen geben, sie zu beschützen, zu vertheidigen, oder sie in einen Rang zu setzen, den man denselben ohne die großmüthige Mühe abschlagen würde, welche sie sich geben, das Publikum aufzuklären, und ihm das Urtheil vorzusagen, das man über sie fällen soll.

Wenn sich eine gewisse Anzahl jener Gönner vereiniget, und für das Interesse oder die Eitelkeit eines Künstlers mit einander wetteifert, so machen sie das aus, was man eine Partei nennt, und diese Partei oder diese Cabale ist in Ansehung der Mittel, deren sie sich bedient, noch weit weniger delicat, als der Künstler selbst, welcher der Gegenstand derselben ist, und zu dessen großem Nachtheile sie am Ende sehr oft gereicht.

Je reicher die Gesellschaften werden, in welchen der Charlatanismus ausgeübt wird, und je mehr sie sich im Allgemeinen dem Luxus ergeben, desto häufiger, wirksamer und schädlicher muß er auch werden. Denn die meisten Gebräuche des Luxus gehen darauf hinaus, oft durch die gröbsten Kunstgriffe die Idee des Reichthums der des Verdienstes unterzuschieben.

Um wieder auf unsere Künste zu kommen, so kann man bemerken, daß sie dem Charlatanismus um desto mehr ausgesetzet sind, je größerer Gewinst durch sie zu machen ist;

ich will sagen, daß diejenigen Künste mehr Charlatane erzeugen, deren Unternehmungen von großem Umfange und lucrativ sind. Hierzu muß man noch die Künste rechnen, deren Grundsätze nicht leicht allgemein bekannt und verstanden werden können. Denn es ist leichter, über Werke der Kunst falsche Ideen beizubringen, und zu Irrthümern zu verleiten, wenn die Meisten nicht anders, als mit Mühe die Basen und Grundsätze der Schönheiten einsehen können, welche ihnen eigen sind. Von der Art sind unter uns die Architektur und Musik.

Man könnte, wenn man sich ganz in das Detail einließe, von den Sonderbarkeiten und Affectationen im gesellschaftlichen Gespräche und in der Kleidung reden, deren sich die Künstler bisweilen bedienen; aber die Künste dieser Art, deren Wirkung darin besteht, daß sie das Auge einige Augenblicke auf sich ziehen, verfehlen oft ihren Zweck, und sind gar bald die Ursache eines Gelächters, das diejenigen hinlänglich bestraft, welche dadurch den Charlatanen von Profession auf ihrem Wege allzunahe folgen.

Um auf die der Zeichnung und Mahlerei schädlichern Künste zu kommen, will ich nur der Zubereitungen, Firnisse und geheimnißvollen Verfahrungsarten erwähnen, denen man sehr oft übertriebene Vorzüge giebt, oder die von kurzer Dauer und schädlich sind, und folglich auch den Künstlern und den Künsten wesentliche Nachtheile zu Wege bringen. Hieraus werden alle die Künsteleien leicht zu ersehen seyn, welche unmäßige Begierde nach Gewinst fast in alle Zweige unserer Künste brachte, zum Beispiel in die Kupferstecher- und Buchdruckerkunst.

Man weiß ziemlich allgemein, daß die einfache und freie Kupferstecherkunst, von ihrem Ursprunge bis zu ihrer größesten Vollendung, das heißt, bis auf die Meisterstücke der Suyderhofe, Vischer, Poillis und Drevets, nur durch Studien, Mühe, Zeit, und eine lange Gewohnheit der allgemein bekannten Werkzeuge Fortschritte gewann. Wollte ein Künstler durch Hülfe des Grabstichels das Gemählde eines

großen

großen Meisters wieder darstellen, so mußte er die Hälfte seines Lebens damit zubringen, das Kupfer mit geschickter und sicherer Hand zu stechen. Er wandte ganze Jahre an, eine einzige Platte zu beendigen, die ihm, wenn sie gelang, mehr Ruhm als Gewinn brachte.

Die Industrie, die im Allgemeinen sehr lobenswürdig ist, machte den Gebrauch des Scheidewassers gemein, welches in wenigen Stunden das Kupfer frißt und aushöhlt, und die Zeichnung oder das Gemählde ohne Zweifel geschwinder, aber mit geringerer Bestimmtheit, und vorzüglich mit weit geringerem Accorde darstellt. Diese Manier, die gewiß ihre Vorzüge hat, wenn man sie genau zu denjenigen Gegenständen anwendet, welchen sie angemessen ist, setzet über den Gebrauch des Grabstichels hinweg, und die Künstler nahmen sie um desto freudiger auf, je geschwinder man sich durch diese Behandlungsart, die eine weit leichter zu erwerbende Fertigkeit erfordert, etwas verdienen kann.

Der Grabstichel, ohne das Unrecht voraus zu sehen, welches ihm diese Erfindung noch anthun sollte, war bereit, die Fehler des Scheidewassers, und die Nachlässigkeiten der Radiernadel zu verbessern; aber die Kupferstecherkunst, die durch den Reiz des Gewinnes und die Einführung eines weit größern Luxus unter den Künstlern undankbar gegen ihn wurde, wandte alle ihre Sorge an, sich derjenigen Mittel gänzlich zu überheben, welche allzuviel Studium, Fleiß und Zeit erforderten. Man hielt, und ließ das Publicum neue Verfahrungsarten für Vervollkommnungen der Kunst halten. Man ahmte oder äffte, um mich dieses Ausdruckes zu bedienen, alle verschiedenen Arten zu zeichnen und selbst die Mahlerei nach, vermittelst mehrerer in Farben abgedruckter Platten.

Diese Täuschungen erlangten Beifall; und ob man gleich nicht leugnen kann, daß jene Verfahrungsarten der neuen oder gangbaren Kupferstecherkunst erfinderisch sind, ob sie gleich bei gewissen Gegenständen mit sehr vielem Vortheile angewendet werden können, so folgt doch aus ihrer Leichtigkeit, und vorzüglich aus dem Mißbrauche, den man mit ihnen treibt,

daß

daß einer Seits die wahre Kupferstecherkunst unendlich vernachlässiget wird, und anderer Seits die erstaunende Menge von mittelmäßigen oder schlechten Werken, welche zu Gunsten derjenigen Werkzeuge hervorgebracht werden, deren Gebrauch leicht ist, immer mehr und mehr zur Verderbung des Geschmackes und zur Geringschätzung dessen beiträgt, was wirklich schätzbar ist.

Die wenigen practischen Kenntnisse, welche das Publicum von den Operationen hat, mit welchen man jene Werke hervorbringt, die Mühe, die man sich giebt, die Behandlungsarten derselben vor ihm zu verbergen, machen daß es nicht weiß, wie theuer man ihm die kleinen Täuschungen verkauft, bei denen es sich selbst gefällt, und wie sehr es sich von der Kenntniß der Künste entfernt, wenn es glaubt, daß colorierte Abdrücke (ohne Zweifel eine sehr scharfsinnige Erfindung) so viel werth sind, als Gemählde.

Wenn das Publicum, das sich so leicht betrügen läßt, es der Mühe werth hielte, sich aufzuklären, so würde es zwar die Industrieen, von welchen ich eben sprach, nicht in die Acht erklären; aber es würde dieselben, indem es mit Kenntniß ihren Nutzen schätzt, darauf einschränken, diejenigen Wissenschaften zu erleichtern, denen sie wahrhaftig nützlich seyn können. Da würden die Abdrücke, welche die Zeichnungen nachahmen, sich bloß damit beschäftigen, die Studien der Köpfe und die Academieen guter Meister, zum Nutzen junger Lehrlinge in der Hauptstadt und in den Provinzen zu vervielfachen, und um einen mäßigen Preis zu verschaffen. Die mit Kenntniß unter der Aufsicht verständiger Männer colorierten Platten würden belehrende Nachbildungen von mehreren Gegenständen der Naturgeschichte, Botanik oder Anatomie darstellen und vervielfachen. Aber das aufgeklärte Publicum müßte dem Künstler zulachen, der demselben überreden wollte, ein Historienstück oder eine schöne Landschaft könne mit der Harmonie des Helldunkels, vereint mit dem Reize der Farbengebung, durch drei oder vier colorierte Platten wieder dargestellet werden, welche jene unendliche Menge von Schattierungen, Tönen,

nen, Passagen und Leichtigkeiten nachzuahmen suchen, die ein Mahler, der ein guter Coloriſt iſt, über seine Werke verbreitet.

Wenn es hier der Ort wäre, von allen Charlatanerieen zu sprechen, die in der Typographie eingeführet sind, und sich immer vermehren, so würde ich hierzu auch den Mißbrauch rechnen, den man mit der Kupferstecherkunst und den illuminierten Blättern treibt; würde mich bei jener Verschwendung von Verzierungen aufhalten, welche den feinsten Geschmack und das richtigste Ebenmaß erfordern, um mit den einfachen Schönheiten und der angenehmen Einförmigkeit einer vollkommnen Schrift durchaus übereinzustimmen, die mit aller der Einsicht, welche die verschiedenen Dimensionen und Combinationen erfordern, deren sie empfänglich ist, auf ein schönes Papier gedruckt wird.

Ich darf mich nicht allzusehr in die Details der Charlatanerieen trügerischer Subscriptionen einlassen, unter deren Hülle man dem Publicum eine Reihe ewiger Compilationen und Zusätze besorgt, die man sich anzuschaffen genöthiget sieht, wenn man einmal vorausgezahlt hat, oder mich über die Details einer entgegengesetzten List verbreiten, die darin besteht, daß man dem Publicum eine so kleine Auflage ankündiget, daß die Neugierigen fürchten, keinen Theil daran nehmen zu können. Diese häufigen Mißbräuche sind so auffallend, und oft mit so grober Unrechtschaffenheit verwebt, daß sie weder von denen, deren geheime Absicht es ist, selbst Theil daran zu nehmen, noch von denen, welche die Befriedigung eines Verlangens, eines augenblicklichen Einfalles oder den ausschließlichen Besitz allem Andern vorziehen, Nachsicht erlangen können. Doch, lassen wir die Curiösen oder falschen Liebhaber, welche die Bücher selbst als Kleinode des Luxus ansehen, die man sich anzugreifen fürchten muß, damit sie ja nichts von ihrem Geldwerthe verlieren.

Jener falsche Werth, den man an die Stelle der innern Verdienste der Kunstwerke setzt, wird durch die Charlatanerie immer unterstützt werden; und man muß es bedauern, ohne

ohne eben ein allzustrenger Richter zu seyn, daß in unsern Tagen diese Charlatanerie sich so allgemein in die Künste einschleicht, deren Feindin sie eben so sehr ist, als der Sitten, wenn man Affectationen und Heucheleien mit allzugroßer Nachsicht erträgt. (Artikel von Watelet.)

Christus.

Es werden wenige Kunstliebhaber seyn, die nicht über die gothische und unedle Gesichtsbildung ihr Mißfallen bezeigt hätten, die die Künstler für die Christusfigur angenommen zu haben scheinen. In den meisten Werken, wo sie dargestellt ist, hat der Kopf weit weniger Character, als alle andere Gemählde-köpfe, und man sieht den Gottmenschen nicht einmal eine gemeine menschliche Schönheit besitzen. Griechen gaben den Gegenständen ihrer Verehrung göttliche Schönheiten, und christliche Künstler haben ihrem Gott nicht eine menschliche zu geben gewußt! Was soll diese magere gedehnte Gesichtsbildung, die durch einen schlechten Bart noch mehr verunstaltet wird, bedeuten? Der Olympische Jupiter erfüllte bei dem Eintritt in seinen Tempel mit Ehrfurcht und Schaudern, in dem christlichen Tempel ist es das allergemeinste Gesicht, das die Gottheit andeutet! Man kommt, um sich bei dem Bilde der göttlichen Menschheit heiligen Regungen zu überlassen, und das Bild wird Störung dieser Regungen: das Innere des Andächtigen ist entflammet, und das Gemählde, auf welchem sein Auge weilt, schwächt die Gefühle, die ihn erfüllen! Ist es wohl den Künstlern zu verzeihen, wenn sie von einer idealischen Schönheit sprechen, und nicht einmal die Christusfigur in einer gemeinen menschlichen darstellen.

Man findet sich genöthiget zu glauben, daß die Künstler in Ansehung des Christuskopfes entweder einen vor dem goldenen Zeitalter der Künste angenommenen Character allgemein zu befolgen suchten, oder das Tuch, das unter dem Namen des vera icon so bekannt geworden ist, und von dem jene

Jung-

Jungfrau wahrscheinlich den Namen Veronica erhielt, zu ihrem Urbilde wählten. Dieses Letztere kann uns den Ausruf des Paul Lomazzo über diese Reliquie glaublich machen: „Abbiamo principalmente d'essere grandemente obligati a rendere continovamente grazie singolari à Chisto nostro signore, chè vollè esse medesimo essere pittore, stampando la sua sacratissima effigie nel velo di santa Veronica, acciò chè restasse à posteri per uno essempio singolare di lui, chè gl'inchinasse ad amarlo e riverirlo, vedendola, come si vede à Roma." Die Künstler hatten sich also nur noch über die Gestalt der Maria zu vergleichen, und in dieser Absicht jene Abbildung von ihr zu befolgen, die die Leichtgläubigen für ein Werk des Heil. Lucas halten, und welche man auch in Rom sehen kann.

Daniel von Volterra ist in seinem vortrefflichen Gemählde der Creuzabnehmung in Ansehung des Christuskopfes von dem gewöhnlichen Character abgewichen, ohne sich indessen dadurch der Schönheit sehr genähert zu haben.

„Die hohen Begriffe, die die Künstler des Alterthums „von Heldenschönheit hatten, sagt Winkelmann, hätten die „neueren Künstler auf den Gedanken bringen sollen, ihre Heilandsfiguren nach jenen prophetischen Weissagungen, die „ihm die schönste Menschengestalt beilegen, zu bilden. Aber „in den meisten Christusfiguren, selbst von der eines Michel „Angelo anzufangen, scheinen die Ideen schlechten Werken des „Mittelalters abgeborgt zu seyn, und man kann in ihnen nichts „unedleres physionomisches sehen, als die Gesichtszüge. Aber „wie weit edler waren die Vorstellungen, nach welchen ein Raphael bildete! Wir sehen dieses unter andern aus einer kleinen Zeichnung, die sich in dem königlichen Cabinette Farnese „zu Neapel befindet, wo der Heiland auf der Erde liegend „vorgestellt ist, und wo wir in dem Gesichte die Schönheit eines jungen bartlosen Helden ausgedrückt finden. Hannibal Carrache ist meines Wissens der Einzige, der dem Raphael gefolgt ist. Dieses bestätigen drei Gemählde in welchen dasselbe Sujet bearbeitet ist, und von denen sich das

„Erste

„Erste zu Neapel in dem schon erwähnten Cabinette, das „Zweite zu Rom in dem San Francesco a Ripa, und „das Dritte ebendaselbst in dem Pallaste Panfili befindet. „Sollten es manche für auffallend halten, den Heiland bart„los darzustellen, weil er gewöhnlich mit einem Barte gebildet „wird, so würde ich den Künstlern zu ihrem Studium und „zugleich als Muster das Christusgemählde des Leonhard von „Vinci empfehlen. Ich muß gestehen daß ich von allen Hei„landsgemählden nichts schöneres als den Heilandskopf dieses „Künstlers gesehen habe; ein bewunderungswürdiges Stück „der Lichtensteinischen Sammlung zu Wien: der Kopf ist bär„tig, aber über sein Ganzes ist die größte männliche Schön„heit verbreitet, und man kann ihn als das vollkommenste „Muster anrathen.“

Ich glaube nicht daß man es wagen dürfe, an einem Christuskopfe den Bart zu übergehen, indem die Juden seiner Zeit ihn nicht abzuscheeren pflegten. Ist indessen dieser Christuskopf des Vinci des Lobes, das ihm hier Winkelmann beilegt, wirklich würdig, so wäre es sehr zu wünschen, daß er durch einen schöngearbeiteten Kupferstich gemeiner gemacht würde. Diese Nachbildung würde für die Künstler nicht unnützlich seyn, da besonders nicht alle Gelegenheit haben, selbst nach Wien zu reisen. (Artikel des Herrn Levesque.)

Colorit.

Coloris, colorer und colorier.

Das Wort Colorit hat in der Sprache der Kunst, wie in der des gemeinen Lebens, einen nicht so allgemeinen Sinn, als das Wort Farbe. Gewöhnlich bedienet man sich des Wortes Colorit, um gewisse besondere Charaktere der Farbe, der Gegenstände, und vorzüglich solcher, die einen angenehmen Anblick gewähren, damit auszudrücken. Denn man sagt, das Colorit dieser Blumen ist bewunderungswürdig; das Colorit des Kopfes dieser Nymphe hat alle Frischheit der Jugend; und wird selten sagen, das Colorit dieser Wüste,

dieses

dieses dürren Berges, dieses stürmischen Meeres; so wird man sich auch bei Gelegenheit eines alten Weibes, eines elenden, kranken Menschen nie des Wortes **Colorit** bedienen.

In der eigentlicheren Sprache der Mahlerei nähert sich, wie mich dünkt, das Wort **Colorit** dem Worte **Farbe** (couleur) öfter, dem es den Umständen nach gleichbedeutend ist: denn man sagt ohne Unterschied die Farbe und das **Colorit** dieses oder jenes Mahlers, dieses oder jenes Gemähldes; glänzende, kräftige, angenehme u. s. f. Farbe oder **Colorit**.

Der Zeitwörter **colorieren** und **coloriieren** (colorer und colorier) bedienet man sich fast immer ohne Unterschied, und die kleinen Schattierungen, die man vielleicht bei gewissen Gelegenheiten ausheben könnte, wo man diese Wörter braucht, sind, wie mir es scheint, nicht entschieden genug, um sich dabei aufzuhalten. Die eine jener Schattierungen, die ich allein anführen will, um nur ein Beispiel zu geben, bemerket man, wenn von Abdrücken gesprochen wird, auf welchen sich Farben angebracht finden; wenn sie nämlich durch den Mechanismus der Kupferstecherkunst, oder vielmehr des Druckes, indem man mehrere Platten anbringt, auf den Abdruck aufgetragen worden sind. Man bedienet sich ziemlich allgemein des Wortes **coloriert** mehr, als des Wortes **coloriiert**. Dieser Kupferstecher, wird man sagen, arbeitet in der Gattung **colorierter** Blätter mit vielem Glück. Ist von einem Abdrucke die Rede, auf welchem man erst nachher Farben angebracht hat, den man im gemeinen Leben ein **illuminiertes Bild** nennt, so wird man sagen, dieses Blatt ist **coloriiert** oder **illuminieret** worden. Man wird leicht finden, daß das Wort **illuminiert** vorzüglich jener Arbeit zukommt, wenn sie grob ist, und daß man **coloriert** dann braucht, wenn sich die Illumination der Art von Vollkommenheit mehr nähert, deren sie empfänglich ist. Eben so bezeichnet das Wort **Bild** das Resultat eines groben Stiches, und das Wort **Abdruck** ein Blatt, welches mit mehrerer Kunst gestochen wurde. (Artikel von **Watelet**.)

Colorit.

Das Wort **Colorit** ist in der deutschen Sprache mit dem Worte **Farbe** nie synonymisch, indem es jederzeit eine besondre Art der Anwendung der Farbe anzeigt.

Wenn wir von dem Colorit eines Werkes der Mahlerey sprechen, so beurtheilen wir dasselbe nach denjenigen Forderungen, welche der Geschmack in Rücksicht der Anordnung der Farben an dasselbe macht. Und, wenn ich mich nicht sehr täusche, so beziehen wir uns nicht sowohl auf jene Forderungen, welche Eigenschaften betreffen, ohne welche ein Gemählde der Natur widersprechen würde, als vielmehr auf jene, durch welche das höchste reinste Schönheitsgefühl, die vollkommenste Täuschung, die interessanteste Rührung bewirkt wird.

Man sagt sehr wenig von einem Gemählde, wenn man ihm ein **wahres** oder ein **precises Colorit** zueignet. Denn wenn auch schon dazu Talent und Studium gehört, so wird doch kein besondrer Grad von Genie dazu erfordert. Etwas aber auch nicht viel mehr sagt man, wenn man von einem **frischen Colorit** redet, welches die Lebendigkeit, gleichsam das Sprechende der Farben anzeigt, oder von einem **kräftigen Colorit**, welches den scharfen und imposanten Ausdruck der Schattirungen der Farben bezeichnet. Schon weit mehr Vollkommenheit drücke ich aus, wenn ich die **Reinheit** eines **Colorits** abhebe, denn damit deute ich an, der Künstler besitze den Grad des Dichtungsvermögens, welcher dazu gehört, um die Flecken, und alles das Fremdartige, was die Farbengebung der Erscheinungen der Natur oft auf eine so unangenehme Weise unterbricht, zu heben, und vollkommen reine Farbencombinationen zu bilden. Noch mehr sage ich, wenn ich von einem **ädlen Colorit** spreche; dann rühme ich nämlich von einem Mahler, entweder daß er diejenigen Farbenscenen der Natur vollkommen darstelle, in welcher Erhabenheit, Größe, Feierlichkeit, Ernst, Kraft herrscht, oder daß er von seinen Darstellungen alles Widrige, Gemeine, Müßige

mit

mit der größten Feinheit zu entfernen wisse. (S. den Art. Adel von mir.)

Einen hohen und unentbehrlichen Grad von Vollkommenheit eines Gemähldes drückt man aus, wenn man seinem Colorit Harmonie zueignet. Es ist eine gemeine Wahrheit, daß die Farben sich in zahllosen Nüancen einander nähern, und von einander entfernen, daß zwischen ihnen Freundschaft und Feindschaft herrscht, daß einige sich unter gewissen Umständen, andre unter gar keinen mit einander aussöhnen. Wenn der Mahler in vollkommener Uebereinstimmung mit der Natur die Farben seiner Gegenstände so wählte, zusammenordnet, daß sie alle gleichsam bestrebt zu seyn scheinen, ein dem Auge schmeichelndes Ganzes auszumachen, so herrscht in seinem Werke Einheit, Harmonie des Colorits. Und diese wird um so vollkommener und liebenswürdiger seyn, je mehr sie mit der Haupttührung zusammenstimmt, welche der Künstler durch sein Werk erzielen will.

Durch andre Prädikate bezeichnet man die Lebendigkeit des Ausdrucks, die Wärme der Einbildungskraft welche in einem Gemählde herrscht, den Charakter des Gefühls, welches dadurch bewirkt wird. So sagt man: ein warmes Colorit, ein feuriges Colorit, ein schwärmerisches Colorit, ein sanftes Colorit, ein lachendes Colorit, ein liebliches Colorit.

Das Genie des Coloristen zeigt sich am allerglänzendesten in dem idealischen Theile der bildenden Kunst, der Allegorie. Hier, wo es aufgefordert ist, Gestalten einer gedichteten überirdischen Welt würdig und ausdrucksvoll darzustellen, muß es die Farbengebung der natürlichen Wesen läutern, erhöhen, idealisiren, um den Formen einen gewissen Charakter von übermenschlicher Kraft, übermenschlichen Tugenden, oder wahrer Göttlichkeit einzuprägen.

Der Allegorieenmahler ist der Künstler vom höchsten Range, und als Colorist hat er das seelenerhebendeste Geschäft im ganzen Gebiethe der Kunst, ein Geschäft, welches sich selbst zu voller Genüge belohnen würde, wenn nicht die Huldigung aller

aller empfindsamen Seelen der sichere Tribut des Künstlers wäre: er nur stellt uns in einer bezaubernden Erscheinung das Bild einer ewigen Jugend dar, und das unsterbliche Leben der Götter athmet uns aus seinen Werken entgegen.

Zusatz des Herausgebers.

Colossalisch.

Colossal.

Man bezeichnet in unsern Künsten dasjenige mit dem Worte colossalisch, was über das Maaß der natürlichen Gegenstände hinausgeht.

Die Nachbildungen der Mahlerei und Sculptur nehmen entweder den nachgebildeten Gegenständen vollkommen gleiche, oder in allen möglichen Verjüngerungen kleinere, oder endlich immer größere und größere Dimensionen an, bis zu den Grenzen, welche die Natur den Unternehmungen des Menschen vorschrieb. Ich darf hier weder von den, den natürlichen Gegenständen ganz gleichen, noch von den kleinern Dimensionen ausdrücklich sprechen.

Die größern Dimensionen, welche das Wort colossalisch ausdrückt, gehören nicht zu den einfachen Begriffen von der Kunst, als genaue Nachbildung der Natur betrachtet. Man ahmet, streng genommen, ungetreu nach, wenn man den nachgeahmten Gegenständen nicht eben die Dimensionen giebt, welche sie in der Natur haben. Die größern oder geringern Abweichungen von der genauen Nachahmung gehören also zu den zufälligen Ideen der Kunst. Aber unter den Begriffen, die ich zufällig nenne, sind einige mit der Natur und den Künsten so nahe verwandt, daß sie gleichsam unzertrennlich von ihnen sind; andere hingegen stehen mit den Künsten nur vermöge wiederum anderer Zwischenideen in Verbindung.

Die Betrachtung zum Beispiel, welche man über den Platz anstellt, den man Werken der Bildnerei anweiset, ist eine zufällige Idee der Kunst, die aber mit ihr sehr nahe verwandt ist.

ist. Sie muß sich also natürlicher Weise mit ihr vereinigen; und wenn man bei der Betrachtung voraussieht, daß der Platz, auf welchen man eine Statüe von der natürlichen Größe setzen soll, so entfernt, oder so hoch ist, daß jenes Werk der Kunst nicht zur Zufriedenheit derer, die es betrachten werden, gesehen werden könne; so muß sich die Idee, die Dimensionen derselben zu vergrößern, nicht als eine Abweichung von den Gesetzen der Nachahmung, sondern als eine Vervollkommnung derselben darstellen.

Wenn man eine Statüe ausdrücklich für einen weiten Ort, in welchem sie nur aus einer ziemlich beträchtlichen Ferne gesehen werden kann, oder für eine gewisse Höhe bestimmt, so kann man sich kaum enthalten, zu bedenken, daß die meisten Formen, die Züge des Gesichtes, und folglich auch der Charakter und Ausdruck derselben nicht deutlich genug werden wahrgenommen und unterschieden werden können. Nun wird die Vergrößerung der Dimensionen, bis zu dem nothwendigen Grade, als Grundsatz aufgestellt; und der Begriff des Wortes colossalisch, ob er gleich durch zufällige und Zwischenideen hervorgebracht wurde, verwebt sich so natürlich in das Wesen der Kunst, daß er ihr ganz eigen wird.

Die Veränderungen der Dimensionen finden sich also authorisiert nach dem Verhältnisse der Kunst mit dem Sinnwerkzeuge, dem ihre Producte vorzüglich dargeboten werden sollen; und man wird einsehen, daß man es sich nur darum erlaubt, die Dimensionen mehr oder weniger zu verändern, um unter gewissen Umständen und bei gewissen Gebräuchen den Genuß der Werke der Kunst zu begünstigen; aber es folgt auch aus diesen Grundsätzen, daß weder die allzugroßen Verkleinerungen, welche die Organen ermüden, und dadurch der vollkommensten Befriedigung derselben schaden, noch auch die allzuriesenhaften Dimensionen durch irgend etwas wahrhaftig authorisieret werden.

Die

Die Unternehmungen, die in eins von diesen beiden Extremen fallen, haben gewöhnlicher Weise nichts zum Grunde, als persönliche Eigenliebe, oder eine Art von ämsiger, unvernünftiger Nacheiferung des Mahlers oder Bildners; oder auch endlich die Nachgiebigkeit gegen die Aufträge und Wünsche von Personen, die weder Kenntnisse von der Kunst besitzen, noch auch überhaupt ihre Vernunft und ihren Geschmack gebildet haben. Und man darf den Grundsatz der Moral und der Künste nicht aus den Augen verliehren: Je mehr das persönliche Interesse der Menschen durch gänzliche Absonderung von dem allgemeinen Interesse sich isoliert, desto mehr werden die wahren Grundsätze der menschlichen Moral und der Künste willkührlich und verfälscht.

Der Stolz der Menschen und die hohe Spannung oder Uebertreibung ihrer Ideen haben eine merkliche Analogie mit dem Colossalischen in den Künsten. Kann man daher nicht glauben, daß man die meisten colossalischen Figuren oder Statüen, von denen wir noch etwas wissen, dem Stolze mächtiger Menschen verdankte? Von der Art ist die Idee der Statüe, welche dem Alexander vorgelegt wurde, und die der Künstler, der seine Einbildungskraft bis zu der Höhe des Stolzes eines Eroberers erhob, aus einem ganzen Berge bilden wollte. Von der Art sind oft die schwülstigen Werke von Schriftstellern, welche den Königen Weihrauch streuen, vorzüglich wenn sie merken, daß diese Erdengötter die Proportionen ihrer colossalischen Größe selbst glauben. Und sie glauben dieselben nur allzuoft.

Wenn man diese Verhältnisse verfolgt, so muß man glauben, daß die wahren Dimensionen diejenigen seyn müssen, bei welchen sich gute Köpfe, vortrefliche Künstler und alle die Menschen selbst wohlgefallen, welche nie vergessen, in welchem Stande und unter welchen Umständen sie sich auch befinden, daß ihre physischen und geistigen Dimensionen beschränket sind. Was die kleinen Dimensionen anlangt, so gehören sie in den Künsten gewöhnlich zu den geringern Talenten, wie zu den geringern Gattungen. Man findet sie daher auch bei Künstlern

häufiger,

häufiger, deren größester Theil entweder von Natur oder aus Mangel an Kenntnissen auf die kleinsten Ideen, wie der Pöbel der Schriftsteller auf die kleinsten Details, eingeschränket ist.

(Artikel von Watelet.)

Compagnon siehe Seitenstück.

Composition.

Composition.

Dieses Wort bezeichnet, seiner Etymologie nach, die Handlung des Nebeneinandersetzens mehrerer Dinge, mehrerer Gegenstände, mehrerer Substanzen.

Die **Composition** in den Künsten bestehet in der Anordnung derjenigen Gegenstände, welche die Einbildungskraft empfing. Man bedient sich auch des Wortes **Composition**, wenn man von einer einzigen Figur spricht, weil eine Figur nichts Einfaches ist; sie ist zusammengesetzet aus Theilen, welche auf sehr verschiedene Weise dargestellet werden können; oft ist sie bekleidet, und oft begleiten sie noch Beiwerke.

Die Kunst der **Composition** in einer einzigen Figur bestehet darin, daß ihre Züge, ihre Stellung, die Bewegungen aller ihrer Glieder, die Beiwerke, die Bekleidungen gemeinschaftlich zu dem Ausdrucke beitragen, den man ihr geben will, und zu gleicher Zeit ein Ganzes bilden, welches würdig ist, dem Betrachter zu gefallen.

Ehe man einen Stoff aus der Fabel oder Geschichte behandelt, muß man den Schriftsteller, der von demselben handelt, mit Aufmerksamkeit lesen und wieder lesen, alle Umstände dieses Stoffes kennen lernen, ihn tief durchdringen, und endlich sich die verschiedenen Augenblicke darstellen, welche er gewährt, um den zu wählen, welcher der Kunst am günstigsten ist. Der Geschichtschreiber, der Dichter stellt Augenblicke dar, die in der Zeit auf einander folgen; der Mahler nur einen einzigen auf einem Gemählde. Diesen Augenblick gut zu fassen, ihn in seiner Einbildungskraft so zu fixiren, wie er ihn auf der Lein-

wand fixiren will, muß er alle Kräfte seiner Seele anstrengen.

Um den Personen, deren Darstellung er unternimmt, den Character der Physionomie und die Stellung zu geben, die sich für sie schickt, muß er ihre Charactere genau kennen. Stolze, bescheidene, verwegene, schüchterne, offene, verstellte, leichtsinnige, tiefsinnige Menschen haben nicht dieselbe Physionomie, dieselben Gesten, dieselbe Haltung des Körpers. Marius und Cäsar sahen die Römische Republik unter ihrem Joche, aber der trauliche, liebenswürdige, gnädige, die Wissenschaften liebende Cäsar konnte dem finstern, grimmigen, grausamen Marius nicht gleichen, welcher die ganze Roheit seines Ursprungs behalten hatte. Hannibal und Scipio waren zwei vielleicht gleich geschickte Feldherrn: aber die Verschiedenheit ihrer Charactere gestattet dem Mahler nicht, beiden dieselben Züge zu geben.

Der Geschichtschreiber schildert uns den Character der Menschen; der Mahler kann uns nur das Aeußere desselben zeigen; und durch dieses Aeußere muß er uns erkennen lassen, was uns der Geschichtschreiber durch seine Schilderungen lehrt.

Ist der Stoff, den er behandeln will, groß, edel und stolz (und Stoffen der Art muß er vorzüglich seine Talente widmen,) so erheb er seine Seele zu dem Adel, der erhabenen Größe der Helden, welche er in der Nachahmung wieder darstellen will. Wenn er sich bei der Darstellung großer Männer bloß auf die technischen Hülfsmittel seiner Kunst einschränket, so wird er aus seiner Kunst nur ein Handwerk machen. Der Mahler ist ein Dichter; die erste ihm nothwendige Eigenschaft, ist jene Empfindsamkeit, welche ihn die Leidenschaften aller Personen empfinden läßt, die er handeln macht. Ihr wollet den Curtius unter uns wieder aufleben lassen; übereilet euch nicht, den Pinsel zu ergreifen, wartet, bis ihr euch durch einen edeln Enthusiasmus gestimmt fühlet, euch selbst für das Vaterland aufzuopfern.

Wählet ihr einen anmuthvollen Stoff? Beschäftiget euren Geist mit nichts, als lachenden Bildern; leset angenehme

Gedichte,

Gedichte, öffnet eure Seele nur sanften Leidenschaften, leitet eure Blicke oder euren Geist nur auf anmuthige Scenen. Um die Lesbia zu mahlen, muß man Catull seyn.

Zu gleicher Zeit unterrichtet euch von den Gewändern, welche eure Personen trugen, von den Ländern, in welchen sie lebten, von dem unterscheidenden Character des Volkes, von welchem sie einen Theil ausmachten. Mit einem Worte, setzet euch, bevor ihr euren Gegenstand skizieret, in den Stand, euch selbst denselben mit allen seinen Beiwerken zu mahlen. Ihr werdet in die Gefahr kommen, Theile von eurer Composition zu verliehren, welche euch reuen, und eure nothwendigen Aufopferungen nur kalt zu ersetzen, wenn ihr, nachdem ihr eure Figuren mit weiten Bekleidungen angethan habt, nachher verbunden seid, ihnen enge zu geben, oder reiche Stoffe durch leichte zu ersetzen.

Es ist sehr wesentlich, daß die Lage des Ortes dem Stoffe entspreche, daß sie nach Beschaffenheit der Scene, die darin vorgehen soll, wild, ernst, majestätisch oder lachend sei; denn es muß sich Alles zu dem Eindrucke vereinigen, welchen der Künstler auf die Seele des Betrachters machen will. Aber die der Begebenheit angemessene Decoration sei derselben untergeordnet, und theile die Aufmerksamkeit nicht; der Mahler wisse Gebäude, Ruinen, Landschaften, Blumen als Gegenstände vom zweiten Range (objets secondaires) auszuführen; zeige sich aber nie hauptsächlich als Mahler der Blumen, der Landschaft, Ruinen und Gebäude.

Er muß sich von dem Lande, in welchem sich die Scene zutrug, welche er darstellen will, Kenntniß erwerben, und es durch die Pflanzen und Bäume, die dem Clima desselben natürlich sind, durch den Character der Architectur und den der Werke der Kunst zu erkennen geben. Ereignet sich die Scene in Aegypten, so sehe man daselbst Aegyptische Pyramiden oder Statüen, und nicht Statüen oder Säulenordnungen von Griechenland.

Meister, die durch eine lange Uebung der Kunst unterrichtet waren, gaben den Rath, von der Composition, die

man zu behandeln sich vornimmt, mehrere Skitzen zu machen; anfänglich eine sehr flüchtige, auf welcher bloß die Hauptgegenstände angedeutet sind; eine zweite, auf welcher man durch characteristische Züge erkennen kann, in welchem Lande sich die Handlung zutrug, wo die Lage wenigstens angedeutet ist, wo man schon die allgemeine Wirkung des starken oder schwachen Lichtes sieht, wo die Hauptfiguren wenigstens schicklich gestellet sind. Ist man auf diese Art im Stande, sich von seinem ganzen Stoffe, dem Schicklichen, den Beiwerken desselben Rechnung abzulegen, so mache man sich nun noch die letzte Skitze, welche man als das Model des zu bearbeitenden Gemähldes betrachten kann, und welche nun vielleicht keine Veränderungen weiter erdulden müssen wird, als die, welche das Studium der Natur in Ansehung jeder einzelnen Figur und ihrer Bekleidungen erlangen wird.

Große Mahler, unter welche man **Poussin** und **Paul Veronese** rechnet, modelierten die Figuren ihres Gegenstandes in Wachs, gruppierten sie auf eine demselben angemessene Weise, wendeten sich dann um diese **Composition** in Relief herum, und wählten den mahlerischesten Anblick desselben. Diese Methode ist auch von großem Nutzen, die Schatten und Lichter mit Gewißheit zu setzen, und sich zu versichern, daß Alles in dem Gemählde mit der Natur übereinstimmen werde.

Es braucht nicht erst erinnert zu werden, daß in einem einzigen Gemählde auch nur ein einziger Gegenstand dargestellet werden dürfe. Ohne Zweifel wird kein Mahler den **Paul Veronese** nachahmen, welcher auf der rechten Seite eines seiner Gemählde Christum vorstellte, wie er das Wasser segnet, mit welchem er sich eben von dem Heiligen Johannes taufen lassen will, und auf der linken Seite, wie ihn der Teufel versucht. Wahrscheinlich muß man das Lächerliche dieser **Composition** denen zur Last legen, welche sie von dem Mahler von Verona verlangten.

Man findet auch Beispiele von zwei- ja sogar von dreifachen Gegenständen in antiken Basreliefs. Der Stoff muß durchaus und wesentlich **Einer** seyn, Alles muß sich auf ihn beziehen

beziehen, Alles ihm angehören; und wenn sich der Mahler einige Episoden erlaubt, so müssen sie wenigstens in Verbindung mit ihm stehen, und man muß, wenn man sie von ihm absondert, erkennen, daß sie an und für sich selbst kein Gemählde, sondern bloß ein untergeordneter Theil eines Gemähldes sind.

Boileau sagte, indem er eine Trogödie von Quinaut kunstrichterte: Chaque acte en sa pièce est une pièce entière. Mit eben so vielem Rechte würde man ein Gemählde tadeln können, in welchem jede Gruppe ein für sich bestehendes, ganzes Gemählde wäre. Und diesen Vorwurf scheint Poussin in seinem Gemählde von der Heilung des Gichtbrüchigen verdienet zu haben. Die Gruppe, in welcher ein Greis dargestellet wird, welcher einem Weibe Almosen giebt, ist dem Stoffe durchaus fremd, mit ihm nicht im mindesten verwandt, und erreget sogar nicht die flüchtigste Aufmerksamkeit. Man kann sie von ihm trennen, und wird wiederum ein ganzes Gemählde haben. Dieselbe Critik machte man auch über die berühmte Verwandelung von Raphael. Der obere und untere Theil des Gemählbes sind zwei Stoffe und zwei verschiedene Gemählde; aber dieser Fehler wird durch die außerordentliche Schönheit des untersten Gemählbes reichlich ersetzt.

Man kann über den Platz, den die Hauptgruppe oder die Hauptfigur einnehmen soll, keinen allgemeinen Grundsatz geben; aber welchen Platz der Künstler auch für den schicklichsten und besten halten möge, so muß doch Alles gegen diese Figur hinstreben, Alles sich auf sie beziehen; die allgemeine Wirkung, deren Ursache und Gegenstand sie ist, und endlich alle Theile des Ganzen. Dieß ist das einzige, streng verbindliche Gesetz der mahlerischen Composition.

