

# Propyläen und Umkreis

Johann Wolfgang von  
Goethe

# **Propyläen und Umkreis**

# **Johann Wolfgang von Goethe**

# **Einleitung (in die Propyläen)**

Der Jüngling, wenn Natur und Kunst ihn anziehen, glaubt, mit einem lebhaften Streben, bald in das innerste Heiligtum zu dringen; der Mann bemerkt, nach langem Umherwandeln, daß er sich noch immer in den Vorhöfen befindet.

Eine solche Betrachtung hat unsren Titel veranlaßt. Stufe, Tor, Eingang, Vorhalle, der Raum zwischen dem Innern und Äußern, zwischen dem Heiligen und Gemeinen kann nur die Stelle sein, auf der wir uns mit unsren Freunden gewöhnlich aufhalten werden.

Will jemand noch besonders, bei dem Worte Propyläen sich jener Gebäude erinnern, durch die man zur Atheniensischen Burg, zum Tempel der Minerva gelangte, so ist auch dies nicht gegen unsere Absicht, nur daß man uns nicht die Anmaßung zutraue, als gedächten

wir ein solches Werk der Kunst und Pracht hier selbst aufzuführen. Unter dem Namen des Orts verstehe man das, was daselbst allenfalls hätte geschehen können, man erwarte Gespräche, Unterhaltungen, die vielleicht nicht unwürdig jenes Platzes gewesen wären.

Werden nicht Denker, Gelehrte, Künstler angelockt, sich in ihren besten Stunden in jene Gegenden zu versetzen? unter einem Volke, wenigstens in der Einbildungskraft, zu wohnen, dem eine Vollkommenheit, die wir wünschen, und nie erreichen, natürlich war, bei dem in einer Folge von Zeit und Leben sich eine Bildung in schöner und stätiger Reihe entwickelt, die bei uns, nur als Stückwerk vorübergehend, erscheint?

Welche neuere Nation verdankt nicht den Griechen ihre Kunstabildung? und, in gewissen Fächern, welche mehr als die Deutsche?

So viel zur Entschuldigung des symbolischen Titels, wenn sie ja nötig sein

sollte. Er stehe uns zur Erinnerung, daß wir uns so wenig als möglich vom klassischen Boden entfernen, er erleichtere durch seine Kürze und Bedeutsamkeit die Nachfrage der Kunstmüthige, die wir durch gegenwärtiges Werk zu interessieren gedenken, das Bemerkungen und Betrachtungen, harmonisch verbundner Freunde, über Natur und Kunst enthalten soll.

Derjenige, der zum Künstler berufen ist, wird auf alles um sich her lebhaft acht geben, die Gegenstände und ihre Teile werden seine Aufmerksamkeit an sich ziehen, und, indem er praktischen Gebrauch von solchen Erfahrungen macht, wird er sich nach und nach üben, immer schärfer zu bemerken, er wird in seiner fröhern Zeit alles so viel möglich zu eignem Gebrauch verwenden, später wird er sich auch andern gerne mitteilen. So gedenken auch wir manches, was wir für nützlich und angenehm halten, was, unter mancherlei Umständen, von uns seit mehrern Jahren

aufgezeichnet worden, unsren Lesern vorzulegen und zu erzählen.

Allein wer bescheidet sich nicht gern, daß reine Bemerkungen seltner sind, als man glaubt? Wir vermischen so schnell unsere Empfindungen, unsere Meinung, unser Urteil mit dem, was wir erfahren, daß wir in dem ruhigen Zustande des Beobachters nicht lange verharren, sondern bald Betrachtungen anstellen, auf die wir kein größer Gewicht legen dürfen, als in so fern wir uns auf die Natur und Ausbildung unsers Geistes einigermaßen verlassen möchten.

Was uns hierin eine stärkere Zuversicht zu geben vermag, ist die Harmonie, in der wir mit mehreren stehen, ist die Erfahrung, daß wir nicht allein, sondern gemeinschaftlich denken und wirken. Die zweifelhafte Sorge, unsere Vorstellungsart möchte uns nur allein angehören, die uns so oft überfällt, wenn andere gerade das Gegenteil von unserer Überzeugung aussprechen, wird erst gemildert, ja aufgehoben, wenn wir uns

in mehreren wieder finden; dann fahren wir erst mit Sicherheit fort, uns in dem Besitze solcher Grundsätze zu erfreuen, die eine lange Erfahrung uns und andern nach und nach bewährt hat.

Wenn mehrere vereint auf diese Weise zusammen leben, daß sie sich Freunde nennen dürfen, indem sie ein gleiches Interesse haben, sich fortschreitend auszubilden, und auf nahverwandte Zwecke losgehen, dann werden sie gewiß sein, daß sie sich auf den vielfachsten Wegen wieder begegnen, und daß selbst eine Richtung, die sie von einander zu entfernen schien, sie doch bald wieder glücklich zusammen führen wird.

Wer hat nicht erfahren, welche Vorteile in solchen Fällen das Gespräch gewährt! allein es ist vorübergehend, und indem die Resultate einer wechselseitigen Ausbildung unauslöslich bleiben, geht die Erinnerung der Mittel verloren, durch welche man dazu gelangt ist.

Ein Briefwechsel bewahrt schon besser die Stufen eines freundschaftlichen Fortschrittes, jeder Moment des Wachstums ist fixiert, und wenn das Erreichte uns eine beruhigende Empfindung gibt, so ist ein Blick rückwärts auf das Werden belehrend, indem er uns zugleich ein künftiges, unablässiges Fortschreiten hoffen läßt.

Kurze Aufsätze, in die man von Zeit zu Zeit seine Gedanken, seine Überzeugungen und Wünsche niederlegt, um sich nach einiger Zeit wieder mit sich selbst zu unterhalten, sind auch ein schönes Hülfsmittel eigner und fremder Bildung, deren keines versäumt werden darf, wenn man die Kürze der dem Leben zugemeßnen Zeit und die vielen Hindernisse bedenkt, die einer jeden Ausführung im Wege stehen.

Daß hier besonders von einem Ideenwechsel solcher Freunde die Rede sei, die sich, im allgemeinern, zu Künsten und Wissenschaften auszubilden streben, versteht sich von selbst, ob gleich ein Welt-

und Geschäftsleben auch eines solchen Vorteils nicht ermangeln sollte.

Bei Künsten und Wissenschaften aber ist nicht allein eine solche engere Verbindung, sondern auch das Verhältnis zu dem Publikum eben so günstig als es ein Bedürfnis wird. Was man irgend allgemeines denkt oder leistet, gehört der Welt an, und das, was sie von den Bemühungen der einzelnen nutzen kann, bringt sie auch selbst zur Reife. Der Wunsch nach Beifall, welchen der Schriftsteller fühlt, ist ein Trieb, den ihm die Natur eingepflanzt hat, um ihn zu etwas höherem anzulocken, er glaubt den Kranz schon erreicht zu haben, und wird bald gewahr, daß eine mühsamere Ausbildung jeder angeborenen Fähigkeit nötig ist, um die öffentliche Gunst fest zu halten, die wohl auch, durch Glück und Zufall, auf kurze Momente, erlangt werden kann.

So bedeutend ist für den Schriftsteller, in einer früheren Zeit, sein Verhältnis zum Publikum, und selbst in späteren Tagen kann

er es nicht entbehren. So wenig er auch bestimmt sein mag, andere zu belehren, so wünscht er doch sich denen mitzuteilen, die er sich gleichgesinnt weiß, deren Anzahl aber in der Breite der Welt zerstreut ist, er wünscht sein Verhältnis zu den ältesten Freunden dadurch wieder anzuknüpfen, mit neuen es fortzusetzen, und, in der letzten Generation, sich wieder andere für seine übrige Lebenszeit zu gewinnen. Er wünscht der Jugend die Umwege zu ersparen, auf denen er sich selbst verirrte, und, indem er die Vorteile der gegenwärtigen Zeit bemerk't und nützt, das Andenken verdienstlicher früherer Bemühungen zu erhalten.

In diesem ernsten Sinne verband sich eine kleine Gesellschaft, eine heitere Stimmung möge unsere Unternehmungen begleiten, und wohin wir gelangen, mag die Zeit lehren.

Die Aufsätze, welche wir vorzulegen gedenken, werden, ob sie gleich von mehrern verfaßt sind, in Hauptpunkten hoffentlich niemals mit einander in

Widerspruch stehen, wenn auch die Denkart der Verfasser nicht völlig die gleiche sein sollte. Kein Mensch betrachtet die Welt ganz wie der andere, und verschiedene Charaktere werden oft Einen Grundsatz, den sie sämtlich anerkennen, verschieden anwenden. Ja, der Mensch ist sich, in seinen Anschauungen und Urteilen, nicht immer selbst gleich, frühere Überzeugungen müssen spätern weichen. Möge immerhin das Einzelne, was man denkt und äußert, nicht alle Proben aushalten, wenn man nur auf seinem Wege gegen sich selbst und gegen andre wahr bleibt!

So sehr nun auch die Verfasser untereinander und mit einem großen Teil des Publikums in Harmonie zu stehen wünschen und hoffen, so dürfen sie sich doch nicht verbergen, daß ihnen von verschiedenen Seiten mancher Mißton entgegen klingen wird. Sie haben dies um so mehr zu erwarten, als sie von den herrschenden Meinungen, in mehr als Einem Punkte, abweichen. Weit entfernt,

die Denkart irgend eines Dritten meistern oder verändern zu wollen, werden sie ihre eigne Meinung fest aussprechen, und, wie es die Umstände geben, einer Fehde ausweichen, oder sie aufnehmen; im Ganzen aber immer auf einem Bekenntnisse halten, und besonders diejenigen Bedingungen, die ihnen zu Bildung eines Künstlers unerlässlich scheinen, oft genug wiederholen. Wem um die Sache zu tun ist, der muß Partei zu nehmen wissen, sonst verdient er nirgends zu wirken.

Wenn wir nun Bemerkungen und Betrachtungen über Natur vorzulegen versprechen, so müssen wir zugleich anzeigen, daß es besonders solche sein werden, die sich zunächst auf bildende Kunst, so wie auf Kunst überhaupt, dann aber auch auf allgemeine Bildung des Künstlers beziehen.

Die vornehmste Forderung, die an den Künstler gemacht wird, bleibt immer die: daß er sich an die Natur halten, sie

studieren, sie nachbilden, etwas, das ihren Erscheinungen ähnlich ist, hervorbringen solle.

Wie groß, ja wie ungeheuer diese Anforderung sei, wird nicht immer bedacht, und der wahre Künstler selbst erfährt es nur bei fortschreitender Bildung. Die Natur ist von der Kunst durch eine ungeheure Kluft getrennt, welche das Genie selbst, ohne äußere Hülfsmittel, zu überschreiten nicht vermag.

Alles, was wir um uns her gewahr werden, ist nur roher Stoff, und wenn sich das schon selten genug ereignet, daß ein Künstler durch Instinkt und Geschmack, durch Übung und Versuche, dahin gelangt, daß er den Dingen ihre äußere schöne Seite abzugewinnen, aus dem vorhandenen Guten das Beste auszuwählen, und wenigstens einen gefälligen Schein hervorzubringen lernt; so ist es, besonders in der neuern Zeit, noch viel seltner, daß ein Künstler sowohl in die Tiefe der Gegenstände, als in die Tiefe seines eignen

Gemüts zu dringen vermag, um in seinen Werken nicht bloß etwas leicht- und oberflächlich wirkendes, sondern, wetteifernd mit der Natur, etwas geistisch-organisches hervorzubringen, und seinem Kunstwerk einen solchen Gehalt, eine solche Form zu geben, wodurch es natürlich zugleich und übernatürlich erscheint.