Wenn den Mahler nichts zu Ergreifung einer andern Partie verpflichtet, so muß die Hauptfigur in der Mitte stehen, und erhabener seyn, als die untergeordneten Figuren um sie her. Dieß ist aber nicht eine Regel, sondern nur eine Uebereinkunft, die Ausnahme leidet. Wenn ein Mahler einen liebenswürdigen König darzustellen hätte, welcher sich neigt, um einem Kranken selbst zu helfen, könnte man ihn da verdammen,

men, weil seine Hauptfigur die niedrigste seiner Composition ist, wenn sich nur alles übrige auf diese Figur bezieht? — Christus, der ein Knie auf die Erde herabgelassen hat, und sich bückt, um die Füße der Apostel zu waschen, oder auf den Sand zu schreiben, ist immer die Hauptfigur, obgleich die übrigen erhabener und mehr entwickelt sind.

Man kann weder die Zahl der Gruppen, welche sich auf Einem Gemählde befinden, noch die Zahl der Figuren bestimmen, aus welchen alle diese Gruppen bestehen dürfen. Es wird hinlänglich seyn, zu erinnern, daß die verschiedenen Gruppen in ihren Formen, Bewegungen, und selbst im Allgemeinen in der Zahl der Figuren mit Mannigfaltigkeit dargestellet seyn müssen, da die Natur selbst gewöhnlich das Beispiel dieser Mannigfaltigkeit giebt, und der Künstler seine Armuth an Resourcen beweisen würde, wenn er genöthiget wäre, sich in einem und demselben Gemählde zu wiederholen.

Die Schule giebt in Ansehung der Gruppen Vorschriften, die man kennen muß, ohne sie jedoch als Gesetze anzunehmen. Diese Regeln haben ihr Verdienst und ihre Vortheile; aber nicht das Recht, dem Genie Fesseln anzulegen, und müssen oft andern Schicklichkeiten weichen. „Eine von den Hauptabsichten „der Verbindung der Gruppen, sagt Herr Dandré Bardon, „ist, das Auge des Betrachters auf den Helden des Stückes zu „führen. Es ist sehr gut, wenn dieses auf einem diagonalen Wege geschieht; auf horizontalen, oder der Einfassung „des Gemähldes parallelen Linien werden selten mahlerische „Ansichten bewirkt.“

Man sieht, daß dieser diagonale Weg, der zur Hauptfigur führt, der ganzen mahlerischen Anordnung eine pyramidalische Form giebt, die man eben so sehr empfiehlt, als man gebunden ist, sie zu beobachten. Setzen wir noch hinzu, daß man sie, selbst in dem Augenblicke, wo man dieselbe beobachtet, so verbergen müsse, daß die Anordnung nicht eine vollkommene Pyramide werde, und die verborgene Kunst eine Wirkung der Natur zu seyn scheine.

Im Allgemeinen muß man vermeiden, daß jede einzelne Gruppe, oder das Ganze der Composition nicht eine regelmäßige Figur beschreibe, und eine Horizontal- oder Perpendicular-Linie über einer andern zeichne; daß die Figuren, die Füße, die Beine keine Parallel-Linien beschreiben; daß die Entfernung zwischen den verschiedenen Figuren oder ihren Theilen nicht vollkommen gleich sei; daß die gleichen Glieder sich nicht in derselben Stellung befinden, oder dieselben Verkürzungen darstellen. Man muß die schönen Theile des Körpers so viel als möglich zu zeigen suchen. Wenn die ganze Composition einen Halbcirkel beschreibt, er sei nun concav oder convex, so entwickelt sie sich dem Auge des Betrachters besser, als wenn sie nach einer geraden Linie gezogen worden wäre.

Hören wir ferner den Professor, den wir schon angeführet haben: „Eine schöne Gruppe," dieß sind seine Ausdrücke, „muß einer Weintraube gleichen. Sie ist eine Nebeneinander„stellung mehrerer Theile, welche durch mahlerische Bande „vereiniget sind, und nur ein einziges Ganzes bilden. Sie „muß ihre Kette, das heißt, Gegenstände haben, welche mit „Geschicklichkeit der Masse der Gruppe entschlüpfen, und dazu „dienen, sie mit den benachbarten Gruppen, oder mit andern „Figuren zu verbinden, welche zu ihrer Vergrößerung beitra„gen. Alle Gruppen müssen ihre Stütze haben; so nennet „man die untergeordneten Gruppen, welche die Balance, Pon„deration, und das Gleichgewicht des Ganzen bilden, und „dazu beitragen, die Hauptgruppen geltend zu machen."

Man muß gestehen, daß jede Regel der Composition, den großen Grundsatz der Einheit des Stoffes und des Interesse ausgenommen, nichts als ein guter Rath ist, an den man sich zwar mit großen Nutzen oft erinnert, aber an dessen Befolgung man sich nicht immer bindet. Eins von den vier Gemählden von Rubens, welche den Fall der abtrünnigen Engel darstellen, gewähret weder eine pyramidalische Figur, noch eine Weintraube. Das allgemeine Ganze würde eher die Idee eines Pakets von Eingeweiden geben, welche durch ein unsichtbares

bares Band in der Höhe gehalten werden. Es ist eine der flüchtigsten Conceptionen des mahlerischen Genies.

Es giebt sehr schöne Compositionen auf einer geraden Linie; andere, welche einen halben Mond beschreiben, so, daß die beiden Seiten der Ordnung erhabener sind, als der Mittelpunct; noch andere, welchen das Gleichgewicht mangelt, und welche nur eine von den Seiten des Gemähldes drücken.

Edle Figuren müssen edel drapieret seyn; dieß heißet aber nicht so viel, daß sie reiche Kleider anhaben müssen. Die Muster reicher Stoffe, der Glanz des Goldes und köstlicher Steine ziehen die Aufmerksamkeit der Betrachter allzusehr auf sich, die nun, wie in der Gesellschaft, in der Gefahr sind, den Personen weniger Aufmerksamkeit zu schenken, als ihren Kleidern. Wenn der Geschichtmahler deswegen viel Putz und Verzierungen anbringt, um zu zeigen, er habe Talent, diese Gegenstände darzustellen, so wird er Mahler dieser besondern Gattung. Die Gegenstände aus der alten Geschichte gestatten die Anbringung reicher Stoffe nicht, wenn sich anders die Scene nicht an einem Asiatischen Hofe zutrug: auch sehen wir, daß Poussin in seinem Gemählde von der Esther vor Ahasverus einen Reichthum ausbreitete, der von dem der Stoffe sehr verschieden ist.

Nützlich würde die Vorschrift sein, in einem Gemählde keine andern als diejenigen Gruppen zu gestatten, welche dem Stoffe wesentlich nothwendig sind, und zur Wirkung der Handlung beitragen. Ich glaube, daß der Mahler, der sich durch eine ausgesuchte Reinheit der Zeichnung, durch Bestimmtheit des Ausdruckes auszeichnete, und sich, so viel als möglich, der Schönheit näherte, die Gruppen und Figuren in seinen Gemählden nicht zu vervielfachen brauchte. Da uns seine Figuren stark anziehen würden, müßte er uns dadurch das Mittel lassen, unsern Genuß recht zu schmecken, daß er ihn nur über wenige Gegenstände vertheilt. Wenn er sie vervielfachte, so würde ihn seine Kunst verbinden, einen Theil derselben aufzuopfern, um den Betrachter auf nichts als die Hauptgruppe und

die

die Hauptfigur aufmerksam zu machen, und er könnte kein Opfer bringen, ohne uns Gelegenheit zu Vorwürfen zu geben.

„Die Schönheit," sagt Raphael Mengs, „stand bei den „alten Griechen in so großer Achtung, daß sie nur das Schön„ste, was ihnen die Natur darboth, einer Nachahmung für „würdig hielten; und man kann sagen, daß dieses Volk den „schönen Styl schuf und vervollkommnete. Der Fleiß, den „ihre bessern Künstler diesem Theile schenkten, machte, daß sie „große Compositionen nicht achteten, welche den Ruhm einiger „neuern Künstler ausmachen. Die Gemählde ihrer berühmte„sten Meister bestanden im Allgemeinen aus einer sehr gerin„gen Anzahl von Figuren, und ihre Compositionen, ob sie „gleich voll von Genie waren, enthielten nicht viel Gegenstän„de. Aus den Werken, die uns noch von den Griechen geblie„ben sind, kann man sehr deutlich sehen, daß sie sich selbst in „ihren großen Compositionen mehr bemühten, jede einzelne „Figur vollkommen wieder darzustellen, als aus ihnen ein schö„nes Ganze zu bilden. Wenn die alten Mahler nicht viele „Figuren in ihren Werken anbrachten, so geschah es deßwegen, „weil sie glaubten, daß ein Gegenstand, der durch sich selbst „schön und vollkommen ist, nicht in seinem wahren Lichte er„scheine, wenn er nicht vortheilhaft gestellet wird. Und in der „That verhindert uns die Menge von Gegenständen, die Voll„kommenheit des Hauptstoffes zu genießen."

„Aber als am Anfange des vierzehnten Jahrhundertes „die Mahlerei in Italien anfing, so zu sagen, wiederum ge„bohren zu werden, beschäftigten sich die Mahler damit, Mau„ern der Kirchen, Gottesäcker und Capellen zu mahlen, und „stellten die Geheimnisse der Leidensgeschichte oder ähnliche „Gegenstände dar. Es both sich ihnen also ein weites Feld „dar, die Mahlerei mehr zu überladen als zu vervollkommnen, „und diese Kunst behielt bei den Neuern noch viele der Fehler „jener ersten Versuche bei. Auch ist es in unsern Tagen nicht „nothwendig, daß der Künstler, wie bei den Griechen, Philo„sophen und Männern von Kenntnissen in der Kunst zu gefal„len suche: er braucht nur den Augen reicher Leute und einer

„ungebil-

„ungebildeten und unwissenden Menge zu gefallen. Daher „kommt es, daß unsere Künstler, anstatt zu suchen, die Voll„kommenheit der Kunst zu erreichen, zu dem Ueberflusse und „der Leichtigkeit ihre Zuflucht nahmen, weil dieß diejenigen „Theile sind, welche die Liebhaber am meisten schätzen, als für „welche der größere Theil der Werke bestimmet ist.“

Ohne, wie die Alten, die Theile der Anordnung zu vernachläßigen, woraus ein schönes Ganze entspringt, sollte man, wie sie, die Schönheit einer kleinen Anzahl von Gegenständen dem Ueberflusse einer großen Composition vorziehen. Aber es giebt mancherlei Klassen von Talenten, die vielleicht gleich groß, obgleich unter sich verschieden sind. Man muß die Künstler dem Triebe der Natur überlassen, welche sie weniger durch die vollendete Schönheit jedes einzelnen Gegenstandes, als durch einen andern Theil der Kunst, den die Künstler die große Maschine *(la grande machine)* nennen, uns zu gefallen bestimmte.

Der Statüenbildner, der gewöhnlich nur eine einzige Figur macht, ist an die Pflicht, sie schön zu bilden, streng gebunden. Gab ihm die Natur keine Anlagen dazu, das Schöne zu fühlen und auszudrücken, so ist er nicht für seine Kunst gebohren, aber andere Theile der Kunst konnten ihm darum immer Fortschritte in der Mahlerei gewähren.

Kein Mahler ist mehr von Raphael verschieden, als Rubens, und demohnerachtet haben alle beide Rechte auf die Bewunderung der Nachwelt. Raphael, als Statüenbildner, hätte sich den Künstlern des alten Griechenlands genähert: Rubens, als Statüenbildner, wäre vielleicht in einem einzigen Theile, in dem Gefühle des Fleischichten, Püger gleich gekommen, aber in allem übrigen weit unter ihm geblieben; oder vielmehr, der eigenthümliche Character seiner Kunst hätte ihn genöthiget, sich eine Manier zu machen, die von derjenigen ganz verschieden gewesen wäre, welche wir an ihm kennen, und sich der Richtigkeit der Formen zu befleißigen.

Junge Künstler, suchet euch selbst kennen zu lernen: prüfet euch, welche Neigung euch die Natur gegeben habe. Wenn

ihr

ihr bei der Betrachtung von Gemählden großer Meister vorzüglich von der Schönheit der Formen, dem Ausdrucke sanfter Leidenschaften, von der Nachbildung der vollkommenen Natur, von dem Gefühl der Zweckmäßigkeit, einer bestimmten und doch belebten Wiederdarstellung gerühret werdet; so ergebet euch nicht solchen Zusammensetzungen, welche mehr Flüchtigkeit als Bestimmtheit, mehr Ueberfluß als Empfindsamkeit, mehr Reichthum als Vollkommenheit voraussetzen. Behandelt aus eigener Wahl nie andere, als solche Stoffe, bei welchen ihr alles Studium anbringen könnet, dessen ihr fähig seid. Aber wenn in den Werken eurer Vorgänger oder Zeitgenossen das, was man die große Maschine nennt, dasjenige ist, was euch am meisten rühret; so ergebet euch großen Compositionen, bezaubert durch Mannigfaltigkeit, Reichthum und die Menge eurer Ideen; mahlet Schlachten, öffentliche Versammlungen, feierliche Opfer, Bewegungen unter dem Volke. Virginius tödte unter euerm Pinsel seine Tochter im Angesichte des ganzen Volkes; versammlet bei der Hochzeit des Alciden und der Hebe den ganzen Olymp; schaffet eine Menge, trunken von Wein und Freude, welche den Triumph des Bacchus begleite. Eure Farbe sei glühend, wie eure Einbildungskraft, betäubet eure Betrachter für die Unrichtigkeiten durch den Enthusiasmus, zu welchem ihr sie begeistert, und welcher die Unmöglichkeit herbeiführen wird, eben so viel aufmerksame Studien zu machen, als ihr ihnen Gegenstände darstellen werdet. Aber erinnert euch, daß man, wenn man euch auch einige Verstöße gegen die Richtigkeit, eine weniger bestimmte Darstellung, die Wahl einer wenig vollkommenen Natur, Uebertreibungen in Bewegungen und Formen verzeiht, euch nie allzuauffallende Unrichtigkeiten übersehen werde, und nehmet vor Allem die Verbindlichkeit auf euch, eure Fehler durch eben so viele Schönheiten zu ersetzen.

Ihr werdet, es ist wahr, vergebens gegen Raphael, Domenichino, Poussin ringen; arbeitet daher, um den Liebhabern der Künste Rubens oder Paul Veronese wieder zu geben. Setzet euch beständig mehr vor, als das Ziel, das

euch

euch zu erreichen vergönnt ist; dieß ist das einzige Mittel, euch selbst zu zwingen, alle eure Kräfte anzuwenden. Vergesset nie, daß das große Gebäude der Composition große Wirkungen der Farbe fordert. Eine warme Composition, die mit einem trocknen Pinsel ausgeführet ist, und nichts als eine kalte Farbe darbiethet, macht einen barbarischen Contrast, der auch den schwächsten Kenner beleidigt. Suchet von euern ersten Scitzen an eure Gruppen, eure Lagen, eure Beiwerke so zu ordnen, daß sie euch herrschende Massen von Schatten und Lichtern gewähren können, und man, selbst unabhängig von der Farbe, in dem Helldunkel eurer Composition große Wirkungen sehe.

Selbst in den weitesten Anordnungen ist die Verschwendung fehlerhaft. Anstatt einem Werke Schönheit und Ausdruck zu geben, sagt Gerard Lairesse, vermindert sie im Gegentheil die Wirkung desselben. Auch muß man, selbst in Compositionen von wenigen Figuren, allzu große leere Zwischenräume vermeiden, und auf keine Weise eine nackte Leinwand darstellen. Aber nicht unnütze Beiwerke müssen den Platz auf irgend eine Art ausfüllen; sondern der Stoff selbst. Man kennt Gemählde, die in mehreren Rückstichten mit allem Rechte geschätzet werden, wo der Baukunst vor dem Hauptgegenstande allzu viel eingeräumt wurde. Man könnte sagen, daß dieses mit Figuren gezierte Architektur-Gemählde seien, oder sich doch wenigstens die beiden Gattungen so darein theilen, daß man nicht wisse, zu welcher von beiden man sie rechnen soll.

Alle Liebhaber kennen die triviellen Regeln der Composition, sie sind leicht, und man darf nur Einmahl von ihnen haben reden hören, um sie zu behalten. Aber nichts als ein langes Studium und eine nach Vernunftgründen bestimmte Praxis lehren die großen Grundsätze der Zeichnung und die übrigen Haupttheile der Kunst. Sie fallen daher am liebsten über die Composition her, um ihre Kenntnisse vor den Augen derer, die noch unwissender oder bescheidener als sie sind, glänzen zu lassen. Sie erheben ihre richterliche Stimme gegen die neuern Compositionen, welche nicht gut pyramidieren,

dieren, schlecht gruppieren, Löcher haben, u. s. f. Aber sie schweigen, wenn das Gemählde von Domenichino, von Poussin, von Sueur ist; ein geheimes Bewußtsein sagt ihnen, daß sie gegen jene großen Meister wohl Unrecht haben, und eine wahre Nachahmung der Natur die Regeln der Schule aufwiegen könne.

Es ist zwar wahr, daß jene Regeln richtig sind; sie gründen sich auf die Beobachtung der guten Wirkung, welche die Werke hervor bringen, die nach ihnen gebildet sind; aber, wenn sie auch im Allgemeinen gut sind, so sind sie darum noch nicht von einer absoluten Güte, und müssen triftigern Gründen, einer andern Gattung der Schicklichkeit nachstehen. Bloß der gute Verstand des Künstlers muß nach der Manier, in welcher er sich den Stoff dachte, urtheilen, ob er besser thue, sich ihnen zu unterwerfen, oder ob es zweckmäßiger sei, sich von ihnen los zu machen. Er wird sich aber nie von ihnen los machen, ohne sich zugleich weit schwerer zu erfüllende Verbindlichkeiten aufzulegen; die nähmlich, durch Vollkommenheit der Zeichnung und Richtigkeit des Ausdruckes dem Betrachter genug zu thun. Wenn er auf Reichthum Verzicht thut, so kann er nicht anders gefallen, als wenn er schön ist.

Man kann über die mahlerische Composition keinen bessern Unterricht haben, als die Prüfung eines gut zusammengesetzten Gemähldes, und dieser Unterricht wird noch weit mehr Authorität haben, wenn ein großer Künstler diese Prüfung vornahm. Wir glauben daher, diesen Artikel nicht nützlicher schließen zu können, als wenn wir die Prüfung beifügen, welche le Brün in einer Conferenz der Academie über ein Gemählde von Poussin anstellte.

Dieses Gemählde stellt das Manna vor, welches den Israeliten in der Wüste gegeben wurde. Es ist durch den guten Stich bekannt, welchen G. Chasteau von ihm lieferte.

Zur Rechten des Vordergrundes siehet man eine Frau sitzend, welche ihrer Mutter die Brust reicht, und ihr Kind liebkoset. Neben ihr stehet ein Mann, der ihre Tugend bewundert, und etwas weiter hinten sitzet ein anderer kranker Mann

auf

auf der Erde, und richtet sich durch Hülfe seines Stabes ein wenig auf.

Neben dieser Frau sitzt ein anderer Greis, welcher durch langes Elend geschwächt zu seyn scheint. Sein Rücken ist nackend, ein junger Mensch greift ihm unter den Arm, um ihm aufstehen zu helfen.

In derselben Linie, aber auf der entgegengesetzten Seite, erscheint ein Weib, welche den Rücken wendet, und in ihren Armen ein kleines Kind hält. Sie hat ein Knie auf der Erde, und winkt einem jungen Menschen, der einen ganzen Korb voll Manna hat, dem elenden Kranken davon zu geben, dessen wir eben erwähnten. Neben ihm sind zwei junge Knaben, von denen der älteste den andern mit der Hand zurückstößt, und macht, daß er das Gefäße verschüttet, worin er schon Manna gesammelt hatte, und allein eifrig sammelt.

Neben dem jungen Menschen, der einen Korb trägt, kniet ein Mensch, der die Hände zusammenschlägt, und die Augen gen Himmel erhebt. Vor dem Weibe, von welcher wir gesprochen haben, und der Einfassung des Gemähldes näher, siehet man vier Figuren. Die zwei vordern stellen eine Mannsperson und ein Frauenzimmer dar, welche sich bücken, um Manna aufzulesen. Hinter dem Frauenzimmer ist ein Mann, der mit einer Hand voll Manna gierig nach dem Munde fährt, und ein aufrechtstehendes Mädchen, welche in die Höhe sieht, und ihren Rock aufhält, um das vom Himmel fallende Manna damit aufzufangen.

Jene beiden Partieen, welche die entgegengesetzten Seiten des Gemähldes einnehmen, bilden zwei Gruppen von Figuren, welche die Mitte offen lassen, so, daß man frei gegen das Centrum der Composition, und auf einer entferntern Fläche Moses und Aaron sehen kann, begleitet von den Aeltesten des Volkes, deren mannigfaltige Bewegungen sich auf den Auftritt beziehen, der sie versammelt.

In der Ferne siehet man auf Hügeln und Bergen Zelte, Feuer, und unzählige an dem Abhange und anderwärts

wärts zerstreute Menschen; alles endlich, was die Idee eines Lagers geben kann.

Dieß ist die Anordnung des Gemähldes. Der Himmel ist mit Wolken bedeckt, deren einige sehr dick sind. Das Licht, das sich über die Figuren verbreitet, scheinet eine Morgendämmerung zu seyn: die Luft ist von Dünsten schwer, und läßt es also nicht sehr glänzen; auf der Seite, wo das Manna herabfällt, ist sie noch dicker, weil sie voll von dieser Wunderspeise ist.

Die Composition der Lage stellet das Bild einer fürchterlichen Wüste und eines unbebauten Landes dar; man siehet, daß sich die Israeliten in einem von allem beraubten Lande in der äußersten Noth befanden. Die Figuren sind so verschmachtet, daß man ihnen einen langen, drückenden Mangel ansieht. Das Licht begeistert gewöhnlich zur Freude, aber hier ist es so blaß und so schwach, daß es nichts als Traurigkeit einflößt. Das Auge wandelt in dieser Landschaft, wo die ganze Kunst des großen Meisters herrscht, herum, und findet nirgends das Vergnügen, von welchem man sich bei dem Anblick einer schönen ländlichen Gegend durchdrungen fühlt. Es siehet nichts als große Felsen, die den Figuren zum Grunde dienen: die Bäume, die sie umkränzen, sind ohne Frischheit, das Laub derselben ist verdorret, die dürre Erde nährt weder Kräuter noch Pflanzen, und kein Fußsteig zeugt, daß dieß Land bewohnet sei.

Die Gruppen, fährt der große Mahler fort, dessen Beobachtungen wir hier mittheilen, sind aus der Versammlung mehrerer unter sich verbundener Personen gebildet, welche nicht im mindesten den Hauptstoff trennen, sondern im Gegentheil dienen, ihn zu verbinden, das Auge ununterbrochen zu beschäftigen, und es vom ungewissen Herumirren in einer großen Weite der Landschaft zurückzuhalten.

Ist eine Gruppe aus mehr als zwei Personen zusammengesetzt, so muß man die, welche am meisten in das Auge fällt, als den Hauptheil der Gruppe betrachten, und kann

von

von jenen, welche dieselbe begleiten, sagen, daß die einen das Band, und die andern die Stütze derselben sind.

So ist in dem Gemählde, welches uns beschäftiget, die Figur des Weibes, die ihre Mutter säugt, die Hauptfigur der Gruppe; die Mutter und der junge Knabe die Kette und das Band, der Greis, welcher dieses rührende Schauspiel betrachtet, der andere Greis, dem ein junger Mensch unter den Arm faßt, um ihm zu helfen, sich aufzurichten, bilden die Stütze derselben, geben ihr eine große Verbreitung über das Gemählde, und machen, daß sich die hintern Figuren verlieren.

Wenn aber die Gruppe nicht aus mehr Figuren bestünde, als aus dem Weibe, der Mutter und ihrem Sohne, wenn sie nicht noch andere Figuren zur Stütze hätten, so wäre sie allein der Figur Moses und andern noch entferntern entgegengesetzt, so würde sie trocken und mager bleiben, und das ganze Werk aus allzukleinen Theilen zusammengesetzt zu seyn scheinen.

Eben so ist es mit dem Weibe, die den Rücken wendet: sie wird von der einen Seite durch den jungen Menschen, der einen Korb hält, und den Mann, der auf den Knien liegt, und von der andern durch zwei Figuren, welche das Manna sammeln, durch den Mann, welcher von demselben genießt, und durch das junge Mädchen, welche desselben mit ihrem Rocke auffängt, unterstützt.

Die Wirkung des Lichtes verdient bemerkt zu werden. Es verbreitet sich über alle Gegenstände verworren (confusément). Es ist leicht zu erkennen, daß die Handlung an frühem Morgen vorgeht, weil man auf der Fläche der Erde und an dem Fuße der Berge noch einige Dünste sieht, welche eine leichte Dunkelheit über das Gemählde verbreiten, und die Figuren weniger sichtbar machen. Diese Wirkung des Helldunkels trägt dazu bei, daß die Figuren auf dem Vordergrunde desto mehr glänzen: sie werden von einem Lichtglanze getroffen, welcher durch die Oeffnungen der Wolken bricht, die der Mahler ausdrücklich dazu sparte, um die einzelnen Lichter zu rechtfertigen, die er über verschiedene Partieen seines Gemähldes vertheilte.

Er

Er suchte selbst auf der Seite, wo das Manna herabfällt, die Luft düsterer zu halten; und auf der Seite, wo die Luft dunkler ist, sind die Figuren mehr erleuchtet, als auf der andern, wo sie heiterer ist. Er wandte dieses Mittel deßwegen an, um ihnen allen sowohl in Ansehung der Wirkungen des Lichtes, von welchem sie getroffen werden, als auch in Betracht ihrer Handlungen Mannigfaltigkeit, und seinem Gemählde eine angenehmere Verschiedenheit der Lichter und Schatten zu geben.

Wir haben bei dem Artikel **Ausdruck** schon von diesem vortreflichen Werke der Kunst gesprochen, um zu beweisen, daß die Ausdrücke aller einzelnen Personen zu dem allgemeinen Ausdrucke beitragen müssen, welcher die **Composition** beleben soll. (**Artikel von Levesque.**)

Conferenzen.

Conferences.

Es ist weit leichter, wie ich bereits in dem Artikel **Artist** gesagt habe, die Vortheile zu bestimmen, welche aus academischen **Conferenzen** entspringen, als vernünftige Gründe anzugeben, dieselben aufzuheben, oder auch nur zu vernachläßigen.

Wenn sich Männer versammeln, welche sich beständig, und weil es ihr Stand so mit sich bringt, mit wissenschaftlichen oder artistischen Kenntnissen beschäftigen, so ist es wahrscheinlich, daß ihr freiwilliger oder vorgeschriebener Zweck ist, sich über ihre Beschäftigungen zu unterhalten, sich über die Theorieen und die Praxis aufzuklären, deren Kenntniß ihnen nöthig ist, sich gegenseitig zu unterrichten, sei es, daß man sich dasjenige mittheile, was man weiß, oder über Gegenstände mit einander disputiere, welche Zweifeln unterworfen sind, und Aufklärungen bedürfen. Wenn man sich Gelehrte und Künstler versammelt denkt, so denkt man sich dieselben auch immer mit jenen Sorgen beschäftiget, und bildet sich dadurch eine Idee, welche ihre Versammlung adelt. Wenn man sich hin-

gegen Gelehrte oder Künstler dächte, die sich unter einander fast einzig und allein mit den Formen beschäftigen, welche die Organisation ihrer Gesellschaft betreffen, Gelehrte oder Künstler, welche in Versammlungen, die man academische nennt, lange über geringfügige Details disputieren, die aus jenen Formen entspringen; wenn man sich endlich dächte, daß eine gewählte Anzahl von Künstlern, die sich durch die mancherlei Talente auszeichnen, welche eine der edelsten Künste umfaßt, mehrere Stunden mit einander zubringe, ohne sich vorzüglich mit demjenigen zu beschäftigen, was den Künsten, deren Ruhm sie genießen, zur Ehre gereicht, so würde man ohne Zweifel sehr zu entschuldigen seyn, wenn man behauptete, daß sich jene Gesellschaften den Innungen der Handwerker mehr nähern, als sie sollten.

Die Stifter der meisten unserer Academieen sahen diesen Mißbrauch voraus, und in einem großen Theile der Gesellschaften, welche zur Verbreitung menschlicher Kenntnisse bestimmt sind, schreiben weise Einrichtungen Arbeiten vor, die allen Mitgliedern gemein sind, oder Arbeiten, die Stoff zu nützlichen Untersuchungen geben, ehe sie denselben mitgetheilet werden. In unsern Academieen der Künste, und in der der Mahlerei unter andern, wurde der Gebrauch der Conferenzen festgesetzet und empfohlen.

Man beabsichtigte Mittheilung und Vermehrung der deutlichen Begriffe unter den Meistern der Kunst, Belehrung der Schüler, welche mit Wahl und gleichsam zur Belohnung in einige Versammlungen zugelassen werden müssen, um daselbst von Zeit zu Zeit die Conferenzen von ihren Meistern, oder die Lobreden auf verstorbene Künstler anzuhören, deren Talente und gute Sitten der Academie Ehre machten; endlich glaubte man ohne Zweifel, eine Sammlung gewählter academischer Arbeiten würde die nöthigen Kenntnisse unter der Gesellschaft und der Nation verbreiten, um über Producte der Kunst vernünftig zu sprechen und zu urtheilen.

Die Gegenstände, welche in den Conferenzen behandelt werden können, sind in Rücksicht der schönen Künste unerschöpf-

erschöpflich; und ob wir gleich über diese Materie eine beträchtliche Anzahl von Büchern und Brochüren aller Art haben, so kann man doch behaupten, daß wir noch bis jetzt kein methodisches, vollständiges und nach einem allgemeinen Plane gearbeitetes Werk besitzen.

Ein so interessantes und so nützliches Werk, wie das seyn könnte, von dem ich hier spreche, ist selbst in Italien nicht vorhanden, wo die Künste von berühmten Männern so rühmlich cultivieret wurden, die gelehrte Kenntnisse mit mehreren Künsten verbanden, welche sie mit Erfolg ausübten. Dieses Werk kann aller Wahrscheinlichkeit nach nur von academischen Gesellschaften ausgeführet werden, deren ausgezeichnete Mitglieder über diejenigen Theile schrieben, für welche sie die meiste Neigung hätten. Man muß glauben, daß Materialien der Art, nach einem bestimmten Plane gesammelt, und von denen geprüft, die dazu am fähigsten sind, ein Denkmal bilden würden, welches der Nation und den Künsten zur Ehre gereichen und den Zustand der Aufklärungen eines philosophischen Jahrhunderts darthun würde. Vorzüglich aber würde es bei diesem großen Werke nöthig seyn, sich einer vollkommnen Deutlichkeit der Ideen dadurch zu befleißigen, daß man immer den eigentlichen und besondern Sinn der Kunstausdrücke so deutlich als möglich entwickelte. Man würde sich bemühen müssen, in den Theilen, welche die Praxis betreffen, das Positive, das, was sich durch sichere Methoden beweisen und selbst ausführen läßt, von demjenigen wohl zu unterscheiden, was allzu viele und allzu mannigfaltige Grundsätze hat, um streng und genau berechnet werden zu können.

Eine der ersten Grundlagen dieses Werkes würden daher zum Beispiel vortrefliche Abhandlungen über die Perspective seyn, von den Gegenständen an, welche am wenigsten, bis zu denen, die am meisten zusammengesetzet sind. Die Aufgaben und ihre Beweise müßten so vorgetragen seyn, daß sie der Schüler leicht fassen, und der Lehrer sich aus ihnen bei verwickelten Werken Rathes erhohlen könnte. Es ist gewiß, daß die Perspective, welche die Gesetze enthält, die die Natur bei

der sichtbaren Erscheinung aller Gegenstände unabänderlich befolgt, welche der Künstler nachahmen kann, die erste und eine der wesentlichsten Kenntnisse unter den theoretischen ist. Die Gesetze der Natur sind in dieser Rücksicht, wie ich bereits gesagt habe, fest und bestimmt; da nun auf diese Weise die Gegenstände und die Flächen derselben, wie der Platz, auf welchem man sie annimmt, einmal bestimmt sind, so bleiben auch ihre Erscheinungen, wie sie sich dem Auge aus einem gegebenen Puncte darstellen müssen, unabänderlich dieselben, und daher kann dieser scientifische Theil auf das strengste bewiesen werden. Da wir aber schon eine ziemlich große Anzahl von Werken darüber haben, so müßte aus ihnen nur dasjenige in ein einziges gesammlet werden, was am deutlichsten, methodischesten, einfachsten und durch Berechnungen, geometrische Kunstausdrücke und Figuren am wenigsten verworren ist, weil dieses classische Werk nicht für Geometer sondern für Mahler bestimmt seyn würde.

Die Luftperspective scheint, schon vermöge ihrer Benennung, diejenige Perspective begleiten zu müssen, welche man die linearische nennt; man verbindet sie daher in den Abhandlungen über die Mahlerei mit einander; ich würde ihr indeß doch einen andern Platz bestimmen, weil, wenn auch die Probleme, welche diese Perspective aufzulösen giebt, ihrer Natur nach für beweisbar gehalten werden können, die Grundsätze, auf die es hier ankommt, allzuzahlreich, mannigfaltig, allzuwenig bestimmt und anschaulich sind, so daß man eine allzubeträchtlich lange Zeit anwenden, und einen ungemeinen Scharfsinn haben müßte, um sie unter geometrische Regeln und genau bestimmte Verfahrungsarten zu bringen. Um eine Idee von diesen Schwierigkeiten zu geben, darf man nur bedenken, daß die Dichtigkeit der Luft, durch welche unser Blick geht, ganz allein einer so großen Menge von Mannigfaltigkeiten empfänglich ist, daß man sie auf keine wahrscheinliche Weise unter methodische Operationen bringen kann. Denn die Schattierungen und selbst die Erscheinungen der Körper sind dem Einflusse aller Zufälligkeiten der Luft und aller zufälligen

ligen Veränderung der Beleuchtung ausgesetzet. Wenn bloß die geometrische Entfernung darüber entschiede, so würde sich die Luftperspective der linearischen nähern; aber, wie ich bereits angedeutet habe, es treten hierbei, auch nach einigen allgemeinen Regeln, eine unendliche Menge anderer Ursachen ein; und die Künstler, welche in diesem Theile excellierten, mußten sich nur durch eigene Beobachtungen, durch Erfahrung und Nachdenken, geleitet von Einsichten in die Kunst, ihre Systeme bilden.

Ich würde nach dem, was ich eben erläutert habe, die Luftperspective unter die Zahl derjenigen Theile stellen, welche zwar theoretisch genommen genau bestimmte Wissenschaften sind, aber in der Ausübung der Kunst sich solchen nur auf eine geschickte Weise nähern können. Wenn aber der Künstler nicht hoffen kann, die Gegenstände genau nach den Gesetzen dieser Perspective darzustellen, so sind diejenigen, welche sich mit jenem Werke der Mahlerei beschäftigen, noch weniger im Stande, das Mehr oder Weniger der Uebereinstimmung der Nachbildung mit der Natur richtig zu schätzen.

Die zweite Basis der Mahlerei, eben so positiv als die linearische Perspective, ist die Anatomie. Ich will nicht wiederhohlen, auf welchen Gründen diese Behauptung beruhet. Mehrere Artikel dieses Wörterbuches erläutern sie zur Genüge. Wir haben auch eine beträchtliche Anzahl von Werken über diesen Gegenstand; aber in den einen ist er, wenn man so sagen darf, allzuanatomisch, und in den andern allzumahlerisch behandelt worden. In den alten Werken, wie zum Beispiel dem von Albrecht Dürer, worin er von den Proportionen handelt, welche sich auf nichts als anatomische Beobachtungen gründen können, stoßen jene Beobachtungen, welche sich bis auf zahllose Kleinigkeiten erstrecken, jeden zurück, der sich durch dieselben unterrichten will. Man muß wohl bedenken, daß unter der Anzahl von Menschen, für welche jene Werke bestimmt seyn sollen, die Künstler ein beständiges und sehr großes Interesse haben, daß man also, indem man ihnen Unterricht giebt, die Zeit sparen müsse, und daß die Liebhaber eine so

große

große Leichtigkeit des Unterrichts finden müssen, daß sie dadurch angelockt und angereizet werden, sich diejenigen Kenntnisse zu erwerben, welche der größere Haufe weder zum Genuß noch zum Urtheilen nöthig zu haben glaubt.

Der anatomische Theil in dem großen Werke, dessen Plan ich hier entwerfe, würde die Osteologie, eingeschränkt auf das, was dem Künstler nöthig ist, und die Myologie enthalten, die etwas weiter ausgeführet, aber doch immer nur auf diejenigen Gegenstände und zufälligen Veränderungen eingeschränkt seyn müßte, die auf die sichtbaren Erscheinungen Einfluß haben. Es würde sehr gut seyn, wenn sich jene verschiedenen Abhandlungen auf Figuren, mit der größesten Einsicht gestochen, und Figuren in Ronde-bosse, oder Modele in Gips bezögen, welche in natürlichen Dimensionen die verschiedenen Lagen (couches) derjenigen Muskeln darböten, welche auf belebten Körpern Erscheinungen hervorbringen, die sich ohn' Unterlaß nach unserer Ansicht modificieren.

Es würde auch nothwendig seyn, daß das Werk der klassischen Anatomie für Künstler die Darstellungen gewählter antiker Figuren umfaßte, unter welchen sich die berühmtesten finden würden, und daß eben diese Figuren stufenweis als Scelette und Muskelmänner dargestellet wären, um deutlich zu erkennen zu geben, in welchem Verhältnisse die festen und muskulösen Theile der ersten und zweiten Lage (couche), in den Stellungen, welche ihnen die alten Künstler gaben, gegen einander stehen. Man müßte also alles das sammeln, was in mehreren Werken zerstreuet ist, die oft schwer zu finden sind, und deren vergriffene Ausgaben immer sehr unrichtig wieder aufgelegt werden. Uebrigens müßten die Vorschriften, Beispiele und Nomenklaturen unter den Augen einer Gesellschaft von Künstlern, und mit Hülfe eines aufgeklärten, bei der Academie angestellten Professors, mit besonderm Fleisse geprüfet werden; dann würden diese Lehrbücher, vermöge der authentischen Approbation unterrichteter Gesellschaften, in Ansehung ihres Verdienstes keinem Zweifel unterworfen, und wahrhaft klassische Werke seyn.

Um

Um das ganz vollständig zu machen, wovon hier die Rede ist, würde man noch einige andere Werke liefern, von denen wir noch keins besitzen; zum Beispiel, eine Abhandlung mit Kupfern über die als unmöglich erwiesenen Bewegungen, wodurch übertriebene Stellungen, denen die Natur widersteht, verworfen werden würden, Stellungen, welche wenig unterrichtete, oder durch das Streben nach Stärke des Ausdrucks getäuschte Künstler oft anbringen.

Man würde also durch die Gesetze der Osteologie und Myologie beweisen, daß jene Bewegungen, die man für außerordentlich expressif hält, schlecht ausdrücken, weil sie gar nicht Statt haben können; daß die Einbildungskraft mit den Sehnen, Vergliederungen und Ausstreckungen nicht nach Willkühr schalten und walten dürfe, da vermöge des Gebäudes des menschlichen Körpers alles dieses bestimmt ist. Man würde dadurch deutlich zeigen, daß jene Fehler dem Ausdrucke nothwendiger Weise schaden, da es in der Natur Wahrheiten giebt, welche wir durch eine Art von Instinct und ein geheimes Bewußtseyn, womit wir alle begabt sind, ohne uns davon Rechenschaft ablegen zu können, sehr richtig schätzen, ohne daß sie dem Verstande bewiesen zu werden brauchen.

Man würde diesen interessanten Gegenständen zur Vollendung der Kunst noch unendlich interessante Details beifügen, wovon wir bis jetzt nur noch unvollkommene Begriffe haben: über die Muskeln, welche einfache Leidenschaften, über das Zusammenwirken derer, welche die zusammengesetzten, die außerordentlichen Leidenschaften ausdrücken, und über die Grenzen, welche die Natur dem Spiel jener Muskeln setzte; endlich würde die mahlerische Anatomie derjenigen Thiere, welche in den Compositionen der Mahler am öftersten vorkommen, nothwendig werden, um diesen Fundamentalcursus zu beendigen. Die Erklärungen, die Platten, die Figuren in Ronde-bosse, auf welche verwiesen wird, und die in den dazu bestimmten Sälen ausgestellet wären, würden den Künstlern auf das mindeste Verlangen gezeigt werden, als ein Mittel eines sehr guten Unterrichts, für den die Sanction der Meister der

Kunst

Kunst bürgt. Zugleich könnten auch die Liebhaber der Künste davon Gebrauch machen, um eines vollständigern nützlichen Unterrichtes zu genießen, und nach Gründen zu beobachten und zu beurtheilen.

Nach diesen elementarischen, klassischen und auf Beweisen beruhenden Werken würde das folgen, was die Ponderation betrift, und worüber einige Schriftsteller, die selbst Künstler waren, wie z. B. Leonhard Vinci, mit vielem Scharfsinne geschrieben, deren vortrefliche Belehrungen jedoch nicht so geordnet, wie man zu wünschen berechtiget ist, und bei weitem nicht so vollständig sind, als sie es seyn sollten.

Ein Abdruck dieser ersten Abtheilung der klassischen Werke würde nebst dem Preise und Medaillen zur Belohnung der Nacheiferung dienen. Man müßte die Verschwendung in dieser Rücksicht als ein Mittel ansehen, in den Künsten und der Gesellschaft richtige Ideen zu verbreiten, die noch gänzlich mangeln, und ohne welche doch die grundlosen, und folglich willkührlichen und schwankenden allgemeinen Meinungen den Fortschritten der Künste, dem glücklichen Erfolge der Künstler nicht anders als entgegen seyn können, da sie den schlechten Geschmack und die Unwissenheit begünstigen.

Nachdem man nun die gewissen und bestimmten Theile der Kunst bearbeitet hätte, würde man an diejenigen Theile denken, über welche man einerseits nur durch Räsonnements ohne strenge Beweise, und anderseits nur nach dem Grade der Fähigkeiten, Anlagen, des Talentes und Genies derer Aufklärungen geben kann, für welche die Unterweisungen in der Kunst bestimmt sind.

Ich spreche hauptsächlich von wesentlichen Theilen der Kunst, die von weiser Beobachtung des Geistes abhängen, und folglich auch von einer Routine befreiet sind, mit welcher die Existenz der Künste fast immer anfängt, ehe sie durch Nachdenken, Vergleichung und fremde Kenntnisse, die berechtiget sind, ihnen ihre Hülfe anzubiethen, aufgekläret werden.

Dieser Theil des klassischen Werkes würde also über dasjenige Begriffe aufstellen, was man theoretisch unter Zeichnung,

nung, Farbe und Composition verstehen müsse. Eine Menge der verschiedenen Manieren, jene Theile zu betrachten, würden mit Ordnung und Klarheit erläutert werden, und die einfachsten und deutlichsten derselben, für diejenigen Künstler, welche mit mittelmäßigen Talenten gebohren wurden, oder für diejenigen seyn, welche Neigung oder zufällige Umstände zu Werken hinzogen, die nicht alle Kräfte des Geistes und des Genies erfordern. Nun würden denn die geistigsten, tiefsten, weitesten, den allgemeinen Grundsätzen der freien Künste am nächsten kommenden, sich auf ihre edlen Bestimmungen am meisten beziehenden Erklärungen entwickelt, jedoch mit der größesten Vorsorge, sich nicht in weitschweifige Abhandlungen einzulassen, die oft ziemlich reich an Ausdrucke, aber arm an wahrem Sinne sind, sich nicht in allzu metaphysische, geistige Ideen zu verirren, welche, um gehörig verstanden und gefaßt zu werden, den Künstler von seinem Stifte, seiner Palette und seinen Farben allzusehr wegziehen und entfernen, und ihn aus seiner Werkstätte allzusehr auf das Zimmer eines Philosophen versetzen.

Der Fehler der erstern Lehrarten in den edeln Künsten bestehet darin, daß sie auf allzueinfache und — wenn ich das zu sagen wagen darf — allzumaterielle Begriffe eingeschränket sind; der Fehler der letztern, die man dann einzuführen sucht, wann der Geist im Allgemeinen gebildet ist, besteht in dem entgegengesetzten Extrem. Und dieses fehlerhafte Extrem ist vielleicht den Fortschritten der Künste mehr entgegen als das erste; denn wenn die Begriffe über die Kunst bei ihrer Geburt wirklich eng und allzubeschränkt sind; so werden auf der andern Seite die geistigen Ideen vag und unbestimmt, und schließen am Ende allzuviel der Kunst fremde Ideen in sich. Gewöhnlich sind sie die Frucht der Nachahmungen und Einbildungskraft derer, welche die Künste selbst nicht treiben, und die Künstler zu abstraeten Bestrebungen und Anstrengungen reizen, in welchen sie sich verirren. Kaum können sie der Gefahr ausweichen, daß sie an dem, was man Spitzfindigkeiten nennt, nicht Geschmack, und an der Praxis Ekel finden sollen,

ten, welche ihnen nach ihrer erhöhten Einbildungskraft allzu ungelehrig erscheint.

Man könnte die Künstler, welche Theorie und Praxis in gehörigem Maaße vereinigen, mit jenen wahrhaft achtungswerthen Männern, welche über die Tugenden nachdenken, ohne die Ausübung derselben zu unterlassen; und diejenigen Künstler, welche sich allzusehr mit den Theorieen abgeben, mit jenen Mönchen vergleichen, die sich nicht anders als in Betrachtungen mit den Tugenden beschäftigen, und ohne daß daraus ein wirklicher Vortheil für die Menschen entspränge.

Der Dichter, der Redner, wenn er ein Mann von Geschmack ist, kann sich weit leichter von dem Mechanismus seiner Kunst entbinden, weil dieser Mechanismus einen weit niedrigern Platz einnimmt. Selbst das gesellschaftliche Gespräch ist eine Uebung in der Redekunst, wenn von Poesie oder Beredsamkeit gesprochen wird. Sprechen Dichter und Redner von Dichtkunst und Beredsamkeit, so üben sie das aus, was den Gegenstand ihrer Meditationen ausmacht; aber spreche der Mahler, der Bildner auch noch so viel von der Mahlerei und Sculptur, so wird sein Talent immer zweifelhaft bleiben, da das Publicum im Allgemeinen die Ausübung jener Künste von der Theorie derselben nicht trennt, und die schönsten Gespräche der Künstler die wirkliche Fähigkeit derer nicht verbürgt, welche sie besitzen.

Ich wünschte daher, daß die aufgestellten Begriffe, so viel als möglich, auf klare, richtige und von allem dem entblößte Ideen zurückgebracht würden, was sich die Schriftsteller gewöhnlich nur aus Mangel gründlicher Kenntnisse, oder um die Leser zu blenden, und sich den Titel eines angenehmen und scharfsinnigen Schriftstellers zu verdienen, hinzuzusetzen erlauben. Die Zeichnung, als ein wesentlicher Theil wird Erklärungen über das veranlassen, was die Richtigkeit, Feinheit, Schönheit der Formen, den Charakter der Gegenstände u. s. f. betrift.

Die Farbe wird erfordern, daß man die Verfahrungsarten, durch welche die Kunst sich in diesem Theile bestrebt, die Natur

Natur nachzuahmen, die allgemeinen Conventionen, die Mittel, zu welchen man seine Zuflucht nehmen muß, wenn man das Licht und die Beraubung desselben nachahmen will, und endlich den Unterschied erläutere, der zwischen dem Helldunkel und der Farbe an sich wirklich vorhanden ist, und bis auf einen gewissen Punkt aus einander gesetzet werden kann.

Die Farbe ist im Allgemeinen einer jener Theile, deren erste Elemente allzuvielfach und zusammengesetzt sind, als daß man dieselbe demonstrieren könnte: sie hat ihre Verhältnisse mit der individuellen Natur, da die Gegenstände in gewissen Himmelsstrichen nicht genau dieselben Töne der Farbe haben, als in andern, da sich die Modificationen der Farben vermöge der Zufälligkeiten der Luft, des Lichtes, der Oppositionen, der Zurückprallungen u. s. f. ohn Unterlaß verändern. Man würde sehr positiv darthun, daß das Helldunkel, welches mit der Luftperspective verwandt ist, wie diese, theoretisch genommen eine positive Wissenschaft sei, die man aber nicht streng beweisen könne. Man müßte daher, um deutliche Begriffe davon zu geben, zu Beispielen seine Zuflucht nehmen; und unglücklicher Weise können jene Beispiele, aus den Werken von Meistern genommen, welche diesen Theil am tiefsten studierten und am methodischesten ausübten, nicht aller Welt in die Hände gegeben werden, wie die Unterweisungen, von welchen ich spreche. Sehr viele Gemählde, die berühmtesten der Welt sind fest und unbeweglich; und noch mehrere, verändern oder verschlimmern sich entweder von Natur oder durch Zufall so sehr, daß dasjenige, was man zur Belehrung aus ihnen anführen zu können glaubt, nach einem gewissen Zeitraume nicht mehr richtig ist. Auf diese Art ist, wie ich bereits gesagt habe, dieser Theil einer von denen, über welche die durchdachtesten Begriffe so deutlich vorgetragen werden müssen, als nur irgend möglich ist.

Die Künste, von welchen in diesem Wörterbuche die Rede ist, würden das nicht seyn, was man frei nennt, wenn alle ihre wesentlichen Theile strengen Demonstrationen unterworfen wären. Vermöge der Theile, welche nicht bewiesen, son-

sondern bloß gefühlet und verstanden werden können, sind sie ein Antheil des Genies und der Empfindung; und vermöge dieser Theile kann nicht ein Jeder ein Baukünstler werden, wie Jeder ein Maurer werden könnte.

Man siehet sogleich, ohne daß ich mich erst allzusehr über diese Skizze des Planes eines nationalen und academischen Werkes verbreite, daß die Theile, die sich auf Nebenkenntnisse beziehen, wenigstens eben so beträchtlich seyn würden, als die auf die eigentlichen Künstlerkenntnisse sich beziehenden Theile, aber auch, daß sie immer mit demselben Geiste behandelt werden müßten. So dürften die moralischen Kenntnisse von den Rührungen und Leidenschaften nicht vorgetragen werden, wie Descartes es that. Er beschäftigte sich mit dem, was sie innerlich wirken, mit ihrem Ursprunge, ihren geistigen Wirkungen. Der Mahler braucht jene Grundsätze und jenen Gang der Leidenschaften nur im Allgemeinen zu wissen. Man darf sie ihm daher nur andeuten, und sich hauptsächlich bei demjenigen aufhalten, was sie auf die sichtbaren Erscheinungen der Körper wirken. Die Leidenschaften, ihrer Natur nach geistig, nehmen vermöge der Ausdrücke der Züge, der Bewegungen und Bezeichnungen, welche unsere Glieder durch sie erhalten, so zu sagen einen Körper an, und werden materiell. Dieß ist der interessante Gegenstand für die Künstler, und darauf müssen sie hingeleitet werden.

Die Geschichte, zu ihrem Gebrauche bestimmt, müßten die Herausgeber mit der größesten Sorgfalt und der genausten Rücksicht auf die Kunst behandeln, jeden Gegenstand, Thatsachen, Lagen, Handlungen, Farben, Formen, Gebräuche u. s. f. natürlich darzustellen. Die Thatsachen gehören unmittelbar zur Geschichte; die Lagen zur Geographie der Kunst — denn es giebt eine, welche man bis jetzt noch gar nicht bearbeitet hat —; die Bewegungen, aus welchen die verschiedenen Handlungen entspringen, gehören zur Anatomie und Ponderation; die Wirkungen haben die zwei Perspectiven zur Basis; die Farben und die den Gegenständen eigene Formen gehören zur Physik, und ihre Modificationen zur Wissenschaft des

Hell-

Helldunkel; die Gebräuche endlich, die auch das Hergebrachte umfassen, machen die Wissenschaft des Ueblichen, der Allegorieen, Attribute und Emblemen aus. Ich will nicht jede dieser Abtheilungen wieder einzeln durchgehen, sondern bloß noch erinnern, daß sie mit vieler Methode, und vorzüglich mit einem Scharfsinne behandelt zu werden verdienen, der jeden Begrif von allen andern so abgesondert als möglich, und unter einer Form, die sich am nächsten auf die Kunst bezieht, darzustellen wisse; dieß kann aber nicht anders bewerkstelliget werden, als zu Folge der Betrachtungen, Beobachtungen und Belehrungen, welche einsichtsvolle und in allen Fächern der Kunst unterrichtete Männer in dem allgemeinen Magazin aufgezeichnet haben werden, dessen Entstehung ich wünschte.

Man könnte, um das Werk vollständig zu machen, dessen Grundlage es seyn würde, Nachrichten von den Künstlern und Schulen beifügen, aber anstatt sich in jene umständliche Nachrichten von den Personen überflüßig einzulassen, wünschte ich, daß man sich vorzüglich mit dem Gange, den Fortschritten der Kunst, und denen Umständen beschäftigte, welche Einfluß auf dieselbe haben; daß man endlich die wesentlichen Eigenschaften auseinander setzte, welche das Glück der Künstler machten, von welchen gesprochen wird, damit man die Theile, welche ihnen mangelten, und den Einfluß dieses Mangels auf die Vollkommenheit sehe, nach welcher sie strebten.

In diesem Theile des Werkes würden die Systeme der verschiedenen Schulen ihren Platz finden, und Gelegenheit zu Nachrichten und Verzeichnissen von den berühmten Producten jeglicher Gattung geben, indem man die bemerkte, welche zu Grunde gegangen, welche sich verlohren haben, welche verderben, und schon die Spuren einer unglücklicher Weise unvermeidlichen Veränderung darbiethen, welche oft durch einen Fehler der Künstler, durch schlechte Wahl und schlechte Anwendung der Mittel, oder durch Nachläßigkeit und Unwissenheit der Besitzer oder Aufseher über die Werke der Kunst beschleunigt wird.

Nach

Nach diesem Theile würde der anfangen, in welchem man alle mechanischen Details, die Natur der Substanzen, deren man sich bedient, der Werkzeuge, der anzuwendenden Mittel, die Unvollkommenheit eines Theiles jener Gegenstände, die zu vermeidenden Unbequemlichkeiten, die noch zu übersteigenden Schwierigkeiten, die noch zu machenden Untersuchungen, nicht bloß in Ansehung der Mittel, deren man sich bedient, sondern auch in Rücksicht derer, die allen verschiedenen Manieren zu arbeiten angemessen sind, beisammen fände.

Nun würde sich in der Behandlung aller Zweige der zeichnenden Künste eine neue Laufbahn eröfnen; man müßte ihnen aber noch Freiheiten genug lassen, damit sie nicht in die Klasse der Handwerke gesetzet würden. Man könnte sich bei Gelegenheit dieser letzten Abhandlung selbst auf dasjenige einlassen, was Handwerke und Professionen, die man für bloß mechanisch hält, nach Beschaffenheit der Umstände von freien Ideen, die aus dem allgemeinen Geiste der Kunst entspringen, anbringen können.

Ich muß es hierbei bewenden lassen, weil sonst dieser Artikel gegen die vorhergehenden und nachfolgenden allzugroß werden würde. Aber ich glaube unter dem Worte, von welchem hier die Rede ist, folgende zwei Beispiele von originellen Conferenzen vorlegen zu müssen, welche in dem Geiste der Statuten der Academie der Mahlerei abgefasset, in ihren Versammlungen vorgelesen, und wie ich glaube noch nicht gedruckt worden sind. Sie sind das Werk bekannter und ausgezeichneter Künstler der Herren Bourdon und Oudry. Sie werden beweisen, daß es, um nützliche Conferenzen zu halten, nicht nothwendig ist, sich in der Kunst zu schreiben geübt zu haben, noch das in großem Maaße zu besitzen, was man oft so unrichtig Genie nennt; sondern daß eine auf Gründen beruhende Kenntniß der Kunst, ein aufgehellter, guter Kopf, der voll von seinem Gegenstande ist, und Reinheit seiner Absicht sehr oft allen so selten gut angebrachten und gehörig ermessenen Anstrengungen und Schönheiten des Styls weit vorzuziehen sei, welche die Einbildungskraft erhitzen und die Anmassungen der Eitelkeit einflößen.

Betrach-

Betrachtungen

über die Manier, durch Vergleichung der Gegenstände die Farben zu studieren.

Vom Herrn Professor Oudry.

Ich schmeichle mir, meine Herren, Ihnen bekannt genug zu seyn, um nicht erst versichern zu dürfen, daß ich, wenn ich es hier unternehme, mich über einige unserer Grundsätze zu erklären, es nicht in der Absicht thue, die Meinungen irgend eines meiner Mitbrüder anzugreifen, welche etwa die Sache mit einem andern Auge betrachten könnten als ich, und daß es noch weit weniger aus der Absicht geschieht, Sie belehren zu wollen. Sie wissen, daß ich die Aufklärungen und Talente unserer geschickten Meister immer schätzte. Auch kann ich mit aller Offenheit versichern, daß ich, als der Gedanke bei mir entstand, die Betrachtungen, die ich hier wage, schriftlich niederzulegen, nie daran dachte, sie je vor Ihnen erscheinen zu lassen; ich dachte bloß darauf, sie mir im Geiste zu ordnen, und zum Unterrichte für meine Söhne aufzusetzen; aber, da so schön bewiesen worden ist, daß jeder von uns, so viel es seine Talente gestatten, zur Belehrung unserer jungen Zöglinge beitragen müsse, denen Sie eben darum den Zutritt in unsere Versammlungen erlauben, so glaubte ich, der Erwägung dieses Umstandes müsse alles andere weichen.

Ich erinnere Sie also zum voraus, daß ich nur diesen unsern Zöglingen das zu sagen glauben werde, was ich zu sagen habe. Wenn Sie nach Vorlesung dieses Aufsatzes urtheilen werden, daß dieselben einigen Nutzen daraus ziehen können, so hat er in meinen Augen alles Verdienst, was ich wünsche. Ich besitze von mir nicht Einbildung genug, zu glauben, er könne noch irgend ein anderes haben. Da ich sehr wenig Fertigkeit im Schreiben habe, so suchte ich, meine Gedanken nur ganz so einförmig vorzutragen, als ich sie dachte. Ich habe sie so gestellet, wie sie mir einfielen. Dieß kündiget keinen wohl durchdachten Plan an. In Ansehung der Sprache

hab-

hab' ich mir keinen Zwang aufgelegt, wie Sie sehr leicht ersehen werden.

Das offene Vertrauen, meine Herren, mit welchem ich Ihnen das selbst gestehe, was Sie an diesem Aufsatze zu tadeln werden finden können, berechtigt mich auch, wie mir es scheint, Ihnen dasjenige anzukündigen, was Sie in ihm Gutes antreffen werden. Ich hielt das, was den Grund desselben ausmacht, nicht für unwürdig, in Ihrer Gegenwart vorgetragen zu werden, wenn ich anders glücklich genug wäre, die Gegenstände so vorzutragen, als ich sie fühle. Uebrigens übergeb' ich Ihnen diese Gründe selbst nicht als die meinen; sie sind ein Guth, das ich einem Lehrer verdanke, der mir theuer ist, und dessen Andenken ich bis zu meinem letzten Seufzer verehren werde.

Sie wissen, meine Herren, was der Herr von l'Argiliere für ein Mann war, Sie kennen die bewundernswürdigen Grundsätze, die er sich in Beziehung auf die großen Wirkungen und den Zauber unserer Kunst bildete. Er theilte sie mir immer mit einer wahrhaft väterlichen Liebe mit; und ich theile sie hier, ich versichere es Ihnen, wieder mit dem größesten Vergnügen mit, das ein rechtschaffener Mann empfinden kann, der seine Kunst und die Jugend, die alles Gute sucht, um sich in ihr auszuzeichnen, aufrichtig liebt.

Herr von l'Argiliere hat mir unendlich oft gesagt, daß er der Flandrischen Schule, deren Zögling er war, jene schönen Maximen verdanke, von welchen er einen so glücklichen Gebrauch zu machen wußte; er hat mir oft bewiesen, wie sehr es ihn schmerzte, wenn er sahe, daß man unter uns von den unzähligen Hülfsquellen so selten Gebrauch machte, die man aus ihnen ableiten könnte. Vielleicht war er für jene Amme, die er nie auf das zärtlichste zu lieben aufhörte, etwas allzusehr eingenommen. Gewiß ist es, daß er jener Schule in vielen Rücksichten große Vorzüge vor der unsern gab. Ja er gieng sogar so weit, daß er behauptete, ihre Künstler handelten selbst in dem Theile der Zeichnung, in welchem sie

ziemlich

ziemlich schwach ist, oft nach bessern Grundsätzen, als die unsern; und hören Sie, wie er räsonnierte:

„Was ist die Zeichnung, sagte er? — Eine genaue „Nachbildung des Gegenstandes, den man darstellen will. — „Wie gelangt man dahin, diese Nachbildung wohl zu fassen? „— Durch eine große Fertigkeit, den Umriß so anzugeben, wie „man den Gegenstand sieht. Aber wenn die Natur oder das „Model nicht unter die vollkommensten gehört, soll man es da „mit allen seinen Fehlern nachbilden? — Hier fängt sich die „Verwirrung an. — Die Flandrische Schule sagt Ja; die „unsere Nein. Man muß, spricht die Französische Schule, „wenn man nach der Natur zeichnet, mit Hülfe des Geschmacks ihre Fehler verbessern. Man „muß, spricht die Niederländische Schule, die Jugend „gewöhnen, die Natur so darzustellen, wie sie dieselbe sieht, und so genau, daß man an den verschiedenen Academieen, welche die Zöglinge zeichnen, „die verschiedenen Modele erkennen, nach welchen „sie zeichneten. Sind sie einmahl so weit, so „werden sie dieselbe Genauigkeit auch auf das „Studium der Antike übertragen, und weit gröfsere Vortheile, davon haben, als diejenigen, welche sich bei dem Zeichnen so leiten liessen, daß „sie die Natur und die Antike nicht mehr anders sahen, als mit den Augen ihres Meisters.“

Herr von l'Argiliere hielt es ohne sich zu bedenken, mit diesem letztern Räsonnement. Doch möcht' ich nicht zu sagen wagen, daß er seine Theorie durch die Praxis eben sehr bewiesen hätte.

Er lobte die Aufmerksamkeit sehr, mit welcher die guten Niederländischen Mahler seiner Zeit verschiedene Modele wählten, um nach den Studien Figuren von verschiedenen Characteren zu bilden, deren sie in ihren Gemählden bedurften: z. B. ein zarteres Model zu einer Figur des Apoll, ein stärkeres und viereckichteres zu einem Herkules u. s. f. „Bis auf welchen „Grad der Vollkommenheit,“ sagt er, „könnten wir nicht die

„Mahlerei bringen, wenn wir eben so aufmerksam wählen „wollten, welches in einer Stadt, wie Paris, sicherlich nicht „schwer seyn würde?“ Er sahe es für ein Unglück an, daß man in unserer Schule alle jene Charactere in einem und demselben Modele finden wollte, und daß man sich begnügte, in ihr zu lehren, man brauche bei einer Figur des Apoll den Umriß nur zärtlicher, und zu einem Herkules stärker und nervöser zu machen.

Er glaubte nicht, daß man jene gehörige und wahre Mannigfaltigkeit, welche uns in der Natur so sehr gefällt, ohne sich mehrerer Modele zu bedienen, erreichen könne; und er, der Alles mit Genie machte, versicherte, er verließe sich nur in Ansehung der Bekleidungen und der Hände, die er schon seit langer Zeit auswendig machte, auf seine Einbildungskraft, wenn er aber für die Geschichte arbeite, so habe er nie unterlassen, den Gebrauch der Niederländischen Schule zu befolgen.

Wenn ich ihm bisweilen mein Erstaunen darüber bezeugte, daß jene Zöglinge bei so vieler Genauigkeit und Vorsicht in Ansehung der Zeichnung im Ganzen genommen so mittelmäßig geblieben wären; so antwortete er, dieses sei weniger ihr, als ihres Landes Fehler, wo sich die Natur selten so schön zeige, als in Italien, und zeigte mir hierauf Academieen von Rubens und Vandyk, welche nach sehr proportionierten Modelen gezeichnet, und wirklich mit sehr vielem Geschmacke gemacht waren, ohne daß sie jedoch aufgehöret hätten, jene Art von Wahrheit zu haben, welche die vollkommene Nachbildung der Natur gewährt.

Worin er endlich die geschickten Meister jenes Landes sehr schätzte, war, daß sie sich nicht mit Hintansetzung alles Uebrigen auf die Zeichnung der menschlichen Figuren einschränkten. Er gestand zwar ein, daß sie Allem vorgezogen werden müsse, aber es that ihm wehe, wenn er sahe, daß mehrere unserer grossen Meister die Beiwerke ihrer Compositionen so schlecht zeichneten, und sich nicht schämten zu sagen, alles Uebrige, was nicht die menschliche Figur betreffe, sei nicht ihr Talent.

Da die Geschichtmahlerei alle sichtbaren Gegenstände befaßt, so behauptete er auch, man könne sich mit Wahrheit keinen Geschichtmahler nennen, ohne Alles zeichnen und mahlen zu können.

„Warum," sagte er, „gewöhnet man in unsern Schu„len nicht die Jugend, Alles, Landschaften, Thiere, Früchte, „Blumen, deren Mannigfaltigkeit so groß ist, und ein so schö„nes Studium gewährt, nach einem natürlichen Model zu „zeichnen, wie man es in den Flandrischen thut? Diese Uebung „würde ihr Leichtigkeit und Fertigkeit zu allem geben. Sie „würde ihr Auge für die Nachahmung jedes Dinges bilden, „und dieselben weit richtiger darstellen. Wenn es wahr ist, „fuhr er fort, daß die Zeichnung zu allem nützt, so sag' ich „auch, daß der Zeichnung alles nützt; und da es so schwer ist, „einen Gegenstand, welcher es sei, richtig zu zeichnen, so kann „man auch nicht anders ein geschickter Zeichner werden, als „wenn man diese Schwierigkeit überwindet, und sich die „Fertigkeit, Alles zu zeichnen erwirbt, es koste, was es wolle."

Ich will, meine Herren, die Betrachtungen über die Zeichnung, die mir mein Lehrer mittheilte, nicht weiter verfolgen. Ich kündigte sie Ihnen gleich als eine Art von Vorurtheilen an; aber ich hoffe, wenn Sie dieselben auch gleich eben so beurtheilen, daß Sie selbige Ihrer Aufmerksamkeit nicht für unwürdig halten werden, und daß selbst seine Irrthümer, wenn Sie sie dafür erkennen, Ihnen Irrthümer eines großen Künstlers zu seyn scheinen werden.

Wo er es aber, meine Herren, wie Sie alle wissen, wirklich und in einem hohen vorzüglichen Grade war, ist in dem Theile der Farbengebung, des Helldunkels, der Wirkung und der Harmonie. Die Ideen, die er darüber hatte, waren unendlich schön, und sehr deutlich, wenn er sie, so wie er es that, mit vieler Güte und Sanftheit erklärte. Ich will ihn daher bloß von dieser einzigen Seite betrachten; und mich an das Beßte zu erinnern suchen, was er mir über alles dieses sagte. Ich werde es nicht so gut vortragen, als er, aber ich werde es mit eben so guten Herzen und nach meinen beßten Kräften

thun. Dieß ist Alles, was ich Ihnen versprechen kann; das Uebrige hängt nicht von mir ab.

Ich werde oft die Ideen meines Lehrers mit meinen eigenen vermischen; es würde mir Mühe kosten, sie von einander zu sondern, und da sie schon seit langer Zeit zu Einer Masse zusammengeschmolzen sind, so würde mir es fast ganz unmöglich seyn. Uebrigens konnten vierzig Jahre einer unabläßigen Arbeit nicht fehlen, mir einige neue Kenntnisse zu geben, mit welchen ich gegen unsere Jünglinge nicht geiziger seyn will, als mit denen, die ich von einem andern habe. Da ich mein Talent liebe, wie ich es liebe, so wünschte ich es so mittheilen zu können, daß sie auch das wenige wüßten, was ich weiß. Denn ich kenne nichts so Niedriges in einer Kunst, wie die unsere, als kleine Geheimnisse zu haben, und für die, die dereinst auf uns folgen sollen, nicht das zu thun, was man für uns that.

Ich maaße mir nicht an, wie ich bereits gesagt habe, über alles dieses zu Jemand anders, als zu unserer Jugend zu reden; und um hierüber alle Zweideutigkeit zu heben, so bitte ich, mir zu erlauben, daß ich meine Worte gerade an sie richte. Es ist eine Vorlesung vom Catheder herab, die ich nur in Ihrer Gegenwart halten werde. Glücklich, wenn sie Ihnen, meine Herren, so sehr gefiele, daß sie eben das thäten. Junge Männer, wie viel würden Sie dadurch gewinnen, und wie sehr mir deßhalb verbindlich seyn. Nun, hören Sie mich.

Das Colorit ist einer der wichtigsten Theile der Mahlerei. Es characterisirt, es unterscheidet sie von der Sculptur; in der Farbe bestehet der Reiz und das Glänzende unserer Werke. Sie sind weit genug gelangt, um dieses Alles zu wissen. Sie wissen auch, daß man bei dem Colorit auf zwei Dinge sieht, auf die locale Farbe, und auf das Helldunkel; daß die locale Farbe nichts anders ist, als die, welche jedem Gegenstande natürlich ist, und daß das Helldunkel in der Kunst darin bestehet, die Lichter (les clairs) und die Schatten mit derjenigen Einsicht zu vertheilen, welche macht, daß ein Gemählde Wirkung hervorbringe. Aber es ist nicht genug, eine allgemeine Idee davon zu haben. Der große Punct ist, zu wissen, wie man

sich

sich dabei benehme, um diese locale Farbe gut anzubringen, und sich jene Einsicht zu erwerben, welche sie in Vergleichung mit einer andern geltend macht.

Dieß ist, wie mich dünkt, das Unbestimmte unserer Kunst, und worüber wir weit weniger Grundsätze haben, als über die andern Theile. Ich meine, auf die Natur gegründete Grundsätze; denn an denen, die sich auf Werke alter Meister gründen, haben wir keinen Mangel. Wir haben viele Schriftsteller, die darüber gesprochen haben; aber, ist das, was sie darüber sagten, immer gegründet? Oder, wenn es gegründet ist, thun wir Alles, was wir thun müssen, um den Nutzen daraus zu ziehen, welchen gute Vorschriften bewirken sollen? — Dieß ist meine erste Schwierigkeit.

Was thun Sie? Voll von der gerechten Begeisterung, die man Ihnen für die Meister einflößte, welche wir für die ersten Coloristen halten, schicken Sie sich an, dieselben zu copieren? — Aber wie copieren Sie dieselben? — Nur so schlecht hin, und fast ohne etwas dabei zu denken, Sie setzen Weiß, wo sie Weiß und Roth, wo Sie Roth sehen, und so ferner. Anstatt sich eine richtige Idee von dem Colorit dieses Meisters zu machen, thun Sie weiter nichts, als sich davon das Muster abnehmen. — Was muß man also thun, um dabei besser zu fahren? Sie müssen, wenn Sie ein schönes Gemählde copieren, Ihren Lehrer um die Gründe fragen, welche der Meister dieses Gemähldes etwa haben konnte, diesen oder jenen Theil so oder so zu colorieren. Hierdurch werden Sie das durch Räsonnement einsehen lernen, was Sie durch die Routine suchen, und was Ihnen dieselbe nicht geben kann. Bei jedem verschiedenen Künstler, den Sie copieren, werden Sie von Ihrem Lehrer einen neuen auf Vernunftgründen beruhenden Unterricht und neue Grundsätze empfangen, die Sie vor jener Vorliebe sicher stellen werden, welche man oft für das ganze Leben faßt, wenn man sich für Einen Künstler einnehmen läßt, und alle andern nicht achtet, wodurch ein junger Mensch,

der

der sein Glück hätte machen können, fast immer so gut als verlohren ist.

Wenn man aber dieser Gefahr entgeht, so sehe man sich noch vor einer andern vor. Wenn Sie z. B. einen Titian copieren, so werden Sie von den schönen Tönen, welche Sie darin finden, und von dem schönen Spiele jener Töne in Rücksicht der allgemeinen Wirkung bezaubert werden. Aber Ihr Lehrer wird Ihnen sagen: „Nehmen „Sie sich in Acht, glauben Sie ja nicht, daß diese Töne „denselben Werth hätten, wenn sie an einem andern Platze „stünden. Sie gehören aus diesem oder jenem Grunde in „diese Composition. Und darin bestehet das große Ver„dienst dieses Künstlers. Die mindeste Versetzung, die man „mit dieser Farbe vornähme, würde dieselbe falsch und auf„fallend machen.“ Die Stärke dieses Räsonnements würde Sie treffen, und muß Sie von jetzt an treffen. Denn fühlen Sie nicht, welch ein beschränktes Ding die Mahlerei seyn würde, wenn man nur einen Vorrath von Tinten nach Titian brauchte, um so gut zu colorieren, wie er?

Ich wünschte auch sehr, daß Sie, um dieses Studium nützlicher zu machen, mit ihm das Studium der Natur verbänden. Ja, ich wollte, daß ein junger Mensch, sobald er anfängt zu mahlen, wenn er einen guten Grund im Zeichnen hat, und die Farbe einigermaßen kennt, nachdem er einen Titian copiert, nun die Natur vornehme, um nach ihr in derselben Absicht ein Gemählde zu machen. Dieses würde ihm Anleitung geben, in der Natur die Grundsätze zu suchen, welcher jener große Meister befolgte, um sie freier wieder darzustellen. Meinen Sie, daß man von dem, welcher diese Vereinigung träfe, nicht glauben könnte, er sei auf einem guten Wege? Wenn ich einen Titian nenne, so nenn' ich auch einen Paul Veronese, einen Giorgione, einen Rubens, Rembrandt, Van Dyck, mit einem Worte, alle Meister, welche man des Colorites wegen schätzt.

Sie können nicht glauben, wie schnelle Fortschritte Sie machen werden, wenn Sie diesen Weg einschlagen, und wie große

große Vortheile Sie vor Andern selbst von gleichen Talenten haben werden, wenn Sie in diesem Geiste, nämlich in Beziehung auf die Farbe, Alles nach der Natur mahlen. Machen Sie den Versuch, und ich weiß gewiß, Sie werden mir für diesen Rath Dank wissen. Hier ist noch ein anderer.

Das Erste, worauf Sie aufmerksam seyn müssen, wenn Sie sich in dieser Absicht der Natur bedienen, ist, sich in den Stand zu setzen, von der Wirkung richtig zu urtheilen, welche dieselbe auf dem Grunde machen wird, welchen Sie in diesem Gemählde für dieselbe bestimmen. Dieß ist allerdings von Folgen, und ich will mich bemühen, es Ihnen zu beweisen.

Jeder Gegenstand hält auf seinem Grunde beständig seine Masse, und wenn Sie ihn auf einen des Lichts beraubten und folglich dunkeln Grund mahlen, so muß er seine Masse halten. Ist es ein heller Grund, so hält er seine colorierte, um nicht zu sagen braune Masse. Wenn Sie also, indem Sie nach der Natur mahlen, Ihren Gegenstand auf einem des Lichts beraubten Grunde sehen, und Sie geben ihm nachher auf Ihrem Gemählde einen hellen Grund; so müssen die meisten Partieen unvermeidlich diesen Grund durchbrechen; und eben dieses wird geschehen, wenn der Gegenstand, den Sie in der Natur auf einem hellen Grunde sahen, in ihrem Gemählde einen des Lichtes beraubten Grund einnimmt. Nun aber müssen Sie wissen, daß der Wirkung eines Gemähldes nichts so sehr schadet, als dieses. Hierbei muß ich Sie noch bemerken lassen, daß es nicht nur dieselbe Farbe des Grundes, den Sie hatte, sondern auch jede andere, die etwa denselben Ton hat, ist, welche mit durchschimmert. Ich sage Ihnen dieses aus der Absicht, damit Sie sich vor dem einen und dem andern dieser Fehler hüten.

Das Mittel, dieselben zu vermeiden ist einfach, daß man erstaunen muß, es so vernachläßiget zu sehen. Es bestehet darin, sich nach dem Grunde zu richten, den man in seinem Gemählde machen will, und ehe man nach dem Gegenstande der Natur mahlt, ihn auf einen gleichen Grund, wie in der Natur, zu stellen, und Sie werden wissen, wie dieses zu machen

chen sei. Es geschiehet dadurch, daß man hinter diesen Gegenstand ein Tuch von demselben Tone setzet, welchen man seinem Grunde zu geben Willens ist. Ich würde sogar der grössern Richtigkeit des Studiums wegen verlangen, daß man auf jenes Tuch ohngefähr eben die Tinte, als die des Grundes, auftrüge; daß, wenn ich eine Figur unter klarem Himmel in Gegensatz zu setzen hätte, mein Tuch von der Farbe des klaren Himmels wäre, wäre es an einem Gebäude, von Licht geblickt, daß jenes Tuch die Farbe des Steines hätte; auf einer Landschaft, einer Einfassung, oder irgend etwas Stumpferen, daß es von einer Farbe wäre, welche derjenigen nahe käme, die auf meinem Gemählde den Grund zu meinem Gegenstande machen soll. Ich wollte auch, daß man die Aufmerksamkeit hätte, wenn es auf einen von Licht pickierten Grund ankommt, das Tuch so zu wenden, daß es vom Tage getroffen werde, wie man bei dem dunkeln das Gegentheil thun müßte.

Die guten Meister der Holländischen Schule vergaßen es fast nie, sich aller dieser Vorsichtsregeln zu bedienen. Sie zogen hieraus den Vortheil, sicher und untrüglich zu sehen, was die Farben neben oder gegen einanderüber thun, und die Wirkung derselben zu fühlen, die man nicht anders als durch Vergleichung kennen lernen kann, da wir darüber noch ganz und gar keine Abhandlungen, keine Angabe der Dosis haben, die uns eine Tinte jeder Art mit Bestimmtheit bezeichnen könnte. Das Studium der Natur allein leitet uns durch Vergleichung, aber nie auf einem andern Wege von einer zur andern.

Um Ihnen diese Grundsätze tiefer einzuprägen, will ich mich eines Beispiels bedienen: ich nehme an, Sie wollen eine Vase von Silber auf ein Tuch mahlen. Die allgemeine Idee, die man sich von der Farbe des Silbers macht, ist, daß sie weiß sei; aber um dieses Metall in seiner wahren Farbe darzustellen, muß man die Gattung des Weiß, die ihm besonders eigen ist, gehörig bestimmen. Und auf welche Weise kann man das? — Auf diese, wenn man neben Ihre Vase von Silber mehrere Gegenstände von anderm Weiß legt, als etwa Leinwand, Papier, Atlas, Porcellän. Durch diese verschiedenen

Weissen

Weissen werden sie den Ton des zur Darstellung der silbernen Vase nöthigen Weiß bestimmt schätzen können; denn Sie werden durch die Vergleichung erkennen, daß die Tinten des einen dieser weissen Gegenstände immer anders als die der andern sind; und die falschen Tinten vermeiden, welche Sie ohne diese Vergleichung anzubringen, große Gefahr laufen werden. Dieß ist eine von den Einsichten, welche die Niederländischen Mahler mit dem größesten Erfolge zeigten, und die ihren Werken immer jene Richtigkeit des Tones gab, die wir mit so vielem Vergnügen an ihnen bewundern.

Ich hätte mich über diese Lehre von den Gegensätzen (oppositions) nicht so weitläuftig ausgelassen, wenn Sie nicht das Bedürfniß hätten, sie zu wissen, ein Bedürfniß, das ich aus demjenigen erkannt habe, was ich Sie alle Tage auf der Academie machen sehe. Diejenigen unter Ihnen, welche Leichtigkeit besitzen, und mit ihrer Figur eher fertig waren, als die andern, weil sie dieselbe halb aus dem Kopfe machen, wenden die ihnen übrige Zeit auf den Grund. Aber, wie machen sie ihn? Richten sie etwa ihre Aufmerksamkeit auf das, was sich hinter dem Modele darstellt? — Keinesweges; sie setzen Hell und Braun nach bloßer Laune hin. Die Gegensätze, welche sie auf diese Weise nach dem Ungefähr bilden, sind fast immer widersinnig. Sie nehmen ihrer Figur den wahren Uebergang (tour), machen, daß sie an zwanzig Orten durchbrochen erscheine. Wenn Sie den Weg verfolgen, der Ihnen durch den Grund geöffnet ist, welchen Sie hinter dem Modele sehen, so wird der Ihrige ganz natürlich vernünftig seyn. Sie können unter diesen Grund so viele Gegenstände stellen, als Sie wollen, ohne nur im mindesten die Wirkung Ihres Hauptgegenstandes, der Ihre Figur ist, zu verderben. Im Gegentheil werden Sie jene Wirkung angenehm und schicklich unterstützen, und nach sichern Grundsätzen und wahr, das heißt, in den wohl gesehenen und wohl verstandenen Wirkungen der Natur, ohne welche alles nichts als Irrthum und übel gegründete Convention ist, zusammensetzen lernen.