Der Mensch ist der höchste, ja der eigentliche Gegenstand bildender Kunst! Um ihn zu verstehen, um sich aus dem Labyrinth seines Baues herauszuwickeln, ist eine allgemeine Kenntnis der organischen Natur unerlässlich. Auch von den unorganischen Körpern, so wie von allgemeinen Naturwirkungen, besonders wenn sie, wie z. B. Ton und Farbe, zum Kunstgebrauch anwendbar sind, sollte der Künstler sich theoretisch belehren; allein welchen weiten Umweg müßte er machen, wenn er sich aus der Schule des Zergliederers, des Naturbeschreibers, des Naturlehrers, dasjenige mühsam aussuchen sollte, was zu seinem Zwecke dient; ja es

ist die Frage: ob er dort gerade das, was ihm das Wichtigste sein muß, finden würde? Jene Männer haben ganz andere Bedürfnisse ihrer eigentlichen Schüler zu befriedigen, als daß sie an das eingeschränkte, besondere Bedürfnis des Künstlers denken sollten. Deshalb ist unsere Absicht hier ins Mittel zu treten, und, wenn wir gleich nicht voraussehen, die nötige Arbeit selbst vollenden zu können, dennoch, teils im Ganzen eine Übersicht zu geben, teils im Einzelnen die Ausführung einzuleiten.

Die menschliche Gestalt kann nicht bloß durch das Beschauen ihrer Oberfläche begriffen werden, man muß ihr Inneres entblößen, ihre Teile sondern, die Verbindungen derselben bemerken, die Verschiedenheiten kennen, sich von Wirkung und Gegenwirkung unterrichten, das Verborgne, Ruhende, das Fundament der Erscheinung sich einprägen, wenn man dasjenige wirklich schauen und nachahmen will, was sich, als ein schönes ungetrenntes Ganze, in lebendigen Wellen, vor unserm

Auge bewegt. Der Blick auf die Oberfläche eines lebendigen Wesens verwirrt den Beobachter, und man darf wohl hier, wie in andern Fällen, den wahren Spruch anbringen: Was man weiß, sieht man erst! denn wie derjenige, der ein kurzes Gesicht hat, einen Gegenstand besser sieht, von dem er sich wieder entfernt, als einen, dem er sich erst nähert, weil ihm das geistige Gesicht nunmehr zu Hülfe kommt, so liegt eigentlich in der Kenntnis die Vollendung des Anschauens.

Wie gut bildet ein Kenner der Naturgeschichte, der zugleich Zeichner ist, die Gegenstände nach, indem er das Wichtige und Bedeutende der Teile, woraus der Charakter des Ganzen entspringt, einsieht, und den Nachdruck darauf legt.

So wie nun eine genauere Kenntnis der einzelnen Teile menschlicher Gestalt, die er zuletzt wieder als ein Ganzes betrachten muß, den Künstler äußerst fördert, so ist auch ein Überblick, ein Seitenblick über und auf verwandte Gegenstände höchst

nützlich, vorausgesetzt, daß der Künstler fähig ist, sich zu Ideen zu erheben, und die nahe Verwandtschaft entfernt scheinender Dinge zu fassen.

Die vergleichende Anatomie hat einen allgemeinen Begriff über organische Naturen vorbereitet, sie führt uns von Gestalt zu Gestalten, und indem wir nah oder fern verwandte Naturen betrachten, erheben wir uns über sie alle, um ihre Eigenschaften in einem idealen Bilde zu erblicken.

Halten wir dasselbe fest, so finden wir erst, daß unsere Aufmerksamkeit, bei Beobachtung der Gegenstände, eine bestimmte Richtung nimmt, daß abgesonderte Kenntnisse durch Vergleichung leichter gewonnen, und fest gehalten werden, und daß wir zuletzt, beim Kunstgebrauche, nur dann mit der Natur wetteifern können, wenn wir die Art, wie sie bei Bildung ihrer Werke verfährt, ihr wenigstens einigermaßen abgelernt haben.

Muntern wir ferner den Künstler auf, auch von unorganischen Naturen einige Kenntnis zu nehmen, so können wir es um so eher tun, als man sich gegenwärtig von dem Mineralreich bequem und schnell unterrichtet. Der Maler bedarf einige Kenntnis der Steine, um sie charakteristisch nachzuahmen, der Bildhauer und Baumeister um sie zu nutzen, der Steinschneider kann eine Kenntnis der Edelsteine nicht entbehren, der Kenner und Liebhaber wird gleichfalls darnach streben.

Haben wir nun zuletzt dem Künstler geraten, sich von allgemeinen Naturwirkungen einen Begriff zu machen, um diejenigen kennen zu lernen, die ihn besonders interessieren, teils um sich nach mehr Seiten auszubilden, teils um das, was ihn betrifft, besser zu verstehen; so wollen wir auch über diesen bedeutenden Punkt noch einiges hinzufügen.

Bisher konnte der Maler die Lehre des Physikers von den Farben nur anstaunen, ohne daraus einigen Vorteil zu ziehen; das

natürliche Gefühl des Künstlers aber, eine fortdauernde Übung, eine praktische Notwendigkeit führte ihn auf einen eignen Weg, er fühlte die lebhaften Gegensätze, durch deren Vereinigung die Harmonie der Farben entsteht, er bezeichnete gewisse Eigenschaften derselben durch annähernde Empfindungen, er hatte warme und kalte Farben, Farben, die eine Nähe, andere die eine Ferne ausdrücken, und was dergleichen Bezeichnungen mehr sind, durch welche er diese Phänomene den allgemeinsten Naturgesetzen auf seine Weise näher brachte. Vielleicht bestätigt sich die Vermutung, daß die farbigen Naturwirkungen, so gut als die magnetischen, elektrischen und andere, auf einem Wechselverhältnis, einer Polarität, oder wie man die Erscheinungen des Zwiefachen, ja Mehrfachen, in einer entschiedenen Einheit nennen mag, beruhen.

Diese Lehre umständlich und für den Künstler faßlich vorzulegen, werden wir uns zur Pflicht machen, und wir können um

so mehr hoffen, hierin etwas zu tun, das ihm willkommen sei, als wir nur dasjenige, was er bisher aus Instinkt getan, auszulegen, und auf Grundsätze zurück zu führen bemüht sein werden.

So viel von dem, was wir zuerst in Absicht auf Natur, mitzuteilen hoffen, und nun das Notwendigste in Absicht auf Kunst.

Da die Einrichtung des gegenwärtigen Werks von der Art ist, daß wir einzelne Abhandlungen, ja dieselben sogar teilweise, vorlegen werden, dabei aber unser Wunsch ist, nicht ein Ganzes zu zerstückeln, sondern aus mannigfaltigen Teilen endlich ein Ganzes zusammen zu setzen; so wird es nötig sein, bald möglichst, allgemein und summarisch dasjenige vorzulegen, worüber der Leser nach und nach im einzelnen unsere Ausarbeitungen erhalten wird. Daher wird uns zunächst ein Aufsatz über bildende Kunst beschäftigen, worin die bekannten Rubriken, nach unserer Vorstellungsart und Methode, vorgetragen werden sollen. Dabei werden wir

vorzüglich darauf bedacht sein, die Wichtigkeit eines jeden Teils der Kunst vor Augen zu stellen, und zu zeigen: daß der Künstler keinen derselben zu vernachlässigen habe, wie es leider so oft geschehen ist und geschieht.

Wir betrachteten vorhin die Natur als die Schatzkammer der Stoffe im allgemeinen, nun gelangen wir aber an den wichtigen Punkt, wo sich zeigt, wie die Kunst ihre Stoffe sich selbst näher zubereite.

Indem der Künstler irgend einen Gegenstand der Natur ergreift, so gehört dieser schon nicht mehr der Natur an, ja man kann sagen: daß der Künstler ihn in diesem Augenblicke erschaffe, indem er ihm das Bedeutende, Charakteristische, Interessante, abgewinnt, oder vielmehr erst den höhern Wert hineinlegt.

Auf diese Weise werden der menschlichen Gestalt die schönern Proportionen, die edlern Formen, die höhern Charaktere gleichsam erst aufgedrungen, der Kreis der

Regelmäßigkeit, Vollkommenheit,  
Bedeutsamkeit und Vollendung wird  
gezogen, in welchem die Natur ihr Bestes  
gerne niederlegt, wenn sie übrigens, in ihrer  
großen Breite, leicht in Häßlichkeit ausartet  
und sich ins Gleichgültige verliert.

Ebendasselbe gilt von zusammengesetzten  
Kunstwerken, ihrem Gegenstand und  
Inhalt, die Aufgabe sei Fabel oder  
Geschichte.

Wohl dem Künstler, der sich bei  
Unternehmung des Werkes nicht vergreift!  
der das Kunstgemäße zu wählen, oder  
vielmehr dasselbe zu bestimmen versteht!

Wer in den zerstreuten Mythen, in der  
weitläufigen Geschichte, um sich eine  
Aufgabe zu suchen, ängstlich herum irrt,  
mit Gelehrsamkeit bedeutend, oder  
allegorisch interessant sein will, der wird,  
in der Hälfte seiner Arbeit, oft bei  
unerwarteten Hindernissen stocken, oder  
nach Vollendung derselben seinen  
schönsten Zweck verfehlten. Wer zu den

Sinnen nicht klar spricht, redet auch nicht rein zum Gemüt, und wir achten diesen Punkt so wichtig, daß wir gleich zu Anfang eine ausführlichere Abhandlung darüber einrücken.

Ist nun der Gegenstand glücklich gefunden, oder erfunden, dann tritt die Behandlung ein, die wir in die geistige, sinnliche und mechanische einteilen möchten.

Die geistige arbeitet den Gegenstand in seinem innern Zusammenhange aus, sie findet die untergeordneten Motive, und wenn sich bei der Wahl des Gegenstandes überhaupt die Tiefe des künstlerischen Genies beurteilen läßt; so kann man an der Entdeckung der Motive, seine Breite, seinen Reichtum, seine Fülle und Liebenswürdigkeit erkennen.

Die sinnliche Behandlung würden wir diejenige nennen, wodurch das Werk durchaus dem Sinne faßlich, angenehm, erfreulich und durch einen milden Reiz unentbehrlich wird.

Die mechanische, zuletzt, wäre diejenige, die, durch irgend ein körperliches Organ auf bestimmte Stoffe wirkt, und so der Arbeit ihr Dasein, ihre Wirklichkeit verschafft.

Indem wir nun auf solche Art dem Künstler nützlich zu sein hoffen, und lebhaft wünschen, daß er sich manches Rates, mancher Vorschläge bei seinen Arbeiten bedienen möge, so dringt sich uns, leider, die bedenkliche Betrachtung auf: daß jedes Unternehmen, so wie jeder Mensch, von seinem Zeitalter eben sowohl leide, als man davon gelegentlich Vorteil zu ziehen im Fall ist, und wir können bei uns selbst die Frage nicht ganz ablehnen: welche Aufnahme wir denn wohl finden möchten?

Alles ist einem ewigen Wechsel unterworfen, und, da gewisse Dinge nicht neben einander bestehen können, verdrängen sie einander. So geht es mit Kenntnissen, mit Anleitungen zu gewissen Übungen, mit Vorstellungsarten und Maximen. Die Zwecke der Menschen

bleiben ziemlich immer dieselben, man will jetzt noch ein guter Künstler und Dichter sein, oder werden, wie vor Jahrhunderten; die Mittel aber, wodurch man zu dem Zwecke gelangt, sind nicht jedem klar, und warum sollte man leugnen, daß nichts angenehmer wäre, als wenn man einen großen Vorsatz spielend ausführen könnte.

Natürlicherweise hat das Publikum auf die Kunst großen Einfluß, indem es für seinen Beifall, für sein Geld, ein Werk verlangt, das ihm gefalle, ein Werk, das unmittelbar zu genießen sei, und meistens wird sich der Künstler gern darnach bequemen, denn er ist ja auch ein Teil des Publikums, auch er ist, in gleichen Jahren und Tagen gebildet, auch er fühlt die gleichen Bedürfnisse, er drängt sich in derselbigen Richtung, und so bewegt er sich glücklich mit der Menge fort, die ihn trägt, und die er belebt.

Wir sehen auf diese Weise ganze Nationen, ganze Zeitalter, von ihren Künstlern entzückt, so wie der Künstler sich in seiner Nation, in seinem Zeitalter bespiegelt, ohne

daß beide nur den mindesten Argwohn hätten, ihr Weg könnte vielleicht nicht der rechte, ihr Geschmack wenigstens einseitig, ihre Kunst auf dem Rückwege und ihr Vordringen nach der falschen Seite gerichtet sein.