Ich

Ich weiß es sehr wohl, daß alles dasjenige, was ich Ihnen hier über jene Zusammensetzungen gesagt habe, sich nur auf einen einzigen Gegenstand beziehen kann. Da nun aber darin, wie fast in allen unsern Gemählden, mehrere und oft sehr viele Gegenstände vorkommen, so werden Sie mir antworten, daß das Mittel, welches ich Ihnen vorschlage, in diesem Falle nicht mehr anwendbar sei. Es ist wahr, ich sehe sehr oft nach diesem Leisten arbeiten, aber kann man darum sagen, daß man wohl daran thue? — Man mahlt seinen Gegenstand auf einen Grund, den man selbst noch nicht kennt, weil man in Ansehung des Details seiner Gegensätze noch nicht recht einig mit sich selbst ist. Dieß siehet ein Jeder, der Augen hat; denn wenn man in Ansehung seines Grundes schon bestimmt gewesen wäre, hätte man den Gegenstand zuverläßig ganz anders gemahlt. Was muß man also in einem ähnlichen Falle thun? — Man muß die Gegenstände, die man mahlen will, so viel als möglich ist, neben einander stellen; könnte man sie alle zusammenbringen, so würde die Wirkung derselben bewunderungswürdig seyn, und die Harmonie der Farben so sichtbar werden, daß, wenn man nur einmal die erste aufgetragen hat, sich die andern wie von selbst, und so zu sagen, mit aller Gewalt an ihren Platz stellen würden.

Glauben Sie auch nicht etwa, daß diese Grundsätze und Verfahrungsarten zwar für die Holländischen Gemählde ihr Gutes haben können, daß sie aber für unsern Französischen Geschmack, und vorzüglich für unsere Historiengemählde nicht so anwendbar sind. Es giebt fürs Erste keinen Geschmack, der nicht aus der Natur geschöpft werden müßte, und Sie müssen einsehen, daß nur derjenige der vollkommenste Geschichtsmahler ist, der sie um Rath fragt, und sie in allen ihren Theilen am beßten darstellt.

Wahrheit der Farbe kann man nicht anders lernen, als wenn man Alles nach der Natur mahlt. Die Mahler, welche sich diese Mühe nicht nehmen wollten, sind oft in Irrthum gefallen. Denn ihre richtigen und oft so reitzenden Wirkungen hängen nicht von der Einbildungskraft ab. Man muß sie sehen,

hen, und noch dazu mit einem geübten Auge sehen, wenn man sie in aller ihrer Wahrheit darstellen will. Bloß diese treue Nachbildung jedes auf seinem Platze gesehenen Gegenstandes macht jene Mahler verführerisch, die so wahr und so selten sind.

Gewöhnen Sie sich daher frühzeitig, sich mit dem Studium nach der Natur vertraut zu machen. Sie wird Ihnen Hülfsmittel anbiethen, und Kenntnisse geben, welche Sie nirgends anders als bei ihr finden werden.

Ich schränke dieses Studium nicht auf die menschliche Figur allein ein, sondern verlange, daß Sie dasselbe über Alles verbreiten. Wie könnten Sie sonst hoffen, zu jener vollendeten Harmonie einer Farbe mit der andern zu gelangen, die allein das macht, was man einen guten Mahler nennt?

Glauben Sie dazu zu gelangen, wenn Sie sich einer bloß vorgefaßten Verfahrungsart überlassen, welche Sie die Natur nur durch die Brille eines Andern sehen läßt? Aber Sie empfinden wohl, daß dieses Sie sehr bald in der Mitte Ihrer Laufbahn aufhalten, und machen würde, daß Ihnen ihr Genie zu nichts gut wäre. Die ersten Schritte sind gethan, wenn Sie nur da, wo sie der Natur gegenüber stehen, dieselbe mit geschicktem Auge betrachten. Die wohl gesehene, wohl studierte Natur vermag allein jene originellen Aufklärungen zu geben, welche den größern Mann von dem gemeinen Menschen unterscheiden.

Ich rede sehr wahr, denn wenn Sie dieselbe nicht ohne Unterlaß mit jenem vergleichenden Blicke ansehen, welchen ich von Ihnen verlange, so wird nichts ausgerichtet. Sie sehen selbst ein, daß man dieselbe nicht so sehen würde, wie man sie sehen muß, wenn man sie einem gewissen angenommenen Geschmacke, einem manierierten Colorit unterwürfe, wodurch sie nur vor Ihnen selbst so sehr verstellet werden würde, daß dasjenige, was Sie nach ihr machten, aus dem Kopfe gemacht zu seyn scheinen würde. Nein; es muß in Ihr Gemählde nichts, kein Haupt- und kein Neben-Gegenstand aufgenommen werden, den Sie nicht in der Absicht studieret hätten, ihm die gehörige Farbe, die er für sich selbst haben muß, und den gehörigen Ton

dieser

dieser Farbe zu geben, die von den Dingen um ihn her modificieret wird. Wenn Sie nicht diesen Weg einschlagen, so rechnen Sie nie darauf, dahin zu gelangen, Gemählde zu liefern, die man des Colorites wegen schätzt.

Noch schlimmer wär' es, wenn Sie Ihre Beiwerke von fremden Händen ausführen liessen. Dieser Beistand ist unendlich gefährlich. Er entfernet Sie von jenem Studium der Vergleichung, welches Sie nie zu viel betreiben können. Er wirft etwas Falsches in Ihr Werk, welches gleich stark auffällt, der Meister, den Sie wählten Ihre Lücken auszufüllen, mag geschickt seyn, oder nicht. Denn, er sei auch noch so geschickt als er wolle, so siehet er doch, durch Vergleichung eines Gegenstandes mit dem andern, die Natur nicht, wie Sie dieselbe sehen. Er findet Ihr Gemählde fertig, das, was Sie ihn hinzusetzen lassen, was er Ihrem Werke an die Seite setzet, wird Sache des Schlendrians. Er macht es, so gut er kann; aber doch immer nicht so gut, als wenn er die zwei Gegenstände in der Natur beisammen gesehen hätte. Die Seele jener Einsicht, die von Einem Punkte ausgehen muß, ist in diesem allen nicht. Wenn nun aber derjenige, den Sie zu ihrem Beistande wählten, von Seiten der Grundsätze schwächer ist, als Sie sind, welcher Gefahr setzen Sie sich da aus, und wie viel Fehler würde er über Ihr Gemählde ausstreuen.

Um diesem Uebel auszuweichen, müssen Sie sich frühzeitig üben, wie Sie gehört haben, daß es mein Lehrer, der Herr von **Artziliere**, wünschte, es mit allem zu thun; aber unter den Augen Ihres Lehrers, damit es nach Grundsätzen geschehe. Es ist kein Gegenstand, so unbedeutend er auch immer seyn mag, aus dem Sie nicht unendlich viel Gutes lernen können, wenn Sie ihn auf diese Weise studieren.

Ich erinnere mich hierbei eines Vorfalles, der mir mit diesem, in Rücksicht auf Kunst und Rechtschaffenheit gleich musterhaften Manne, begegnete. Es wird Ihnen vielleicht nicht unangenehm seyn, wenn ich Ihnen denselben mittheile. Er sagte mir eines Morgens, man müsse bisweilen Blumen mahlen. Ich gieng sogleich deren zu suchen, und glaubte Wunder

was

was zu thun, als ich ihrer von allen Farben brachte. Als er sie sahe, sagte er zu mir: „Ich habe Ihnen dieses Studium „da vorgeschlagen, um Sie in der Farbe zu bilden. Aber, glau„ben Sie, daß die Wahl, welche Sie getroffen haben, zur Er„reichung dieser Absicht geschickt sei? Gehen Sie, fuhr er fort, „und suchen Sie einen Strauß von lauter weissen Blumen.“ Ich gehorchte den Augenblick. Als ich sie vor mir ausgelegt hatte, kam er, sich an meinen Platz zu setzen; legte sie auf einen hellen Grund, und fing damit an, mich bemerken zu lassen, daß sie auf diesem Grunde auf der Schattenseite sehr dunkel (tres-bruns) wären, und auf der Lichtseite in Halbtinten, die größtentheils sehr hell waren, losgingen. Nachher hielt er an das Helle derjenigen Blumen, welche sehr weiß waren, das Weiß meines Farbebretes, woraus ich sahe, daß es noch weisser sei. Zu gleicher Zeit ließ er mich sehen, daß in diesem Strauße weisser Blumen die Hellen, welche mit reinem Weiß getuscht werden müßten, im Vergleich mit denen Stellen, welche in Halbtinten standen, nicht in großer Menge wären, und daß es sogar der erstern nur sehr wenige gäbe. Er machte mir einleuchtend, daß es dieses sei, was die Rundung des Blumenstraußes bilde, und daß aus diesem Grundsatze die jedes andern Gegenstandes fließe, welchen man diesen Anschein von Relief geben wolle; das heißt, daß man diese Wirkung nicht anders hervorbringe, als durch große Halbtinten, nie aber, wenn man die höchsten Lichter (les premiers clairs) verbreitet.

Nach diesem ließ er mich die Tuschen von sehr starkem Braun bemerken, welche man in der Mitte des Schattens sahe, und die Plätze, wo sie der Reflexe beraubt waren. „Wenige „unserer Mahler,“ fuhr er fort, „wagten es, die Wirkung „darzustellen, welche Sie hier sehen, obgleich die Natur sie ih„nen jeden Augenblick zeigt. Vergessen Sie nicht, setzte er „hinzu, daß dieses einer der großen Schlüssel zu dem Zauber „des Helldunkels ist. Vergessen Sie auch nicht, Ihre Vortheile immer von Seiten des Schattens zu ziehen, damit sie sich „nicht gleichsam im Lichte baden, die Hellen zu sehr verbreiten „und mit Farbe überladen müssen, um Ihren Gegenstand „nur

„nur glänzen zu machen; und setzen Sie sich als eine allge„meine Regel fest, daß alles dasjenige, was Sie durch diesen „Kunstgrif thun können, weit besser ist, als wenn Sie es durch „Dicke der Farbe zu machen suchen, weil sie, aufgetragen auf „eine glatte Fläche, nichts zu Ihrer Wirkung beitragen, und „nichts thun kann, als ihr schaden, ausgenommen in gewis„sen Fällen, die aber selten sind.“

Nachdem er mich auf diese Weise über dasjenige belehret hatte, was ich zu thun hätte, ließ er mich zwei oder drei andere weisse Gegenstände auf den Tisch legen, worauf mein Strauß war, die mir in Ansehung der Richtigkeit der Farbe zur Regel dienen sollten, und verließ mich.

Den Augenblick schickte ich mich an, diesen Unterricht, der mir den ganzen Kopf eingenommen, und ich bekenne es, mich entzückt hatte, nach allen meinen Kräften auszuführen. Ich erstaunte selbst, als ich mein Gemählde vollendet hatte, und die Wirkung sahe, die es machte. Alle meine Blumen schienen sehr weiß zu seyn, ob das reine Weiß gleich nur an wenigen Stellen angebracht, und sie meistentheils durch große und reiche Halbtinten dargestellet waren. Mein Blumenstrauß hielt in seinem ganzen Umfange seine colorierte, um nicht zu sagen braune Masse auf seinem Grunde, und die starken Drucker, die ich bisweilen in die Schatten gesetzt hatte, gaben ihm eine erstaunende Kraft.

Aus dieser Erzählung können Sie die Wahrheit dessen sehen, was ich Ihnen vorher sagte, daß nämlich kein Gegenstand in der Natur so klein und unbedeutend sei, aus welchem Sie nicht große Aufklärungen ziehen können, wenn Sie ihn mit Fleiß und nach wahren Grundsätzen studieren. Ich bin überzeugt, daß Sie den schönen Unterricht gewiß bewundern werden, den ich da empfing; und was betraf er? — Einen bloßen Blumenstrauß. Sie werden in Ihren Lehrern immer eben diese Hülfsquellen finden, so oft Sie dieselbe nur suchen wollen. Es giebt einen gewissen Willen, zu wissen und gut zu machen, den Sie ihnen nur zu zeigen brauchen, um ihr ganzes Herz und alle Reichthümer ihrer Weisheit zu haben.

Wenn

Wenn wir diesen guten Willen in Ihnen finden, so sind wir für alle die Mühe und Sorge getröstet, welche Sie uns machen. Ist es aber nicht traurig, daß wir ihn so selten fanden!

Außer diesen Grundsätzen der Gegensetzung und Vergleichung, von welchen ich zu Ihnen gesprochen habe, und welche nur auf die wenigen Gegenstände anwendbar sind, die wir in der Natur beisammen, und auf Einer Fläche sehen können, haben wir nun noch die Regeln zu untersuchen, welche man beobachten kann, um diejenigen Gegenstände, welche man auf verschiedene Flächen stellt, einander entgegen zu setzen, und in Rücksicht der Farbe und anderer Details mit einander zu vergleichen.

Mein Lehrer glaubte, es gäbe über diesen Punct noch irrige Verfahrungsarten. Die erste, welche er dafür hielt, war die Gewohnheit der meisten Künstler seiner Zeit, ihre Compositionen zu beendigen, ohne sichs eben sehr angelegen seyn zu lassen, die Vertheilung ihrer Lichter in einem gewissen Detail zu beendigen. Dieß kam daher, weil sie ihre Gegensetzungen erst gleichsam tappend suchten, indem sie ihre Stoffe auf ihre Leinwand trugen, das heißt, weil sie ihre Gegenstände nur so nach dem Ungefähr und auf einen Grund stellten, den sie selbst noch nicht kannten.

Sie ergriffen allerhöchstens in Ansehung der allgemeinen Massen ihre Partie, und behielten sich vor, sich erst während der Arbeit über die besondern Gegensetzungen zu entschließen. Eine große braune Masse auf den Vordergrund, als dunkle Gegenstellung (repoussoir), eine helle Masse auf die zweite Fläche; einen graulichen Grund auf die dritte — und damit war es gethan. Das Uebrige, noch einmahl sei es gesagt, ordneten sie nachher. Und mein Lehrer sagte mir: „Ohnerachtet „das Licht nicht anders geht, als nach dem Umrisse (le trait) „oder der Zeichnung, so ist es doch unmöglich, gut zusammen „zu setzen, ohne die Wirkung voraus zu sehen, den es auf jede „Figur, oder jeden andern Gegenstand machen soll, den man „während der Zusammensetzung zeichnet und ordnet, und ohne „seine Figuren oder Gegenstände erst in seinen Gedanken gedre-

„het

„het und gerichtet zu haben, um diejenigen zu wissen, welche „Licht empfangen, oder desselben beraubt seyn sollen.

„Wenn man sich gewöhnet, die Natur mit diesem Geiste „wohl zu beobachten, so bereichert sich unsere Seele mit tausend „und aber tausend Wirkungen, welche wir nie geahndet hät„ten, und die sich uns darstellen, wenn wir ihrer bedürfen. Setzen „wir denn zusammen, so bringen wir sie an; wohl verstanden, „daß sie nachher durch ein mehr besonderes Studium nach der „Natur gereiniget werden müssen. Diejenigen, welche sich be„gnügen, den triviellen Schlendrian zu befolgen, von welchem „ich eben gesprochen habe, verfallen bei jedem Schritte in Feh„ler, oder wenn sie nicht darein fallen, so geschiehet es von „ohngefähr, und nur in so fern, als sich jener Schlendrian, „dem sie blindlings folgen, nicht von wahren Grundsätzen ent„fernt.

„Zum Beispiel, fuhr er fort, nichts ist falscher, als jene „schwarze Masse, mit welcher sie, einer nach dem andern, den „Vordergrund ihrer Compositionen beladen, weil nichts mehr „gegen die Wirkung der Natur ist.

„Sie biethet uns nie etwas anderes Schwarzes dar, als „das, was nicht nur des Lichtes im Allgemeinen beraubt ist, „sondern auch tief genug liegt, um auch der Reflexe durchaus „beraubt zu seyn. Wenn also die Befolger des Systems der „dunkeln Gegenstellungen (des repoussoirs) diese schwarze „Masse einmahl bestimmt haben, das Uebrige ihrer Siebensa„chen gelten zu machen, so fangen sie damit an, auf die Wahr„heit der Natur Verzicht zu thun, und machen diese ganze Masse „von einer und derselben Farbe; Fleisch, Bekleidungen, Ter„rassen, mit Einem Worte, Alles, was sich auf diesem Platze „befindet.

„Nun mahlen sie ihre Figuren der zweiten Fläche gewöhn„lich hell; so daß diese in Rücksicht jener der ersten Fläche wie „eine Truppe Europäer neben einer Truppe Mohren oder In„dianer aussehen. Man kann aber doch nicht annehmen, daß „alle jene Figuren anders in Schatten stehen können, als ver„mittelst irgend eines dichten Körpers, der sie der Klarheit des

„vollen

„vollen Lichtes beraubt; und diese Beraubung machet nie, wie „man dieses in der Natur sieht, daß sie ihre eigenthümliche „Farbe verlieren. Nur auf den Seiten, wo die Reflexe nicht „hinkommen können, verwirren sich die Farben, und nur da ist „es erlaubt, jene Braunen so weit zu treiben, als man will, „oder als es der allgemeinen Wirkung der Maschine (de la „machine) wegen nothwendig ist.“

Was dem Herrn von l' Argiliere zu begreifen noch mehr Mühe kostete, war, daß er Mahler von entschiedenem Rufe sahe, welche sich in Stoffen von großer Composition, deren Scene sich auf freiem Felde zutrug, jener dunkeln Gegenstellung bedienten. Hier konnten jene großen schattichten Massen doch nicht anders erzeugt werden, als durch eine Wolke: ein Zufall, den wir alle Tage in der Natur sehen, der aber nicht die dunkeln Gegensätze hervorbringt, von welchen ich rede.

Wer von uns erinnert sich nicht, wie sehr er von jenem übertriebenen und gleichtönigen Schwarz entfernt ist; wie sehr die localen Farben in jenen des Lichtes beraubten Massen ihre Schattierungen und Mannigfaltigkeiten behalten, und wie sehr dennoch jene Massen von denjenigen losgehen, welche von dem vollen Tage erleuchtet sind, ohne uns irgend Etwas zu zeigen, was uns verbände, sie zu beschmutzen und zu schwärzen, wie die thun, welche die dunkele Gegenstellung anbringen? Ich will damit nicht sagen, daß man sie nicht bisweilen, und zwar sehr zweckmäßig, anbringen könne, weil der Grund derselben, wie der der andern Wirkungen, aus der Natur genommen ist; aber man müßte sie bestimmt fragen, wenn man sie anbringe. Die Natur würde demjenigen lehren, der die dunkeln Gegenstellungen nur aus Gewohnheit und von einem Ende zum andern von einer und derselben Farbe anbringt, daß überall, wo sich große Schatten (bruns) finden, zuverläßig auch große Lichter (clairs) sind, und sich alles übrige verschießt, aber mit mannigfaltigen Farbenmassen.

Wer gut beobachtet, darf nur sehen, wie sich die guten Niederländischen Mahler dabei benahmen, um dunkle Gegen-

stellungen zu finden. Er wird augenblicklich erkennen, daß sie nirgends anders als aus jener Quelle schöpften, welche ich hier anzeige, und welche denen, die zu ihr gingen, jene Wahrheit und jene Mannigfaltigkeit geben wird, auf welche wir vielleicht nicht eifersüchtig genug sind. Diejenigen, welche nichts als jene ganz schwarzen dunkeln Gegenstellungen kennen, die man auf die Vorderflächen setzt, würden ohne Zweifel sehr erstaunen, wenn man ihnen vorschlüge, die größesten Forcen in Braun auf der zweiten Fläche anzubringen.

Dieß ist jedoch eine Wirkung, welche sie oft wahr machen würden, wenn sie sich gewöhnten, die Natur zu lesen, und welche ihnen unerschöpfliche Quellen eröffnen würde, die Gegenstände hervor- und zurücktreten zu lassen. Und wie? — Durch die Wirkungen des Lichtes, welche den Flächen eine ausgebreitetere Gradation geben werden, als man denjenigen Flächen geben kann, welche gleichsam über einander geschichtet sind. So daß der, welcher in jenen aufgestuften Flächen nicht wüßte, wo er die Menge von Figuren hinstellen soll, die er in seine Composition bringen will, finden würde, daß er hier Platz die Fülle habe.

Ich habe die große Wirkung in der Natur unzählig oft gesehen, welche die braune Masse, auf die zweite Fläche gestellt, macht. Ich erinnere mich unter andern eines großen Gebäudes, welches an einem Walde im Gegensatze stand. Da das Ganze von hinten zu ein wenig erleuchtet war, so war die Masse dieser Art von Wald sehr braun, und das Gebäude, welches des Lichtes beraubt war, ging von oben zu in Reflexen los. Alles was auf dem Vordergrunde war, glich auf keine Weise jener braunen Masse, und die Gruppen, welche Licht auffassen konnten, waren bewundernswürdig glänzend.

Bei dem Beispiele, wovon hier die Rede ist, ist es ein Hauptgrundsatz, daß, wenn jene Force in Braun auf die zweite Fläche gesetzet ist, Alles, was sich auf dem Vordergrunde befindet, hell und vag sei. Selbst wenn die Gegenstände, die auf den Vordergrund gestellet sind, des Lichtes beraubt wären, so dürften sie doch in nichts an den Forcen Theil nehmen,

die

die sich auf der zweiten Fläche finden, und müßten, so sehr sie auch des Lichtes beraubt sind, eine Masse oberhalb in Reflexen und von einem untergeordneten Tone machen. Dadurch wird jedoch die Anbringung gewisser kräftiger Tuschen nicht ausgeschlossen, die, da sie keine Masse machen, nie den Grund durchbrechen werden.

Die Kenntniß der Massen ist in der ganzen Natur geschrieben. Befolgen Sie dieselbe mit Aufmerksamkeit; sie wird nie ermangeln, sie Ihnen ganz bestimmt zu zeigen.

Dieß ist das angenehmste und für uns das wohlthätigste Studium der Welt.

Ja, ich wünschte, daß Sie, wenn sie ein Gemählde zu machen hätten, dessen Scene in freiem Felde wäre, mit zwei oder drei Freunden, welche die Liebe der Kunst mit Ihnen vereinigte, hinausgingen; daß Sie, nachdem Sie eine Ansicht oder eine Wirkung gefunden, die Ihrem Stoffe ohngefähr angemessen wäre, so wohl in Rücksicht der Form und der Beleuchtung, als auch der Farbe, einige gute Studien davon machten; daß Sie, nachdem Sie Ihre Flächen wohl bestimmt hätten, einige Figuren darauf an die Plätze setzten, wohin Sie Willens sind, sie auf Ihrer Composition zu stellen, um die Wirkung zu sehen, die sie sowohl vermöge der Farbe als ihrer Größe machen.

Zwei von Ihnen, oder sonst Jemand, den Sie an diesen Orten finden, können Ihnen dazu genug seyn; weil Eine oder zwanzig Figuren nach einem und demselben Grundsatze behandelt werden. Ich hoffe, Sie werden, vermittelst dieser Vorsicht etwas liefern, das über das Gemeine erhaben ist, und sich einen Schatz von Einsichten erwerben, den man in dem bloßen Räsonnement zu finden nicht hoffen kann. Bemerken Sie noch, wie leicht es ist durch die beständigen Gelegenheiten, die Ihnen die Natur darbiethet, welche Ihnen überall ihren Arm reicht, diesen Vorrath von Kenntnissen zu sammeln.

Denn sie ist Ihnen in den Stoffen eben so behülflich, welche Sie auf einem Grunde der Architectur zu behandeln haben, als in denen, deren Haupthandlung in einem Tempel,

oder Pallaste vorgeht. Sie stellet Ihnen zwar jene Gebäude nicht vollkommen so dar, wie Sie dieselben brauchen; aber sie giebt Ihnen Mittel an die Hand, dasjenige hinzuzusetzen, was noch fehlt, und diese Mittel sind die einfachsten von der Welt.

Zum Beispiel, die Scene Ihres Gemähldes erforderte das Innre eines Tempels. — Gehen Sie, je nachdem es Ihr Stoff verlangt, in eine antike oder moderne, alte oder neue Kirche. Prüfen Sie die Wirkung, welche die Menschen hervorbringen werden, welche Sie darin finden; ob sie colorierte Massen gegen die Architectur, oder welche andere Wirkung sie sonst etwa machen; welches die Wirkung seyn werde, die sie in Ansehung des Fußbodens oder des Pflasters der Kirche hervorbringen werden, je nachdem sie von dem durch die Fenster hereinfallenden Lichte erleuchtet werden. Geben Sie wohl Acht auf den Schimmer, welcher jene Lichtpunkte umgiebt, auf die Art, wie das Licht verschießt, auf die Schatten der Architectur, in Rücksicht derer der Figuren, und auf das, was die verschiedenen Farben der Kleider gegen einander wirken.

Sie werden Ihre Figuren fast beständig gegen die Massen der Architectur coloriert finden. Auf dem Pflaster werden sie in Braun losgehen, und das unzweideutige Ansehen haben, auf ihrer Fläche gerade zu stehen; und Sie werden nicht in den ziemlich gemeinen Fehler fallen, sie so zu mahlen, daß sie nach ihrer Beleuchtung zu liegen scheinen. Die Natur wird Ihnen zeigen, daß es falsch sei, daß auf einem sehr braunen Pflaster, oder auf einer solchen Terrasse sehr erleuchtete Füße Statt finden können; selbst wenn sie auf einem schwarzen Tuche stünden, würde dieses mit ihnen eine helle Masse machen, und sie von ihm nicht anders, als durch ihre eigenthümliche Farbe losgehen, jedoch immer nur in demjenigen Accorde, den das Licht giebt, welches die Füße mit eben der Stärke trift, als den Platz, auf welchem sie stehen.

Dieser letztere Grundsatz macht auch denen unserer jungen Künstler sehr den Proceß, welche durch unmögliche, aber doch gewagte Wirkungen des Lichtes Sand in die Augen zu

streuen

streuen suchen. Unter die Anzahl derselben können wir, wie mich dünkt, auch die rechnen, welche in einer bloßen Halbfigur, um eine Seite des Kopfes hervorzuheben, und auf der Stirn und dem Kinn einen Blick glänzen zu machen, das ganze übrige Gemählde über und über mit Schwarz bedecken.

Wenn Rembrandt auf Wirkungen dieser Art verfiel, wandte er unendlich viel Kunst an, sie nur einigermaßen zu rechtfertigen, oder vergalt doch wenigstens diesen Mißbrauch mit großen Schönheiten. Diejenigen, welche sie, ohne einen gewissen Fonds jener Grundsätze zu haben, wagen, fallen in nicht zu entschuldigende Fehler. Sie heben ihren Kopf durch sein Licht hervor, und drücken durch das tiefe Schwarz die Schultern und den übrigen Körper erstaunend tief hinein. Wenn der volle Tag auf den Kopf fällt, so kann man sich die Büste schwerlich in Schatten denken; nimmt man aber auch an, daß sie alles Lichtes beraubt sei, so kann sie darum immer nicht von einem so außerordentlichen Schwarz seyn, und muß nothwendig in Reflex stehen, wenn sie nicht mit dem Kopfe eine helle Masse ausmachen muß, so daß man sich dennoch durch die Lokalfarben die Gegensätze aufspart, in welchen man den Kopf glänzen lassen will. (oder, wobei man immer noch vermittelst der Lokalfarben den Kopf im Gegensatze der übrigen Büste glänzen lassen kann.) Außer diesen beiden Mitteln giebt es keins, ihn mit dem Körper zusammenhalten zu machen.

Wenn ich sagte, daß Ihre Figuren die colorierten Massen derselben gegen den architectonischen Grund fast immer halten werden, so wurde ich durch die Betrachtung des Werthes der gewöhnlichen Praxis dazu veranlaßt, nach welcher, wie Sie wissen, jeder architectonische Grund mit der Farbe des neuen Steines gemahlt wird, wenn auch die Gebäude schon halb verschossen und ruiniert sind. Wenn Sie Figuren haben wollen, welche auf ihren Gründen in Hell entgegengesetzt sind, so müssen Sie sich alte braune, grünliche oder bläuliche Gebäude suchen; die werden Sie in Ansehung dieser Einsicht leiten, wie es die neuen bei der entgegengesetzten thun wer-

werden; die Hellen Ihrer Figuren, seien es die des Fleischichen oder die der Bekleidungen, werden durch ihre Farben, und die Schatten durch ihre Stärke losgehen. Haben Sie nur einmal dem Ganzen einen guten Farbenton gegeben, der seine Masse gut hält, so können Sie dieselbe arbeiten, wie Sie wollen, und Ihrer Wirkung versichert seyn, wenn Sie anders nicht kleine Partieen machen.

Die Grundsätze, welche ich Ihnen jetzt empfohlen habe, gelten überall; und wenn Sie dieselben mit Fleiß anwenden wollen, so werden Sie dabei durchaus Ihre Rechnung finden. Studieren Sie einen Landschaftsgrund, so thun Sie eben das, wozu ich Ihnen in Ansehung der architektronischen rieth. Betrachten Sie die Wirkung, die Ihre Figuren gegen die Bäume und gegen die Fernen machen werden nach der Natur; Sie werden da Farben finden, die man nicht aus dem Gedächtnisse darstellen kann, weil es das Licht ist, das allen Flächen im Allgemeinen und allen Gegenständen ins Besondere den wahren Ton giebt.

Machen Sie sich diese Verfahrungsart zur Regel, so werden Sie viele Fehler vermeiden, zu welchen die bloße Praxis oft verleitet. Ich habe zum Beispiel in vielen Gemählden guter Meister gegen einen klaren Himmel erleuchtete Gegenstände gesehen, obgleich nichts anzeigte, daß jene Gegenstände von einem Sonnenstrahl erleuchtet wären. Wenn jene Meister die Natur um Rath gefragt hätten, so hätte sie ihnen sehen lassen, daß diese Wirkung denen durchaus entgegen ist, welche sie hervorbringt; sie würde ihnen gezeigt haben, daß jeder Gegenstand, sei er auch weiß, seine colorierte, um nicht zu sagen braune, Masse gegen den Himmel hält, wenn er nicht von der Sonne beleuchtet wird, und daß nur wenn dieses ist, die Strahlen des Lichtes gegen den Himmel klar, und immer von einem colorierten Klar sind. Die Schatten, welche jener Gegenstand hat, werden zugleich immer duftiger, je höher; und immer stärker, je näher er der Erde ist.

Bei den Gegenständen, welche nur von dem natürlichen Tage, das heißt, ohne die Wirkung der Sonne, erleuchtet sind, wie

wie zum Beispiel bei einer geradestehenden Figur, ist der obere Theil immer stärker in seinen Schatten, als es der untere ist, weil dieser die Reflexe vom Pflaster oder dem Erdreiche aufnehmen kann, deren Wirkung sich in dem Maaße vermindert, je mehr sie sich von ihrer Ursache entfernt, und Massen Platz macht, welche immer bis in's Bräunliche steigen.

Erinnern Sie sich fleißig an diesen letztern Umstand; denn Sie können von ihm überall Gebrauch machen. Befolgen Sie ihn, so wird Ihre Figur wirklich aufrecht zu stehen scheinen: vernachläßigen Sie ihn, so wird sie oft das Ansehen haben umzufallen. Dieser Fehler ist gemeiner, als man glaubt, und wird sogar wenig eingesehen. Wenden Sie sich oft an die Natur, und Sie werden nie in denselben fallen.

Die sorgfältige Betrachtung der Natur wird Sie auch lehren, Ihren Figuren, sei es auf der Erde oder irgend einem Körper, nicht große Schatten von gleicher Länge, und an ihrem Ende so braun, als am Anfange derselben zu geben. Denn in Ansehung der Länge der Schatten, wissen Sie, daß sie sich nach dem Puncte richten muß, von welchem man das Licht ausgehen läßt. Kommt das Licht aus der Höhe, so muß der Schatten kurz seyn: stehet das Licht niedrig, so müssen sich die Schatten verlängern.

Hierauf muß man besonders in denjenigen Stücken aufmerksam seyn, deren Scene im Freien ist, und worin gewisse Theile des Tages bestimmt angegeben werden. Das Mittagslicht muß sich durch kurze, das des Morgens oder des Abends durch lange Schatten charakterisieren; und was den allzugleichen Ton betrift, welchen ihnen Mehrere von einem Ende bis zum andern geben, werden Sie in der Natur sehen, daß sie nur gegen das zu, was auf der Erde ruhet, sehr stark sind; daß sie unmittelbar darauf zu verschießen anfangen, und vermöge des Schimmers, der überall herrscht, wo es Tag ist, unmerklich bis an das Ende zu verschießen fortfahren. Dieß ist ein Grundsatz, der in Rücksicht aller Körper Statt findet, welche Schatten werfen, jedoch mit dem Unterschiede, daß diese Verschießung in dem Schatten derjenigen Gegenstände,

welche

welche von der Sonne erleuchtet werden, weit weniger merklich ist.

Alle diese Dinge, noch einmal sei es gesagt, wollen in der Natur gesehen seyn, um mit jener Richtigkeit dargestellet zu werden, die man sich in einem guten Werke anzutreffen so sehr freut. Die bloße Praxis kann sie nicht anders als sehr unvollkommen ausführen, man strenge sich auch noch so sehr an. Sie sehen dieses an gewissen Landschaften, an welchen man leicht erkennt, daß sie nach der Natur gemacht sind, aber deren Figuren wie Bastarde aussehen, weil sie der Mahler in seinem Cabinet hinzusetzte. Wenn er die Aufmerksamkeit gehabt hätte, indem er seine Terrassen mahlte, sie darauf zu stellen, und sie so zu sehen, hätte er ihnen gewiß den richtigen Ton, und ihrem Schatten die von der Natur bezeichnete Stärke und Länge gegeben. Man thue, was man wolle — ich werde nicht aufhören, das zu wiederhohlen — die Rückerinnerung giebt nie jene genauen Wahrheiten wieder, welche die Vollendung der Kunst ausmachen; man kann sie von nichts erwarten, als von der beständigen Untersuchung der Natur; wenn man sich es angelegen seyn ließe, sie in allen ihren Wirkungen sorgfältig auszuspähen, man würde überraschende Dinge und von einer höchst täuschenden Wahrheit hervorbringen.

Ich will noch zum Schlusse ein Wort über eine andere Verfahrungsart sagen, welche der Herr von l'Argiliere für sehr fehlerhaft hielt, eine Verfahrungsart, welche mehrere Meister seiner Zeit befolgten, um Gegenstände neben einander zu setzen, welche in ihren Gemählden verschiedene Flächen einnehmen, und mit einander im Gegensatze stehen sollten. Was er vorzüglich an der Art zu verfahren jener Meister zu tadeln hatte, war, daß sie, wenn er sie ihr Model nehmen sah, um darnach zu mahlen, die Figuren, welche sie sowohl auf ihre erste, als auch zweite, ja wohl gar auf die dritte Fläche stellen wollten, immer in einer und derselben Entfernung vor sich hinsetzten.

Die erste Unbequemlichkeit die hieraus entsprang, war, daß sie ihr Model immer in demselben Tone erleuchtet sahen; aber sie halfen, oder vielmehr, glaubten demselben dadurch abzuhelfen, daß sie es nach Gutdünken und nach ihrer Idee von derjenigen Verschießung colorierten, welche sie ihren Gemählden geben wollten. Denn man kann sich leicht vorstellen, daß dieses Gutdünken nicht immer so beschaffen war, daß es nicht einer kleinen Verrechnung unterworfen gewesen wäre. Wenn sich dieses nun zutrug, und sich eine Figur in der Ferne mit allzubrennendem oder allzugrauem Colorit fand, so sagte man nach dem Vorurtheil, welches man hatte, mit kaltem Blute: Ja, ich will diese Figur ein wenig dämpfen, oder ein wenig auffrischen. Und da gewöhnlich der erstere dieser beiden Fehler Statt fand, indem sie in einer allzugrossen Nähe war gesehen worden, so schickte man sich an, sie mit irgend einer graulichen Tinte zu beschmutzen, mit welcher man sie überging. War dieses gethan, so war man nun mit sich zufrieden, und überredete sich, sie in ihren wahren Ton gestimmt zu haben. Aber diejenigen, welche gewohnt waren, die Farbe der Gegenstände nach dem Verhältnisse ihrer Entfernungen zu vergleichen, und diese Farbe in der Natur zu suchen, waren weit entfernt, eben so darüber zu urtheilen. Sie erinnerten sich nicht, in der Natur jemahls so schlechte graue oder violette Farben gesehen zu haben, als sie hier deßwegen anbringen sahen, um die Gegenstände des Gemähldes zurückzutreiben. Sie bildeten sich im Gegentheil jene sich verlierenden, so sanften, so angenehmen, so an der Luft theilnehmenden Farben vor; Farben, die sich nicht beschreiben lassen, und die man nicht anders kennen lernen kann, als durch jenes Studium der Vergleichung, auf welches mich, wie Sie sehen, mein Gegenstand beständig zurückführt. Und wie soll man in dem Falle, von welchem hier die Rede ist, dieses Studium machen? — Nichts ist leichter. — Sie setzen zwei Modele in eine zweckmäßige Ferne, um die wahre Farbe des einen und des andern gehörig zu schätzen, und sich zu gewöhnen, die andern Gegenstände der Natur in demselben Geiste zu sehen.

Und

Und dieß ist das große Geheimniß jener Luftperspective, die für die Vollendung der Kunst nicht weniger wesentlich ist, als die Perspective, welche bloß die Umrisse zum Gegenstande hat.

Die zweite Unbequemlichkeit, die aus jener Verfahrungsart entspringt, ist, daß die Manier das Model in gleicher Ferne zu sehen, man zeichne auch die Figur, die man nach ihm mahlet, für welche Fläche es sei, eine allzugleiche und durchaus allzuprononcierte Arbeit verursacht. Die Entfernung der Gegenstände verwischt in unsern Augen alle kleine Details, und diese Wirkung charakterisiert dieselbe fast nicht weniger, als die Schwächung der Farbe. Nun ist es aber bei der Nachahmung des Natürlichen beinahe nicht möglich, ihm jenes vage und luftige Ansehen zu ertheilen, welches ihm das Volumen der Luft giebt, die zwischen uns und denselben ist, wenn man es aus der Ferne sieht. Dieß ist also noch ein Grund, welcher entscheidet, daß man, um den Gegenstand der Natur gut zu sehen, sich ihm nicht allzusehr nähern dürfe.

Wie viel wäre nicht noch über diese Materie zu sagen, wenn man sie in alle ihre Theile verfolgen wollte! Aber es ist Zeit aufzuhören. Ich fürchte sogar, die Geduld dieser glänzenden Gesellschaft schon gemißbraucht zu haben, indem ich in ihrer Gegenwart so weitläufig über Dinge sprach, welche sie besser weiß, als ich; aber ich rechne auf ihre Güte. Sie hat mir schon so rührende Beweise derselben gegeben, daß ich mich selbst für undankbar halten würde, wenn ich anders dächte. Ich bin daher überzeugt, sie werde das gütig aufnehmen, was mich meine Liebe, und mein Eifer für die Fortschritte unserer jungen Leute sprechen hieß. Sie liebet dieselben nicht weniger als ich. Sie betrachtet dieselben als ihre süßesten Hoffnungen, und als Gegenstände ihrer zärtlichsten Sorgen. Sie verlanget von ihnen zur Vergeltung nichts weiter, als die nothwendige Gelehrigkeit und Application, um Männer von entschiedenem Verdienste aus ihnen zu machen, würdig der Gnade, die unser großer Beschützer in so vollem Maaße über sie verbreitet.

Jüng-

Conferenz
über das Licht.

Von J. H. Bourdon in der Versammlung der Königlichen Academie der Mahlerei und Sculptur den 9. Febr. 1669 zum erstenmal verlesen.