Anstatt uns hierüber ins allgemeinere zu verbreiten, machen wir hier eine Bemerkung, die sich besonders auf bildende Kunst bezieht.

Dem deutschen Künstler, so wie überhaupt jedem neuen und nordischen, ist es schwer, ja beinahe unmöglich, von dem Formlosen zur Gestalt über zu gehen, und wenn er auch bis dahin durchgedrungen wäre, sich dabei zu erhalten.

Jeder Künstler, der eine Zeitlang in Italien gelebt hat, frage sich: ob nicht die Gegenwart der besten Werke alter und neuer Kunst in ihm das unablässige Streben erregt haben, die menschliche Gestalt, in ihren Proportionen, Formen, Charakteren zu studieren und nachzubilden, sich in der

Ausführung allen Fleiß und Mühe zu geben, um sich jenen Kunstwerken, die ganz auf sich selbst ruhen, zu nähern, um ein Werk hervorzubringen, das, indem es das sinnliche Anschauen befriedigt, den Geist in seine höchsten Regionen erhebt? er gestehe aber auch, daß er nach seiner Zurückkunft, nach und nach, von jenem Streben herunter sinken müsse, weil er wenig Personen findet, die das Gebildete eigentlich sehen, genießen, und denken wollen, sondern meist nur solche, die ein Werk obenhin ansehen, dabei etwas beliebiges denken, und, nach ihrer Art, etwas dabei empfinden und genießen wollen.

Das schlechteste Bild kann zur Empfindung und zur Einbildungskraft sprechen, indem es sie in Bewegung setzt, los und frei macht, und sich selbst überläßt; das beste Kunstwerk spricht auch zur Empfindung, aber eine höhere Sprache, die man freilich verstehen muß; es fesselt die Gefühle, und die Einbildungskraft, es nimmt uns unsre Willkür, wir können mit dem

Vollkommenen nicht schalten und walten, wie wir wollen, wir sind genötigt, uns ihm hinzugeben, um uns selbst von ihm, erhöht und verbessert, wieder zu erhalten.

Daß dieses keine Träume sind, werden wir nach und nach im einzelnen so deutlich als möglich zu zeigen suchen, besonders werden wir auf einen Widerspruch aufmerksam machen, in welchen sich die Neuern so oft verwickeln. Sie nennen die Alten ihre Lehrer, sie gestehen jenen Werken eine unerreichbare Vortrefflichkeit zu, und entfernen sich, in Theorie und Praxis, doch von den Maximen, die jene beständig ausübten.

Indem wir nun von diesem wichtigen Punkte ausgehen, und oft wieder auf denselben zurückkehren werden, so finden wir noch andere, davon noch einiges zu erwähnen ist.

Eines der vorzüglichsten Kennzeichen des Verfalles der Kunst ist die Vermischung der verschiedenen Arten derselben.

Die Künste selbst, so wie ihre Arten, sind unter einander verwandt, sie haben eine gewisse Neigung, sich zu vereinigen, ja sich in einander zu verlieren; aber eben darin besteht die Pflicht, das Verdienst, die Würde des echten Künstlers, daß er das Kunstfach, in welchem er arbeitet, von andern abzusondern, jede Kunst und Kunstart auf sich selbst zu stellen, und sie aufs möglichste zu isolieren wisse.

Man hat bemerkt, daß alle bildende Kunst zur Malerei, alle Poesie zum Drama strebe, und es kann uns diese Erfahrung künftig zu wichtigen Betrachtungen Anlaß geben.

Der echte gesetzgebende Künstler strebt nach Kunstwahrheit, der Gesetzlose, der einem blinden Trieb folgt, nach Naturwirklichkeit, durch jenen wird die Kunst zum höchsten Gipfel, durch diesen auf ihre niedrigste Stufe gebracht.

So wie mit dem Allgemeinen der Kunst, eben so verhält es sich auch mit den Arten derselben. Der Bildhauer muß anders

denken und empfinden, als der Maler, ja er muß anders zu Werke gehen, wenn er ein halb erhobenes Werk, als wenn er ein rundes hervorbringen will. Indem man die flach erhobenen Werke immer höher und höher machte, dann Teile, dann Figuren ablöste, zuletzt Gebäude und Landschaften anbrachte, und so halb Malerei, halb Puppenspiel darstellte, ging man immer abwärts in der wahren Kunst, und leider! haben treffliche Künstler der neuern Zeit ihren Weg auf diese Weise genommen.

Wenn wir nun künftig solche Maximen, die wir für die rechten halten, aussprechen werden, wünschten wir, daß sie, wie sie aus den Kunstwerken gezogen sind, von dem Künstler praktisch geprüft werden. Wie selten kann man mit dem andern über einen Grundsatz theoretisch einig werden! Hingegen was anwendbar, was brauchbar sei, ist viel geschwinder entschieden. Wie oft sieht man Künstler bei der Wahl ihrer Gegenstände, bei der für ihre Kunst passenden Zusammensetzung im Allgemeinen, bei der Anordnung im

Besondern, so wie den Maler bei der Wahl der Farben in Verlegenheit. Dann ist es Zeit einen Grundsatz zu prüfen, dann wird die Frage leichter zu entscheiden sein: ob wir durch ihn den großen Mustern und allem, was wir an ihnen schätzen und lieben, näher kommen, oder ob er uns in der empirischen Verwirrung einer nicht genug durchdachten Erfahrung stecken lässt.

Gelten nun dergleichen Maximen zur Bildung des Künstlers, zur Leitung desselben in mancher Verlegenheit, so werden sie auch bei Entwicklung, Schätzung und Beurteilung alter und neuer Kunstwerke dienen, und wieder wechselsweise aus der Betrachtung derselben entstehen. Ja, es ist um so nötiger, sich auch hier daran zu halten, weil, ohnerachtet der allgemein gepriesnen Vorzüge des Altertums dennoch, unter den Neuern, sowohl einzelne Menschen, als ganze Nationen, oft eben das verkennen, worin der höchste Vorzug jener Werke liegt.

Eine genaue Prüfung derselben wird uns am meisten für diesem Übel bewahren.

Deshalb sei hier nur ein Beispiel aufgestellt, wie es dem Liebhaber in der plastischen Kunst zu gehen pflegt, damit etwa deutlich werde, wie notwendig eine genaue Kritik der altern sowohl als der neuern Kunstwerke sei, wenn sie einigermaßen Nutzen bringen soll.

Auf jeden, der ein zwar ungeübtes, aber für das Schöne empfängliches Auge hat, wird ein stumpfer, unvollkommner Gipsabguß eines trefflichen alten Werks, noch immer eine große Wirkung tun, denn in einer solchen Nachbildung bleibt doch immer die Idee, die Einfalt und Größe der Form, genug das Allgemeinste noch übrig; so viel als man mit schlechten Augen allenfalls in der Ferne gewahr werden könnte.

Man kann bemerken, daß oft eine lebhafte Neigung zur Kunst durch solche ganz unvollkommene Nachbildungen entzündet wird. Allein die Wirkung ist dem Gegenstande gleich, es wird mehr, ein

dunkles unbestimmtes Gefühl erregt, als daß eigentlich der Gegenstand, in seinem Wert und in seiner Würde, solchen angehenden Kunstmündern erscheinen sollte. Solche sind es, die gewöhnlich den Grundsatz äußern: daß eine allzugenaue kritische Untersuchung den Genuss zerstöre, solche sind es, die sich gegen eine Würdigung des Einzelnen zu sträuben und zu wehren pflegen.

Wenn ihnen aber nach und nach, bei weiterer Erfahrung und Übung, ein scharfer Abguß statt eines stumpfen, ein Original statt eines Abgusses vorgelegt wird, dann wächst mit der Einsicht auch das Vergnügen, und so steigt es, wenn Originale selbst, wenn vollkommene Originale ihnen endlich bekannt werden.

Gern läßt man sich in die Labyrinthe genauer Betrachtungen ein, wenn das Einzelne so wie das Ganze vollkommen ist, ja man lernt einsehen, daß man das Vortreffliche nur in dem Maße kennen lernt, in so fern man das Mangelhafte einzusehen

im Stande ist. Die Restauration von den ursprünglichen Teilen, die Kopie von dem Original zu unterscheiden, in dem kleinsten Fragmente noch die zerstörte Herrlichkeit des Ganzen zu schauen, wird der Genuß des vollendeten Kenners, und es ist ein großer Unterschied, ein stumpfes Ganze mit dunklem Sinne, oder ein vollendetes mit hellem Sinne zu beschauen, und zu fassen.

Wer sich mit irgend einer Kenntnis abgibt, soll nach dem Höchsten streben! Es ist mit der Einsicht viel anders als mit der Ausübung, denn im Praktischen muß sich jeder bald bescheiden, daß ihm nur ein gewisses Maß von Kräften zugeteilt sei; zur Kenntnis, zur Einsicht aber sind weit mehrere Menschen fähig, ja man kann wohl sagen, ein jeder, der sich selbst verleugnen, sich den Gegenständen unterordnen kann, der nicht, mit einem starren, beschränkten Eigensinn, sich und seine kleinliche Einseitigkeit in die höchsten Werke der Natur und Kunst überzutragen strebt.

Um von Kunstwerken, eigentlich und mit wahrem Nutzen für sich und andere, zu sprechen, sollte es freilich nur in Gegenwart derselben geschehen. Alles kommt aufs Anschauen an, es kommt darauf an, daß bei dem Wort, wodurch man ein Kunstwerk zu erläutern hofft, das bestimmteste gedacht werde, weil sonst gar nichts gedacht wird.

Daher geschieht es so oft, daß derjenige, der über Kunstwerke schreibt, bloß im Allgemeinen verweilt, wodurch wohl Ideen und Empfindungen erregt werden, ja allen Lesern, nur demjenigen nicht genug getan wird, der, mit dem Buche in der Hand, vor das Kunstwerk hintritt.

Aber eben deswegen werden wir in mehrern Abhandlungen, vielleicht in dem Falle sein, das Verlangen der Leser mehr zu reizen, als zu befriedigen; denn es ist nichts natürlicher, als daß sie ein vortreffliches Kunstwerk, das genau zergliedert wird, sogleich vor Augen zu haben wünschen, um das Ganze, von dem die Rede ist, zu

genießen, und, was die Teile betrifft, die Meinung, die sie vernehmen, ihrem Urteil zu unterwerfen.

Indem nun aber die Verfasser für diejenigen zu arbeiten denken, welche die Werke teils gesehen haben, teils künftig sehen werden; so hoffen sie für solche, die sich in keinem der beiden Fälle befinden, dennoch das mögliche zu tun. Wir werden der Nachbildungen erwähnen, anzeigen, wo Abgüsse von alten Kunstwerken, alte Kunstwerke selbst, besonders den Deutschen, sich näher befinden, und so echter Liebhaberei und Kunstkenntnis, so viel an uns liegt, zu begegnen suchen.

Denn nur auf dem höchsten und genausten Begriff von Kunst kann eine Kunstgeschichte beruhen, nur wenn man das vortrefflichste kennt, was der Mensch hervorzubringen im Stande war, kann der psychologisch-chronologische Gang dargestellt werden, den man in der Kunst, so wie in andern Fächern nahm, wo erst eine beschränkte Tätigkeit, in einer

trocknen ja traurigen Nachahmung des Unbedeutenden so wie des Bedeutenden verweilte, sich darauf ein lieblicheres, gemütlicheres Gefühl gegen die Natur entwickelte, dann begleitet von Kenntnis, Regelmäßigkeit, Ernst und Strenge, unter günstigen Umständen, die Kunst bis zum höchsten hinaufstieg, wo es denn zuletzt dem glücklichen Genie, das sich von allen diesen Hülfsmitteln umgeben fand, möglich ward, das Reizende, Vollendete hervorzubringen.

Leider aber erregen Kunstwerke, die mit solcher Leichtigkeit aussprechen, die dem Menschen ein bequemes Gefühl seiner selbst, die ihm Heiterkeit und Freiheit einflößen, bei dem nachstrebenden Künstler, den Begriff daß auch das Hervorbringen bequem sei. Da der Gipfel dessen, was Kunst und Genie darstellen, eine leichte Erscheinung ist, so werden die Nachkommenden gereizt, sich's leicht zu machen, und auf den Schein zu arbeiten.

So verliert die Kunst sich nach und nach von ihrer Höhe herunter, im Ganzen so wie im Einzelnen. Wenn wir nun aber hievon einen anschaulichen Begriff bilden wollen, so müssen wir ins Einzelne des Einzelnen hinabsteigen, welches nicht immer eine angenehme und reizende Beschäftigung ist, wofür aber der sichere Blick über das Ganze nach und nach reichlich entschädigt.

Wenn uns nun die Erfahrung bei Betrachtung der alten und mittlern Kunstwerke gewisse Maximen bewährt hat, so bedürfen wir ihrer am meisten bei Beurteilung der neuen und neusten Arbeiten, denn da, bei Würdigung lebender oder kurz verstorbener Künstler, so leicht persönliche Verhältnisse, Liebe und Haß der Einzelnen, Neigung und Abneigung der Menge sich einmischen, so brauchen wir Grundsätze um so nötiger, um über unsere Zeitgenossen ein Urteil zu äußern. Die Untersuchung kann alsdann sogleich auf doppelte Weise angestellt werden. Der Einfluß der Willkür wird vermindert, die Frage vor einen höhern Gerichtshof

gebracht. Man kann den Grundsatz selbst so wie dessen Anwendung prüfen, und wenn man sich auch nicht vereinigen sollte, so kann der streitige Punkt doch sicher und deutlich bezeichnet werden.

Besonders wünschten wir, daß der lebende Künstler, bei dessen Arbeiten wir vielleicht einiges zu erinnern fänden, unsere Urteile auf diese Weise bedächtig prüfte. Denn jeder, der diesen Namen verdient, ist zu unserer Zeit genötigt, sich, aus Arbeit und eignem Nachdenken, wo nicht eine Theorie, doch einen gewissen Inbegriff theoretischer Hausmittel zu bilden, bei deren Gebrauch er sich in mancherlei Fällen ganz leidlich befindet; man wird aber oft bemerken, daß er, auf diesem Wege, sich solche Maximen als Gesetze aufstellt, die seinem Talent, seiner Neigung und Bequemlichkeit gemäß sind. Er unterliegt einem allgemeinen menschlichen Schicksal. Wie viele handeln nicht in andern Fächern auf eben diese Weise! Aber wir bilden uns nicht, wenn wir das, was in uns liegt, nur mit Leichtigkeit und Bequemlichkeit in Bewegung setzen.

Jeder Künstler, wie jeder Mensch, ist nur ein einzelnes Wesen, und wird nur immer auf Eine Seite hängen. Deswegen hat der Mensch auch das, was seiner Natur entgegengesetzt ist, theoretisch und praktisch, in so fern es ihm möglich wird, in sich aufzunehmen. Der Leichte sehe nach Ernst und Strenge sich um, der Strenge habe ein leichtes und bequemes Wesen vor Augen, der Starke die Lieblichkeit, der Liebliche die Stärke, und jeder wird seine eigne Natur nur desto mehr ausbilden, je mehr er sich von ihr zu entfernen scheint. Jede Kunst verlangt den ganzen Menschen, der höchstmögliche Grad derselben die ganze Menschheit.

Die Ausübung der bildenden Kunst ist mechanisch, und die Bildung des Künstlers fängt in seiner frühesten Jugend, mit Recht, vom Mechanischen an, seine übrige Erziehung hingegen ist oft vernachlässigt, da sie doch weit sorgfältiger sein sollte, als die Bildung anderer, welche Gelegenheit haben aus dem Leben selbst Vorteil zu ziehen. Die Gesellschaft macht einen rohen

Menschen bald höflich, ein geschäftiges Leben den offensten vorsichtig, literarische Arbeiten, welche, durch den Druck, vor ein großes Publikum kommen, finden überall Widerstand und Zurechtweisung; nur der bildende Künstler allein ist meist auf eine einsame Werkstatt beschränkt, er hat fast nur mit dem zu tun, der seine Arbeit bestellt und bezahlt, mit einem Publikum, das oft nur gewissen krankhaften Eindrücken folgt, mit Kennern, die ihn unruhig machen, und mit Marktrufern, welche jedes Neue mit solchen Lob und Preisformeln empfangen, durch die das Vortrefflichste schon hinlänglich geehrt wäre.

Doch es wird Zeit diese Einleitung zu schließen, damit sie nicht, an statt dem Werke bloß voranzugehen, ihm vorlaufe und vorgreife. Wir haben bisher wenigstens den Punkt bezeichnet, von welchem wir auszugehen gedenken, wie weit wir uns verbreiten können und werden, muß sich erst nach und nach entwickeln. Theorie und Kritik der Dichtkunst wird uns hoffentlich bald beschäftigen, was uns das Leben

überhaupt, was uns Reisen, ja was uns die Begebenheiten des Tags anbieten, soll nicht ausgeschlossen sein, und so sei denn noch zuletzt von einer wichtigen Angelegenheit des Augenblicks gesprochen.

Für die Bildung des Künstlers, für den Genuß des Kunstfreundes, war es von jeher von der größten Bedeutung, an welchem Orte sich Kunstwerke befanden; es war eine Zeit in der sie, geringere Dislokationen abgerechnet, meistens an Ort und Stelle blieben; nun aber hat sich eine große Veränderung zugetragen, welche für die Kunst, im Ganzen sowohl, als im Besondern, wichtige Folgen haben wird.

Man hat vielleicht jetzo mehr Ursache als jemals, Italien als einen großen Kunstkörper zu betrachten, wie er vor kurzem noch bestand. Ist es möglich davon eine Übersicht zu geben, so wird sich alsdann erst zeigen, was die Welt in diesem Augenblicke verliert, da so viele Teile von diesem großen und alten Ganzen abgerissen wurden.

Was in dem Akt des Abreißens selbst zu Grunde gegangen, wird wohl ewig ein Geheimnis bleiben; allein eine Darstellung jenes neuen Kunstkörpers, der sich in Paris bildet, wird in einigen Jahren möglich werden; die Methode, wie ein Künstler und Kunstliebhaber Frankreich und Italien zu nutzen hat, wird sich angeben lassen, so wie dabei noch eine wichtige und schöne Frage zu erörtern ist: was andere Nationen, besonders Deutschland und England, tun sollten, um, in dieser Zeit der Zerstreuung und des Verlustes, mit einem wahren, weltbürgerlichen Sinne, der vielleicht nirgends reiner als bei Künsten und Wissenschaften statt finden kann, die mannigfaltigen Kunstschatze, die bei ihnen zerstreut niedergelegt sind, allgemein brauchbar zu machen, und einen idealen Kunstkörper bilden zu helfen, der uns mit der Zeit, für das was uns der gegenwärtige Augenblick zerreißt, wo nicht entreißt, vielleicht glücklich zu entschädigen vermöchte.

So viel im Allgemeinen von der Absicht eines Werkes, dem wir recht viel ernsthafte und wohlwollende Teilnehmer wünschen.

### Über die beigefügten Kupfer

Die Kupfer, welche wir dem gegenwärtigen Stücke beifügen, so wie diejenigen, die allenfalls in den künftigen folgen möchten, können nur den Zweck haben, dem Leser eine schnelle, allgemeine, sinnliche Anschauung von Gegenständen zu geben, die eben zur Sprache kommen.

Die erste Tafel stellt einen Umriß der Gruppe des Laokoons vor, weil nicht leicht jemand sich der sehr verwickelten Anordnung derselben, worauf doch so viel, bei jedem Worte das man darüber äußert, ankommt, deutlich erinnern möchte.

Auf der zweiten Tafel befinden sich drei landschaftliche Aussichten, deren in dem zweiten Brief über Etrurische Kunstreste

gedacht ist. Das übergebliebene, verschüttete Tor von Fiesole, die Terrassenartige Widerlagen der Stadtmauer und die Hupfbrücke bei Florenz.

# Über die Gegenstände der bildenden Kunst

Indem der bildende Künstler ein Werk hervorzubringen gedenkt, hat er bei der Wahl des Gegenstandes besonders vorsichtig zu sein, indem sowohl der Fortgang seiner Arbeit als das Glück seines vollendeten Werks von derselben abhängt. Ein guter und vorteilhafter Gegenstand hebt und trägt den Genius, befördert, gibt Mut und Kräfte das Angefangne mit Lust zu vollenden, hingegen legt der schlechte oder widerstrebende Gegenstand immerfort neue Hindernisse in den Weg, ermüdet und schlägt nieder; es wird weder der Künstler seines Werkes froh, noch der Beschauer desselben vollkommen befriedigt werden können. Indem wir nun in dieser wichtigen Angelegenheit unsren Kunstgenossen, nach bester Einsicht und Überzeugung, einigen Rat zu geben wünschen, halten wir uns nicht im allgemeinen auf, welches an einem andern Orte seinen Platz finden wird,

sondern wenden uns unmittelbar zu der Materie, welche wir diesmal zu behandeln, uns vorgenommen haben.

Man fordert von einem jeden Kunstwerke, daß es ein Ganzes für sich ausmache, und von einem Werke der bildenden Kunst besonders, daß es sich selbst ganz ausspreche. Es muß unabhängig sein, die vorgestellte Handlung, der Gegenstand muß, im Wesentlichen, ohne äußere Beihülfe, ohne Nebenerklärung, die man aus einem Dichter oder Geschichtsschreiber schöpfen müßte, gefaßt und verstanden werden. So wie wir ein Gedicht tadeln würden, dessen Fabel und Motive nur aus angehängten Noten verständlich werden könnten, so haben wir Ursache mit Gemälden oder Statuen unzufrieden zu sein, deren Bedeutung nicht vor unserm Auge liegt, sondern erst nachgelesen oder erzählt werden müßte.

## **Von den Gegenständen überhaupt**

Sondern wir von Werken der bildenden Kunst aller Art dasjenige ab, was ihnen durch Form und Farben, durch geistige und mechanische Behandlung geliehen wird, so bleiben nur noch die Stoffe, die Gegenstände, zur Betrachtung übrig; wir unterscheiden dreierlei Arten:

Die ersten sind die *vorteilhaften*, der Kunst angemessen und bequem. Das Werk liegt gleichsam schon im Keime darin, und wächst unter der pflegenden Hand des Künstlers schnell hervor.

Die andern, welche man *gleichgültige* oder untätige Gegenstände nennen möchte, hängen ganz von der Behandlung ab, sie sind unbedeutend, wenn nicht das Genie des Künstlers Gehalt hineinlegt.

Die dritte Art sind die *widerstrebenden*, welche, den ersten Forderungen zuwider, sich nicht selbst aussprechen. An ihnen ist alle Mühe verloren, weil sie dem Beschauenden nicht deutlich werden können. Geschmack und Kunst erschöpfen

ihre Kräfte umsonst daran, und werden zwar endlich ein angenehmes, wohl in die Augen fallendes Bild zuwege bringen, aber bedeutend, allgemein wirkend kann es nicht werden.

## **Von den vorteilhaften Gegenständen**

Die einfache Darstellung rein menschlicher Handlungen scheint der Kunst und durch sie uns selbst wieder am nächsten zu liegen; es bedarf bei ihnen keiner Erklärung, sie wirken unmittelbar. Wir gehen deswegen von ihnen aus, und denken sie uns auf einer gewissen Stufe. Höher hinauf setzen wir die historischen Darstellungen, einzeln oder im Zyklus, dann folgen die Charakterbilder, ferner die erfundenen (poetischen) mythischen und allegorischen Bilder, ganz zu oberst setzen wir die symbolisch bedeutenden, ebenfalls einzeln oder im Zyklus.

Haben wir nun auf diese Weise die höchste Höhe erreicht, so finden wir tiefer als die

reinmenschlichen, die Szenen des gemeinen Lebens; auch gebührt den Tierstücken und den Landschaften ein Platz unter den Gegenständen, welche für die Darstellung tauglich sind, weil sie nach ihrer Art wirksam und bedeutend sein können, ob sie gleich immer ein geringeres Interesse einflößen, als diejenigen, welche menschliche Handlungen und Figuren zum Grunde haben.