Meine Herren,

Die Bemerkungen, die ich Ihnen mittheilte, und welche die beiden bewunderungswürdigen Gemählde von Carracci und Poussin in mir veranlaßten, von welchen ich es über mich genommen hatte, Ihnen eine Darstellung zu geben, werden Ihnen vielleicht nicht so volle Genüge geleistet haben, als ich es wünschte, und es die Materie gestattete. Sie wissen indeß, daß ich mich um nichts so eifrig bemühe, als um Ihren Beifall; und um Ihnen davon noch vollständigere Beweise zu geben, hab' ich mir vorgenommen, so große Schwierigkeiten ich auch vor mir sehe, mir einen Weg zu eröffnen, der von dem verschieden ist, welchen Sie mich bis jetzt gehen sahen. Anstatt mir nach dem gewöhnlichen Gebrauche einige Gemählde aus dem Cabinet des Königs zum Gegenstande dieser Conferenz zu wählen, welches meine Arbeit sehr erleichtern würde, bitt' ich Sie um die Erlaubniß, auf meine vorhergehenden Beobachtungen zurückkommen zu dürfen. Ich habe die Absicht, sie zu erweitern, und fühle, daß man dieses kann. Ich verspreche Ihnen nicht, Ihnen etwas Vollständiges zu geben, aber ich werde mich wenigstens bemühen, durch meine Ideen einigen Nutzen für die Ausübung einer Kunst zu bewirken, welche die gesammte Natur umfasset, und über welche man nie zu viel nachdenken kann.

Wenn meine zwei letztern Conferenzen Ihrem Geiste noch gegenwärtig sind, so werden Sie sich erinnern, daß die Beobachtungen, welche sie enthielten, in sechs Theile getheilt waren, und daß jene Beobachtungen, in Beziehung auf die von mir vorgenommene Prüfung eines jeden Gemähldes, eben so viele Haupt-

Hauptpuncte der Mahlerei betrafen: das Licht, die Composition, die Zeichnung, den Ausdruck, die Farbe und die Harmonie. Ich werde in dieser Eintheilung nichts abändern, und einen dieser Puncte nach dem andern vornehmen, sie besonders durchgehen, und diesem Plane zu folgen in gegenwärtigem Discours von dem Lichte handeln.

Und zwar wird es jenes Licht seyn, welches aus der Sonne strömt, und den Tag hervorbringt, denn von jenem, welches vermöge der Flamme die Finsterniß zerstreut, und die Schatten der Nacht vertreibt, wird hier nicht die Rede seyn.

Das Licht, von welchem ich zu Ihnen zu reden unternehme, ändert sich in jedem Augenblicke. Indem es verschiedene Stufen durchwandelt, erfähret es verschiedene Modificationen, je nachdem die Sonne ihre Strahlen mehr oder weniger lebhaft auf die Gegenstände wirft, die es erleuchtet: und dieß sind die Wirkungen, die ich mir vorgenommen habe, zu untersuchen und zu ergründen. Ich werde dem Lichte an alle Stellen folgen, welche es einnimmt, und deßhalb den Tag in sechs Theile eintheilen. Ich werde ihn in dem Augenblicke fassen, wo das Licht nur erst anfängt anzubrechen, was man die Morgendämmerung nennt. Ich werde nachher die aufgehende Sonne zeigen; wie dieses Gestirn, zunehmend an Glanze, den Horizont verläßt, und wie es, nachdem es die Mitte seines Laufes erstiegen, sich zur Ruhe neigt und verschwindet.

Das Licht, welches in diesen sechs Abschnitten des Tages glänzt, ist in jedem derselben in seinen Wirkungen verschieden, und nimmt jedesmal einen besondern und unterscheidenden Charakter an, den ein jeder leicht bemerkt, der es mit den Augen eines Mahlers betrachtet. Will man es dem zu Folge mit philosophischem Geiste betrachten, vielleicht wird man da finden, daß jene verschiedenen Modele des Lichtes eben so viele thätige Wesen sind, welche auf unsere Seele wirken, und in ihr, je nach dem das Licht an Stärke wächst oder abnimmt, verschiedene Bewegungen und Verlangen wecken.

Ich

Ich weiß nicht, ob Ihnen diese Idee gefällt, aber so ungewöhnlich sie auch zu seyn scheinen mag, so bin ich doch weit entfernt, sie zu verwerfen, und in Versuchung, Ihnen die verschiedenen Eindrücke zu entwickeln, welche das Licht, wie ich mir vorstelle, auf die Seele macht.

Die Natur ist noch nicht belebt, wenn der Tag anzubrechen beginnt, und ich sehe auf allen Seiten ein tiefes Schweigen herrschen. Dieß wird das Loos der ersten Stunde des Tages seyn. Eine sanfte Freude bemächtiget sich beim Aufgange der Sonne der Geister. Die folgende Stunde rufet die Menschen zur Arbeit; bald drücket die brennende Hitze der Mittagssonne die Körper, und ladet sie zur Ruhe ein, aus deren Armen sie nur gehen, um sich den übrigen Theil des Tages rauschenden Vergnügungen zu überlassen; diesen folgen ruhigere Freuden, die man bei der Beendigung der Arbeiten und dem Neigen des Tages zu schmecken anfängt.

Ich bin, meine Herren, von meiner Meinung nicht so voll, um zu verlangen, daß dieser systematische Ideengang in aller seiner Ausdehnung angenommen werde. Ich bekenne, daß er vielleicht den Fehler allzu großer Sonderbarkeit hat, und ich bin der erste, die Schwäche desselben anzuerkennen; aber man muß mir doch wenigstens zugeben, daß ein Mahler, welcher sich beeifert, seinen Producten Geist und Gefühl zu geben, davon gewinnen kann und soll, sollte er ihm auch zu weiter nichts dienen, als ihm die Mittel an die Hand zu geben, die Wirkungen seiner Lichter zu vermannigfaltigen, und ihn das Bedürfniß dieser Mannigfaltigkeit, wie das Unangenehme einer langweiligen Monotonie besser empfinden zu lassen, welches die Wiederholung und die allzuöftere Anbringung einer und derselben Gattung von Licht verursachen.

Denn man sehe, was alle Tage vor unsern Augen vorgeht. Ist es einem Mahler einmal gelungen, eine gewisse Wirkung des Lichtes gut auszudrücken, so gefällt er sich selbst, gewinnt eine Fertigkeit darin, und macht sich daraus eine Manier, der er standhaft zugethan bleibt, und die er nun nicht mehr aufgiebt. Man sehe zum Beispiel Bassano. Kein

Mensch

Mensch hat die Morgendämmerung besser gemacht; kein Mensch aber hat sie auch so oft wiederholt, als er. Fast alle seine Gemählde sind von einem aus dem Horizont aufgehenden Lichte erleuchtet. Dieß muß man eingestehen. So vortreflich aber auch seine Werke sind, so giebt ihnen doch diese Wiederholung eine Art von mißfälliger Gleichgültigkeit.

Caravagio sahe den Beifall, den er deßwegen erhielt, weil kein Mahler vor ihm Lichter mit so großer Wahrheit dargestellet hatte, die in dunkle und finstere Oerter streiften, schnurgerade auf Körper herabfielen, welche sie antrafen, und auf jenen Gegenständen große Schatten und große Hellen hervorbrachten, welche sie in einer überraschenden Stärke, Kraft und Erhobenheit erscheinen machten; und nach dieser schädlichen Acquistion wußte jener verarmte Meister keine Figuren in freier Luft mehr zu mahlen, und glaubte auch nicht mehr, daß man es je thun müsse.

Zu diesen glänzenden Nahmen könnt ich noch andere hinzusetzen, die nicht weniger berühmt sind; aber, glauben Sie, keine einzige jener Authoritäten würde diejenigen Künstler entschuldigen, welche zu wenig auf ihrer Huth wären, sich einer so gefährlichen Behandlungsart zu überlassen.

Ist ein Irrthum mit einem großen Nahmen gedeckt, so bleibt er darum nicht weniger Irrthum, und jede Gleichförmigkeit, jede Wiederholung der Idee ist ein Fehler. Sie zeigt bei denen, die sich derselben schuldig machen, eine Armuth und Unfruchtbarkeit des Genies an, welche man in den Werken Tizians, der Carracci's und ihrer weisen Schüler, und vorzüglich in denen von Pouſſin nicht findet, der, wenn es mir erlaubt ist, hierüber meine Gedanken zu sagen, die Regeln seiner Kunst besser kannte und ausübte, als irgend ein Mahler. Man siehet nicht, daß sich jene geschickten Männer an irgend einen Geschmack oder eine besondere Manier banden; sie besassen jeden Geschmack und jede Manier in vollem Maaße, und ahmten keine knechtisch nach. Die Natur war ihre einzige Führerin; je mehr sie dieselbe studierten, desto mehr machten sie die Erfahrung, daß sie in ihren Wirkungen beständig Abwechselung

zeige,

zeige, und bemühten sich, die Wirkungen des Lichtes in ihren Gemählden nach dem Beispiel derselben eben so zu vermannigfaltigen.

Eine schöne Lehre für unsere Schüler, die ihnen, wenn sie sich gelehrig zeigen, zu einem mächtigen Verwahrungsmittel gegen jene natürliche Neigung, oder richtiger gegen die Trägheit und Indolenz dienen wird, die uns nur allzugern zum sklavischen Nachahmen dessen treibt, was wir von unsern Vorfahren mit Erfolg ausführen sahen, und uns immer in einer demüthigenden Mittelmäßigkeit zurückhält, indem es uns verhindert uns selbst zu erheben.

Verliehren Sie, meine Herren, diese wichtige Wahrheit nie aus dem Gesichte, die ich Ihnen vor Augen stellte. Aber es ist nicht genug, einem Mahler, welcher zu gefallen wünscht, die Nothwendigkeit gezeigt zu haben, seine Lichter zu vermannigfaltigen; es muß ihm auch bewiesen werden, daß das Licht einen Theil des Stoffes ausmache, den er behandeln soll, und bei welchem er folglich vor allen Dingen mit der Untersuchung anfangen muß, in welchem Theile des Tages, und unter welchem Himmel sich die Sache zutrug, welche seinen Gegenstand ausmacht.

Schreibt ihm die Geschichte etwas Wesentliches und in dieser Rücksicht Besonderes vor, so kann er nicht umhin, sich darnach zu richten; lässet sie ihm aber freies Feld, so muß er nur um desto behutsamer und aufmerksamer seyn, die Zweckmäßigkeit zu beobachten. Er wird nun selbst urtheilen, welche Stunde und welcher Augenblick der schicklichste und wahrscheinlichste sei, und welche Beleuchtung das größeste Interesse über seine Composition verbreite.

Die Morgendämmerung.

Wenn der Mahler den Angriff einer Stadt darzustellen, wenn er den Anfang einer Schlacht auszudrücken hat, so könnte er ohne Bedenken dazu die Morgendämmerung wählen, weil

ges|characterisierte, ich dieser den Character des Schweigens gab. Dieß ist genug, Ihnen den Weg zu zeigen.

Ich muß Ihnen nun von den Wirkungen des Lichtes in diesem ersten Augenblicke des Tages eine flüchtige Skizze entwerfen. Das Licht hat noch bei weitem nicht alle seine Lebhaftigkeit erlangt, und giebt Allem, was es erleuchtet, eine größere Sanftheit. Wenn ich nicht bei der Abhandlung über die Farben von ihm sprechen müßte, so würde ich Sie bemerken lassen, wie viel die Gegenstände gewinnen, wenn sie auf diese Weise erleuchtet werden.

Die Morgenröthe, welche die obersten Spitzen aller Körper angenehm färbt, fängt bloß an, die Finsternisse der Nacht zu zerstreuen; die Luft ist noch von Dünsten schwer, und der Nebel läßt die Körper in einer Art von Unbestimmtheit, nach Verhältniß der größern oder kleinern Entfernung vom Auge. Sind in gewissen Tagen die Dünste weniger dick, so werden die Gegenstände bestimmter, und auf der andern Seite die Schatten nicht sehr merklich seyn, da sich die Sonne noch nicht zeigte. Alle Körper nehmen Theil an der Frische der Luft, und bleiben alle in einer Art von Halbtinte.

Der Himmel, als der characterisierendeste Theil, darf nicht sehr mit Wolken bedeckt seyn; und ist er es, so dürfen sie nur an ihren Säumen Beleuchtung haben. Der Grund oder der Azur des Himmels muß ein wenig dunkel seyn, jedoch müssen die Theile desselben, welche dem Horizont näher sind, einen hellern Ton annehmen, damit er sich besser wölbe, und weil von dieser Gegend das aufgehende Licht herkommt. Hier muß die ganze Masse desselben beisammen seyn, und der Himmel sich mit einem Purpur färben, der sich dem Horizonte parallel verbreitet, und bis auf eine gewisse Höhe Streifen bildet, die wechselsweise vergoldet und versilbert sind, und immer schwächer und schwächer werden, je weiter sie sich von dem Puncte entfernen, von welchem das Licht ausgeht.

Diese Schilderung ist nicht von mir; ich habe sie aus in einem Gemählde von Bassano entlehnt.

man zu dieser Stunde ziemlich allgemein jene Expeditionen vornimmt und ausführt. Die Stadt Jericho und Ai, die beide von Josua am Anbruche des Tages angefallen wurden, die berühmte Schlacht bei Actium und viele andere, die mit dem Tage anfingen, werden Ihnen sagen, daß dieses die schickliche Stunde sey, und daß sie nicht gegen die Wahrheit streite. Aber, ist es wohl erst nöthig, dem Mahler, der noch nicht recht überzeugt wäre, ein Beispiel von der guten Wirkung zu geben, die eine Beleuchtung, welche die Oberfläche der Erde leise berührt, kaum dem Horizont entkommen, sanft die Körper trift, und diejenigen in Schatten oder Halbtinten läßt, die zwischen ihr und dem Auge des Betrachters stehen, auf eine Menge von Figuren hervorbringt, welche man entwickeln, und denen man verschiedene Flächen anweisen muß, um eine allzugroße Verwirrung zu vermeiden? — Er frage le Brün, und bewundere den guten Gebrauch, welchen dieser geschickte Mann in dem bewunderungswürdigen Gemählde, worin er Alexanders Sieg über den Darius in den Feldern von Arbelä darstellte, von jenem Lichte machte; er lerne, sich desselben so glücklich zu bedienen, wie Jener, um seine Gruppen zu bilden, und eine von der andern losgehen zu lassen.

Wenn ich die Dichtkunst reden lassen wollte, so würde sie Ihnen sagen, daß diese erste Stunde die Plane der Liebenden mehr als einmahl begünstigte. Aurora entführte bei ihrem Erwachen den Cephalus, und raubte ihn der Procris. Die Sonne schien noch nicht, als Paris die Helena den Armen des Menelaus entriß. Wählen Sie nie eine andere Stunde, wenn Sie diese oder ähnliche Stoffe behandeln. — Sie scheint auch Gegenständen der Jagd sehr angemessen zu seyn. Wollen Sie uns den Adonis sehen lassen, wie er sich von der Venus trennt, um sich in die Wälder zu vertiefen; oder den Meleager, wie er geht, den Calydonischen Eber zu verfolgen? Ich rathe Ihnen, sie gehen zu lassen, ehe sich noch die Sonne zeigte. Ich will diese Angaben nicht weiter verfolgen; aber erinnern Sie sich, ich bitte, daß ich, als ich die sechs Hauptstunden des Tages

Der Aufgang der Sonne.

Der Aufgang der Sonne folgt dem Erwachen Aurorens bald; und nun verschönert sich die Natur mit lebhaften und glänzenden Farben, welche das Gestirn des Tages herbeiführt, und sich entwickeln läßt. Die Freude erwacht, und alle Wesen scheinen von ihr durchdrungen zu seyn. Die Sonne wirft ihre ersten Strahlen auf die Wolken, auf die Gipfel der Berge und die Spitzen der höchsten Bäume; sie erleuchtet vorzüglich mit Lichtglanze die Umrisse in denjenigen Theilen, welche gegen sie gewendet sind, und jene Gegenstände, die ohne das ganz in der Halbtinte geblieben wären, zeichnen sich auf einem schönen Himmel desto besser aus, und gehen desto besser los. Denn ich setze einen heitern Himmel voraus; und nur selten ist er es nicht, wenn sich die Sonne zeigt. Eben so wirkt das Licht dieses aufgehenden Gestirnes, auf die Gebäude, auf das Erdreich, und überhaupt auf alle Körper, auf welche es sich verbreitet, trift die Enden und Säume derselben lebhaft, färbet sie, und bringet zu gleicher Zeit in allem, was einen einspringenden Winkel oder eine Ecke bildet, Schatten hervor, welche die Verlängerung derselben zu dieser Stunde merklicher, und folglich die Hervorspringungen und verschiedenen Flächen aller jener Gegenstände sichtbarer macht.

Nach diesen einzelnen Angaben müssen Sie leicht erachten, daß ich in diesem Augenblicke besonders die Landschaften meine, worauf ich Sie die glückliche Wirkung einer aufgehenden Sonne bemerken lassen will. Und es ist keinem Zweifel unterworfen, daß unter allen Arten von Beleuchtung keine dieser Gattung von Gemählden so günstig ist. Ich habe von Flächen gesprochen, und glaube, Ihnen noch versichern zu können, daß keine Beleuchtung sie schöner und kräftiger darstellt.

Wenn die Sonne die Grenzen des Horizontes noch nicht verlassen hat, wirft sie ihre Lichtstrahlen so, daß sich dieselben in paralleler Richtung mit der Oberfläche des Erdbodens über diejenigen Theile desselben verbreiten, deren Erleuchtung durch keinen vorstehenden Gegenstand gehindert wird; indeß diejenigen,

jenigen, welche von ihnen nicht getroffen werden können, des Lichtes beraubt bleiben. Und diese abwechselnden Gegensetzungen von wohlgesparten Lichtern und Schatten verlängern das Erdreich, zeichnen die Ebnen und Unebnen desselben, und setzen zwischen das Auge des Betrachters und den Grund des Gemähldes eine unermeßliche Ferne.

Um Ihnen meine Idee deutlicher zu machen, erlauben Sie mir, Ihnen eine Prüfung der Landschaften von Paul Bril vorzuschlagen, welcher mir die Kunst, sein Licht so zu vertheilen, daß man seine Flächen deutlich unterscheiden kann, zum Erstaunen gut verstanden zu haben scheint. Erlauben Sie mir, Ihnen noch einen Landschafts-Mahler zu nennen, den ich ehedem zu Rom kannte, und der die Wirkungen der aufgehenden Sonne so schön mahlte; es ist Claude Lorrain. Seine Gemählde sind vollkommene Abbildungen der Natur; man sieht auf ihnen, wie die Sonne blendet; und was zu bewundern, und ihm fast allein eigen ist, ihr gegenüber eine Dunst, einen leichten Nebel, welchen dieses glänzende Gestirn noch nicht ganz zerstreuet hat, der die Lebhaftigkeit seines Lichtes mildert, und auf dem Gemählde eine erquickende Kühle erhält.

Aber um die Geschichtsmahler nicht zu vergessen, scheint mir unter allen Herr Poussin unwidersprechlich derjenige zu seyn, der die Wirkungen der aufgehenden Sonne am beßten kannte, und in seinen Gemählden den richtigsten und scharfsinnigsten Gebrauch davon machte. Ich glaube, Ihnen dieses hinlänglich bewiesen zu haben, als ich Ihnen eine Schilderung und Zergliederung seines vortreflichen Gemähldes von der Heilung der Blinden machte. Mir scheinet daher auch das Studium der Werke dieses geschickten Mannes, nach dem Studium der Natur, das nützlichste und nothwendigste zu seyn. Ich wünschte, man gewöhnte sich zu denken, wie Er, man lernte in der Schule desselben seine Gemählde zweckmäßig erleuchten, man behielte nach seinem Beispiel das Licht der aufgehenden Sonne Stoffen vor, die eben der Freude empfänglich sind, zu welcher die aufgehende Sonne begeistert, wie z. B. der Stoff des genesenen Moses, des Heiligen Johannes, der in dem Wasser

des

des Jordan tauft — rührende Beispiele, die ich aus den eigenen Werken jenes großen Mahlers entlehne, und welche Sie zur Entdeckung einer unendlichen Menge anderer Stoffe von demselben Character leiten werden, wenn Sie einer Leitung bedürfen.

Der Morgen.

Oft trübt sich der Himmel, und hüllt sich in dicke Wolken, die sich bald in Regen auflösen; oft brausen die Winde, und erregen Stürme und Ungewitter, ehe die Sonne die Mitte ihres Laufes erreicht. Nun verbirgt sie sich; die verdickte Luft und der bedeckte Himmel lassen ihre Strahlen nicht durchbrechen, die Gegenstände, welche sie hätte erleuchten sollen, bleiben beinahe ganz in Schatten, fangen an sich zu verwirren, und nehmen einen dumpfen und traurigen Ton an.

Diese Unordnung an dem Himmel, die ich in den Morgen versetze, ohnerachtet ich wohl weiß, daß sich dieser Zufall in jedem andern Theile des Tages ereignen kann, ist sehr schwer gut auszudrücken. Es ist zwar nicht das Wetter, welches die angenehmsten Wirkungen darbiethet; da aber nichts von dem, was die Natur gewährt, verworfen werden, und einem Mahler, der seine Kunst liebt, gleichgültig seyn darf, so darf auch ein solcher Mahler nicht unterlassen, sich durch fleißige Betrachtung die Zufälle bekannt zu machen, welche das Licht jezt erfährt. Er wird Gelegenheiten genug haben, davon Gebrauch zu machen; denn wenn er irgend einen traurigen Stoff zu behandeln hätte, so wär es eben so abgeschmackt als lächerlich, ein helles und heiteres Wetter zu wählen. Eins würde dem andern entgegen wirken; und Sie werden sich noch der Lobsprüche erinnern, die ich dem Carracci deßwegen machen zu müssen glaubte, weil er in der Darstellung seines Märtyrer-Todes des Heiligen Stephan, einen bedeckten und finstern Himmel annahm, durch welche zufällige Erscheinung jene Handlung noch rührender ward.

Seien Sie überzeugt, daß jeder Gegenstand, der Schauder erwecken oder zur Betrübniß leiten soll, so viel als möglich,

einer

einer lebhaften und glänzenden Beleuchtung beraubt seyn muß, und um so mehr Eindruck auf den Betrachter machen, und seinen Endzweck sicherer erreichen wird.

Der Mittag.

Zur Stunde des Mittags ist die Sonne in ihrer größesten Stärke, und strahlt in allem ihren Glanze, die geblendeten Augen können ihren Anblick nicht ertragen; und da sich dieses ganz feurige Gestirn in der Natur unserm Blicke entzieht, könnte es da wohl ein Mahler ohne Tollkühnheit wagen, es in diesem Zustande in einem Gemählde darzustellen? Nein, es würde sehr unklug seyn. Ich würde ihm sagen, man müsse sich sehr hüten, Etwas zu mahlen, was man der Falschheit überführen könnte; und es giebt auf der Palette keine einzige Farbe, welche den höchsten Glanz des Gestirns des Tages wieder darstellen könnte. Am besten ists, das zu vermeiden, was unsre Kräfte übersteigt, und ich lobe den einsichtsvollen Künstler, der, verbunden eine Begebenheit zu behandeln, die sich in dieser Tagesstunde zugetragen hätte, ohne das Costum beleidigen zu wollen, sich der weisen Vorsicht bediente, in seinem Gemählde die Sonne zu verbergen, sich begnügte, dieselbe bloß durch einige entfahrene Strahlen anzudeuten, und, ohne daß es Affectation zu seyn schiene, Wolken, Bäume, Berge, Gebäude oder andere ähnliche Gegenstände vor sie stellte.

Aber auch ohne dieses Hülfsmittel, das ein Erzeugniß der Kunst ist, biethet uns die Natur selbst ein anderes dar, welches die Mitte des Tages zur Gnüge bestimmt, wenn es nothwendig ist, dieselbe in einem Werke anzugeben; denn zu dieser Stunde macht die Sonne, die senkrecht auf die Körper fällt, daß sie keine Schatten auf sich selbst werfen; und — wenn man darauf aufmerksam ist — die große Lebhaftigkeit des Lichtes verursacht auch, daß auch die brennendsten Farben für jezt weit weniger Glanz haben, als in Stunden, wo das Licht gemäßigter ist.

Auch wär ein Mahler, der sichs zur beständigen Regel machen muß, sich nie von denen Regeln zu entfernen, die ihm

die

die Natur vorschreibt, gar sehr zu tadeln, wenn er, nachdem ihm das Licht der Mittagsstunde als dasjenige wäre angegeben worden, welches eins seiner Werke beleuchten sollte, in seinen Figuren und andern Gegenständen, deren er sich zu seiner Zusammensetzung bediente, ungemischte (entières) und schneidende Farben anbrächte, welche nicht nur der Farbe der Sonne den Vorzug streitig machen, sondern sie selbst sogar zu verfinstern scheinen würden. Ist er wirklich Willens, sich zum vollkommenen Nachahmer der natürlichen Wirkung zu machen, und das Licht strahlen zu lassen, welches die Sonne giebt, so müssen seine Farben gebrochen seyn, dann kann er versichert seyn, daß die Gegenstände aus dem Tone gehen werden, der ihnen angehört. Und hier ist eine der grossen Schwierigkeiten der Mahlerei, die um desto größer ist, je mehr dem Mahler Hülfsmittel fehlen, da die Mittagssonne nicht jene große Massen und jene Zufälligkeiten des Lichtes gewährt, welche so viel Macht auf die Körper haben, sie von einander losgehen, und isoliert erscheinen zu lassen. Jeder Gegenstand hat in dieser Stunde des Tages sein besonderes Licht und seinen Schatten, der nicht auf die Gegenstände in der Nähe fällt, welches der Bildung (formation) der Gruppen sehr schadet. Das ist denn abermals ein Grund, warum ich rathen möchte, von dem Mittagslichte den wenigsten Gebrauch zu machen; und in dem Falle, daß sich ein Mahler dessen nicht entbrechen könnte, wünschte, daß er wenigstens in seine Anordnung nicht allzuviel Figuren aufnähme.

Was diejenigen Stoffe anlangt, welche mit diesem Lichte mehr übereinzustimmen scheinen, so bin ich immer zu Handlungen der Ruhe geneigt. Zum Beispiel, Jesus Christus, der sich mit der Samariterin unterhält, Abraham, der die Engel aufnimmt und einladet, unter seinem Dache auszuruhen, und — wenn Sie mir erlauben, eins von meinen eigenen Werken anzuführen, welches einigen Erfolg gehabt zu haben scheint, — Jesus Christus, der mit seinen Jüngern spricht, welche an einem Sabbath-Tage Aehren lesen.

Der

Der Nachmittag.

Wie das Wetter vor der Stunde des Mittags große Veränderungen erduldete, so erfährt es deren auch noch, wenn diese Stunde vorüber ist, und selbst noch beträchtlichere, besonders aber im Sommer. Die Sonne brennt des Nachmittags mehr, als des Morgens, und je mehr sie in ihrer Stärke ist, desto mehr ist der Himmel bereit, sich zu entflammen.

Sehr oft versammeln, gruppieren, thürmen sich in heissem Wetter Wolken auf eine besondere Weise auf; die Sonne spiegelt sich an ihnen, und vergoldet sie wunderbar; sie nehmen die Farben von erstaunenswürdigem Glanze an. Man darf diese schönen und glücklichen Wirkungen nicht übersehen, welche ein Gemählde reich und außerordentlich lichtvoll machen. Wenn es geregnet hat, und die Sonne nun wieder scheint, so kleidet sich die ganze Natur in Farben, mit welchen sich zu schmücken sie bis jezt vernachläßiget zu haben schien: und dieß ist ein neues Schauspiel, welches alle Aufmerksamkeit eines Mahlers verdient. Da nun das Licht auf alle Gegenstände fällt, welche sich unserm Auge darbiethen, und dieselben noch feucht und mit Wassertropfen bedeckt findet, so macht es aus ihnen eben so viele besondere Spiegel, in welchen die Farben der benachbarten Gegenstände wiederstrahlen, sich vervielfältigen, und eine Stärke und Lebhaftigkeit erlangen, die man vorher an ihnen nicht kannte.

Dieser Theil des Tages überläßt einen erfinderischen Mahler mehr seiner Willkühr, und erlaubt ihm mehr Freiheiten; er kann seinen Himmel und seine Lichter ordnen und stellen wie er will; er kann die leztern bis zu dem Puncte erhöhen, den er für die beßte Wirkung seines Gemählde für nothwendig hält, kann Lichter in großen Strahlen schießen lassen, welche einen sehr lichtvollen Tag auf die Plätze werfen, die desselben bedürfen, und zugleich eben so feierliche Schatten verursachen; dadurch werden die Reflexe, welche sich über alle auf die Weise erleuchtete Körper verbreiten, sichtbarer und stärker werden, und die Kraft und Stärke des Gemähldes in seiner Totalität verdoppeln.

Bemer-

Bemerken Sie auch, daß dieses das Licht ist, von welchem die größesten Coloristen den öftersten Gebrauch machten. Dieses Licht ist es, welches jene bewunderungswürdigen Bacchanalien beseelt, die dem Titian so große Ehre machten; und wenn man nach dem Erfolge desselben urtheilt, so kann man sich kaum enthalten, es als das zu betrachten, welches jenen Arten rauschender Gegenstände besonders geheiliget ist.

Mich würde von allen Wirkungen des Lichtes keine mehr reitzen; aber nach dem, was ich Ihnen gerathen habe, würde es nicht wohl gethan seyn, wenn ich Ihnen für irgend eine Art der Beleuchtung eine Vorliebe vor einer andern zeigte. Ich muß im Gegentheil noch ferner behaupten, daß die Schönheit des Genies eines Mahlers eben so sehr von der Art und Weise, wie er seine Lichter vermannigfaltiget, als von der Mannigfaltigkeit abhängt, die er der Vertheilung seiner Figuren giebt.

Die untergehende Sonne.

Wundern Sie sich nach dem Allen nun nicht mehr, mich so lebhaft zu sehen, wenn es darauf ankommt, allen denen, welche auf der Laufbahn der Mahlerei gehen, und vorzüglich den jungen Leuten, welche sie betreten, anzurathen, daß sie den Gang des Lichts durch alle seine Zeiträume verfolgen. Es ist mir nun noch übrig, Sie auf einen dieser Gänge aufmerksam zu machen, auf denjenigen, welchen man bei dem Uebergange des Tages zur Nacht, oder wenn Sie lieber wollen, in der Stunde sieht, wo sich die Sonne zur Ruhe begiebt.

Jetzt scheint der Horizont fast ganz in Feuer zu seyn; das Licht, welches von ihm ausgeht, und Alles, was demselben auf seinem Wege begegnet, und was es berührt, nimmt an jener Feuerfarbe Theil. Sogar ist zu gewissen Zeiten, zum Beispiel zu denen, welche für den folgenden Tag Wind versprechen, derjenige Theil des Himmels, welcher an den Horizont stößt, beinahe roth, oder von einem sehr lebhaften Orange. Oft sieht man sich die Wolken in denen Theilen, welche der Sonne entgegen stehen, mit einer violetten Farbe bedecken.

Je

Je sonderbarer jene zufälligen Erscheinungen sind, desto nöthiger ist es, sich Zeichnungen von ihnen abzunehmen; und da sie nur augenblicklich sind, muß man sie geschwind so copieren, wie sie sich zeigen, jedoch nicht in der Absicht, sie, ohne Etwas an ihnen zu ändern, anzubringen. Denn so getreu auch die Darstellung eines Dinges immer ist, welches man in der Natur sahe, so würde man sich doch vergebens bemühen, es auch für wahr anerkennen zu machen, wenn es vermöge seiner Sonderbarkeit sich allzusehr von der Wahrscheinlichkeit entfernt. Es ist einer der wichtigsten Grundsätze, nichts zu übertreiben, und diesem Grundsatze zu Folge darf man die Natur selbst nicht nachahmen, wenn sie in diesen Fehler fällt. Aber man kann dasjenige mildern, was in den übernatürlichen und wenig bekannten Wirkungen, welche die Natur darbiethet, allzu empörend zu seyn scheint. Bedient man sich dieser Mäßigung, so werden sie noch immer stark (piquans) genug bleiben, und es giebt deren keine einzige, von welcher man auf diese Weise nicht mit Erfolg und ohne den mindesten Widerspruch Gebrauch machen könnte.

Es ist auch gut zu beobachten, wie und auf welche Weise die Körper, in dem Augenblicke, wo sich die Sonne unter den Horizont taucht, erleuchtet werden, und sich vorzüglich an ihren Säumen mit einem Gelb färben, das von dem der Morgenröthe sehr verschieden ist. Jenes war bleicher und silberner; dieses nähert sich mehr der Farbe des Goldes. Die Schatten hatten beim Aufgange der Sonne Frischheit; am Abende findet das Gegentheil Statt; jetzt haben sie den Character der Trockenheit, eine Folge der Wärme des Tages, welche alle Dünste von der Erde in die Höhe zog. Am Ende des Tages ist nichts mehr von ihnen vorhanden, und dieses macht, daß sich die Gegenstände, so lange die Sonne noch über dem Horizont erscheint, auf ihrem Grunde rein (net) abschneiden, daß sich die Lichter und die Schatten mit derselben Reinheit (netteté) abschneiden, und die Reflexe, welche die Nähe anderer Körper in den Schatten der Körper verursacht, dadurch eine lebhaftere und merklichere Repercussion wirken, daß sie dennoch immer an

der

der allgemeinen Tinte des Lichtes Theil nehmen, welche über dieses Gemählde verbreitet ist.

Die Regel ist wesentlich, damit man vorzüglich die Landschaften für wahr erkenne; denn da in ihnen fast nur eine einzige Farbe herrscht, so kann es nicht anders, als mit Hülfe der Reflexe, und durch künstliche Modification des Lichtes geschehen, daß sich die Töne, wie die Formen, empfinden lassen, und jeder sich an seinen Platz stellt.

Ich vergaß bemerken zu lassen, daß sich die Sonne, zum Untergange bereit, in derselben Stellung findet, in welcher sie bei ihrem Aufgange war, und daß sich aus derselben Ursache, wie am Morgen, am Abende die Schatten verlängern.

Ich wünschte Ihnen, meine Herren, hierüber noch mehr zu sagen. Es ist zwar möglich, übersteigt aber meine Kräfte. Ich bitte daher, Sich mit diesem kleinen Versuche zu begnügen: nehmen Sie ihn, so unvollkommen er ist, als einen Beweis meines Eifers und meines Bestrebens auf, die Pflichten eines Mitgliedes der Academie zu erfüllen.

Ich wollte nicht von der Luftperspective handeln, die jedoch von meinem Gegenstande abzuhängen scheint. Um Ihnen die Gradation und die Wirkungen der Lichter und Schatten auf die Körper kennen zu lehren, hätt' ich mich in Untersuchungen über die practische Perspective einlassen, Beweise geben, und sie mit Figuren begleiten müssen, und ich wollte meine Hand nicht an die Ernte eines Andern legen. Und Sie haben in Ihrer Gesellschaft einen einsichtsvollen und geübten Professor *), der Ihren Studierenden nichts von dieser Wissenschaft unbekannt läßt. Ich ermahne Sie, sich an ihn zu wenden, seinem nützlichen Unterrichte ein aufmerksames Ohr zu leihen, und sich beständig daran zu erinnern, daß ein Mahler, der die Perspective versteht und ausübt, über den, der sie nicht kennt, eben so erhaben ist, als ein gründlicher Zeichner über den elenden Artisten, der nur sehr unvollkommene Begriffe von der Zeichnung hat.

---

*) Herr Mignon.

Das,

Das, was ich Ihnen, meine Herren, jetzt zu lesen gegeben habe, ist nichts als das Vorspiel der Verbindlichkeiten, welche Bourdon mit Ihnen eingegangen war. Er hatte Ihnen versprochen alle Theile der Mahlerei zu durchlaufen, und man siehet, nach diesem Versuche zu urtheilen, leicht, daß er, wenn ihm allzugroße Lebhaftigkeit der Einbildungskraft vielleicht nicht erlaubte, die Materie gehörig zu erschöpfen, doch jenen Geist der Erfindung hinein trug, der ihn bei jedem seiner Vorhaben begleitete; und Sie konnten wenigstens auf eine vortrefliche Skizze rechnen, welche früh oder spät einen unter Ihnen belebt, und einen vollständigen Cursus der Mahlerei hervorgebracht hätte, ein Werk, welches Ihnen mangelt, und dessen Nothwendigkeit Bourdon aus seinen richtigen Ansichten der Kunst fühlte.

Der Tod, der so oft schon nützliche Plane zerstöhrt, machte, daß auch dieser vereitelte. Es ist indeß wahr, daß uns unser Künstler noch Einmahl hierüber seine Betrachtungen mittheilen konnte, da er im Monat Julius 1670. an der Reihe eine Rede zu halten war, und sein Tod erst im Jahr 1671. erfolgte. Aber ein weit dringenderer und in Wahrheit wichtigerer Umstand both sich ihm dar, und schien ihm den Vorzug zu verdienen. Die Academie, die sich thätig mit dem Unterrichte ihrer Zöglinge beschäftigte, dachte auf Mittel, ihre Studien zu berichtigen und zu verbessern. Le Brün hatte erst ganz neuerlich eine vortrefliche Abhandlung verlesen, worin er die beßte Manier nach dem Model zu zeichnen lehrte. Mehrere Academisten hatten ihre Meinung darüber vorgelegt; alle bewiesen großen Eifer für die Vervollkommnung der Schule. Wie hätte Bourdon schweigen können, Er, der sich bei allen Zusammenkünften in den vordersten Gliedern gezeigt hatte? Er befürchtete, man möchte sein Stillschweigen übel auslegen, und wartete daher nicht, bis man es that; er rechnete es sich selbst zum Verbrechen, nicht eher gesprochen zu haben, und unterstützte, sobald es ihm erlaubt war, die Meinung seiner berühmten Mitbrüder durch die seine.

Ich

Ich will Ihnen das nicht Wort für Wort wieder erzählen, was er bei dieser Gelegenheit sagte, und das um desto weniger, weil er sich mehr in Beweisen als Worten ausbreitete; ich will Ihnen bloß den Inhalt dessen anzeigen. Bourdon glaubte, man könne sich nie zu früh eine gute Manier zu zeichnen bilden, und da er keine kannte, die den Vorzug vor derjenigen verdient, zu welcher das Studium der Antike leitet, so war dieses der Weg, den er denjenigen Studierenden anrieth, welche schon im Zeichnen eine Uebung haben, und im Stande sind, was sie sich nachzuahmen vornehmen, mit Richtigkeit darzustellen.

Um nicht in das Dürftige zu fallen, und sich nicht die Manier der Werkstätte anzugewöhnen, welche man besucht, wollte er, daß man sich früh mit den schönen Antiken bekannt mache, daß man sie Theil für Theil und nachher in ihre Totalität zeichne, und damit so lange fortfahre, bis man sie, wenn man selbst oder ein Anderer es wollte, sogar aus dem Gedächtnisse zeichnen könnte. Da er aber fürchtete, selbst diese Verfahrungsart, so sicher sie auch immer ist, möchte in Manier ausarten, so glaubte er, ein Verwahrungsmittel dagegen suchen zu müssen, und es in einer Festsetzung der Mensuren und Proportionen gefunden zu haben, die zwar in jeder Figur, wie in Ansehung jedes Theils insbesondere verschieden, aber immer fest und bestimmt sind, und denjenigen, der sich völlig von ihnen unterrichtete und zu ihnen seine Zuflucht nahm, in den Stand setzen, das, was er vor Augen hat, mit der scrupulösesten Genauigkeit auszudrücken, und ihm nicht gestatten würden, sich in irgend Etwas von den gegebenen Formen zu entfernen. Nun befürchtete er keine Verirrungen mehr. Zwar fühlte er, daß diese Einschränkung etwas vom Mechanischen hatte; aber es wurde nothwendig, die Jugend in Zaum zu halten, die immer bereit ist, zu entwischen, und sich Freiheiten zu nehmen, und er konnte mehr, als jeder Andere, davon sprechen. Unter allen Schulen war die seinige vielleicht die ausgelassenste, und verlangte die baldigste Reform.

Nach-

Nachdem er die Schüler so weit gebracht, daß sie die alten Figuren mit Leichtigkeit und in aller ihrer Bestimmtheit zeichnen konnten; nachdem er sie gewöhnt hatte, die sämmtlichen Proportionen jener Figuren ohne Schwierigkeit zu berechnen, und so oft man es von ihnen verlangte, Rechenschaft davon abzulegen, führte er sie in den Model-Saal, wo er ihnen nichts so sehr als Fleiß, Ausdauern und vorzüglich eine unverletzliche Hochachtung für die Reglemens anempfahl.