## **Rein menschliche Darstellungen**

Unter rein menschliche Darstellungen sind vornehmlich zu zählen alle diejenigen sogenannten Madonnenbilder und heiligen Familien, deren Figuren, in Gestalt und Zügen, nicht über schöne Natur und Menschheit erhoben sind, wenn wir einige konventionelle Zeichen, z. B. den goldenen Schein um die Köpfe, und allenfalls episodische Nebenfiguren von Engeln, oder dem weissagenden kleinen Johannes dabei übersehen wollen, so können beinahe alle insgesamt unter diese Klasse gerechnet

werden; denn die neuere Kunst erhab sich  
in wenigen von diesen Bildern bis zur  
höheren symbolischen Bedeutung, und was  
sind die übrigen anders als Mütter, welche  
ihre Kinder pflegen, tränken, ankleiden,  
zart und liebend in die Arme schließen?  
Selbst die Madonna della  
SeggiolaMeisterstück von Rafael, im Palast  
Pitti, zu Florenz. z. B. ist nicht mehr, als  
vielleicht nur das fürtrefflichste Bild dieser  
Art. Wahrscheinlich ist sie ein Bildnis, oder  
sie könnte es doch sein, denn es leben  
gewiß zu allen Zeiten, und in jedem Lande  
eben so schöne Frauen, und vielleicht  
mehrere als man denken möchte. Gedachtes  
Bild hat nichts von dem Hohen, Heiligen,  
Himmlischen, was wir mit der Idee von der  
Mutter Gottes zu verbinden pflegen, oder  
verbinden müßten, sondern es ist bloß  
reine, treue Darstellung der reinsten  
Menschlichkeit, und gerade daher fließt der  
unendlich unwiderstehliche Reiz, daher  
liegt es allen Wünschen und Hoffnungen  
eines jeden Herzens so nahe, und bedarf  
keines fernern Zwecks, keiner andern  
Bedeutung. Der kleine Johannes ist eine

Episode, ein Attribut, welches das Kunstwerk mehr rundet, und die Anordnung desselben vollkommen macht, aber deswegen die Darstellung in ihrem innern Charakter nicht ändern kann. Es darf kaum noch angemerkt werden, daß dieses Fach nicht nur das Ruhige und Reizende, sondern auch das Rührende und Pathetische, und alles, was zwischen diesen beiden Extremen liegt, umfassen kann. Ein sehr schönes Beispiel von der letzten Art ist das Incendio di Borgo, Eins der großen Wandgemälde im Vatikan. in welchem Rafael, mit weiser Überlegung, das Historischbedingte, Dunkle und Mystische dem Rein-menschlichen aufgeopfert hat. Es ist die allgemeine Vorstellung von einer bei Nacht ausbrechenden Feuersbrunst. Aus Verwirrung, Not, Schrecken und Gefahr, welche in solchem Falle zu entstehen pflegen, sind die rührenden Motive gezogen, wodurch das Werk einem jeden Beschauer so wert und so interessant wird. Der Papst, welcher den Segen spricht, und damit dem Feuer Einhalt tut, ist weit zurück, als entfernter Zuschauer, in den

Hintergrund verwiesen, wo er auf die Wirkung und den ersten Eindruck des Ganzen keinen entschiedenen Einfluß haben kann. Die Vergleichung dieses Bildes mit der Anlandung der Sarazenen zu Ostia, Ebendaselbst, und eigentlich das Nebenstück vom Incendio di Borgo. ist besonders lehrreich, weil derselbe große Meister darinnen eine fast ähnliche Aufgabe, ganz im entgegengesetzten Sinne, aber auch mit sehr verschiedenem Erfolg behandelt hat. Hier thront der Papst im Vordergrunde und betet, Gefangene werden vor ihn gebracht, in der Ferne ist der Streit vorgestellt. Es fehlt gewiß auch diesem Stück nicht an Verdiensten des Styls, der Zeichnung und Ausführung, aber wenn von Rafaels Bildern im Vatikan die Rede ist, so erwähnt man doch immer desselben kaum oder nur beiläufig, denn es interessiert nicht und ist undeutlich, der Gegenstand ward jetzt durch die Umwendung mystisch, und für die Darstellung widerstrebend, man muß das Vergnügen, welches die Anschauung gewährt, mit der Mühe erkaufen, die Bedeutung zu entziffern, da

hingegen das Incendio di Borgo auf einmal, mit allem was es ist und vermag, vor unsren Augen, vor unserer Seele steht, ganz überschaut und begriffen wird.

## **Historische Darstellungen**

Historische Darstellungen, wenn sie auf der Basis des Reinmenschlichen der Handlung ruhen, und sich selbst aussprechen, also die Bedingungen eines Kunstwerks als Gegenstand erfüllen, haben darum ein größeres Interesse, weil überdem, daß sie das Gemüt ansprechen, der Verstand noch einen andern Bezug an ihnen ausfindig macht. Sie versetzen uns in andere Zeiten, und machen uns mit merkwürdigen Menschen und Taten bekannt, es treten Weise und Helden, ja zuweilen selbst Götter darinnen auf. Wir machen hier absichtlich keinen Unterschied zwischen Gegenständen, die aus der wahrhaften Geschichte und denen, die aus der Fabel genommen sind, denn obschon sie verschiedene Gattungen auszumachen

scheinen, und die letztern besonders sich nahe an das poetische, oder mythische Fach anschmiegen, so würde durch solche Trennung das Ganze vielleicht zu sehr vereinzelt, und doch für die Entwicklung der Regeln, um welche es hier zu tun ist und die sich über das Ganze erstrecken, nichts gewonnen werden. Die historische Darstellung kann zwar jeden Charakter annehmen, sie findet gute Gegenstände von der sanften und gefälligen Art, doch am liebsten wählt sie rührende, erschütternde Gegenstände.

Laokoon, Niobe, der Kindermord, die Pest unter den Philistern und die Schlacht Constantins gegen den Maxentius, Laokoon, Niobe, bekannte Antiken. Schlacht des Constantin, großes Wandgemälde im Vatikan, von Rafael erfunden, von Julius Roman ausgeführt. Pest unter den Philistern, ein seltener Kupferstich des Marc Anton nach Rafaels Zeichnung. als die größten Meisterstücke der Kunst in dieser Art, sind außer den Kunztzwecken noch auf große Wirkung berechnet, und

dem zufolge wären Gegenstände, wo Ernst, Traurigkeit, und Schmerz, wo das Pathetische und Tragische herrscht, für historische Darstellungen vor allen andern passend und bequem. Es gereicht dabei dem Künstler zum Vorteil, daß die wilden Leidenschaften, die Grausamkeit, Elend und Not, welche er bildet, durch die Autorität der Geschichte von ihm selbst abgelehnt werden. Vielleicht würde man ihm verargen, wenn er den Mord unschuldiger Kinder, die Angst und das Leiden der Familie Laokoons selbst erfunden hätte; so aber stellt er seinen Gewährsmann dafür, und gegen eine Tatsache läßt sich weiter nichts einwenden.

Indessen sei hier den Vorstellungen grauser und ekelhafter Märtyrerszenen das Wort nicht geredet: die meisten dürften, bei der Untersuchung, als unbequeme Gegenstände für die bildende Kunst erfunden werden, wenn gleich ein geschmackvoller Künstler vielleicht einige dergestalt behandeln könnte, daß weder Auge noch Gefühl beleidigt würde.

Die Bedingung, daß ein Werk der bildenden Kunst sich selbst ganz aussprechen müsse, verengt freilich den Kreis historischer Darstellungen, besonders für einzelne Bilder, deswegen ist es ratsam aus mehrern zusammen einen Zyklus zu formieren, eine Geschichte in ihren Folgen darzustellen, und dergestalt das Kunstgebiet, das Reich der Gegenstände wieder zu erweitern. Denn es sind viele für sich selbst zwar nicht deutlich und also zur Darstellung untauglich, können aber in der Verbindung mit andern brauchbar werden, durch ein vorhergehendes oder nachfolgendes Bild Licht erhalten, und auch wieder zu ihrer Erklärung beitragen.

Der Künstler, welcher es übernimmt, eine Geschichte als Zyklus zu behandeln, oder, um so zu sagen, uns eine Erzählung vor Augen zu stellen, muß zu seinen Bildern die bedeutendsten und für die Darstellung bequemsten Punkte derselben auszusuchen wissen. Die Natur seiner Kunst, welche auf Darstellung einzelner Momente eingeschränkt ist, zwingt ihn Sprünge zu

machen, darum muß er acht geben, daß die Zwischenräume sich unvermerkt ausfüllen, er muß alles Weitläufige vermeiden und sich sorgfältig hüten, die eigentliche Folge, oder den durchgehenden Faden der Geschichte zu unterbrechen, der Held sei in jedem Bilde die Hauptfigur, oder wo das nicht angeht, doch eine der Hauptfiguren, und werde überall leicht wieder erkannt. Von der Beobachtung dieser Regeln hängt die Deutlichkeit, das Interesse, und somit der ganze Gewinn ab, welcher der darstellenden Kunst aus dem Zyklus zuwächst. Der berühmteste ausgeführte Zyklus ist in den Logen des Vatikans, wo Rafael die Geschichte des alten Testaments, von der Schöpfung an bis auf Christum, in zwei und fünfzig Bildern, durch seine Schüler malen lassen, auch einige davon selbst ausgeführt, andere retuschiert, zu allen aber die Zeichnungen hergegeben hat. In jeden von den dreizehen Bogen dieser Logen sind am Gewölbe jedesmal vier Bilder gemalt, die im nächsten Bezug mit einander stehen und ein abgesondertes Ganze unter sich ausmachen. Die

Geschichte Mosis allein ist in acht Gemälden, durch zwei Bogen fortgesetzt, und der Auszug Loths aus Sodom hat drei Stücke zu Nachbarn, welche den Abraham betreffen.

In Rücksicht auf die Wahl der Gegenstände zum Zyklus sind zwar diese Gemälde keine vollkommenen Muster, und es ist sehr wahrscheinlich, daß Rafael darin nicht seinem eigenen Gutdünken gemäß handeln konnte, sondern eine gegebene Vorschrift zu befolgen hatte; wir bedienen uns ihrer indessen doch als Beispiele, weil sie verschiedene notwendige Bemerkungen herbeileiten, und wir voraussetzen dürfen, daß wenigstens die Kupferstiche davon fast allen unsren Lesern wohl bekannt sind.

In den Bildern, welche die Geschichten Mosis enthalten, scheinen uns die Gegenstände am besten angegeben. Zuerst die Errettung des Kindes aus dem Flusse, hernach seine Berufung zum Führer des Israelitischen Volks, da ihm der Herr im feurigen Busch erscheint, wodurch die

beiden Wunder von dem Durchgang durchs rote Meer, und wie, bei Berührung mit dem Stabe, Wasser aus dem Felsen springt, schön vorbereitet werden. Darauf folgt der Empfang der Gesetztafeln auf dem Berge Sinai, und endlich wie Moses solche dem Volk vorhält. So weit könnte das Ganze wirklich für ein Muster zyklischer Darstellung gelten, die Geschichte wäre summarisch, deutlich und in ihren Hauptmomenten vorgetragen; aber zwischen die beiden letzten Stücke ist der Tanz ums goldne Kalb und die Anbetung der Wolkensäule nicht glücklich eingeschoben, sie stehen so müßig als überflüssig da, und sind, für sich allein betrachtet, zwar treffliche, verdienstvolle Bilder, aber aus dem Gesichtspunkte, unter welchem wir hier die Sache ansehen müssen, bloß Lückenbüßer, die dem Hauptzwecke der Deutlichkeit mehr schaden als nutzen; denn im ersten ist Moses eine sehr entfernte Nebenfigur, und das andre gehört eigentlich nicht zur Geschichte und unterbricht die Folge derselben.