Jene Reglemens, die das Studium nach dem Modele zum Hauptgegenstande hatten, waren in den vorhergehenden Versammlungen zu Stande gebracht worden, und **Bourdon**, der die Weisheit derselben kannte, war weit entfernt, eine Abänderung oder Neuerung vorzuschlagen. Indeß war ihm noch eine neue Idee beigefallen, und er konnte sich nicht enthalten, sie der Gesellschaft mitzutheilen. Er gab ihr zu erkennen, es wäre zu wünschen, daß ein Studierender, nachdem er eine Figur nach der Natur gezeichnet, und Alles gethan hätte, was er thun konnte, noch eine andere Zeichnung auf ein besonderes Papier von derselben Figur machte. Er nahm von diesem Studierenden an, daß er noch voll von der Antike sei, und verlangte von ihm, daß der junge Zeichner bei dieser zweiten Operation seiner Zeichnung den Charakter irgend einer antiken Figur zu geben suche, zum Beispiel, den des ruhenden Hercules, oder verschiedener anderen Statüen, welche besondern Eindruck auf ihn gemacht hätten, und noch ganz frisch in seinem Gedächtnisse wären; daß er nachher, den Cirkel in der Hand, untersuche, ob das, was er nach der Natur gezeichnet, in den Mensuren sei, welche die Natur giebt; und im Fall der Schüler in einigen Stellen von ihnen abwich, ermahnte er ihn sich zu corrigieren, und den Mensuren zu unterwerfen, für welche man ihm um desto sicherer verantwortlich seyn konnte, je richtiger sie sind, und je weniger irgend Etwas in der Antike willkührlich ist.

Bourdon schlug diese Methode aus keiner andern Absicht vor, als weil er überzeugt war, daß er dadurch viele Schwierigkeiten hebe, und die Schüler große und schnelle Fortschritte

schritte mit ihr machen werden. Und um in seiner Meinung noch gewisser zu gehen, hatte er mit dem berühmten Poussin darüber conferiert, und erhielt den Beifall jenes großen Mannes. Er war sein Orakel, und konnte er ein untrüglicheres um Rath fragen? — Er hatte auch zu ihm seine Zuflucht genommen, als er, nicht zufrieden mit den Mensuren der schönsten antiken Statüen, die er während seines Aufenthaltes zu Rom selbst genommen hatte, dem Mosnier, seinem Schüler, der in jene Stadt reiste, den Auftrag gab, jene Statüen von Neuem zu messen. Er hatte ihm die Methode gelehrt, nach welcher er verfahren sollte, und von deren Richtigkeit er überzeugt war, weil er sie schon aus Erfahrung kannte. Er wollte jedoch nicht, daß sein Schüler irgend Etwas unternehme, außer im Einverständnisse mit Poussin, und er hatte das Vergnügen zu sehen, daß der geschickte Künstler, dessen Gutachten er suchte, die Richtigkeit und Einfachheit seiner Methode gar sehr billigte, daß das Unternehmen nicht weniger nach seinem Geschmacke gewesen war, und daß, so schwach er auch durch Arbeit und Alter war, die Liebe zur Kunst ihm neue Kräfte hatte finden lassen; die Operation gieng wirklich mit den eigenen Instrumenten und fast unter den Augen und der Leitung des guten Mannes vor. Ich wollte mich mit Fleiß des Ausdruckes Bourdons in aller seiner Einfalt bedienen.

Mosnier brachte seinem Meister die vorzüglichsten antiken Figuren, mit einer Genauigkeit und Bestimmtheit gemessen, welche nichts mehr zu wünschen übrig ließ, und Bourdon wählte vier aus ihnen, welche er in der Sitzung des 5. Juli 1670. der Gesellschaft vorlegte, und um die Erlaubniß bat, sie in der Schule der Academie ausstellen zu dürfen. Man sahe sie lange Zeit hindurch; da diese Zeichnungen aber so oft durch die Hände der Schüler giengen, welche sie copierten und zu Rathe zogen, so sind sie nun ganz vernichtet und verschwunden. (Artikel von Watelet.)

Contur

Jünglinge, die Ihr mich höret, machet uns das Vergnügen, Eure vollkommene Dankbarkeit gegen uns, in Euren Fortschritten zu sehen.

Antwort

auf vorhergehende Abhandlung,

von Herrn Coypel, Director der Academie.

Mein Herr,

Das Werk, welches Sie uns jetzt mitgetheilet haben, giebt uns in Ihnen drei gleich achtungswürdige, und selbst bei verschiedenen Personen sehr schwer anzutreffende Dinge zu erkennen. Wir freuen uns über die Gründlichkeit Ihrer Grundsätze; wir können die edle Freigebigkeit nicht genug loben, mit welcher Sie uns an den tiefsten Betrachtungen Antheil nehmen lassen; und Sie haben uns durch jenes so lobenswürdige und so seltene Gefühl der Dankbarkeit gerührt, welches Sie treibt, alle die Ehre Ihrem berühmten Lehrer allein zurückzugeben, welche Sie in diesem Augenblicke wenigstens mit ihm theilen müssen.

Um von den Lehren jenes vortrefflichen Mannes wie Sie, mein Herr, Nutzen zu haben, war die Gelehrigkeit nicht genug, mit welcher Sie dieselben hörten; es gehörte dazu, um ihren ganzen Werth zu erkennen, jener Geschmack und jene lebhafte und leichte Fassungskraft, welche der Himmel nicht Allen verleiht. Man mußte endlich dazu gebohren seyn, dereinst das zu werden, was Sie sind.

Ich sage es noch einmal, mein Herr, Ihre Abhandlung ist zu gleicher Zeit das Werk eines in seiner Kunst vollendeten, eines eifrigen Academikers, und, was noch mehr ist, eines Mannes von den feinsten Sitten. Sie belehret nicht nur unsere Schüler über die Mittel, welche sie anwenden müssen, damit sie verdienen, dereinst unsere Nachfolger zu werden, sondern

auch

auch über das, was sie zu thun haben werden, wenn sie die Sorge erkennen wollen, die wir für ihre Beförderung tragen.

Ich würde den unter ihnen bedauern, der Sie gehört hätte, ohne vor Verlangen zu glühen, dasjenige auszuüben, was Sie über unsere Kunst sagten, und ich würde ihn verachten, wenn er, nachdem er Sie von dem berühmten Herrn von l'Argiliere hat sprechen hören, nicht fühlte, wie sehr wir uns selbst ehren, wenn wir es öffentlich bekennen, wie viel wir denen schuldig sind, die uns bildeten.

Wir haben die angenehme Hoffnung, daß Sie noch andere Ideen in Ordnung bringen werden, die Sie zerstreut in Ihrer Portefeuille haben; Sie werden nicht nöthig haben, sich wegen der geringen Geschicklichkeit, Ihre Ideen schriftlich aufzusetzen, zu entschuldigen: Sie haben uns eben bewiesen, wie sehr Despreaux Recht hat, wenn er in seiner Dichtkunst sagt:

Ce que l'on conçoit bien s' énonce clairement,
Et les mots, pour le dire, arrivent aisément.

1749.

Auszug aus den Registern der königlichen Academie der Mahlerei und Sculptur.

Als sich heute, den 17. Juni die Academie der Conferenzen wegen versammelte, eröffnete sie der Herr Professor Oudry durch Vorlesung einer Abhandlung über die Manier durch Vergleichung der Gegenstände mit einander die Farbe zu studieren.

Dieses Werk, welches über das Colorit und die Einsicht der Massen vortreffliche Grundsätze enthält, wurde von der Gesellschaft einstimmig gebilliget, welche dem Verfasser in einer Anrede dankte, die Hr. Coypel an ihn richtete.

Con-

Contour, Contourniren.

Contour, Contourner.

Sichtbare Gegenstände sind in Rücksicht unseres Gesichtssinnes bloß durch die Farbe, die dieser durch Hülfe des Lichtes wahrnimmt, von einander unterschieden; aber wir würden auf eine unbestimmte und unvollkommene Weise bloß regellose, farbige Massen unterscheiden können, wenn nicht die verschiedentlich colorirten und schattirten Gegenstände durch jene Grenzen, die die ihnen eigenen Farben und Schattirungen einschließen, bestimmte und unterscheidende Gestalten erhielten. Jene Grenzen der verschiedenen, colorirten Gestalten machen nun die Umrisse oder die Contours der Gegenstände aus.

So giebt uns eine sichtbare Fläche, wie z. B. die Scheibe der Sonne, des Mondes, deren farbige Materie wir gleichsam wie von einer Cirkellinie beschränkt sehen, die Vorstellung von einem runden Körper; und die Puncte oder die umschreibende Cirkellinie sind für uns die Contours des runden Körpers. Diese einfache und natürliche Erklärung halte ich für hinreichend, da hier ohnedem, so wie auch in vielen andern Flächen, schon die bloße angenommene Benennung des Gegenstandes die Stelle einer Definition vertritt.

Sicher wird es unter den Lesern dieses Werkes, wie ich wenigstens vermuthe, Keinen geben, der nicht schon von dem, was man Contour nennt, einen helleren Begriff hätte, als ihm meine obige Erklärung aufstellt: man wird es mir daher verzeihen, wenn ich mich des mühsamen Suchens nach einer Definition, besonders da man nicht immer so glücklich ist, eine ganz entsprechende zu finden, überhebe, und bei meinen Lesern, selbst bei den weniger Unterrichteten, jetzt die Kenntniß des Gegenstandes, der die Materie dieses Artikels ausmachen wird, voraussetze. Aber vielleicht möchte es nicht überflüßig seyn dem Nichtunterrichteten hier anzugeben, wie sich der Contour an Figuren oder Bildsäulen dem Auge enthülle, um dann von dem Zeichner oder Mahler durch Linien nachgeahmt werden zu

können; denn mit Recht kann man annehmen, daß an einer Figur eigentlich keine Linie statt finde, da die Theile, aus denen eine Figur zusammengesetzt ist, fortlaufende, mehr oder weniger runde Flächen ausmachen, in denen ein jeder Punct sich mit dem andern verbindet, und gleichsam mit dem andern in Eins verfließt. Es hat daher gewissermaßen das Ansehen, als wenn der Contour, den der Künstler zeichnet oder mahlt, eine Art von Convention wäre; und ist ein Contour mit Genauigkeit nachgezeichnet, und mit Röthel oder schwarzer Kreide sehr stark und sichtbar angegeben, so kann man ihn auch wirklich als eine Mischung von Wahrheit und Convention betrachten. Es wird daher auch der vollkommenste Contour nur derjenige seyn, der durch seine leicht hingeworfenen, mit tiefer Kenntniß der Wahrheit zusammengestellten Linien uns gleichsam den Röthelstift vergessen, und uns bloß die genaue Nachahmung des Körpers, den wir in einiger Entfernung vor uns sehen, denken läßt.

Wir erhalten die Vorstellung des Contours eines natürlichen Gegenstandes durch Hülfe jener verschiedentlich modifizirten Lichter, und jener mehr oder weniger dunkleren Schattirungen, die den Grund des Körpers, den der Artist nachzeichnet, bilden, und gleichsam die Grenzen seines Ganzen bestimmen. Stellet einen Menschen oder eine Bildsäule an einen beliebigen Ort, tretet von derselben in einer gewissen Entfernung, wo ihr absichtlich das, was ich euch itzt deutlich zu machen wünsche, beobachten könnet, ihr werdet, wenn ihr das Ganze eures Gegenstandes auffasset, die Hauptfarbe, die ihn euch von andern Gegenständen unterscheiden läßt, bald heller, bald dunkler sehen, weil der Grund, das heißt, diejenigen Farben, von welchen uns die Körper gleichsam wie umflossen scheinen, entweder heller oder dunkler als die Farbe eures Gegenstandes selbst ist; und so werdet ihr auch seine äußerste Flächenlinie, vermöge der sie umgebenden Grundfarben, bald heller bald dunkler finden. Das Aeußerste der Fläche eures Menschen oder eurer Bildsäule wird euch nun von einer bald mehr, bald weniger bemerkbaren Linie oder einem Contour begrenzt

grenzt und gezeichnet scheinen, den ihr als zu diesem euren Gegenstande gehörig betrachten werdet, ob er gleich nicht sowohl ihm, als vielmehr denjenigen Gegenständen zugehört, die sich hinter oder neben ihm befinden, und seine Grundfarben abgeben. Und dieses ist es, was nun eigentlich die Züge eures Stiftes und eures Pinsels nachahmen wollen. Ist der Grund weniger licht als derjenige Theil der Figur, den ihr zeichnet, so scheint der Contour, den ihr zu eurer Figur gehörig glaubt, zu verlöschen oder dem Grunde zuzugehören. Aus dieser Ursache sehen wir auch in Zeichnungen gewisse Theile des Contours nicht durch Züge, sondern nur durch die Schatten des Grundes bestimmt, und wenn kein Grund angegeben ist, die Linien so nachläßig, so fein, so wenig bemerkbar gezeichnet, daß nur bloß noch die Einbildungskraft finden könne, was nicht stärker angegeben werden durfte. Es nähert sich also der Contour, wie ich auch noch in dem Artikel Zeichnung sagen werde, der Natur um so viel mehr, je weniger an ihm diejenigen Stellen sichtbar sind, wo sich lichte Partieen einer Figur aus einem dunklen Grunde heben, und er wird im Gegentheil um so viel mehr Convention, je weniger seine Linien auf einer nicht grundirten und weissen Fläche nachläßig und fein angegeben sind. Dieß alles wird noch deutlicher werden, wenn man die Artikel Academie, Linie, Zeichnung, Tusche, nachlesen wird; in ihnen findet man Begriffe, die zu einer richtigen Vorstellung des Eigentlichen des Contours und der Zeichnungslinie des Artisten unumgänglich nothwendig sind.

Beobachtungen, die man mit einem einsichtsvollen Zeichner anstellen, und dann mit meiner Erklärung in Vergleichung bringen kann, werden hierüber endlich volles Licht verbreiten, und jede Dunkelheit, die man hier noch finden könnte, aufhellen.

Ich komme itzt auf die Wörter, die die Ueberschrift dieses Artikels ausmachen, wieder zurück, um die verschiedenen Bedeutungen anzuzeigen, die hier in diesem Falle Substantivum und Verbum hat. Contour deutet, wie ich schon angemerket habe, die Zeichnungslinien an, die die Formen einer

Figur bestimmen, und bewirkt daher nur die bloße Vorstellung dieser Linien, die man um eine Figur zu zeichnen anwendet und anwenden muß. Contourniren hingegen deutet auf etwas Fehlerhaftes: denn sagt man diese Figur ist contournirt, so heißt dieses so viel als, diese Figur ist gekünstelt, sie ist ängstlich, sie ist von dem Ungezwungenen und Natürlichen entfernt. Man wird daher nie sagen, daß ein Raphael seine Figuren contournirt habe, sondern man drückt sich richtiger so aus, daß kein Zeichner seinen Figuren reinere und schönere Contours gegeben habe als Raphael. Die Ursache der verschiedenen Bedeutungen dieser beiden Wörter ist mir zu wenig bekannt, als daß ich es wagen dürfte, mich hierüber mitzutheilen, und ich führte diese Bedeutungen auch nur an, um denjenigen nützlich zu werden, die die Sprache der Kunst richtig sprechen, und gute, sich mit Genauigkeit ausdrückende Schriftsteller und Artisten verstehen wollen.

Contour deutet also bei einer lebenden Figur oder Ronde-Bosse die aus einer gewählten und angenommenen Entfernung wahrgenommene äußerste Flächenlinie an. Diese Flächenlinie, dieser Contour weicht an jedem Körper, jedem Gliede, jedem Theile einer Figur, jeder Ronde-Bosse mit der geringsten Veränderung in der Stellung und dem Standpuncte dieser Gegenstände oder ihrer Betrachter ab. Ganz anders verhält es sich mit dem Umrisse der gezeichneten oder gemahlten Figur. Dieser ist unveränderlich und bleibend, und eben dadurch, daß man ihn immer wieder als denselben findet, zum Verbessern und Nachhelfen, zum Beobachten der Fehler und Schönheiten geschickter.

Wahrheit, Correctheit, Größe, Zierlichkeit, Anmuth, Stärke, Kraft, sind die verschiedenen Charactere, durch die man, es sey in Zeichnungen oder Gemählden, den Contour oder die Contours der Figuren bezeichnet. Es wird nicht ganz unnütz seyn, bevor ich mich über einige Nebenumstände dieser angeführten Charactere ausbreite, noch bemerken zu lassen, daß die Bildnerkunst weit größere Schwierigkeiten als die Mahlerei in Ansehung der Contours finde, nicht als ob ich deßwegen

Jener

Jener einen gewissen Vorrang vor Dieser zugestanden wissen wollte. Dieses Vorhaben, das man mehr als einmal, es sei nun aus Ueberzeugung oder aus bloßem Scherz hatte, ist ohne Nutzen, kann nie ausgeführt werden, und trägt nichts zur Vervollkommnung der Künste und zur Erweiterung der Kunstkenntnisse bei. Die Mahlerei hat Schwierigkeiten, die die Bildnerkunst nicht kennt, indem diese nichts mit Farben, nichts mit Uebereinstimmungen in dem Helldunkel, nichts mit jenen Regeln und Zusammenstellungen zu thun bekömmt, die der Mahler bei so vielen Gegenständen anzuwenden und zu beobachten hat. Doch diese Bemerkungen würden mich zu weit führen, ich breche daher ab, und erinnere nur, daß der Umriß eines jeden Werkes der Bildnerkunst dem Auge, das hier eine dargestellte Figur von allen Seiten betrachten kann, eben die Vollkommenheiten zeigen muß, die der Zeichner und Mahler ihm nur in dem Umrisse derjenigen Ansicht, die er für seine Zeichnung oder sein Gemählde wählte, darzustellen hat. War der zeichnende Künstler in dem Contour dieser einzigen Ansicht genau und correct, unterließ er keine der erforderlichen Schönheiten in ihn zu legen, so hat er seinen Zweck vollkommen erreicht, der Beobachter verlangt nichts mehreres, wenn er auch seinen Standpunkt gegen das Gemählde ändert. Hier hat also der Mahler nicht zu leisten, was der Bildner zu leisten hat, der Correctheit, Schönheit und Anmuth in alle die Ansichten, die seine Bildsäule darbietet, legen muß, und bei denen das Auge, indem es seine Figur von allen ihren verschiedenen Seiten betrachtet, verweilen kann.

Für den Bildner ist also der Contour ein Gegenstand der größesten Aufmerksamkeit, und des fleißigsten Studiums, ein Gegenstand, der ihm immer neue Schwierigkeiten finden läßt. Diese Bemerkung verringert nicht das Verdienst, das sich der Zeichner und Mahler durch tiefe Kenntniß des Contours erwerben kann. Denn wenn auf der einen Seite diese Künstler jede Figur, die sie entstehen lassen, nur in einer einzigen Ansicht darstellen können, und was das ganze Problem, das sie hier aufzulösen hatten, auf einen bloßen Anfangsbegriff zurückbringt,

welch-

welch' eine Menge von Figuren müssen sie da nicht auf der andern Seite oft in einem einzigen Gemählde darstellen, wenn die Gruppe des Bildners zwei, drei oder höchstens vier Figuren enthält? Nicht selten findet sich der Geschichtsmahler in die Nothwendigkeit versetzt, in einem einzigen Gemählde die menschliche Figur unter zahllosen Ansichten darzustellen, und wo wir in einer jeden Ansicht derselben eben die Vollkommenheit, als in denen einer Bildsäule verlangen.

Ich will nun mit möglichster Deutlichkeit und Kürze von den verschiedenen Characteren, die ich in Beziehung auf die Contours anführte, noch einige Begriffe aufstellen. Man sagt von einem Contour, den man loben will, daß er wahr, genau, correct, rein, entschieden, fest, strenge, ungekünstelt, groß, ausdrucksvoll, lebhaft, gebunden, fließend sey.

Die Abwesenheit dieser Schönheiten drückt man durch das Entgegengesetzte, als durch falsch, ungenau, uncorrect, unrein, unentschieden, weich, frei oder ungebunden, gekünstelt, klein, gemein, stockend, ausdruckslos, hart, trocken aus.

Noch muß ich aber, theils um verständlicher zu werden, theils um in der Aufstellung dieser Begriffe kürzer seyn zu können erinnern, daß ich mich bei der Betrachtung aller dieser verschiedenen Contours nur auf die beziehe, die der Zeichner und Mahler entwirft, wenn er eine menschliche Figur, eine Statüe, oder eine vorliegende Zeichnung nachahmt.

Ein wahrer Contour ist (in der Zeichnungskunst) ein solcher, wo die äußerste Flächenlinie eines Gegenstandes, der von einem gewissen und bestimmten Standpuncte beobachtet wurde, mit Genauigkeit nachgeahmt ist. Die Wahrheit drückt für sich und ohne Beziehung auf andere theoretische und practische Kunstvollkommenheiten bloß die Treue der Nachahmung aus; so kann z. B. in dem Umrisse einer an sich unvollkommenen Figur, die ein Künstler nachzeichnete, Wahrheit seyn; und ob diese Wahrheit gleich keine angenehme Nachahmung darstellt, so ist sie dennoch in gewissem Betrachte sehr schätzbar, weil sie bei dem Künstler Vollkommenheit des Sehorgans und

eine

eine Geschicklichkeit voraussetzt, die er sich nur durch unzählige Versuche und durch fleißiges Studium erwerben konnte, und ohne welches er nie dahin gekommen seyn würde, die Hand mit seinen Gesichtsempfindungen übereinstimmend zu führen. Oft findet der Lehrling die größesten Schwierigkeiten, wenn er sich die Wahrheit, von der ich itzt spreche, eigen zu machen sucht; das Auge hat entweder oft Mühe, den Contour, den die Hand nachahmen soll, mit Genauigkeit aufzufassen, oder die Hand ist nicht geschwind und geschickt genug, um das, was das Auge beobachtete, und der Wille verlangt, richtig nachzubilden. Unsere verschiedenen Organe haben auf einander eine physische Beziehung, und stehen mit den Kräften der Seele in einer Verbindung, die wir die moralische nennen können; aber die verschiedenen Eigenschaften, die Vollkommenheiten oder Unvollkommenheiten dieser Organe und dieser Seelenkräfte begünstigen oder hindern die Arbeiten, bei denen Sinn und Geist gleich wirksam und thätig seyn, und ein schönes zusammenstimmendes Ganzes bilden soll.

Der bestimmte Contour schließt fast das nämliche in sich, was der wahre Contour in sich schließt; mir würde es indessen scheinen, als drücke man sich gewöhnlicher aus, wenn man zu einem Lehrling, der eine gute Zeichnung schön nachahmt, sagt, dein Contour ist bestimmt, ist genau, da dieses Urtheil, wenn es der Meister über seinen Contour fällt, ihm alles beilegt, was es ihm beilegen kann.

Der correcte Contour schließt mehr Begriffe des Theoretischen der Kunst in sich, denn durch ihn deutet man einen Contour an, der nicht bloß bestimmt und genau, sondern auch noch übereinstimmend mit der gewählten Natur ist. Mit der Correctheit ist Wahrheit und Genauigkeit und überdieß, wie ich schon bemerkte, noch der relative Begriff der als Ursache aller Vollkommenheit erkannten Verhältnisse verbunden. Man darf daher von einem Künstler, der mit Genauigkeit etwas Unvollkommenes nachahmte, nicht sagen, daß sein Contour correct sei, weil das Ganze seines Urbildes uncorrect ist. Ein correcter Contur kündiget uns Kenntniß der Verhältnisse und genaue

naue Uebereinstimmung mit denselben an. Diese Correctheit eines Contours giebt man endlich noch bestimmter durch den Ausdruck reiner Contour. Verschiedene antike Köpfe haben einen reinen Contour; auch verschiedene Zeichnungen berühmter Zeichner lassen uns reine Contours sehen.

Der correcte, reine und dabei entschiedene Contour wird uns Erinnerung an einen Raphael, der, ohne zu stocken, den Kopf eines seiner Engel, die er in dem Gemählde des Heliodorus anbrachte, hinzeichnete: Diejenigen, die so glücklich waren in diesem Jahrhunderte den berühmten Bouchardon nach der schönen Antike zeichnen zu sehen, haben es besonders lernen können, was ein entschiedener Contour sei; eine Menge seiner Zeichnungen ist redender Beweis der großen Geschicklichkeit, die er sich hier erworben hatte, und durch die er einigemal den Contour einer Akademie fast mit einem einzigen Zuge und ohne anzustehen, ohne sich zu tadeln oder zu verbessern, hinwarf. Dieses Entschiedene fordert der strenge Contour nicht; aber immer setzt er Genauigkeit, Correctheit und Reinheit voraus, wenn er langsam und mit mehrerem Bedacht entworfen wurde; er verlangt übrigens, daß der Künstler in ihm das Genaue keines Zuges verletzt habe, selbst wenn dieses um einige leichte Mängel zu vermindern geschehen seyn sollte: der strenge Zeichner geht in dieser Genauigkeit eben so weit, wie der strenge Tugendhafte in seinen Sitten, oder der strenge Moralist in seinen Grundsätzen.

Der ungekünstelte Contour besteht in einer naiven Darstellung des Natürlichen. In ihm drückt sich Genauigkeit mehr durch den Character des Ganzen, als durch Correctheit der einzelnen Theile aus.

Schon in dem bloßen Ausdrucke ungekünstelter Contour liegt der Begriff des Naiven, ein Character, der nicht für alle Gegenstände gleich anwendbar ist. Der Contour eines Antinous hat mehr simples, mehr naives als der eines Apoll, mehr als der eines Fechters, oder eines Laocoon.

Den Character des Großen giebt der Künstler einem Contour, wenn er z. B. einen Gott darstellen will, der itzt herabsteigt,

steigt, um die Erde von einem schädlichen Ungeheuer zu befreien; Ausdruck legt er in denselben, wenn er einen Athleten, oder jenen unglücklichen Greis bilden will, der umwunden von Schlangen das Leben unter Quaalen verhaucht, die der Tod seiner Kinder noch schrecklicher macht.

Der gebundene Contour ist derjenige, wo der einsichtsvolle Zeichner uns jene angenehme Zartheit, jenes Weichliche in den Bewegungen und Formen des Jünglings und des Mädchens empfinden läßt.

Der fließende Contour ist aus denselben Vorstellungen, die von einem biegsamen und nachgebenden Element hergenommen sind, entstanden. Er kommt daher auch bloß gewissen Bewegungen, gewissen Stellungen einer zarten und weichlichen Natur, wie der der Jugend und des zweiten Geschlechtes zu. Dieser Character des Contours kann übrigens den Künstler, wenn er ihn zu oft ausdrückt, leicht verwöhnen, leicht bei ihm in Manier ausarten, und folglich Fehler werden.

Ich übergehe das Fehlerhafte und Tadelnswürdige jener Contours, die den itzt von mir betrachteten, entgegengesetzt sind, und will nur noch beide Gattungen gegen einander aufstellen.

Der unwahre Contour contrastirt mit dem wahren, der ungenaue mit dem genauen, der uncorrecte mit dem correcten. Man bedienet sich im Gegensatze des reinen Contours des Ausdruckes unreiner Contour nicht, sondern man sagt hier ein Contour, dem es an Reinheit fehlt; etwas, was bei Zeichnungen und Gemählden eben so oft als bei Sitten der Fall ist.

Der unentschiedene Contour ist dem entschiedenen, der weiche Contour dem festen, oder auch dem strengen, der gemeine dem großen und edlen entgegengesetzt. Mit dem ausdrucksvollen Contour contrastiret hingegen der ausdruckslose, mit dem gebundenen der harte und steife, und mit dem fließenden der trockene Contour.

Dieses sind die vornehmsten Charactere, die man in den Contours unterscheidet. Sollte man nun dem Lehrlinge einen

Con-

Contour nennen, den er gleichsam als den vorzüglichsten zu betrachten, und gleichsam Vorzugsweise anzuwenden hätte, so könnte man ihm nichts rathen, als die Contours selbst kennen und unterscheiden zu lernen, sich zu gewöhnen, sie alle anzuwenden, und bei ihrer Anwendung immer das Schickliche vor Augen zu haben. Würde er aber einige Meinungen über die Ordnung hören wollen, die er in diesem für seine Kunst so wichtigen Studium befolgen muß, so kann ihm jene Ordnung, nach welcher ich die verschiedenen Charactere der Contours anführte, den Gang zeigen, den er zu nehmen hat. Genauigkeit ist z. B. das erste, was wir von einem Zeichner verlangen, der uns einen Gegenstand darstellen will; hat er sich diese nicht eigen gemacht, so mangelt ihm eine der ersten und allerwesentlichsten Eigenschaften.

Wir fordern ferner Correctheit und Reinheit, wenn wir den Zeichner als Künstler betrachten, und sind befriediget, wenn wir ihn, da er uns als Künstler Talente und Genie ankündiget, die Contours mit einer gewissen Entschiedenheit, Festigkeit und Strenge entwerfen, und uns so von seinen lebhaften Wahrnehmungen, von seiner Seelenkraft und von seinem guten Geschmacke überzeugt sehen. Wir fordern endlich, daß er dem verschiedenen Character jedes Gegenstandes zufolge, bald jenes Ungekünstelte, bald jenes mit Anmuth verbundene Naive, bald jenes Schönheit bewirkende Edle, bald jenes Ausdrucksvolle darstelle, das uns die lebhaften Empfindungen fühlen läßt, deren er selbst fähig ist; bald endlich auch jenes Gebundene und Fließende ausdrücke, das uns gleichsam der Verräther seines Empfänglichen für liebende Gefühle wird, Gefühle deren Darstellung man nur zu oft in jenen Perioden verlangt, wo die Künste mehr dem sinnlichen Vergnügen, als der Tugend und den Sitten geweiht sind. (Artikel des Herrn Watelet.)

Contournirt.

Contourné.

Dieser Ausdruck hat einen ungünstigen Sinn, und wird in der Mahlerei, Bildnerei und Baukunst gebraucht. Man hat ihn indessen auch auf Werke des Geistes übergetragen; man nennt z. B. gewisse Perioden und Phrasen contournirt. Das Fehlerhafte, das dieser Ausdruck bezeichnet, besteht in einem auffallenden ungeschickten Bestreben, eine zu große Simplicität zu vermeiden. So contournirt ein Architect den Riß und die Anlagen eines Gebäudes, um eine gerade oder eine Cirkellinie zu unterbrechen. So contournirt ein Mahler oder Bildner eine Figur, d. h. giebt ihr eine weniger natürliche Stellung, um dem Frostigen auszuweichen. So oft man in einer Figur mehr Bewegung, mehr Kraftäußerung antrift, als die Handlung, in der sie begriffen ist, eigentlich fordert, so oft ist sie contournirt. In die Darstellung einer Befehlshandlung muß also z. B. um so viel mehr Einfachheit gelegt werden, jemehr derjenige, der die Befehle erhält, dem Befehlenden untergeordnet ist. Ein Anblick, eine Bewegung der Hand ist da oft hinreichend um den Befehlenden Gehorsam fordern zu lassen. Und je weniger der Befehlende Bewegungen macht, je mehr zeigt er auch Größe, weil er uns da gleichsam zu erkennen giebt, daß man es nicht wagen werde, ihm entgegen zu handeln. Homer läßt Jupiter nur seine schwarzen Augenbraunen bewegen, um den Olump zu erschüttern *).

Was soll man daher von gewissen Mahlern sagen, die, um uns einen commandirenden Fürsten oder Feldherrn darzustellen,

*) Ἦ, καὶ κυανέῃσιν ἐπ' ὀφρύσι νεῦσε Κρονίων.
Ἀμβρόσιαι δ' ἄρα χαῖται ἐπερρώσαντο ἄνακτος,
Κρατὸς ἀπ' ἀθανάτοιο, μέγαν δ' ἐλέλιξεν Ὄλυμπον.
Spricht's, und bewegt die schwarzen Braunen, und nickt mit dem Haupte,
Vorwärts wallt das ambrosiaduftende Haar des Beherrschers
Am unsterblichen Haupt, und erschüttert den großen Olumpos.
Ilias 1. v. 528.

stellen, diesem den Kopf mit Anstrengung nach vorwärts tragen, den rechten Arm ausstrecken und anspannen, die Hand ihm falten und gewaltsam runden, und eben so gewaltsam den Zeigefinger ausstrecken lassen? Das ist nicht Darstellung eines Großen und Vielbedeutenden, wohl aber eines Menschen, der sich groß und bedeutend machen will. Eine solche Stellung wäre geschickt, um uns das Lächerliche eines übermüthigen Subalternen zu zeigen, der sich die Miene eines Befehlshabers giebt.

Gemeiniglich contournirt man Figuren, um ihnen Grazie zu geben: aber das heißt vergessen, daß Grazie nur mit Natur existirt, daß sie selbst nur nachläßig und ungezwungen ist, und daß sie mit dem streitet, was in das Gekünstelte und Unnatürliche fällt.

Das oberflächlichste Studium des Alterthums ist hinreichend, den Künstler von dem Contourniren der Figuren abzuhalten. Die Griechen liebten die Natur allenthalben: sie waren natürlich in den Planen ihrer Trauerspiele, natürlich in den Reden, die sie ihren Schauspielern in den Mund legten, natürlich in den Stellungen, die sie ihren Bildsäulen gaben. Bildete ein griechischer Künstler einen ruhigen Menschen, so legte er auch in seine Figur den Ausdruck der höchsten Ruhe.

Immer pflegt der Mensch, in welcher Lage er sich auch befinde, eine solche Stellung anzunehmen, die ihn am wenigsten beschwerlich fällt, und ihm am meisten Wohlbehagen empfinden läßt. Verrichtet er nicht Kraft und Anstrengung erfordernde Arbeiten, so vermeidet er jede Bewegung, jede Stellung, die ihm irgend ein unangenehmes Gefühl verursachen könnte. So oft ein Künstler diese Wahrheit aus dem Gesichte verliert, so oft fehlt er gegen die Kunst, weil er gegen die Natur fehlt: In der Natur hat alles sein Naives, und das Naive gefällt immer.

Man räth dem Lehrlinge Bewegung in seine Figuren zu legen, und diese Regel ist gegründet; aber man muß noch hinzufügen, daß er nur diejenigen Bewegungen

in

in seine Figuren zu legen habe, die sie in den Stellungen, die er für sie annimmt, zu folge der Natur haben müssen.

Der Künstler, der eine Figur, die in einer zwanglosen, nicht Anstrengung fordernden Handlung begriffen ist, durch heftige Bewegungen contournirte, würde eben so unsinnig handeln, als wenn er ihr einen gewaltsam aufgezerrten Mund gäbe, um dadurch anzudeuten, daß sie spreche.

Immer muß endlich auch der Mahler die contournirten Formen in Mahlereien, mit welchen er bei Werken der Architektur Bogen, Wände, Felder, oder auch nur Geräthschaften zu verzieren hat, vermeiden. (Artikel des Herrn Levesque.)

Contrast.

Contrast.

Man kann in einem Werke der Kunst mehrere Gattungen des Contrastes beobachten; Contrast der Schatten und Lichter, aus welchem das Helldunkel entstehet; Contrast in dem Alter, Geschlecht, Leidenschaften der handelnden Personen; Contrast in den Bewegungen verschiedener Figuren; Contrast in der Bewegung einer einzigen Figur. Diesen zwey lezten Gegenständen ist indessen das Wort Contrast besonders gewidmet.

Unter Contrast verstehet man in der Mahlerei, sagt Mengs, eine vernünftige und weise Abwechselung in den Partieen, also das Entgegengesetzte von dem, was man Wiederholung nennt. Wenn wir z. B. in einer Gruppe von drei Figuren, die eine Figur nach vorn, die andere von der Seite, und die dritte rückwärts gestellt finden, so zeigt sich uns in dieser Gruppe ein schöner Contrast. Und so muß jede Figur, jedes Glied mit den übrigen Figuren und Gliedern dieser Gruppe contrastiren, so wie wiederum die verschiedenen Gruppen des Gemähldes unter sich contrastiren müssen.

Lassen mehrere Figuren in einem Gemählde eine gleiche Bewegung sehen, oder beschreiben die Schenkel, die Aerme und andere Theile, wenn auch sonst die Figuren Verschiedenheit in

der

der Hauptbewegung zeigen, fast immer nur die nämlichen Linien, so wird jeder Betrachter und zwar mit Recht unwillig seyn können, daß sich der Mahler in seiner Kunst so wenig zu helfen wußte, da ihm doch die Natur so viel Mannigfaltigkeit darbietet. Der Künstler muß also Verschiedenheit in die Bewegungen legen, dieß hat aber nicht etwa den Sinn, als sollten die Bewegungen nur einander entgegengesetzt seyn. Es giebt gewisse Fälle, wo die Hauptbewegungen der verschiedenen Figuren dieselben seyn müssen, wie z. E. wenn diese Figuren sich gemeinschaftlich anstrengen, um etwas an sich zu ziehen oder von sich zu stoßen. Dann wird aber in den außerwesentlichen Bewegungen, in dem Ausdrucke, in den Ungleichheiten des Alters, in den Formen u. s. w. Verschiedenheit und Contrast seyn müssen.

Man empfiehlt selbst in einer einzigen Figur Contrast zu beobachten. Nicht gleiche Höhe sollen die beiden Schultern und Hüften einnehmen. Sanft soll sich das Haupt gegen die erhabene Schulter neigen, nach vorwärts soll sich ein wenig der Arm derjenigen Seite bewegen, wo sich der Fuß nach hinterwärts beugt, und es soll das Gewölbte der einen und das Flache der andern Hand sichtbar seyn. Indessen ist zu bemerken, daß ein übertriebenes und zu sichtbares Streben nach Contrast nicht weniger fehlerhaft seyn würde, als eine gänzliche Beobachtung des Symmetrischen der Theile.

Es hat Mahler gegeben, die in die Gesichtsbildung des Mannes etwas Fürchterliches und Schreckhaftes legten, um sie mit der des Weibes contrastiren zu lassen. Diese Hülfe setzt aber eben nicht viel Kunst voraus, und verdienet daher auch nicht, daß sie weiter gesucht werde. Nur allein dann kann sich ihrer der Künstler bedienen, wenn sich ihm der Gegenstand selbst anbietet. Das Bockartige Gesicht, die braune Hautfarbe eines Satyr, macht einen auffallenden Contrast mit der Schönheit einer jungen Nymphe und mit dem Weißen ihrer zarten Haut; das runzelichte Gesicht einer alten Säugamme contrastiret sehr glücklich mit den jugendlichen Reizen einer Danae.

Man

Man hat nicht nöthig, nur etwa das Entgegengesetzte aufzusuchen, um einen vollendeten Contrast zu bewirken. Die kahle Stirne des Greises, der Ausdruck der strengen Weisheit in seinen Gesichtszügen, giebt schon einen schönen Contrast mit der freien offenen Stirne des Jünglings, von welcher seine Locken kunstlos herabwallen. Die Züge der vorsichtigen Mutter, die alle Schönheiten eines Weibes schmücken, contrastieren sehr lebhaft mit den aufblühenden Reizen der bescheidenen Tochter. Die stolze Juno und die zärtliche Venus sind beide gleich schön, aber contrastieren beide durch die verschiedentlichen Charactere ihrer Schönheiten.

Es giebt eine Art des Contrastes, der von den Geschichtsmahlern sehr vernachläßiget wird: dieß ist der Contrast in den Verhältnissen. Man hat einige antike Bildsäulen gemessen, und ihre Verhältnisse zur Regel gemacht: man hat auch festgesetzt, das zu Völlige so wie das zu Magere zu vermeiden. Aber der Mahler ist gehalten, wie der große Mengs sagt, den Werken seiner Kunst weit mehr Verschiedenheit als der Bildner den seinigen zu geben, und folglich sind daher Jenem weit weniger Grenzen als Diesem gesetzt. So dachte auch Raphael: er befolgte alle die verschiedenen Verhältnisse, und man findet von ihm Figuren, deren Höhe sieben und einen halben Kopf beträgt; dieser Artist ist es auch, der hierüber eine gleiche Bemerkung wie Mengs gemacht hat.