Im ersten von den vier Bildern, welche sich auf David beziehen, wird seine Salbung vorgestellt, im andern erlegt er den Riesen Goliath, im dritten sieht man die Batseba sich baden; dadurch aber entsteht eine so große Lücke in der Reihe, daß kein Zusammenhang mehr zwischen diesem und dem vorigen Bilde wahrgenommen werden kann, auch bereitet es den folgenden Triumph nicht vor, und derselbe bleibt also wieder ohne anschauliche Ursache.

Den vier Geschichten von Noah, oder eigentlich der Sündflut, mangelt, um ein vollkommner Zyklus zu sein, der Anfang. Ihnen müßte ein Bild vorangehen, welches den verderbten irdischen Wandel der Menschen darstellte, und hingegen den Noah mit den Seinen als frommer, besser, der Errettung wert zeigte; erst dadurch würde die Erbauung der Arche und die Sündflut vorbereitet werden, denn diese letztere, oder eine jede Überschwemmung und Wassersnot, ist, als allgemein menschliche Darstellung, ein vortrefflicher Gegenstand für die bildende Kunst; soll sie

aber historisch bedeutend werden, so muß man notwendig die Arche darin sehen, und um zu wissen, was und warum diese da ist, muß ihre Erbauung, und früher die Ursache der Erbauung vorangehen; nur alsdann, wenn die Sündflut historischbedeutend worden ist, kann sich der Ausgang aus der Arche an dieselbe anreihen und verstanden werden. Endlich macht das Opfer gleichsam den Schlußstein des Ganzen aus, der Zyklus ist dadurch rund und fertig. Man mache den Versuch und nehme dieses Bild von den andern weg, so wird das Ganze nicht mehr vollendet erscheinen; man setze im Gegenteil noch ein Bild hinzu, so wird dieses wieder andere fordern, weil damit ein neuer Zyklus anfängt, es wird nicht recht zurückgreifen, weil der erste geendigt war. Als ein einzelnes Bild wäre das Opfer Noah, wie Rafael solches hier vorgestellt hat, ein unbedeutender Gegenstand, näher bedingt aber, wie in einem Bilde des Nicolaus Poussin im Palast Corsini zu Rom, völlig widerstrebend.

Nun bemerken wir noch unter diesen Rafaelischen Arbeiten Gegenstände von einer ganz andern Natur, welche zwar für einzelne Bilder, wenn auch nicht vorteilhaft, doch mehr oder weniger brauchbar sind, hingegen in den Zyklus nicht passen. Von dieser Art wären die Geschichten Jacobs, die Himmelsleiter, die Töchter Labans beim Brunnen, und der Zug nach Kanaan, keines fordert das andre, keines weist auf das andre zurück, sie sind sich alle ganz fremd. Da wo Jacob mit dem Laban wegen der verwechselten Braut zürnt, hat Rafael in der Bearbeitung eines widerstrebenden Gegenstandes das Möglichste, ja wir möchten wohl sagen, ein Wunder getan.

Hier brechen wir ab, um den Artikel von den vatikanischen Logen nicht über die Gebühr auszudehnen, denkende Künstler werden auf die angegebene Weise nun leicht die übrigen Stücke, nebst allem, was ihnen sonst in diesem Fache noch vorkommen kann, zu beurteilen wissen, sie

werden von dem Guten lernen und auch das Fehlerhafte oftmals als Warnung benutzen.

Aus dem Altertum haben sich auf verschiedenen Graburnen zyklische Darstellungen erhalten. Eine der schönsten ist in der Villa Borghese, wo, in vier gesonderten Bildern, die Geschichte des Actäon, mit trefflicher Kunst, in flach erhobener Arbeit, vorgestellt ist. Im ersten Stück, zur Seite rechts, sieht man ihn als Jäger mit Hunden beschäftigt, im andern belauscht er die badende Diana, im dritten erscheint er mit dem Hirschhaupte und wird von seinen Hunden angefallen (diese beiden letzten Stücke sind auf der Vorderseite) im vierten zur Seite links, ist er wieder in völlig menschlicher Gestalt als Leiche zu sehen, ein Mädchen beweint ihn und eine Alte hebt seine Füße auf. Die Hauptmomente der vorgestellten Geschichte sind in diesem Werk mit Verstand gewählt und man wird dadurch vollkommen von Actäons Stand, Beschäftigung, Abenteuer und tragischem Ende unterrichtet.

Auf einer andern großen Urne, in der florentinischen Galerie, Abgebildet in den Monumenti inediti des Guattani, 1784. pag. 43. ist der ganze Lebenslauf eines vornehmen Römers, seine Beschäftigungen, seine Würden im Krieg und Frieden vorgestellt, nicht, wie im vorigen Werk, in besondere Bilder geteilt, sondern alles hängt zusammen und macht ein Ganzes aus. Auf der rechten Seite empfangen die Parzen das Kind von der Mutter, und schreiben sein Schicksal auf eine Kugel, dann wird der Knabe von seinem Lehrer in den Wissenschaften und Künsten unterrichtet, zum Manne gereift vermählt er sich, bringt Opfer, stehet auf einem erhöhten Postament, der Friede hinter ihm, eine Frau und ein kleines Mädchen scheinen um Schutz zu bitten. Er jagt wilde Tiere, sitzt endlich und ruht aus, in der Hand einen Zepter haltend, die Rüstung wird ihm abgenommen. Ein Triumphbogen zeigt seine Siege an.

## Charakterbild

Das Charakterbild unterscheidet und erhebt sich als Gegenstand über die historische Darstellung dadurch, daß alle Figuren desselben für sich interessieren müssen und die Handlung ihnen nur zur nähern Bezeichnung, oder Versinnlichung des Charakters beigelegt, anerfunden und um deswillen untergeordnet ist. Im historischen Bilde hingegen sind die Figuren um der Handlung willen da, sie stellen solche dar, jene aber werden durch die Handlung dargestellt, dort ist sie das Mittel, hier der Zweck.

Das reinste und vollkommenste Beispiel in dieser Gattung von Kunstwerken, wäre nach unserer Meinung die Schule von Athen, von welcher auch die obigen Bestimmungen hergenommen sind, neben derselben wird der Parnaß seinen Platz behaupten können. Auch des Guido herrliches Bild von S. Peter und Paul im Palast Zampieri, zu Bologna. muß unter den vorzüglichsten genannt werden, wiewohl es von kleinerm Umfange ist. Der Disputa über das Sakrament wird alsdann gedacht

werden, wenn von mystischen Gegenständen die Rede sein wird, wiewohl sie von Rafael als Charakterbild, um der Schule von Athen entgegen zu stehen, behandelt worden.

Sonder Zweifel hat auch die alte Kunst in diesem Fache viel vortreffliches geleistet und man kann die vom Pausanias beschriebenen Gemälde des Polygnotus, in der Lesche zu Delph, füglich hieher rechnen. Auch ist uns in dem Basrelief auf der berühmten Medicäischen VaseIn der Florentinischen Galerie. ein eigentliches Charakterbild übrig geblieben, denn der Künstler hat, wie es scheint, keinesweges eine Opferung der Iphigenia vorstellen wollen, die Figuren stünden wohl sonst nicht so gesondert um das Gefäß her, und wären durch Handlung mit einander verbunden, auch nehmen sich weder Agamemnon noch Iphigenia, als Hauptfiguren, über die andern besonders aus, und der Altar mit der Bildsäule der Diana, an welchem diese letztere sitzt, kann für nichts anders als für ein beigelegtes

Zeichen, oder Attribut gelten, wodurch die Figur kenntlich gemacht wird. Dieses Werk wäre also, nach allen Abzeichen, ein Charakterbild der vornehmsten griechischen Heroen, die in der Geschichte des Trojanischen Kriegs berühmt sind.

Zu dem Rang des Charakterbildes erheben sich auch Bildnisse von der Art wie Leo X. zwischen zwei Kardinälen, die Halbfigur von Kardinal Faedra, und das Kniestück von Julius II, alle zu Florenz von Rafael; der sogenannte Schulmeister, Machiavel und Cäsar Borgia in der Gal: Borghese und das nicht ausgemalte Bildnis von Paul III mit ein paar andern Figuren, zu Capo di Monte in Neapel, von Tizian. Die Handlung der vorgestellten Personen zeigt den Charakter an, alles ist bedeutend, wahrhaft lebendig. Alles stimmt in sich selbst überein. Es sind Abbildungen vom Menschen selbst, von seinem Wesen, seinem Innern, nicht nur eine unbedeutende Ähnlichkeit mit der äußern Gestalt desselben.

## **Erfundene (poetische im engern Sinn) mythische, allegorische Darstellungen**

Poetische Bilder im engern Sinn, welche erfundene Gegenstände darstellen, mythische und allegorische Bilder scheinen in der bildenden Kunst noch höher als das Charakterbild zu stehen, weil sie meistens aus symbolischen, bedeutenden Figuren zusammengesetzt sind. Hier ist das Wunderbare eigentlich am Platz, es sind großenteils Szenen aus dem goldenen Zeitalter, oder Erscheinungen, die im Äther schweben. In ihrer ganzen Darstellung muß mehr Schwung und Glanz herrschen als bei historischen Gegenständen, und sie sollten immer durch etwas Außerordentliches, Überraschendes, Unerwartetes den Zuschauer in ein angenehmes Erstaunen setzen. Es ist schwer die Grenze auszumachen, wo die erfundenen Gegenstände in der bildenden Kunst gegen die historischen und allegorischen aufhören. Vielleicht löst sich der Knoten am leichtesten dadurch, wenn man alles Wunderbare, Übernatürliche poetischen

Gegenständen beizählt. Rein allegorische Gegenstände würden wir aber diejenigen nennen, welche, unter der Außenseite des poetischen, historischen oder symbolischen Bildes, eine wichtige, tiefe Wahrheit verbergen, die der Verstand erst dann entdeckt, nachdem der befriedigte Sinn nichts mehr zu erwarten hat. Allegorien überschreiten daher gewissermaßen, schon als solche, die Grenzen der Kunst, und sind nur in dem Falle zu dulden, wenn sie richtig und treffend sind; und nur wenn sie es in außerordentlichem Grade sind, können sie auf Lob und Bewunderung Anspruch machen, um des außerordentlichen Aufwands willen von Geist und von Genie, welcher dazu erforderlich ist.

Künstler, die dergleichen Gegenstände behandeln wollen, dürfen darum das Gewagte ihres Unternehmens nie vergessen, und sollten sich, um der fernern Beziehung willen, auf welche ihr Bild angelegt ist, keine einzige von den Bedingungen und Forderungen, die man sonst an ein Kunstwerk machen kann,

erlassen glauben. Überdem mögen sie sich ja hüten, die Allegorie zu verstecken. Sie muß klar, faßlich, reich an Gehalt sein, und keine falsche Auslegung, oder Zweideutigkeit zulassen, nur dem Scheine nach verborgen, aber wirklich so nahe liegend, daß auch selbst der beschränkte Verstand sie entdecken kann.

Die poetische Form der Kunstwerke erscheint uns, bei den neuern, nirgends reiner und eleganter als in der Aurora des Guido Rheni, im Palast Rospigliosi zu Rom. Den zweiten Platz behauptet die schlafende Venus mit Amorinen umgeben, ein Meisterstück des Hannibal Carracci, in der Galerie zu Capo di Monte in Neapel, und auf diese folgt Rafaels Galathea, in der Farnesina. Die Aurora des Guercino in der Villa Ludovisi, weniger edel im Styl, ist darum nicht weniger naiv und gefällig. Beide letztern gleichfalls zu Rom. Albano hat sich in der Galerie Verospi und vielen andern Werken sehr zierlich und elegant, oft sogar fein gezeigt, weswegen er auch mit Recht in poetischen Darstellungen

unter die ersten Meister gezählt zu werden verdient, doch haben seine Gedanken meistenteils mehr Schein und Glanz als Tiefe und Gewicht. Wir möchten daher den Julius Romanus ihm vorziehen, welcher zwar überhaupt nicht so lieblich und anmutig, aber groß und weit kräftiger ist, und den Beschauer durch das Unerwartete zu überraschen weiß. Seine poetische Ader strömt freilich nicht immer ganz rein, aber immer voll, und wird bisweilen ein mächtiger reißender Strom. Der Palast del T. zu Mantua enthält mehrere Beispiele poetischer Erfindungen, die diesem Meister Ehre machen, und vorzüglich sind die Eilf Bilder am Gewölbe des kleinen Portikus im Gartengebäude ein schönes zyklisches Ganze dieser Art. Das Bildchen, im Palast Pitti zu Florenz, welches den Apollo mit den Musen tanzend vorstellt, verdient ebenfalls als vorzüglich angemerkt zu werden.