Ohne Zweifel muß man, wenn man ein Gemählde von wenigen Figuren bearbeitet, diesen wenigen Figuren besonders schöne, ihrem Stande, Alter und Geschlecht angemessene Proportionen geben. Man würde auch ohne Zweifel einen Fehler begehen, wenn man z. B. einen Krieger, es beträfe denn eine Abbildung eines bestimmten Individuums, sehr vollkommen und dick darstellen wollte, weil die anstrengenden Uebungen, die beschwerlichen Arbeiten des Kriegers mit einer solchen Beschaffenheit des Körpers zu streiten scheinen, die nur Ueberfluß und Genuß der Ruhe voraussetzt. Aber warum sollte man nicht in einer Versammlung von Magistratspersonen und Gelehrten, bei einer Volksversammlung, bei einem Zusammenflusse von

Men-

Menschen, von denen die einen eine sitzende Lebensart führen, die andern sich mit anstrengenden körperlichen Arbeiten beschäftigen, nicht alle die verschiedenen Proportionen aufstellen, die an sich weder fehlerhaft noch lächerlich sind? Warum sollte man nicht hier die Mannigfaltigkeit der Natur nachahmen dürfen? Hieße dieß nicht so viel, als die Regel aufstellen, die verschiedenen Körpergestalten nie, als nur nach einen einzigen Maßstab zu bilden? Und findet man in jenen zahllosen Mannigfaltigkeiten nichts wahrhaft Schönes? Warum sollte in einer Versammlung alter Weltweisen der arm seyn wollende Diogenes nicht abgezehrt, der arbeitsame Aristoteles nicht mager, der schwelgerische Aristipp nicht feist, der prächtige Plato nicht wohlgenährt und vollkommen seyn? Warum sollte die Proportion eines Voltaire und Montesquieu, wenn diese in einer Unterredung von Gelehrten aufgestellt würden, geändert werden? Glaube ich wohl eine Volksversammlung zu sehen, wenn ich vergebens große Menschen suche, die sich mit ihren Köpfen über die von mittlerer Länge erheben, und wenn ich unter denen von mittlerer Länge wiederum Kleine und Untersetzte vermisse? (Artikel des Herrn Levesque.)

Conventionen.

Conventions.

Vermöchten die Künste, was die Natur vermag, so würden sie selbst Natur seyn, und das Verdienst ihrer Produkte würde nicht mehr aus demselben Gesichtspuncte betrachtet werden können. Die Künste ahmen die Natur nach, aber sie verdoppeln sie nicht; man kann selbst sagen, daß die Mahlerei sich höchstens nur als eine Nachahmerin stellen könne, und daß bei ihr, so wie bei andern Künsten alles auf Täuschung und Convention beruhet. Sie, die nicht wie die Natur schaffen können, sind, um ihre blendenden Zaubereien hervorzubringen, gezwungen, sich der Mittel zu bedienen, die Nachdenken und Ueberlegen finden läßt, und die der Fleiß der Vollkommenheit näher bringt. Aber diese Mittel würden unzulänglich seyn, fänden

den nicht zwischen denen, die Werke der Kunst besitzen sollen, und denen, die diese hervorbringen, mehr oder weniger gebilligte, mehr oder weniger geheime Conventionen statt. Eine der Ersten solcher Conventionen ist für den Betrachter, auf einige Augenblicke, in so fern als dieses möglich ist, zu vergessen, daß das Gemählde eine Nachahmung sei. Der Künstler hingegen, der sein Werk ausstellet, hat dem Betrachter weise zuzurufen: vermag ich dich zu täuschen, so vergiß nicht ganz, daß diese Täuschung Wirkung der Kunst sei; vergiß auch nicht ganz, daß ich das, was du izt siehest, schuf, und daß es viel Mühe, viel Studium kostete, um dieses zu können. Diese gegenseitigen Verträge sind so wesentlich, daß, wenn die Täuschung des Betrachters in gänzliche Vergessenheit übergienge, der Künstler um die Bewunderung seines Talentes kommen, und der Betrachter das eigentliche Vergnügen, das die Künste gewähren, missen würde, indem diese nur kurze vorübergehende Täuschungen bewirken sollen. Der Künstler und der Betrachter läßt es sich daher gefallen, ja es müssen es beyde selbst wünschen, daß das Gemählde nicht wirklich täusche, sondern nur zu einer Täuschung Gelegenheit gebe. Vergäßen wir uns also in dem ersten Zeitraume unserer Betrachtung, würden wir von einem Gemählde gänzlich getäuscht, so müßten wir, um es ganz bewundern zu können, uns endlich zurufen, uns endlich erinnern, daß Mittel, die ein Künstler erfand und mit der größesten Einsicht anwendete, diese Täuschung hervorbrachten; denn nur dieser Zuruf, nur diese Erinnerung wird es seyn, die, so oft sich unser Auge an Werken der Kunst belustiget, jene angenehmen und mit Bewunderung begleiteten Gefühle erregt, die, wenn wir sie auch nicht augenblicklich mittheilen, doch immer für das Kunstwerk, für den Artisten, für die Kunst und nicht selten auch für den wirklichen Gegenstand sprechen, den wir da nachgeahmt und besonders schön gemahlt sehen.

Und zu diesen Gefühlen, die sich hier in dem Betrachter bei einem Gemählde durch die Beobachtung dieser Convention erzeugen, gesellt sich nicht selten noch der süße Gedanke, daß ihn dieses ästhetische Vergnügen wiederholte Betrachtung im-

mer wieder genießen läßt, und er empfindet dann das, was der, der für Werke des Geistes Interesse besitzt, empfindet, wenn er ein meisterhaftes Geist und Herz beschäftigendes Werk mehreremahle lesen kann: oft wird er aber auch noch von einer andern Seite befriediget, wenn er nämlich mit Andern sein Vergnügen theilt, sie zu dem Kunstwerke hinführt, und in ihnen nun dieselben Täuschungen wahrnimmt, die er zuvor selbst erfahren hatte.

Wir sehen also, daß man in der Mahlerei, so wie auch in den übrigen schönen Künsten die mehr oder weniger bekannten Conventionen, nie aus dem Gesichte verliehren darf. Es ist z. B. für den Betrachter nothwendig, daß er, um das Täuschende zu empfinden, das der Künstler in Ansehung seiner zu bewirken suchte, von selbst komme, und denjenigen Standpunct, diejenige Entfernung von dem Gemählde annehme, die nun zur wirklichen Täuschung das meiste beitragen soll; daß er ferner nur auf die gemahlte Fläche seinen Blick hefte, die ihn gemeiniglich auch an diese Convention durch eine Einfassung erinnert, und deren hauptsächlicher Nutzen eben darinn besteht, daß sie dem Auge Grenzen setzt, die Zerstreuung, die Nebendinge veranlassen könnten, hindert, und endlich auch die Vergleichung zwischen nachgeahmten und natürlichen und wirklichen Gegenständen erschwert.

Solche wesentliche in der Stille zugestandene Conventionen sind es auch, die uns selbst dem Taschenspieler folgen lassen, der uns hintergehen will. Wir gestehen ihm durch sie wie durch eine Art von geheimen Vertrag zu, daß er sich uns nähere, uns nach seinen Gefallen stelle, und alle Anstalten treffe, die seine täuschenden Künste begünstigen können.

Ich werde hier sehr natürlich zu der Bemerkung veranlaßt, daß diejenigen, die des Gefühls für schöne Künste und besonders für Mahlerei ermangeln, und aus Affectation und Eigenliebe sich hartnäckig gegen alles vertheidigen, was künstlerische Täuschung bewirken kann, sehr viel Aehnlichkeit mit gewissen Zuschauern haben, die, wenn sie Taschenspieler-Künste sehen, dadurch Geist zu verrathen glauben, daß sie, so oft sie

es

es nur veranstalten können, die Kunststücke, durch die man sie belustigen will, fehlschlagen lassen. Sie ziehen sich den Spott, den Unwillen, den sie nicht selten erfahren, durch die übel angebrachte Eitelkeit zu, daß sie die Conventionen aus den Augen setzen, die andere ihres Vergnügens wegen beobachten, ohne sich deswegen übrigens für einfältiger als sie zu halten, die sich nicht der Täuschung unterwerfen wollen.

Je mehr man über Werke der Mahlerei nachdenkt, je mehr entdeckt man die beträchtliche Anzahl der Conventionen, die nothwendig angenommen und unnachläßlich beobachtet werden müssen, wenn diese Kunst Existenz haben soll. Eine der unnachläßlichsten ist besonders die, die sich auf Verschiedenheit der Größen bezieht, und durch die wir uns selbst bei Nachahmungen, die größer oder kleiner als der nachgeahmte Gegenstand sind, täuschen lassen wollen. Ohne diese stillschweigende Uebereinkunft, ohne diese Convention, wäre hier für den Betrachter Täuschung ohnmöglich, besonders wenn die Gemählde Menschenfiguren enthielten, an deren wirkliche Größen er sich augenblicklich erinnern würde. Sobald die täuschende Kunst, die Mahlerei, entsteht, sobald entsteht auch für diejenigen, für die sie ihre Werke bestimmt, diese Convention, daß nämlich die Menschenfigur, deren Höhe nur einige Zolle beträgt, einen Mann oder ein Weib in seiner gewöhnlichen Größe darstellen soll. Hier muß sich nun ein Jeder üben, durch Hülfe der Einbildungskraft kleine Figuren bald größer, bald colossalische wieder kleiner denken zu können, und ist die Einbildungskraft in Ansehung der Menschenfigur dieses Wunders fähig, so wird sie desselben auch bei leblosen Gegenständen fähig seyn, die wir ohnedem in ihren natürlichen Größen so vielen Verschiedenheiten unterworfen sehen.

Wir können nicht eine andere Convention übergehen, deren Beobachtung nicht weniger schwer fällt, und die man übrigens eben sowohl als jene, von der ich jezt gesprochen habe, fordert. Sie besteht darin, daß man bei der Betrachtung eines Gemählde die wirkliche Unbeweglichkeit der Figuren, die die Nachahmung als beweglich aufstellt, vergesse.

Die Nachahmungen der Natur sind in den schönen Künsten von doppelter Art, einmahl sind sie, wie in den Werken der Mahlerei und der Bildnerkunst bewegungslos, ein zweitesmal haben sie Bewegung, oder wirken durch Hülfe derselben; und dieß ist der Fall bei Nachahmungen der Pantomime, der Dichtkunst, der Beredtsamkeit, der Tonkunst.

Die erstere Gattung dieser Nachahmungen nöthiget uns Momente einer fixirten und bleibenden Existenz der Bewegungen anzunehmen. Diese zahllosen Momente dieses Fixirten und Bleibenden kann man mit den mathematischen Punkten, oder vielmehr mit den unendlich kleinen Theilen des Cirkels vergleichen, wenn man diesen als ein aus unzähligen Seiten zusammengesetztes Polygon betrachtet. So kurz und so vorübergehend auch immer eine Handlung, ein Ausdruck, in dem lebenden Menschen seyn mag, so muß doch beides als eine Aufeinanderfolge zahlloser Bewegungen oder Abweichungen des Körpers, der Glieder, der Gesichtszüge gedacht werden, ob die einzelnen aufeinanderfolgenden Bewegungen und Abweichungen gleich nicht wahrgenommen werden können. Diese abstracte Wahrheit entschuldiget das Bewegungslose in dem Werke des bildenden Künstlers; denn nach ihr hat dieser Artist blos nur die Darstellung desjenigen zum Zweck, was die augenblickliche Modification einer Handlung, einer Bewegung, oder eines Ausdruckes in sich faßt. Er muß daher auch so nachzuahmen suchen, daß in dem Augenblicke, den er wählte, und den er nach freyer Willkühr wählen konnte, nichts versäumt, nichts beschleuniget zu seyn scheine. Die Wahrheit der Nachahmung wird immer von der mehreren oder wenigeren Genauigkeit abhängen, mit welcher er diese Einheit beobachtete. Hier kann man lebhaft fühlen, mit welchen Schwierigkeiten Vollkommenheit verbunden sei, da die Natur in allen ihren Bewegungen weder auf den Blick noch auf den Willen und das Bedürfen des Nachahmenden Rücksicht nimmt, und Gedächtniß und Einbildungskraft, als die einzigen Hülfsmittel des Artisten, nur mit Mühe sich auf einen einzigen Punkt heften, und an diesem Punkte alles auffassen können, was auf ihn Beziehung

hung hat. Doch solche Bemerkungen würden mich von meinem Zwecke entfernen, ich komme daher wieder zurück und sage, daß hier der Betrachter sich zu überreden habe, daß das angenommene Moment, auf welches sich der Künstler einschränkte, hinreichend sei, um ihn urtheilen zu lassen, ob er alles darstellte, was dieses gewählte Moment angieng: daß er sich ferner einbilden müsse, daß dieses Moment, in welchem der Artist seine Figur aufstellte, ob es gleich bleibend ist, dennoch vorübergehe, oder daß die in der Bewegung begriffene Figur auf einmal unbeweglich wie durch einen Anblick der Meduse geworden sey.

Es giebt, wie ich schon anmerkte, eine Menge von gegenseitigen Conventionen, die zu dem Wesentlichen, zu dem Theoretischen und Practischen der Kunst gehören. Von denjenigen Conventionen, die hauptsächlich auf das Practische der Kunst Beziehung haben, will ich hier nur diejenige anführen, die die materiellen Farben betrift, und durch die der Artist auf der Leinwand die der Natur nachahmt. In dem Artikel Weiß wird man manches finden, was sich auf solche Conventionen bezieht, denn auch der Gebrauch des Weißen und Schwarzen, als der beiden Licht und Schatten bezeichnenden Farben, muß als Convention betrachtet werden. So verhält es sich auch mit allen wirklichen Farben, mit denen der Artist, in so weit ihm dieses möglich ist, Schatten nachahmt, die in der Natur nur durch eine Abwesenheit oder Beraubung des Lichts entstehen.

Sind aber jene Conventionen, über die ich izt einige Ideen zu geben suchte, nothwendig, so sind es die nicht weniger, die sich auf angenommene Meinungen gründen. Jene sind übrigens Hauptconventionen, das heißt, sie sind solche, die zu dem Wesentlichen der Kunst gehören: diese hingegen nur Modificationen einiger der Vorigen. Zu diesen letztern gehören nun z. B. die verschiedenen Colorite, die von verschiedenen Schulen befolgt, und in jenen Ländern, wo man sie bearbeitete und zwar mit Glück bearbeitete, von den Liebhabern gebilliget wurden. Diese Conventionen betreffen in Ansehung des Colorits verschiedene Hauptgegen-

gegenstände der Kunst, vorzüglich beziehen sie sich in dem Hell-dunkel auf die Schatten und Farben, von welchen die Harmonie eines Gemähldes abhängt.

Ich habe bereits diejenigen, die weniger Kunstkenntnisse besitzen, bemerken lassen, daß die Schatten, die in der Natur durch eine bloße Beraubung des Lichtes entstehen, in der Mahlerei durch eine wirkliche Farbe dargestellet werden. Nun wäre aber zu bestimmen, welche Farbe man eigentlich zu dieser Täuschung anzuwenden hätte. Des Schwarzen darf man sich hier nicht bedienen, ob dasselbe auf der Palette sonst gleich als eine dem Dunkel gewidmete Farbe betrachtet wird. Man wird in dem Artikel Weiß und in mehreren andern die Gründe angegeben finden, warum sich der Mahler dieser Farbe in Schattendarstellungen zu enthalten habe. Es muß also, wenn Dunkel und Schatten angegeben werden soll, eine andere Farbe oder eine besondere Mischung von mehreren Farben gewählt werden, die aber immer den Erfolg habe, daß der Betrachter durch sie die Vorstellung von einem wirklichen Dunkel, von einem wirklichen Schatten überkomme. Die Künstler, die über diesen Gegenstand nachdachten, und in Beziehung auf ihn die Natur selbst beobachteten, wichen in ihren Meinungen von einander ab. Einige nahmen an, daß vermittelst der Luft, wie sie wenigstens bemerkt zu haben glaubten, der Ton des Bläulichen in den Schatten herrsche; Andere behaupteten, und vielleicht auf Veranlassung des Klimas, oder der besonderen Tagesperiode, in welcher sie beobachteten, daß die röthlichen Farben den größesten Theil der Schatten ausmachten, und noch Andere glaubten, daß sie aus grünen und gelben zusammengesetzt wären. Sie urtheilten nach den Rührungen, die ihr Gesichtssinn empfunden hatte, deren Verschiedenheiten entweder von dem individuellen Bau des Gesichtssinnes selbst, oder wie ich schon bemerkte von der jedesmaligen Tagesperiode, in welcher sie besonders zu beobachten und zu arbeiten pflegten, oder von der Lage der Werkstätte, oder von der Natur des Klimas und des Himmels abhiengen. Es bestimmte sich endlich ein Jeder für diejenige Farbe, die er in den Schatten wahrgenommen

men

nommen zu haben glaubte, und die er nun nicht nur in den Hauptschatten, sondern auch in den lichten Schattierungen seiner Gemählde herrschen ließ. Diese Verfahrungsart, die anfänglich nur ausschließungsweise angenommen wurde, verwandelte sich nun durch das Nachahmen der Lehrlinge in Convention des Colorits, und da diese zum Theil ins Uebertriebene fielen, und in den Farben, die ihre Meister mit weit mehr Bedachtsamkeit gewählt hatten, weniger sorgfältig waren, so mahlten nun die Einen roth oder goldfarbig, die Andern silberfarbig oder blau, die Dritten gelb oder grün, und die Vierten endlich, die diese Fehler und diese Farben zu vermeiden suchten, mahlten ihre Schatten Grau, und ließen aus andern unangenehmen Farben die Colorits ihrer Gemählde bestehen.

Wir sehen hier eine Convention, die sich noch verschiedentlicher modificiren kann, weil sie auf der Unmöglichkeit beruht, Dunkel und Schatten wie die Natur zu bewirken. Immer verdankt sie ihre erste Entstehung den Beobachtungen, die ein Künstler bei einem mahlenden Artisten macht. Sie gewinnt, wenn sie von andern Künstlern angenommen wird, und sie erhebt sich zu dem Range einer wirklichen Convention, wenn sie die Billigung des Kunstrichters erhält; aber nie kann sie eine allgemeine, nie eine solche Convention werden, die schlechterdings die Billigung eines Jeden erhalten, und schlechterdings von einem Jeden beobachtet werden müßte.

Auch für die Zeichnung giebt es Conventionen, denn wir finden Zeichner, die fast allen ihren Umrissen und Formen etwas Auffallendes und Auszeichnendes geben, indem sie in dieselben das Eckige zu bringen suchen, das sie an gewissen Gegenständen beobachteten. Sie gründen sich bei dieser Manier auf das Feste und Entschlossene, das sie für die Idee, die sie als Character in ihren Formen ausführen wollen, nicht unwichtig halten, und sie gleichen hier jenen Schriftstellern, die in ihrer Schreibart etwas Starkes und Kühnes annehmen, und dasselbe allenthalben anzubringen suchen. Dieses Characteristische des Mahlers und Schriftstellers, ist eine Convention, die beide mit sich selbst schließen. Andere suchen wieder alle

ihre

ihre Umrisse und Perioden zu runden, und diese gehen ebenfalls mit sich selbst eine Convention ein, die übrigens mit der vorigen eine gleiche Unbequemlichkeit hat, denn der kühne und ausdrucksvolle Styl, der nur für starke und wilde Gegenstände paßt, kann nicht wieder bei ruhigen und sanften angewendet werden, und das Fließende und Abgerundete, das eine Nymphe, einen Jüngling characterisiren würde, würde aus der Figur eines Herkules alle Kraft verdrängen.

Diese Conventionen, die hier die Künstler mit sich selbst eingehen, werden indessen, ob sie gleich einer strengen Kritik unterworfen sind, dennoch gebilliget, wenn Verdienst für sie spricht, und der einsichtsvolle Betrachter solches in ihnen selbst entdecken kann; sie unterscheiden sich daher auffallend von mehreren Conventionen, die eben so wie sie auf Vorurtheilen beruhen, und die oft augenblicklich verworfen werden, sobald man ihr Conventionelles erblickt. Die pittoreske Zusammensetzung entschuldiget aber nur jene zwey Hauptgattungen der Conventionen, deren ich vorhin erwähnte; das Gezwungene in dem Contrast, das dunkle und unwahre Colorit, durch welches vordere Gegenstände hintere zurückstoßen und sie von sich entfernen sollen, und eine Menge anderer Gewohnheiten, sind Arten von Conventionen, die sich die Künstler erlauben, und die sie eben so blindlings als die der bürgerlichen Verfassung annehmen. Werden sie gebilliget, so werden sie nur in einem gewissen Grade gebilliget, und nur mit Einschränkung von dem Kenner angenommen. Sie lassen sich nicht so wie die verschiedenen in Ansehung der Schattenfarben und der Harmonie des Ganzen angenommene Systeme entschuldigen, denn die Natur überzeugt hier den aufmerkenden Künstler, daß sie nicht immer Verschiedenheit und Contrast darstelle. Oft läßet sie ihm Menschen erblicken, die gleiche Zwecke, gleiche Absichten einander näherten, die daher in Ansehung ihrer Glieder und ihrer Bewegungen fast immer nur eine Richtung annehmen, und für ihn kein Schauspiel abgeben können, das durch Contraste gleichsam anziehender würde. So kann auch nie der Beobachter der Natur das harte und zurückstoßende Dunkel, das nicht selten in

dem

dem Vordergrunde eines Gemählbes in stark colorirten und schattirten Gruppen oder Gegenden sichtbar ist, dem Künstler verzeihen, der die Natur weit öfterer und weit genauer betrachten soll. Man weiß, daß die schattigen Gegenstände des Vordergrundes, wenn sie sich gleich durch Localfarben sehr stark hervorheben, dennoch als transparent erscheinen; daß die Schatten, die von nahen Gegenständen auf sie fallen, nie ein gänzliches Schwarz oder ein undurchdringliches Dunkel bilden, sondern immer noch die Formen, die kleinen Parthieen und Farben der Gegenstände bemerken lassen; daß endlich auch die Natur nie durch solche düstre Schatten die entfernteren Gegenden und Körper zurückstößt, sondern hier alle ihre Wirkungen durch die bloße Dazwischenkunft der Luft, durch die relativen Abstufungen der Töne und der Proportionen der mehr oder weniger fernen und nahen Gegenstände hervorbringt.

Aber noch entscheidender kann man über jene Conventionen, die sich auf Ausdruck beziehen, absprechen, und man kann ohne Bedenken sagen, daß diejenigen, die in Uebertreibungen der Leidenschaften bestehen, weder gebilliget werden können, noch auch gebilliget werden sollen. Wir finden sie indessen von Nichtkennern sehr oft angenommen, denn wenn nur in diesen lebhafte Empfindungen erregt werden, so sind sie übrigens ganz unbekümmert, ob ihre Empfindungen gegründet oder nicht gegründet seyn möchten, und sie untersuchen, ehe sie entscheiden, eben so wenig als der Pöbel großer Städte das Wahre oder Unwahre einer Begebenheit zu untersuchen pflegt, ehe er über sie sein Urtheil fällt.

Unterscheidet also, junge Künstler, erstlich diejenigen Conventionen, die zwar durch Künstler entstanden, denen aber alle Künstler, denen die Kunst selbst, denen endlich auch diejenigen, für die die Kunst ihre Werke bestimmt, beipflichten. Diese Conventionen sind, wenn man sie nicht mißbraucht, vernünftig, und haben ein gewisses Ansehen.

Unterscheidet zweitens diejenige Conventionen, die ihren Ursprung den Werkstätten verdanken, und die man zwar nicht selten angenommen hat, die aber nie allgemein angenommen

men werden können. Sie sind für den Künstler nothwendig, aber er muß die größeste Sorgfalt, die größeste Behutsamkeit in Ansehung ihrer anwenden. Nur die tiefe Einsicht, nur die scharfe Beobachtung, nur das tiefe Studium eines Meisters, darf uns für diese Conventionen bestimmen, und wir müssen uns daher hüten, daß wir uns nie einem blinden Vertrauen überlassen.

Betrachtet endlich, junge Künstler, alle jene Conventionen als fehlerhaft, die euch oft entweder eure verschiedenen Anlagen und Talente, oder noch öfter Nachläßigkeit und Trägheit des Geistes annehmen lassen. Diese Conventionen werden sehr bald zu einer tadelnswürdigen Gewohnheit; sie können auch nie gebilliget, wenigstens nie lange gebilliget werden, und sind daher Conventionen nur in Rücksicht auf euch, nicht aber in Rücksicht des Publikums, nämlich des aufgeklärten und hellsehenden Publikums, dessen Critik ihr eure Werke unterwerfen müsset. (Artikel des Herrn Watelet.)

Conventionen. Man kann zu dem, was man itzt über die Conventionen in der Mahlerei gelesen, und wo man den Herrn Watelet so tief eindringen gesehen hat, noch hinzufügen, daß in manchem Betrachte selbst die beiden Haupttheile der Kunst, nämlich die Zeichnung und das Helldunkel conventionel sind.

Sind die Parthieen eines Körpers auch nicht zahllos, so sind sie doch zum wenigsten unzählbar. Es wäre für den Künstler etwas sehr Begehrungswürdiges, sie alle darstellen zu können; aber er muß sich begnügen, blos nur diejenigen zu wählen, die er darstellen kann, und nothwendig darstellen muß. Um diese Wahl zu treffen, betrachtet er nun diese verschiedenen Parthieen in ihren Massen, und in derjenigen Entfernung, wo sein Auge nur die Größeren, nie aber die Kleineren auffassen kann. Hier übergeht er selbst noch eine Menge von Parthien, die er sehr wohl ausdrücken könnte, die er aber seiner Kunst für unwürdig hält, die er Armseligkeiten der Natur nennt, und die in Runzeln, in Hautfalten, in gewissen untergeordneten Formen bestehen, die von den größeren umgeben werden. Und

hier

hier entdecken wir die erste Unwahrheit, indem der Künstler, durch leicht zu zählende Parthieen eine zahlenlose Menge darzustellen vorgiebt.

Ist aber der Künstler in der Zeichnung unwahr, so ist er es in dem Helldunkel nicht weniger, indem er da zu seinem Gebrauche, weder ein wirkliches Licht noch ein wirkliches Dunkel hat. Hierzu kömmt noch, daß selbst die schon an sich nicht helle Farbe, deren er sich, um das höchste Licht, und den höchsten Glanz auszudrücken, bediente, immer noch in gewisse Schatten gehüllt, immer noch von einem gewissen Düster bedeckt seyn wird.

Und in der That, würde ein Gemählde dem vollen Lichte entgegengestellt, so würde der dadurch bewirkte Schein uns nichts in demselben unterscheiden lassen. Es muß sich also, wenn es soll betrachtet werden können, an einem schattigen Orte befinden. Das höchste Licht, das der Artist in ihm anbrachte, wird nun aber ein schattiges Licht, oder, um das Widersprechende dieses Ausdrucks zu vermeiden, es wird die helle Farbe des Gemähldes in Schatten gestellt seyn. Aus diesem Grunde muß sich auch in einem Gemählde die lichte Parthie mehr hervorheben, als sie sich eigentlich in der Natur hervorhebt, weil sie nämlich durch Schatten wiederum düsterer wird, und daher ohne eine solche Hülfe die Täuschung verlohren gehen könnte. Da nun der Mahler hier sich einer lichten, aber an sich schattigen Farbe, die er indessen für licht hält, bedienet, dort eine dunkle anwendet, von der er wieder glaubt, daß sie dunkel sey, ob sie übrigens gleich in dem Gemählde fast eben so helle als die der lichten Parthie werden kann; da er endlich auch in seinen Materialien weit weniger Töne als die Natur in den unermeßlichen Verschiedenheiten ihrer Schöpfungen besitzt, so folgt, daß er nur durch Vergleichung wirken könne. Ist aber die Farbe, die er, um Licht zu mahlen, anwendet, nicht an sich selbst licht, und wird sie überdieses noch in Schatten gestellt, so muß er wiederum seine dunkle Farbe dunkler, als sie eigentlich in der Natur ist, zu machen suchen, und so muß er mehrere Unwahrheiten begehen,

um

um eine vorhergegangene zu verbergen, und wahr zu scheinen.

Diese feinen und gegründeten Bemerkungen verdanken wir dem großen Mengs. Sie sagen uns, daß selbst das lebhafteste Gemählde immer noch weit von der lebenathmenden Natur entfernt sei, da der Mahler, um ein volles Licht nachzuahmen, nur bis zu dem Halbweiß, und um die schwärzesten Schatten eines seidenen Gewandes darzustellen, nur bis zu dem Halbschwarz kommen kann.

(Artikel des Herrn Levesque.)

Copie.

Copie.

Copie wird ein Gemählde genannt, das nach einem andern Gemählde gearbeitet wurde. Man bedienet sich dieser Benennung auch für Bildsäulen, Zeichnungen, und Kupferstiche. Wenn ein Meister eines seiner Werke selbst copiret, so wird das zweyte Doublette genannt. Man hat Copieen, die mit solcher Kunst gearbeitet sind, daß sie nur mit Mühe von ihren Originals unterschieden werden können. Man hat auch Copien, die durch geschickte Lehrlinge unter den Augen des Meisters entstanden, und an welche dieser endlich selbst die letzte Hand legte. Man hat auch endlich Gemählde, die weder wahre Originals noch auch wahre Copien sind: Von dieser Art sind die meisten Staffelet-Gemählde des Raphael: er zeichnete sie, ließ sie von seinen Schülern mahlen, und legte dann die letzte Hand an.

Vasari erzählt uns als ein Augenzeuge eine Geschichte, die die Kenner, die von Copien nie getäuscht zu werden glauben, aufmerksamer machen kann. Raphael hatte Leo den Zehnten gemahlt, und Julio Romano hatte mit an dem Gemählde gearbeitet. Der Herzog von Mantua erhielt von dem Pabste Clemens dem Achten dieses Gemählde; aber Octavius von Medizis schickte es unter dem Vorwande, ihm eine

noch

noch reichere Einfassung geben zu lassen, nicht ab, und ließ es unterdessen von Andreas del Sarte copiren. Diese Copie wurde dem Herzog überschickt. Niemand merkte den Betrug, und selbst Julio Romano, der sich zu Mantua aufhielt, wurde getäuscht und glaubte sein Werk zu sehen. Nur Vasari, der diese Copie hatte arbeiten sehen, konnte ihm seinen Irrthum benehmen, indem er ihm dasjenige zeigte, wodurch man sie kenntlich gemahlt hatte. Diese Erzählung ist kaum glaublich, aber man müßte zu sehr Pyrrho seyn, wenn man in diesem Falle dem Vasari nicht Glauben beymessen wollte.

Die Künstler gestehen es bescheiden ein, daß sie von Copien hintergangen werden könnten: die Kunsthändler sind hingegen von diesem Geständnisse weit entfernt, und man findet auch nicht selten Liebhaber, die hier eben so wie Kunsthändler urtheilen.

Im Ganzen genommen gehen in der Copie immer einige Schönheiten des Originals verloren; besonders diejenigen, die von der Hand des Meisters abhangen, und dann auch jenes Freye und Zwanglose, was uns ein Ganzes so reizend macht. Ist indessen der Nachahmer geschickt, so werden andere, und auch an sich sehr wichtige Theile erhalten, wie z. B. die Composition, die allgemeine Anordnung des Helldunkels und der Farben, auch endlich die Zeichnung, wenn man an derselben die größeren Feinheiten, und überhaupt dasjenige ausnimmt, wodurch uns eben der Meister seine tiefen Kenntnisse verräth. Man wird sich hiervon eine deutlichere Vorstellung machen können, wenn man einen nach einem guten Gemählde gearbeiteten Kupferstich, oder sonst eine gute oder auch nur mittelmäßige Copie mit Aufmerksamkeit durchgehet. Copien verdienen übrigens auf keine Weise Verachtung, und nur die Eitelkeit der Liebhaber kann sie herabwürdigen. Sie sind es, die eine Copie augenblicklich verwerfen, so bald sie sie nur als Copie kennen, aber als ein Originalstück verehren, so lange ihnen ihr Wahn nicht benommen ist. Sie sind es endlich auch, die die Copien den jungen Künstlern so verächtlich

gemacht

gemacht haben, die übrigens von ihnen nicht wenig Vortheil haben könnten.

Man unterscheidet dreierlei Gattungen von Copien: Copien, wo das Original mit der größesten Treue und gleichsam sclavisch befolgt ist; Copien, wo der Nachahmer sich weniger von dem Originalstücke fesseln ließ; Copien, wo man das Original zwar mit Treue, aber auch in gewisser Rücksicht mit Zwanglosigkeit nachgebildet sieht. Das Mühsame und Gezwungene, das aus Copien der ersteren Gattung hervorblickt, macht sie vor den Originals sehr kenntlich, ob man sonst in ihnen gleich Zeichnung und Colorit des Originals mit der grössesten Genauigkeit beobachtet findet.

Das Ungebundene, das man in Copien der zweiten Gattung entdeckt, kann einer Copie nicht selten den Schein der Originalität geben; indessen sieht man sehr bald, daß das Stück nicht von der Hand desjenigen Meisters sei, dessen Colorit, dessen Pinsel, dessen Styl der Copist hier nachahmen wollte.

Die dritte Gattung der Copien, die uns Zwanglosigkeit und dennoch genaue Nachahmung sehen läßt, diese ist es, die oft die größesten Kenner zweifelhaft macht.

Wurde übrigens Julio Romano von der Copie des Portraits des Leo des zehnten getäuscht, so kam es daher, daß das Original-Gemählde nicht ganz von seiner Hand war, und daß seine Arbeit sich größtentheils unter die des Raphael verlohren hatte. Aber man wird schwerlich einen Schüler irgend eines berühmten Meisters nennen können, der ein Werk dieses Meisters so genau copirt hatte, daß dieser selbst getäuscht worden wäre. Alle Geschichten zu glauben, ohne vorher ihre Möglichkeit untersucht zu haben, heißt statt Wahrheiten ein Heer von Irrthümern annehmen. Chardin versicherte, daß er sich niemals in den Copien täuschen werde, die man von seinen Gemählden machen könnte; man muß aber auch gestehen, daß kein Mahler so schwer zu copiren seyn möchte, als eben Chardin. (Artikel des Herrn Levesque.)

Copiren.

Copier.

Menschen, die nicht genug Talent besitzen, um selbst gute Werke hervorzubringen, schränken sich bloß darauf ein, die der Andern zu copiren, und diese nennet man Copisten. Junge Künstler copiren hingegen gute Gemählde, um nur ihre Schönheiten nachahmen zu lernen, und diese heißen Studirende, Lehrlinge. Schon gebildete Künstler copiren endlich die Werke großer Meister, um das zu erlangen, was ihnen noch fehlt. So copirte ein Poussin den Titian, ein Rubens den Raphael: Beispiele, die uns zugleich zu beweisen scheinen, daß diese Uebung wenig Nutzen leiste, wenn der Künstler schon eine gewisse Manier angenommen hat.

So nützlich auch immer für Anfänger das Copiren ist, so dürfen sie es doch nie zu lange fortsetzen. Sie können durch das sklavische Nachahmen der Werke Anderer ermüden, und schon die Langeweile, zu der eine solche fortgesetzte Uebung Gelegenheit giebt, kann sie für die Kunst erkalten lassen, und sie ihnen selbst zum Ekel machen. Sie können sich auch durch ein fortgesetztes Copiren gewöhnen, die Natur nie, als nur mit den Augen Anderer zu sehen, und sie nie, als nur mit dem Pinsel Anderer nachzuahmen. Sie haben auch endlich selbst bei dieser Methode zu fürchten, daß sie nicht sowohl die Schönheiten der Originale, als vielmehr ihre Fehler annehmen lernen, die dann bei ihnen noch weit größer und auffallender werden. Man findet auch im Ganzen genommen kein Meisterwerk, das nicht in gewissen Parthien etwas Gewöhnliches, etwas Gemeines zeigte, und in dessen Nachahmung der Studirende wenig Unterricht finden kann. Oft entdeckt man selbst in einem solchen Gemählde schwache und gleichsam vernachläßigte Parthien, die der Meister nicht aus der Natur holte, sondern die seine Manier entstehen ließ. Es ist nicht genug, sich als Urbild das Werk eines großen Meisters zu wählen, man

muß

muß auch an ihm immer nur das Meisterhafte nachzubilden suchen.

Wenn die vorzüglichste Schönheit eines Gemähldes auf seiner Hauptwirkung beruhet, so skizzire man das, was in ihm diese Wirkung hervorbringt, und suche mehr den Gedanken, als das Colorit, mehr das Ganze, als die einzelnen Theile zu copiren. So wird man den Pfad großer Meister gehen können, ohne deswegen sklavisch in ihre Fußtapfen treten zu dürfen. Die Kräfte der Seele schlummern ein, wenn man sie nicht übt, oder doch von ihnen keinen andern Gebrauch macht, als nur den, daß man die Arbeiten Anderer verdoppelt. Dieß war es, was ein **Reynolds** den Schülern der königlichen Akademie zu London zurief, dessen Meinungen wir auch überhaupt in Ansehung dieser Materie wiederholt haben.

(Artikel des Herrn Levesque.)

Critik des Geschmackes *).

Critik des Geschmackes, als Wissenschaft genommen, bedeutet den systematischen Inbegrif derjenigen Grundsätze und Beobachtungen, durch welche **im Allgemeinen** alles menschliche Vergnügen am Schönen erklärt, gerechtfertigt, und verädelt wird, **im Besondern** aber auch das Vergnügen am Schönen der Kunst entwickelt, das Wesen der schönen Künste bestimmt, die Natur des Genies zu jeder dargestellt, und gezeigt wird, wie durch Anwendung der zweckmäßigsten Mittel unter Leitung der Vernunft, die Künste ihre höchste, reinste und unfehlbarste Wirkung hervorbringen können.

In Deutschland nennt man diese Wissenschaft auch **Aesthetik**, eine Benennung, welche sich von dem Erfinder derselben, dem berühmten **Baumgarten** herschreibt. Dieser war der erste, welcher die Idee faßte, die ganze Theorie des Schönen der Natur und Kunst aus philosophischen Grundsätzen zu entwickeln, er unternahm es, indem er die Wolfische Lehre

*) Siehe auch den Art. Theorie der schönen Kunst.

re von der undeutlichen Erkenntnis der Vollkommenheit, als Grunde der angenehmen Empfindungen voraussetzte.

Ohne mich in eine Critik des Baumgartenschen Systemes, und der Arbeiten seiner scharfsinnigen Nachfolger, eines Sulzer, Eberhard, und andrer einzulassen, will ich meine gegenwärtigen Ueberzeugungen darüber; daß es eine Aesthetik gebe und was eine Aesthetik sei; mittheilen. Es wird dieses nicht geschehen können, ohne auf die Grundsätze, und Einwürfe des Verfassers der Kritik der ästhetischen Urtheilskraft gegen die Möglichkeit einer philosophischen Theorie der Kunst Rücksicht zu nehmen.

Kant hat, unstreitig zuerst, das Geschäft unternommen *), das Vergnügen am Schönen von allen andern Arten der Lust zu unterscheiden, mit denen es sehr leicht verwechselt werden kann, und in der That auch von jeher verwechselt worden ist. Er hat versucht, die Gränzen zwischen der Lust am Guten, dem Schönen, und Angenehmen mit einer Schärfe zu ziehen, welche jede Zweideutigkeit unmöglich machen soll.

Der Hauptcharakter des Vergnügens am Schönen liegt nach Kant darinn, daß es durch bloße Auffassung der Form eines Gegenstandes der Anschauung, ohne Beziehung derselben auf einen Begrif zu einem bestimmten Erkenntnis, entsteht. Und wenn dieses einmal festgesetzt ist, so ergeben sich bei ihm folgende Momente von selbst, welche in jedem Urtheile über das, was schön ist, enthalten sind:

1) das Geschmacksurtheil ist ästhetisch, d. h. bei dem Urtheile, daß etwas schön sei, oder nicht, beziehen wir die Vorstellung durch die Einbildungskraft auf das Subjekt, und das Gefühl der Lust oder Unlust desselben. Der Bestimmungsgrund des Urtheils ist also blos subjektiv.

Das Wohlgefallen, welches das Geschmacksurtheil bestimmt, ist also ohne alles Interesse. Nicht der Gedanke des Daseyns des Gegenstandes in desselben Beziehung

*) S. in den folgenden Theilen die Artikel: Genie, Geschmack, Schön, Urtheilskraft.

hung auf mein Begehrungsvermögen bestimmt mein Urtheil, sondern, ganz gleichgültig in dieser Hinsicht, fragen wir nur, ob die bloße Vorstellung des Gegenstandes in uns mit Wohlgefallen begleitet sei.