Unter den Werken der alten Kunst ist uns kein Hauptstück von der poetischen Gattung übrig geblieben, und hierüber

müssen wir uns an den Nachrichten des Philostratus und anderer genügen lassen. Indessen sind wir doch nicht ganz leer ausgegangen. Die Bachantin, welche den Centaur mit dem Tyrsus antreibt, unter den herculanischen Gemälden, ist ein kleines doch vortreffliches Werk, und es wären noch andere aus eben der Sammlung zu erwähnen. Wir erinnern uns eines Basreliefs, wo Cybele auf dem Löwen reitet, und die Jahrszeiten ihr folgen. Ferner ist der Onix im florentinischen Cabinet, wo man in der Mitte auf einem hellen runden Fleck den Sonnenwagen und am Rande des Steins rund umher den Zodiakus eingeschnitten sieht, schön erfunden.

In den Allegorien sind die Alten sehr glücklich gewesen. Die bekannte Gruppe von Amor und PsycheDie bekannteste war im capitolinischen Museum; eine noch besser gearbeitete ist zu Dresden, von dem Restaurateur zu Kaunus und Biblis umgeschaffen; eine befindet sich in der florentinischen Galerie und andre anderswo. Auch kommt die Vorstellung auf

Basreliefen und sonst häufig vor. ist Allegorie und Symbol zugleich. Schwerlich ist jemals in eines Menschen Geist etwas lieblicheres und zarteres aufgestiegen, der Verstand ist befriedigt, das Gemüt erfreut, das Herz ist entzückt, und schlägt dem Werk froh entgegen, welches reizt, ergreift und unsere schönsten Empfindungen aufregt, die Kunst überschüttet uns darin mit allen ihren Wohltaten.

Eine fast eben so vollkommene Allegorie ist der Amor mit der Beute des Herkules, Eine Vorstellung, die sehr oft sowohl auf Gemmen als in Statuen vorkommt, die schönste von diesen ist in der Villa Pamphili. die liebliche Verkappung des Knaben, seine harmlose kindische Freude darüber! Das ganze ist so natürlich, so innig den Neigungen und Scherzen der Kinder angepaßt. Haben wir uns nun an der Natur, der Naivität des Bildes erfreut, so bemerken wir endlich, daß der Knabe Flügel hat, es ist Amor, der sich nicht kindisch freut, in der Löwenhaut zu stecken, die Keule zu tragen, er freut

sich und triumphiert, daß er den Herkules bezwungen hat. Der Verstand entdeckt nun des Künstlers Absicht, der da sagen will: Die Liebe besiegt auch die Stärksten. In der Tat es war ohnmöglich, diese Wahrheit deutlicher auszusprechen, und lieblicher einzukleiden.

Überhaupt war die Liebe, dieses große Triebad der Welt und des menschlichen Lebens, für die Kunst, besonders bei den Alten ein sehr fruchtbarer Stoff zu Allegorien, wir sehen daher den Eros und Anteros, auf einer Gemme in der florentinischen Sammlung, das Weltall halten. Bald ist Amor ein Bildner, bald mißhandelt er Psychen, und schleppt sie bei den Haaren hinter sich her, ferner errichtet er ein Siegeszeichen, er zerbricht Jupiters Donnerkeil. Ein Basrelief im capitolinischen Museum hat Amorinen, welche die Attribute aller Götter im Triumph aufführen.

Wenn Hercules oder Pallas eine Victoria in der Hand tragen, wie man jenen auf einem

Basrelief am Bogen des Constantin, und diese auf geschnittenen Steinen vorgestellt sieht, so ist zwar der Begriff, daß durch Stärke oder durch Weisheit der Sieg erlangt wird, leicht faßlich, und die Allegorie gut, aber doch schon nicht mehr so vollkommen, wie Amor und Psyche, oder der Amor mit der Beute des Hercules, diese erfreuen uns als Abbildungen der schönsten Natur, ungeteilt, und scheinen nichts weiter hinter sich zu verbergen, man bewundert sie nachher, indem man ihre zweite Seite betrachtet, wo sie bloß als Gedanke erscheinen, und als solcher nun nicht weniger vollkommen sind. Alle die andern, welche wir angeführt haben, sind schon mehr Zeichen, sie verraten sich schon dem ersten Anblick als Rätsel, die einen weitern Sinn haben, und täuschen nicht so durch das Natürliche, wie die ersten, in doppelter Rücksicht vollkommenen Werke.

Bei den neuern findet sich zwar kein Beispiel von dieser höchsten Vollkommenheit, doch mehrere die wohlgeraten und läblich sind, wo der

Künstler dem Ziele wenigstens nahe gekommen, wenn er dasselbe auch nicht vollends zu erreichen vermochte.

Die Liebes Götter, welche die Vögel wecken, in der Aurora des Guercino, Villa Ludovisi zu Rom. sind in der Tat eine Allegorie voll Anmut und Naivität. Es ist so natürlich, daß Kinder hinter Vögeln her sind, dieselben necken und jagen, es ist so wahr, daß alle Kreaturen von der Liebe beunruhigt werden. Man möchte vielleicht nur bloß überhaupt dagegen einwenden, daß der ernste Sinn in ein zu scherhaftes Bild eingehüllt sei, und auch nicht unzweideutig, klar und faßlich genug in demselben liege, um für eine ganz vollkommene Allegorie gelten zu können; nichts desto weniger bleibt sie eine der glücklichsten, welche die neuere Kunst hervorgebracht hat.

Ein anderes treffliches Werk ist die Fortuna des Guido Rheni. Ehemals in der capitolinischen Galerie, jetzt in Frankreich. Sie ist in der Scola Italica in Kupfer

gestochen. Sie ist aber schon mehr Zeichen; Zepter, Krone und Palme, die sie hält; der Erdball, über welchem sie schwebt, lassen sogleich einen allegorischen Sinn vermuten, und wir haben vorhin gezeigt, daß dieser den Genuß und Eindruck des ersten Anblicks nicht stören soll. Der Genius hingegen, der die flüchtige Fortuna bei den Haaren faßt, und zurückhält, ist vollkommen glücklich gedacht, es ist so naiv und natürlich, daß der kleine, mutwillige Knabe mit den flatternden Haaren des Mädchens spielt, sie zupft und faßt und nicht lassen will, und, wenn der Gedanke an den Unbestand, an die Flüchtigkeit des Glücks für sich selbst etwas trauriges hat, so wird er hier, durch eine gefällige Umwendung tröstlich und ermunternd. Der Genius hält das Glück fest! und wer ist nicht mit diesem Ausspruch zufrieden?

Genau erwogen, wäre die Außenseite oder die Form an dem vorgedachten Beispiele von Guercino allerdings günstiger, weil die Allegorie mehr bedeckt ist, aber an Guidos

Bild ist das Innere oder der Bezug mehr wert. Der Unterschied zwischen beiden ist nur, daß jenes, wenn es auch nicht verstanden wird, nichts zu verlieren scheint, und allemal noch ein anmutiges vollendetes Bild bleibt, dieses aber muß schon verstanden werden, sonst geht das beste davon verloren.

Wir würden zwar noch mehrere Beispiele von guten und trefflichen Allegorien aufstellen können, allein die Resultate, welche aus den angeführten herzuleiten sind, möchten hinlänglich sein, zur Bestimmung der Erfordernisse dieser Art von Gegenständen an Kunstwerken.

Eine untergeordnete Art der Allegorie möchten wir die Anspielung nennen, Sie gehört eigentlich in die Lehre von den Spezial-Motiven. und dem Künstler darum bestens empfehlen, weil sie sich in jedem Bilde anwenden läßt. Es kann nämlich in Benehmen und Handlung der Figuren etwas bedeutendes liegen, welches noch mehr erraten läßt, als wirklich dargestellt ist; der

Beschauer wird alsdann von dem Künstler und dem Kunstwerk bis über die Grenzen der Kunst hinausgeführt, und in dieser Art war Rafael der größte Meister, dem auch seine Charakterbilder häufig Gelegenheit darboten, sein Talent zu zeigen. So ist z. B. an der Figur des Abraham, im Gemälde von der Disputation über das Sakrament, der innere Schmerz, welchen er zurückhalten will, und die stürzenden Tränen eine schöne Anspielung auf die Aufopferung Isaaks. Es wird auf diese Art der Gehorsam, die Unterwerfung des Patriarchen in den Willen Gottes, ohne Zweifel, edler bedeutet, als durch den widerstrebenden Gegenstand des Opfers selbst hätte geschehen können.

Im Parnaß betrachtet und bewundert Horaz den Pindar, Petrarch schaut mit Liebe auf seine Laura, Socrates unterrichtet, Diogenes sitzt allein und abgesondert in der Schule von Athen, dieses lässt uns ihre Neigungen, Gesinnungen, Lebensweise sehen.  
Dergleichen feine Züge, die einzeln in den Teilen eines Bildes zerstreut sind, erhöhen das Interesse desselben ungemein, sie sind

nicht sowohl eine Forderung, die wir an den Künstler zu machen befugt sind, als vielmehr ein Zumaß, welches er uns aus der Fülle seines Vermögens zu geben im Stande war, und wofür er unsre Bewunderung in Anspruch nimmt.

Correggio hat zuweilen in Nebenwerken auf den Charakter seiner Figuren angespielt, wie mit dem weißen Hasen in der sogenannten Zingara und dem Stieglitz in der Vermählung der heiligen Catharina, Beide in der Galerie auf Capo di Monte in Neapel; das erste ist eine Mutter Gottes, mit dem schlafenden Kinde, in einer einsamen Gegend sitzend, und ruhend. Ihr Gewand und Kopfputz nach Orientalischer Art, ist an dem uneigentlichen Beinamen la Zingara (die Zigeunerin) schuld. die Nähe dieser scheuen Tiere, und daß sie ihrer Furcht vergessen, soll den Begriff der Unschuld und Reinigkeit der handelnden Personen erhöhen, die Ruhe und Stille der Szene bezeichnen. Wir sehen eben dieses auch auf einem Sarkophag im Capitol. Museum, wo die Genien des Schlafs und

des Todes vorgestellt sind, und Hasen sitzen zu ihren Füßen, ebenfalls als Anspielung auf die Stille des Schlafs. Man kann aber bei dieser Manier die Vorsicht und Mäßigung nicht dringend genug empfehlen. Correggio selbst ist in seiner JoBerühmtes Gemälde, ehemals in der Sammlung der Königin Christina, aus deren Verlassenschaft es an den Herzog von Orleans kam. Aus frommem Eifer ward es verstümmelt, in der Folge aber wieder repariert, und soll jetzt im Palaste Sansouci aufbewahrt werden. Dü Change hat dasselbe schön in Kupfer gestochen. zu weit gegangen, daß er einen trinkenden Hirsch angebracht hat, um dadurch auf die Brunst des Jupiter anzuspielen. Wie sollte, durch ein so unbestimmtes Zeichen, der Ausdruck oder die Bedeutung vermehrt werden können? da das Bild die Umarmung, und also die Sache selbst, welche bedeutet werden soll, dem Beschauer vor Augen stellt.

## **Symbolische Darstellungen**

In symbolischen Figuren der Gottheiten oder ihrer Eigenschaften, bearbeitet die bildende Kunst ihre höchsten Gegenstände, gebietet selbst Ideen und Begriffen uns sinnlich zu erscheinen, nötigt dieselben in den Raum zu treten, Gestalt anzunehmen, und den Augen anschaulich zu werden; ja wir würden diese Wunder schwerlich für möglich halten, wenn nicht die Alten solche wirklich geleistet und in ihren Werken aufgestellt hätten. Der große Zyklus der zwölf obersten Gottheiten, und die kleinere der Musen, der Grazien, Horen, Parzen u. s. w. greifen alle, wie Räder eines Uhrwerks, zum Zweck eines vollendeten Ganzen in einander; sie umfassen, füllen und begrenzen auch, wie es scheint, das ganze Gebiet der Kunst im Charakteristischen, im idealisch Erhabenen, im Gefälligen, Reizenden und Schönen.