Schön ist also der Gegenstand eines Wohlgefallens an einem Gegenstande oder einer Vorstellungsart, ohne alles Interesse.

2) das Schöne ist das, was ohne Begriffe als Objekt eines allgemeinen Wohlgefallens vorgestellt wird.

Die Allgemeinheit des Wohlgefallens wird dabei nur als subjektiv vorgestellt. Ohne aus Begriffen und Erkenntnis die Theilnahme andrer an der Lust folgern zu können, rechnet man dessen ungeachtet blos im Bewußtseyn seines Zustandes auf jedermanns Beitritt. Und dieses Bewußtseyn geht mit seiner unmittelbaren Folge, der Voraussetzung der allgemeinen Mittheilbarkeit der Vorstellungsart, der Lust vorher.

3) das Urtheil über Schönheit hat nichts als die Form der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes oder einer Vorstellungsart desselben zum Grunde. Und Schönheit ist Form der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes sofern sie ohne Vorstellung eines Zweckes an ihm wahrgenommen wird. *)

4) die Nothwendigkeit der allgemeinen Beistimmung, die in einem Geschmacksurtheile gedacht wird, ist eine subjektive Nothwendigkeit, die unter der Voraussetzung eines Gemeinsinns als objektiv vorgestellt wird.

Schön

*) Die Vorstellung wird blos auf das Subjekt bezogen, und die Lust drückt die Angemessenheit des Objekts zu denen bei der Reflexion geschäftigen Erkenntnißvermögen aus. Nämlich die Einbildungskraft kann die Formen nicht auffassen, ohne daß die reflektirende Urtheilskraft sie mit ihrem Vermögen Anschauungen auf Begriffe zu bringen, vergleiche. Findet sie nun bei dieser Vergleichung, daß die Einbildungkraft zum Verstande unabsichtlich in Einstimmung gesetzt, und dadurch Lust erregt wird, so sieht sie den Gegenstand als zweckmäßig für ihr Vermögen an, und eignet ihm das Prädikat des Schönen zu.

Schön ist, was ohne Begrif als Gegenstand eines nothwendigen Wohlgefallens erkannt wird. Geschmack ist das Vermögen durch eine solche Lust zu urtheilen. Und man bedarf keines weitern Nachdenkens, um einzusehen, daß nach Kant Geschmacksurtheile durch Beweißgründe gar nicht bestimmbar sind, daß der Bestimmungsgrund jedes Geschmacksurtheils nach ihm, von der Reflexion des Subjektes über seinen eignen Zustand, der Lust oder Unlust, abhängt, mit Abweisung aller Vorschriften und Regeln.

Kritiker sollen es also nach diesem Weltweisen unterlassen, Prinzipien des Geschmacks in dem Sinne aufstellen zu wollen, daß darunter Grundsätze gemeint seien, unter deren Bedingung man den Begrif eines Gegenstandes subsumiren, und alsdenn durch einen Schluß herausbringen könne, daß er schön sei. Allerdings aber sollen sie über die Erkenntnisvermögen und ihr Geschäfte in den Geschmacksurtheilen Nachforschung thun, und die wechselseitige subjektive Zweckmäßigkeit, deren Form in einer gegebenen Vorstellung die Schönheit des Gegenstandes derselben ist, in Beispielen auseinandersetzen.

Die Kritik des Geschmacks ist nach ihm die Kunst, oder Wissenschaft, das wechselseitige Verhältnis des Verstandes und der Einbildungskraft zu einander in der gegebenen Vorstellung (ohne Beziehung auf vorhergehende Empfindung oder Begrif) mithin die Einhelligkeit oder Mishelligkeit derselben unter Regeln zu bringen, und sie in Ansehung ihrer Bedingungen zu bestimmen. Sie ist Kunst, wenn sie dieses uns in Beispielen zeigt, sie ist Wissenschaft, wenn sie die Möglichkeit einer solchen Beurtheilung von der Natur dieser Vermögen, als Erkenntnißvermögen überhaupt, ableitet. Die letztere entwickelt das subjektive Prinzip, welches unsre Urtheilskraft bei Prädicirung des Schönen befolgt, als ein ihr ursprünglich eigenes Prinzip, entwickelt und rechtfertigt es. Die Kritik als Kunst, sucht blos die psychologischen empirischen Regeln, nach denen der Geschmack wirklich verfährt, (ohne über ihre Möglichkeit nachzudenken) auf die Beurtheilung

seiner Gegenstände anzuwenden, und critisirt die Produkte der schönen Kunst, so wie jene das Vermögen selbst sie zu beurtheilen.

Man wird unter dem Artikel **Kunst**, im folgenden Theile es umständlich entwickelt finden, aus welchen Gründen, und wiefern ich von der Kantischen Theorie des Schönen zur Bestimmung des Begriffes der schönen Kunst Gebrauch mache. Dort werde ich zeigen, daß alle schöne Kunst als **schöne** in einer gewissen Form dargestellter Vorstellungen besteht, welche an und für sich, ohne daß man sich eines Gewinnes an Güte, Wahrheit oder eines Reizes der Sinnenbegier bewußt werden müßte, ein Wohlgefallen und eine Liebe erregt, welche die ganze Seele einnehmen, und an die Betrachtung der Form fesseln, und welche ihren Grund darinn haben, daß bei Auffassung der Form Verstand und Einbildungskraft bei dem freiesten Spiele, ohne sich eines Zweckes, oder der Befolgung von Regeln und Begriffen bewußt zu seyn, in vollkommener Harmonie wirken. Zugleich wird aber auch gezeigt werden, daß kein Werk schöner **Kunst**, als Werk der **Kunst** vorstellbar ist, ohne als Wirkung seiner Vollkommenheit ein Vergnügen anzunehmen, welches durch ausdrückliche Vorstellung von Zweck und Gesetzmäßigkeit bestimmt wird. So wird sich ergeben, daß in dem Werke **schöner Kunst** sich vereinigt finden unmittelbares Vergnügen an der Form ohne Vorstellung von Zweck und Regel, und mittelbares Vergnügen durch Vorstellung dessen, was das Werk seyn soll und wirklich ist. Ohne dem ersten würde es nicht **schön**, ohne dem zweiten kein schönes **Werk der Kunst** seyn. Es wird aber auch zugleich erhellen, daß bei jedem wahren Werke **schöner Kunst**, das **unmittelbare** Vergnügen im Bewußtseyn die Oberherrschaft hat, während das **mittelbare** Vergnügen ihm untergeordnet ist, und daß dieses Verhältniß um so mehr Statt findet, je schöner und originaler das Werk ist.

Dieß scheint das Charakteristische von Werken **schöner Kunst** zu seyn, wiefern sie dieß sind. Es dringt sich aber auch dem unpartheiischen Denker sogleich folgende Betrachtung

tung auf: daß doch alle schöne Kunst Kunst vernünftiger Wesen ist, woraus sich die Folgerung zu ergeben scheint, daß in einem Werke der schönen Kunst, wenn es vollkommen und ausdauernd befriedigen solle, nicht blos die Form schön seyn, sondern auch das Ganze von Vorstellungen, welches in ihr dargestellt wird, innerlich interessant seyn müsse. Sagt doch Kant selbst: (Krit. d. äst. Urth. 214. A. A.) „Wenn „die schönen Künste nicht nahe oder fern mit moralischen Ide„en in Verbindung gebracht werden, die allein ein selbstständi„ges Wohlgefallen bei sich führen, so ist das letztere (nämlich: „nichts in der Idee zurückzulassen, den Geist stumpf, den Ge„genstand anekelnd und das Gemüth, durch das Bewußtseyn „seiner im Urtheile der Vernunft zweckwidrigen Stimmung, „mit sich selbst unzufrieden und launisch zu machen;) ihr end„liches Schicksal. Sie dienen alsdenn nur zur Zerstreuung, „deren man immer desto mehr bedürftig wird, als man sich „ihrer bedient, um die Unzufriedenheit des Gemüths mit sich „selbst dadurch zu vertreiben, daß man sich immer noch un„nützlicher und mit sich selbst unzufriedener macht.“

Ohne mich hier auf die umständliche Entwickelung der Kantischen Ideen über schöne Kunst, Genie, Kunstgeschmack einzulassen, welches an gehörigen Orten geschehen wird, erlaube ich mir, folgende Betrachtungen mitzutheilen, woraus sich, wie mir scheint, selbst unter Begünstigung der Kantischen Grundsätze, ergiebt, daß eine Philosophie über schöne Kunst Statt finde, worin sie bestehe, innerhalb welcher Gränzen sie sich halten müsse, u. s. w. Vielleicht dürfte man in der Idee derselben das Ausgezeichnete finden, daß die Rechte des Genies bei strenger Behauptung der Nothwendigkeit von Theorie und Regeln gänzlich unverletzt und uneingeschränkt bleiben.

1. Man weiß, daß Kant selbst zweierlei Arten von Schönheit annimmt, die freie, und die blos anhängende Schönheit, wie er sich ausdrückt, man weiß, daß, nach seiner Bemerkung die freie Schönheit keinen Begrif von dem voraussetzt, was der Gegenstand seyn solle, die blos anhängende aber

einen

einen solchen und die Vollkommenheit des Gegenstandes nach demselben voraussetzt. In der Beurtheilung einer freien Schönheit ist ihm das Geschmacksurtheil rein, nicht rein hingegen in der Beurtheilung einer Schönheit, bei welcher zugleich auf den Begrif des Gegenstandes gesehen werden muß.

2. Schönheiten der Kunst sind offenbar, nach dem Kantischen Ausdrucke, anhängende Schönheiten. „Um eine Naturschönheit, als eine solche, zu beurtheilen, heißt es in der Kritik der ästhet. Urth. 186. brauche ich nicht vorher einen Begrif davon zu haben, was der Gegenstand für ein Ding seyn solle, d. i. ich habe nicht nöthig, den Zweck zu kennen, sondern die bloße Form, ohne Kenntniß des Zweckes gefällt in der Beurtheilung für sich selbst. Wenn aber der Gegenstand für ein Produkt der Kunst gegeben ist, und als solches für schön erklärt werden soll, so muß, weil Kunst immer einen Zweck in der Ursache voraussetzt, zuerst ein Begrif von dem zum Grunde gelegt werden, was das Ding seyn soll, und, da die Zusammenstimmung des Mannigfaltigen in einem Dinge, zu einer innern Bestimmung desselben als Zweck, die Vollkommenheit des Dinges ist, so wird in der Beurtheilung der Kunstschönheit zugleich die Vollkommenheit des Dinges in Anschlag gebracht werden müssen, wornach in der Beurtheilung einer Naturschönheit, als einer solchen, gar nicht die Frage ist.“ Kant hat auch gleich bei dem wesentlichen Begriffe der schönen Kunst darauf Rücksicht genommen: „An einem Produkte der schönen Kunst, sagt er S. 177. muß man sich bewußt werden daß es Kunst sei, und nicht Natur, aber doch muß die Zweckmäßigkeit in der Form desselben von allem Zwange willkührlicher Regeln so frei scheinen, als ob es ein Produkt der bloßen Natur sei.“

3. Die Kantische Analytik des Schönen läßt sich demnach, wenn sie sich irgend vollkommen anwenden läßt, nur

auf

auf freie Naturschönheiten anwenden, als von welchen man wenigstens ohne Widersinn die Momente annehmen kann, welche sie entwickelt; allein ohne Einschränkung schlechterdings nicht auf Werke der schönen Kunst. Und wenn Kant wirklich dieses an mehrern Orten seiner Kritik thut, so scheint unleugbar, daß er mit seinen eignen Behauptungen gewissermaßen in Widerstreit gerathe. Denn, einmal sagen: daß zum Wohlgefallen an Werken schöner Kunst das Bewußtseyn: daß es Kunst sei, und Beurtheilung der Zweckmäßigkeit gehöre, dann aber wieder: daß auf ein Urtheil über die Schönheit eines Werkes der schönen Kunst, Begriffe von ihrem Zwecke und ihrer Möglichkeit gar keinen Einfluß haben dürfen; dieß heißt doch wohl nichts anders, als sich selbst widersprechen. — Kant hat indessen selbst wenigstens den Anschein einer Vereinigung seiner so geradezu entgegengesetzten Behauptungen über schöne Kunst zu bewirken gesucht, indem er (S. 179) Genie durch die angebohrene Gemüthsanlage erklärt, durch welche die Natur der Kunst die Regel giebt. Allein ich muß gestehen, daß die ganze Stelle, wo er diesen Gedanken verfolgt, mir eine der sonderbarsten im ganzen Buche ist. „Eine jede Kunst, heißt es: setzt Regeln voraus, durch deren Grundlegung allererst ein Produkt, wenn es künstlich heissen soll, als möglich vorgestellt wird.“ Regel kann hier nichts anders heißen, als: ein Begrif der bestimmten Weise einem Mannigfaltigen Einheit zu geben, wiefern ohne ihn weder dieß bewirkt werden, noch ohne Vorstellung davon das schon bewirkte Werk beurtheilt werden kann. „Der Begrif der schönen Kunst aber verstattet nicht, daß das Urtheil über die Schönheit ihres Produktes von irgend einer Regel abgeleitet werde, die einen Begrif zum Bestimmungsgrunde habe, mithin, ohne einen Begrif von der Art, wie es möglich sei, zum Grunde zu legen.“ Wie harmoniert diese Stelle mit so vielen andern? (S. 177. „An einem Produkte der schönen

nen

nen Kunst muß man sich bewußt werden, daß es Kunst sei." S. 178. „Schöne Kunst muß als Natur anzusehen seyn, ob man sich ihrer zwar als Kunst bewußt ist." S. 184. „Es giebt keine schöne Kunst, in welcher nicht etwas mechanisches, welches nach Regeln gefaßt und befolgt werden kann, und etwas Schulgerechtes macht die wesentliche Bedingung der Kunst aus. Denn etwas muß dabei als Zweck gedacht werden, sonst kann man ihr Produkt gar keiner Kunst zuschreiben. Um aber einen Zweck ins Werk zu richten, dazu werden bestimmte Regeln erfordert, von denen man sich nicht frey sprechen darf." S. 186. „Wenn der Gegenstand für ein Produkt der Kunst gegeben ist, und als solches für schön erklärt werden soll, so muß zuerst ein Begrif von dem zum Grunde gelegt werden, was das Ding seyn soll, und da die Zusammenstimmung des Mannigfaltigen in einem Dinge zu einer innern Bestimmung desselben, als Zweck, die Vollkommenheit des Dinges ist, so wird in der Beurtheilung der Kunstschönheit zugleich die Vollkommenheit des Dinges in Anschlag gebracht werden müssen.") „Also kann die schöne Kunst sich nicht selbst die Regel ausdenken, nach der sie ihr Produkt zu Stande bringen soll. Da nun gleichwohl ohne vorhergehende Regel ein Produkt niemals Kunst heißen kann, so muß die Natur im Subjekte der Kunst die Regel geben." In diesem Satze heißt Regel offenbar etwas ganz anders als in dem ersten, nämlich Richtung der zur Hervorbringung des Kunstwerks nöthigen Vermögen zur Gesetzmäßigkeit ohne alle Vorstellung von dieser Gesetzmäßigkeit. Da nun in dieser ganzen Stelle das Wort Regel in zwiefachem Sinne genommen wird; so muß es erlaubt seyn, zu zweifeln, ob Kant etwas mehr dadurch bewirkt habe, als den bloßen Anschein einer Vereinigung seiner so sonderbar entgegengesetzten Behauptungen über schöne Kunst.

4. So

4. So wie das Wohlgefallen an Werken schöner Kunst zum großen Theile auf Begriffen beruht, von dem Zwecke und Wesen der Kunst, so muß es auch gewisse bestimmte Regeln für dieselben geben. Dieß sind nun freilich, nach Kantischer Strenge, keine eigentlichen **Geschmacksregeln**, sondern Regeln der Vereinbarung des Geschmacks mit der Vernunft. Da aber Kunstschönheiten nicht zu den freien Schönheiten, sondern zu den anhängenden gehören, welche letztern zum Theil nach andern Prinzipien beurtheilt werden, als die ersten, so muß Geschmack in Beziehung auf schöne Kunst zum Theil etwas anderes heißen, als Geschmack in Beziehung auf freie Schönheit. Geschmack in Beziehung auf schöne Kunst kann nicht gedacht werden, als ein Vermögen, durch eine Lust zu urtheilen, die ihren Grund **blos** in der Form des Gegenstandes für die Reflexion überhaupt hat. Denn alle Geschmacksurtheile über Werke der schönen Kunst werden zum großen Theile bestimmt durch Begriffe von dem Wesen, dem Zwecke, und der Zweckmäßigkeit derselben. Was demnach in Beziehung auf schöne Kunst wahrer Geschmack sei, läßt sich nicht eher bestimmen, als jene Begriffe mit Wahrheit, Bestimmtheit und Vollständigkeit entwickelt worden; eine Behauptung, von welcher ich mich eben so wenig losreißen kann als ich fürchte, daß unpartheiische Beurtheiler mich eines Mißbrauchs des Wortes **Geschmack** beschuldigen sollten, durch welches die **allgemeine** Sprachweise das Vermögen der Beurtheilung des Kunstschönen nach Begriffen und Einsicht, bezeichnet.

5. Es ergiebt sich aus allem bisher Gesagten, daß für die Werke der schönen Kunst eine gedoppelte Beurtheilung Statt finden muß, die eine durch das bloße Gefühl, und Bewußtseyn der Stimmung seiner Gemüthskräfte, ohne bestimmende Regel und Begrif, die andre vermittelst wirklich bestimmender Regeln und Begriffe. Beide müssen nothwendig bei einem jeden Werke schöner Kunst eintreten.

6. Jedes wahre Werk **schöner Kunst** enthält Eigenschaften, welche sich aus allgemeinen Grundsätzen und Begriffen nicht erklären lassen, sondern bloß bei der Auffassung seiner

ner Form unmittelbar empfunden werden können. Der Geist eines wahren Werkes schöner Kunst ist in gewissen Zügen unauflößbar und unbegreiflich. Der schärfste Analyst von Werken des Genies muß bei der feinsten Entwickelung, die er unternehmen konnte, immer noch gestehn, daß er an einem großen Theile ihrer Eigenschaften seine Kunst vergebens versuche, und ihn dem wirklichen Genusse eines Jeden im Zustande unmittelbarer Anschauung des Werkes, überlassen müsse. Allein jedes wahre Werk schöner Kunst enthält auch Eigenschaften, welche sich nach allgemeinen Grundsätzen und Begriffen entwickeln, erklären, und prüfen lassen. In Rücksicht auf die Eigenschaften der ersten Art ist das Genie sich selbst räthselhaft, in Rücksicht auf die der zweiten begreift es seine Handlungen nach Gründen, und kann die Art und Weise derselben mittheilen. Es scheint also nur zum Theil wahr, wenn Kant Krit. der ästh. Urth. S. 182. sagt: „kein Homer oder Wieland könne anzeigen, wie sich seine phantasiereiche und doch zugleich gedankenvolle Ideen in seinem Kopfe hervor und zusammenfinden, darum, weil er es selbst nicht weiß und es also auch keinen andern lehren kann. Ich bin überzeugt, daß Wieland den Geist, welcher seine unsterblichen Werke beseelt, zum Theil selbst nicht entwickeln kann, aber eben so gewiß ist es mir, daß er in Beziehung auf eine große Menge von Eigenschaften, einen befriedigenden Kommentar über die Handlungen seines Geistes zu geben vermag.

7. Für die Eigenschaften der ersten Art giebt es nur Kriterien ihres Daseyns, um sich der Richtigkeit seines Gefühles zu versichern, und da in jenen Eigenschaften die wahre Originalität eines Genies besteht, so sind diese Kriterien zugleich Kriterien wahrer Originalität. Die Eigenschaften der zweiten Art sind durchgängig bestimmt von Prinzipien und Begriffen der Zweckmäßigkeit. Die Kriterien des Daseyns der Eigenschaften ersterer Art beruhen theils auf Begriffen von dem Charakter jener andern Arten des Interesse und des Vergnügens, mit welcher man das ästhetische nur zu leicht verwechselt, theils

auf

auf psychologischen Bemerkungen derjenigen Eigenthümlichkeiten, wodurch sich unser Gemüthszustand bei Betrachtung des Schönen auszeichnet. Die Prinzipien und Begriffe der Zweckmäßigkeit für die Eigenschaften der zweiten Art fließen aus der Natur, und dem Wesen der Künste, aus den Gesetzen derjenigen Seelenkräfte, welche bei Betrachtung ihrer Werke thätig sind. Ihre Gültigkeit hängt von demjenigen Vermögen ab, durch welches allein die Idee einer vollendeten Zweckmäßigkeit möglich ist, nämlich der praktischen Vernunft.

Allem bisher Gesagten zu Folge trage ich kein Bedenken folgende Idee als hinlänglich gegründet aufzustellen:

Grundsätze und Begriffe können freilich Niemanden Genie, produktives Vermögen geben. Niemand kann durch sie in den Stand gesetzt werden, Stoffe schöner Werke auf künstliche Weise hervorzubringen. Dieß bedarf so gewiß keines Beweises, als es noch nie einem Theoristen eingefallen ist, das Gegentheil zu behaupten. Baumgarten selbst, dessen Erwartungen von der philosophischen Theorie des Schönen gewiß die möglichst größten waren, giebt sehr gern die Behauptung zu: Aesthetici nascuntur, non fiunt, vti poetae; und schränkt sich ganz darauf ein: Aestheticum natum iuvat theoria completior, rationis auctoritate commendabilior, exactior, minus confusa, minus trepida. Aesth. Prol. §. 11.

Allein das Kunstgenie hat bei jedem schönen Werke einen Zweck, oder, wenn wir es, so wie es ist, ganz als Kind der Natur betrachten, die Natur bildet in demselben eine Verbindung von Vorstellungen, welche zu Hervorbringung einer bestimmten Wirkung (des Vergnügens am Schönen) so zusammentreffen, daß man sich ein solches Werk nicht anders als möglich denken kann, wenn nicht durch eine Idee, welche den Grund seines Daseyns in bestimmter Form enthalte. Das Genie selbst muß sein Produkt aus diesem Gesichtspunkte ansehen, und anerkennen, daß die Natur durch seine Kräfte einen Zweck ausführe. Dieser Zweck ist nichts anders, (wenn man ihn nach seinem allgemeinsten charakteristischen Merkmale

faßt) denn ein Vergnügen, unabhängig von allem Interesse der Moralität und Wahrheit sowohl, als der Sinnlichkeit, durch die bloße Form eines Ganzen verknüpfter Vorstellungen bestimmt, wiefern bei Auffassung derselben ins Bewußtseyn sich ein unabsichtliches und doch gesetzmäßiges Wirken des Verstandes, mit dem freiesten und doch kongruenten Spiele der Phantasie vereinigt.

Ehe der Künstler an Darstellung des Gegenstandes seiner Begeisterung denken kann, muß er unstreitig denselben der Kritik unterwerfen, und da ihm mit seinem Genie selbst das Kriterium der Anerkennung des Schönen, im Bewußtseyn gegeben ist, so vermag er in der That nach gegründeter Einsicht zu entscheiden, ob der Gegenstand seiner Begeisterung wirklich ein Stoff für schöne Kunst sei, und welcher Grad des ästhetischen Werthes demselben zukomme.

Ich zeichne folgende Punkte aus, als solche, welche schwerlich bezweifelt werden dürften:

1. Das begeisterte Genie kann sich selbst in der Beurtheilung seines Zustandes täuschen, kann das ästhetische Interesse mit dem moralischen, intellektuellen oder sinnlichen, die ästhetische Begeisterung mit dem moralischen oder intellektuellen Enthusiasmus oder wohl mit einer feurigen Leidenschaft der Sinnlichkeit verwechseln. So wie sich nun auf das genaueste und nach unbezweifelten Grundsätzen bestimmen läßt, worinn sich das moralische, intellektuelle, thierisch sinnliche und ästhetische Interesse von einander unterscheiden, so kann man auch unstreitig in der philosophischen Theorie der schönen Kunst ein Prinzip aufstellen, nach welchem das begeisterte Genie, bevor es darstellt, den Gegenstand seiner Begeisterung prüfen muß, um sich vernünftig zu überzeugen, daß derselbe wirklich ein Gegenstand für schöne artistische Darstellung sei.

2. Das ästhetische Interesse der Gegenstände der Begeisterung ist mannigfaltiger Grade fähig, und es ergeben sich, scheint mir, aus der Natur der Sache gewisse Prinzipien, nach welchen bestimmt werden kann, ob das ästhetische Interesse eines

nes gewissen Gegenstandes an sich selbst stark genug sey, um ihm gerechten Anspruch auf artistische Darstellung zu geben.

3) Unerachtet das ästhetische Interesse allein die Gegenstände der Künstlerbegeisterung der Schönheit fähig macht, so gewährt es doch, an und für sich, einen zu flüchtigen, bald abzuschmeckenden und zu erschöpfenden Genuß, als daß durch selbiges allein Werke der Kunst ein dauerndes, sich selbst erneuerndes und belebendes Vergnügen bewirken könnten. Um so mehr muß man die Weisheit der Natur bewundern, welche den Seelen der Kunstgenieen jene in ihren wahrhaft schönen Werke sich unzweydeutig ausdrückende Stimmung gegeben hat, mit dem ästhetischen Interesse andre edle Interesse's der Menschheit zu verknüpfen. Unerachtet demnach keine Theorie erst dem Genie diese Determinationen mitzutheilen braucht, oder auch nur einmahl mittheilen kann, so vermag sie dennoch Grundsätze aufzustellen, nach welchen das Genie seine Vermögen, und die freien Produkte desselben vor aller Darstellung prüfen könne, Grundsätze, nach welchen es sich von dieser Seite allmählig zu bilden vermöge.

4) Das Genie muß, um vernünftiger Weise an Darstellung denken zu können, den Gegenstand seiner Begeisterung, und diese selbst für allgemein mittheilbar halten. Diese Voraussetzung entspringt durch das Bewußtseyn, daß das ästhetische Interesse und die ihm etwa beigesellten andern Interesse's, von der Wirksamkeit solcher Anlagen des menschlichen Geistes abhängen, welche, obzwar unendlich mannigfaltig modificirt, doch im Grunde Allen zukommen. Auch hierin kann das Genie sich täuschen, kann individuelles Interesse eines Gegenstandes für allgemein gültiges menschliches Interesse nehmen. Wie fern nun die Philosophie die natürlichen Bedingungen der Allgemeingültigkeit und Mittheilbarkeit menschlicher Gefühlszustände bestimmen kann, so lassen sich auch in dieser Hinsicht philosophische Grundsätze für die Kunst angeben, Grundsätze, die das Genie in der Prüfung des Gegenstandes seiner Begeisterung vor aller Darstellung leiten können.

5) Der

5) Der Gegenstand der Begeisterung des Genies kann immer ästhetisches Interesse haben, und doch können in dem Ganzen verknüpfter Vorstellungen, welches er ausmacht, Fehler der Unvollständigkeit, Inkonsequenz, Disharmonie und Unrichtigkeit liegen, welche sich vor dem Richterstuhle der Urtheilskraft nicht entschuldigen lassen, Fehler, welche, unerachtet sie das ästhetische Interesse nicht aufheben, dennoch es nicht den Grad von Lauterkeit und Stärke erreichen lassen, welcher ausserdem möglich wäre. Daß es natürlich philosophische Grundsätze gebe, nach welchen das Genie, vor aller Darstellung, den Gegenstand seiner Begeisterung in jener Hinsicht prüfen könne, scheint mir, wenn irgend etwas, keinem Zweifel ausgesetzt zu seyn.

Alle Grundsätze dieser Art, welche sich für schöne Kunst geben lassen, fließen aus der Natur des Kunstgenies, und dem wahren Character seiner Produkte selbst. Die Werke des Genies sind also in der That die Quellen aller Regeln, wiefern sich in ihnen die eigenthümliche zweckmäßige Wirkungsart der Vermögen desselben ausdrückt. Diese Grundsätze sind durchaus Grundsätze der Zweckmäßigkeit, welche das Genie leiten sollen, in jedem Werke seinem Charakter und Zwecke vollkommen treu zu bleiben, immer das ganz und ohne Einschränkung zu seyn, was es nach seinen Naturanlagen seyn soll.

Sobald der Künstler es unternimmt, den Gegenstand seiner Begeisterung äußerlich darzustellen, so setzt er sich damit einen Zweck, den er durch gewisse Mittel und Handlungen erreichen will. Sein Zweck ist im Allgemeinen kein andrer, als: durch die Form der äußern Darstellung oder des Ausdrucks die Unterhaltung und Mittheilung desjenigen ästhetischen Interesses zu bewirken, welches der Gegenstand der Begeisterung im Innern des Bewußtseyns und Vorstellungsvermögens verursachte. In dieser Situation wirkt er durchgängig nach Grundsätzen und Begriffen, und wird wie jeder Andere angesehen, der durch Anwendung gewisser Mittel einen Zweck erreichen will. Die vorzüglichsten Grundsätze und Begriffe, denen das darstellende Genie unterworfen ist, ergeben sich aus

der

der Art des Zweckes, auf den es, als darstellendes hinarbeitet, und der Natur der Mittel für die Darstellung.

Die Grundsätze für das Genie stützen sich alle auf das wirkliche Daseyn der Kunstgenieen, ihrer Produkte, als solcher, und deren Wirkungen auf die Empfindsamkeit des Menschen.

So wie alle philosophische Wissenschaft über die gemeinschaftlichen geistigen Vermögen der Menschheit aus Zergliederung der Wirkungen derselben innerhalb der Gränzen des Bewußtseyns hervorgeht, so ruht am Ende alle Kenntnis des Genies, ruhen alle Regeln der Zweckmäßigkeit für dasselbe auf Betrachtung und Auseinandersetzung der Eigenschaften der Werke desselben.

Indem ich dieses sage, glaube ich keinesweges die Theorie der Künste an den Zufall zu knüpfen, vielmehr dieselbe auf diejenige Grundlage zurückzuführen, auf welcher allein sie mit Festigkeit ruhen kann. Nicht der bloße Genuß, und eine blinde Anschauung der Werke des Genies ohne Raisonnement kann dem Geschmack eine sichre Bildung geben; nur aus philosophischer Zergliederung ihrer Bestandtheile und kritischer Erwägung derselben in Beziehung auf Gründe und Folgen ergeben sich einerseits die theoretischen Wahrheiten über die characteristische Stimmung der geistigen Vermögen in Hervorbringung und Bildung des Schönen, und die Naturgesetze, nach welchen sie in diesem Zustande wirken, andererseits Stoffe zu Regeln für die möglichste Bildung derselben, um das Höchste, Zweckmäßigste hervorzubringen.

Daß übrigens Kant selbst keinesweges alle Grundsätze für Vollkommenheit eines Werks der schönen Kunst läugnen könne; wird mir durch folgende Bemerkung mehr als wahrscheinlich: dieser Weltweise bestimmt in seiner Kritik der ästhetischen Urtheilskraft sehr genau, was ein Genie zur schönen Kunst, was schöne Kunst, was ein Werk schöner Kunst sey. Ich frage bescheidentlich: Folgt nicht aus diesen Bestimmungen allein schon eine Reihe von Grundsätzen? Wenn Kant die Kriterien des Genies zur schönen Kunst, der

schönen

schönen Kunst selbst, und ihrer Werke entwickelt, folgt nicht aus diesen Entwickelungen mit logischer Nothwendigkeit, was kein Genie für schöne Kunst, was kein Werk eines Genies für schöne Kunst sey? läßt sich nicht nach denselben gewissermassen der Grad von ästhetischer Treflichkeit eines Werkes bestimmen?

Allein, obwohl die Grundsätze und Regeln der philosophischen Theorie der schönen Künste, ihrem Inhalte nach keine andre Quelle haben, als die Betrachtung der Natur des Genies, so wie es sich in seinen Werken äußert, so hängt dennoch ihre gebiethende Kraft von der moralischen Vernunft ab, als welche allein alles Interesse an eine Zweckmäßigkeit, die ihrer selbst wegen gefalle, begründet. Vom Herausgeber.

Ende des ersten Bandes.

Einige Verbesserungen

und

Druckfehler.

S. 273. Z. 4. v. u. Endlich ist dieser Rock unten am Halse angebracht, richtiger: dieses Kleid bedeckte die weibliche Brust bis an den Hals.

S. 279. Bildnerei bei den Hetruskern, der Verfasser hat die Heynischen Untersuchungen über die Kunst der Hetrusker nicht genutzt, welche in den novis commentariis societatis Götting. T. IV. P. II. p. 65. und T. V. P. II. p. 37. stehen, unter dem Titul: monumentorum Hetruscae artis ad genera sua et tempora revocatorum illustratio.

S. 298. Z. 8. v. o. flach, muß heißen: niedrig.

S. 307. Z. 3. v. u. der eine berühmte liegende Hermaphrodit ist in der Villa Borgheſe, der andre zu Florenz.

S. 312. 7. Z. v. o. Styl der Anmuth, besser, Styl der Grazie.

S. 315. Z. 4. v. o. Strenge, besser, Schärfe.

S. 326. Z. 17. v. u. *Torevtica*, S. Heyne ant. Aufs. St. II. S. 127. = 148.

S. 375. Z. 21. v. o. eine badende = reibt d. i. ein Athlet, der sich nach dem Kampfe das Oel und den Staub mit dem Schabeisen abschabt, und sich badet.

Ebendas. Z. 3. v. o. eine andre = einladet, et nudum talo incessentem, unstreitig: eine nackte Person, die Jemanden mit einem Würfel werfen will.

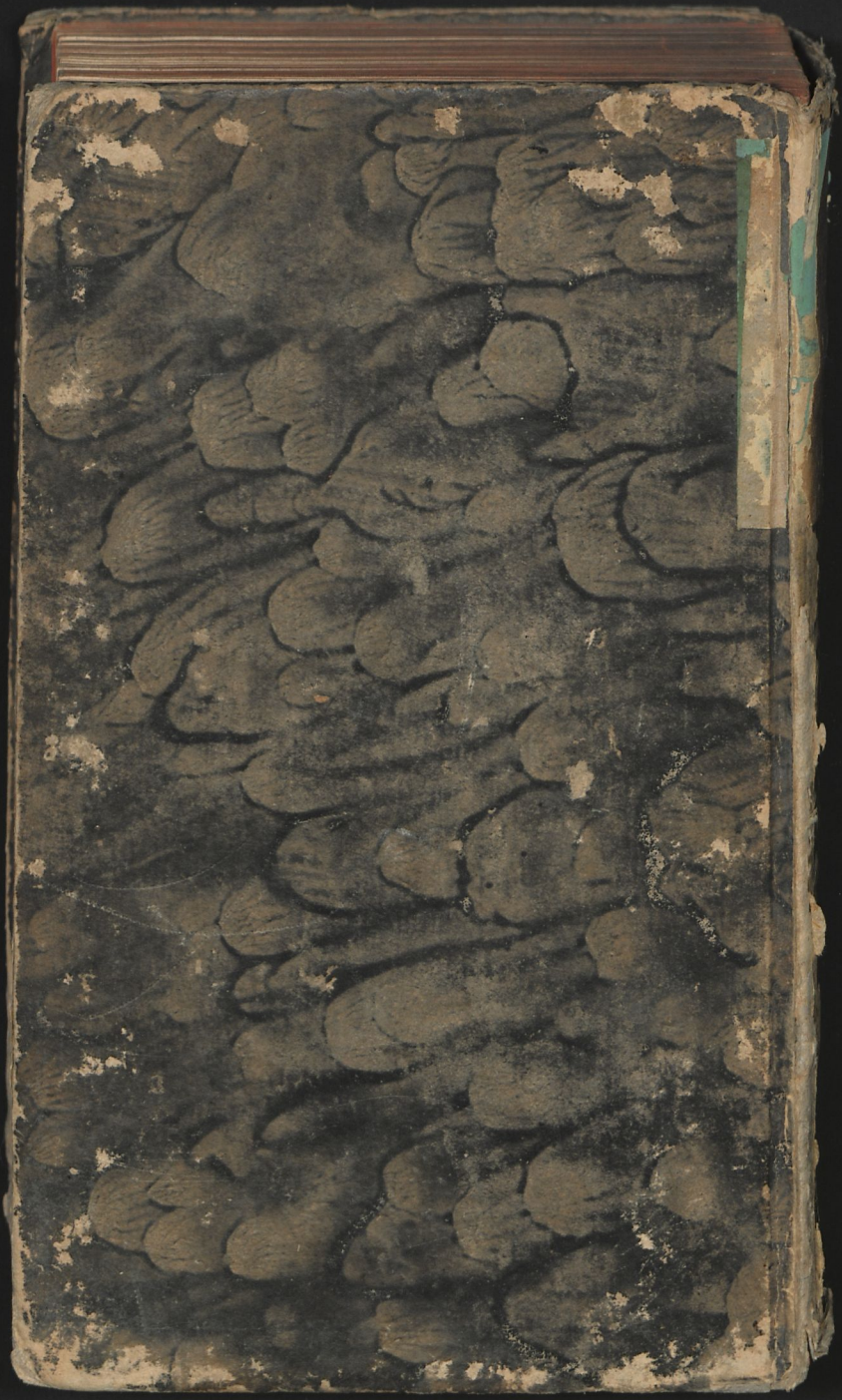
Einige

Einige Druckfehler.

S. 131. Z. 10. v. o. Er bemerkt, l. Man bemerkt.
S. 268. Z. 12. v. u. den Lateiner, l. den Lantin. (L'Antinoo, Lantino.)
S. 278. Z. 7. v. o. die Phönicier l. die Perser.
S. 287. Z. 8. v. o. Werke l. Worte.
S. 307. Z. 19. v. o. phrygische Binde, l. Phrygische Mütze.
S. 317. Z. 4. v. u. zackigen, l. eckigten.
S. 343. Z. 8. v. o. Lunes, l. Luna, jetzt Carrara.
S. 353. Z. 17. v. o. Er jene = bespritzen, ist durch eine Nachlässigkeit im Manuskript gedruckt für: weil er sich mit dem Blute seines Neffen befleckt hatte.
S 357. Z. 14. v o. Pherea, l. Pharä.
S. 368. Z. 8. v. o. Amykles, l. Amyklä; eben so Z. 25.
S. 370. Z. 12. v. o. Pliunt, l. Phliunt.
S. 374. Z. 13. 14. v u. Polykletes von Sycion, l. Polykletus von Sicyon.
S. 387. l. ult. Penthatli, l. Pentathli.
S. 402. Z. 14. v. u. Erinnys, l. Erinna.
Ebendas. S. 27. Pöonier, l. Päonier.
S. 413. Z. 2. v. o. Hygira, l. Hygiea.
Ebendas. Z. 8. v. u. Bryrais, l. Bryaxis.

Ea 347a
G 234
ULB Halle 3
002 420 465

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:1-646728-p0731-5


Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:1-646728-p0732-1

E. 234.
E. 101

Aesthetisches

Wörterbuch

über

die bildenden Künste

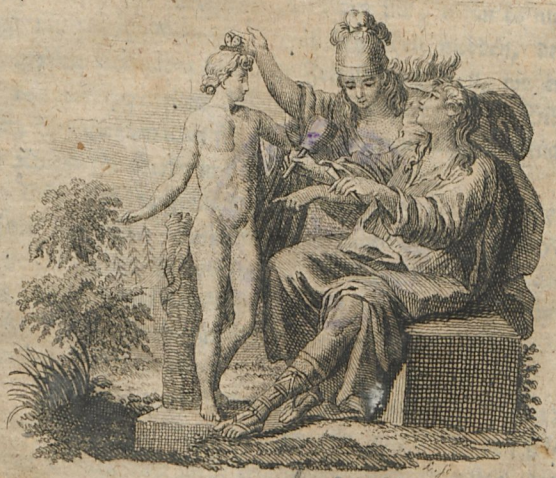
nach Watelet und Levesque.

Mit nöthigen Abkürzungen und Zusätzen fehlender Artikel kritisch bearbeitet

von

K. H. Heydenreich.
öffentlichen Professor der Philosophie zu Leipzig.

Erster Band.



19.4 5.4.74

Leipzig, 1793.
in der Weygandschen Buchhandlung.