Den Göttern, als Wesen, die über alle Not, Gebrechen und Dürftigkeit erhaben sind, kommen die Leidenschaften nicht zu, und die beste Kunst hat daher alle Bilder derselben in Ruhe dargestellt. Die

Schönheit, das Große in den Formen, ihr Ernst, ihre majestätische Würde, zwingt Ehrfurcht ab, setzt in Erstaunen. Da wo sie sich näher zum Menschen hinneigen, und zärtliche Gefühle erregen, wo Huld, Freundlichkeit und Liebe eintritt, werden wir angezogen, und Venus, die schwesterlichen Grazien, Amor und Psyche herrschen nicht durch Hoheit, nicht durch Gewalt, sondern durch die Wahl unserer Herzen. Bei Gestalten, welche schrecken sollen, wie z. B. die Furien, nimmt sich die echte Kunst vor dem Scheußlichen und Verzerrten in acht, sie erreicht ihren Zweck edler durch Großheit, welche bis zum Strengen, zum Furchtbaren getrieben werden kann.

Obschon die alten großen Muster der neuern Kunst den Weg gebahnt, so hat dieselbe sich doch in ihren Symbolen nie zu gleicher Höhe empor schwingen können. Die besten Figuren von Gott Vater sind immer ernst und von sehr strengem Charakter, und kommen dem Jupiter der Alten nicht gleich, welcher sie nicht nur in

schöner Form der Glieder übertrifft,  
sondern neben dem Erhabenen und  
Gewaltigen, auch noch väterlich, milde und  
gütig ist. Christus ist liebreich, sanft,  
fromm, duldend und gut, aber in unsfern  
Bildern meistenteils auch schwach, und  
darf oft nicht anders vorgestellt werden,  
wenn das Bild mit sich selbst und der  
vorgestellten Handlung in Einheit bleiben  
soll, wie wir weiterhin ausführlicher dartun  
werden.

Hingegen gewährt keine von allen uns  
bekannten Mythen der bildenden Kunst als  
Gegenstand so viele Vorteile als die  
Madonna. Der sanfteste Reiz, das höchste  
Anziehende und Tröstende liegt in ihr, der  
Himmel knüpft sich gleichsam mit der Erde  
zusammen, in der allmäßlichen Steigerung  
ihres Charakters durch verschiedene Stufen  
vom Menschlichen zum Göttlichen. Wo sie  
menschlich handelt, mit ihrem Kinde  
beschäftigt ist, dasselbe pflegt, herzt,  
u. s. w. da ist sie uns das Symbol der  
Mutterliebe, des gemütlichsten, reinsten  
und zartesten Triebes im Menschen; sie

verliert darum an Innigkeit, an dem Anziehenden und Rührenden für uns, wenn sie in ihrem menschlichen Zustande anders als eine liebende Mutter dargestellt erscheint, denn wir haben ja von der Mutterliebe keinen höhern, keinen schöneren Begriff als die Mutterliebe selbst.

Deswegen ist auch Michel Angelo zu tadeln, daß er seiner trefflichen Statue von der Madonna, in der Sakristei zu S. Lorenzo in Florenz, einen Junonischen großen Charakter beizulegen strebte, da sie doch das Christkind an ihrer Brust tränkt.

Wo sie menschlich handelt, auf Erden ist und lebt, da sei sie menschlich, sie werde unschuldig, zart, sanft, so edel und liebenswürdig als möglich gebildet, wie Raphael getan, von dessen Bildern mehrere auf dieser Seite wenig zu wünschen übrig lassen, und vielleicht hat er in der Madonna della Sedia die Vollkommenheit erreicht, und in Rücksicht des Zarten und Innigen gar über die Alten triumphiert. Wo sie aber verklärt oder als Erscheinung auftritt, schwebend von Engeln getragen, angebetet,

wo sie Mutter Gottes, Himmelskönigin ist,  
da erhalte sie einen göttlichen hohen  
Charakter, nicht junonisch und stolz, auch  
nicht kalt und strenge, wie Pallas, darf sie  
sein, sondern dem Erhabenen sei Liebe und  
Güte beigemischt; der genannte große  
Meister hat diesfalls in seinem herrlichen  
Bilde zu Dresden gewiß schon vieles  
geleistet, aber es war freilich weder in  
seinem noch irgend eines andern neuern  
Künstlers Vermögen, alle Forderungen zu  
erfüllen, die an einem solchen Gegenstand  
gemacht werden können.

Wenige von den Symbolen, welche in dem  
Bezirk der christlichen Mythe liegen, und  
also der neuern Kunst ausschließlich  
angehören, sind von ihr nach Vermögen  
bearbeitet, und es ist hier ein weites  
ergiebiges Feld fast ganz unbenutzt liegen  
geblieben. Die Alten hatten für alle  
Symbole der höhern und niedern Gattung  
eine gemessene Form oder Typus, welchen  
die vortrefflichsten Meisterstücke  
angegeben, und wovon die Kunst, da sie  
ihn einmal als gut und unübertrefflich

anerkannt hatte, nicht mehr abwich.  
Obschon der Styl sich änderte, so blieb  
doch die Form immer dieselbe, es gab zwar  
bessere und schlechtere Bilder, aber sie  
waren alle nach Einem Gesetz gemacht; die  
Neuern hingegen scheint die Liebe zum  
Neuen von der verbesserten Reproduktion  
schon vorhandener Gestalten und  
Charaktere abgehalten zu haben, und so  
konnte kein beständiger fester Typus  
entstehen, denn derselbe Charakter  
erheischt allemal auch eine Annäherung an  
eben dieselbe Form; sie entfernten sich aber  
gefliessentlich von derselben, um dem  
Vorwurf der Nachahmung auszuweichen,  
und legten die Bedeutung ihrer Figuren in  
das Attribut. Also erkennen wir den  
S. Petrus nicht an seiner Gestalt, nicht aus  
seinen Zügen, sondern durch die Schlüssel,  
den Paulus nur an dem Schwerte u. s. w.

Die Figuren von Gott Vater, und besonders  
die von Christus verhalten sich in Gestalt  
und Zügen noch am meisten gleich und  
beständig, wiewohl das Ideal von beiden  
vielleicht glücklicher gedacht sein könnte.

Aber warum hat beinahe ein jeder Maler seine eigne Form für Madonnen? und warum folgte man nicht allgemein, wenigstens in denen vom höhern Charakter dem oben angeführten Beispiele von Rafael nach? Eben dieser große Meister stellte Johannes den Täufer als Jüngling und als Mann fast unübertrefflich dar. Gleichwohl haben die Nachfolger sich diese Muster nicht wie sie gekonnt und gesollt hätten, zu nutze gemacht, und sind vielfältig davon abgewichen.

Einen Hauptirrtum gegen den Geschmack und das vorhin aufgestellte Prinzip der Kunst in symbolischen Gestalten, haben fast alle neuere Künstler darin begangen, daß sie die bösen Geister nicht gräßlich, nicht verwünscht und abscheulich genug darstellen zu können glaubten. Es war umsonst, daß die Furien, Medusen und andere Schreckgestalten der alten Kunst ihnen einen bessern Weg zeigten. Man beklagt sich so oft darüber, daß unsere Mythen dem Künstler den Vorteil nicht gewähren, welchen die Alten von den

ihrigen ziehen konnten. Im Ganzen genommen ist dieses unstreitig wahr. Aber wir haben ja auch das nicht benutzt, was uns von den unsrigen angeboten wurde. Die Apostel hätten ein schöner Zyklus werden mögen, eben so die Evangelisten, Propheten und Sibillen. Nun ist freilich keine Zeit mehr, das Versäumte nachzuholen, und die Erkenntnis des Schadens muß uns genügen.

Nachdem wir die günstigen und bequemen Gegenstände, und zwar solche, welche sich über die rein menschlichen erheben, bis zu den symbolischen, durchgegangen, so ist es nun Zeit von andern zu sprechen, welche man zwar tiefer als die rein menschlichen setzen, jedoch, ob sie gleich niedrigere Kunstgattungen ausmachen, gleichfalls für die bildende Kunst statthaft und bequem erklären muß, sobald sie sich selbst nur deutlich aussprechen, welches sie gewöhnlich leisten, eben weil sie aus der wirklichen Natur genommen sind, und keine sehr hohen Ansprüche machen.

Hier hat besonders der äußere Sinn des Künstlers sich zu zeigen, sein Auge muß sich als zartfühlend für Farbe und Haltung legitimieren, sein Pinsel muß, in den meisten Fällen, fein und reinlich arbeiten. Der höchste Grad der Ausführung gereicht ihm zum Lobe, und, ob ihm gleich Ansprüche an höhere Wirkungen nicht versagt sind, so ist doch meistens sein Zweck nur heiter und sinnlich zu wirken. Dieses gilt besonders von

### **Szenen des gemeinen Lebens.**

Die Welt, welche durch diese Art von Kunstwerken dargestellt wird, ist die wirkliche Welt, die wir anschauen, in der wir leben, deren Gegenstände uns bekannt und deutlich sind, wenn sie auch nicht immer bedeutend sein sollten.

Galante Unterhaltungen zwischen Männern und Frauen, Marktschreier, Obst- und Geflügelhändler, Tobacksgesellschaften, trinkende Bauern und andere dergleichen

Vorstellungen, welche uns besonders die niederländische Maler hinterlassen haben, reizen durch Wahrheit und Natürlichkeit, oft durch eine wackre und markige, oft durch eine äußerst saubere Behandlung.

Doch erfreuen uns Bilder dieser Art am meisten, wenn der Künstler nicht bloß das gewöhnlich Natürliche darstellt, sondern solche Motive zu erhaschen weiß, die sich durch Naivität auszeichnen. Wir werden künftig Gelegenheit finden hiervon mehrere Beispiele anzuführen, gegenwärtig halten wir uns bei dieser Gattung nicht auf, weil viele unserer Leser sie gar wohl kennen, ja vor Augen haben, und die meisten wohl mit unserer kurzen Äußerung einstimmig sein werden.

## Tierstücke

Darstellungen aus dem Tierreiche haben zwar ihrer Natur nach ein geringeres Interesse als Darstellungen menschlicher Handlungen, die uns näher angehen. Unsere

Teilnahme an solchen Gegenständen wird jedoch erregt durch den mannigfaltigen Ausdruck von Ruhe, Bewegung Begierden und Leidenschaften. Das Kraftvolle, das Pathetische, spricht uns auch hier an, und die Gestalten sind edler Formen fähig.

Da bei den Tieren überhaupt weniger Individualität als bei den Menschen gefunden wird, und ein jedes seine ganze Gattung repräsentiert, da ihnen die Sprache fehlt, der größte Teil ihrer Äußerungen sich auf den Ausdruck der Gebärde reduziert, so folgt notwendig daraus, daß fast alle möglichen Fälle ihrer gegenseitigen Verhältnisse, Handlungen und Neigungen zur Anschauung gebracht werden können, und als Gegenstände für die bildende Kunst zwar von mehrerm oder minderm Interesse sind; aber doch durchaus für statthaft gelten müssen. Wir erinnern uns auch nicht leicht eines Tierstücks, von alter oder neuer Kunst, dessen Gegenstand nicht vollkommen deutlich gefaßt werden könnte, und einer Auslegung benötigt wäre.

Jedoch ist nicht zu leugnen, daß auch in diesem Fach Gegenstände vorkommen können, die widerstreben, und ohnmöglich deutlich zu machen sind; wenn man nämlich von der allgemeinen Darstellung der tierischen Welt, auf besondere Begebenheiten, übergehen, wenn man Tiergeschichten, oder Dichtungen von Tieren vorstellen wollte, welche noch etwa gar einen moralischen oder politischen Sinn hätten, wie die Fabeln des Aesops, des la Fontaine und dergleichen.

Beispiele des höchsten Sinnes, in Darstellungen der Tiere müssen wir, wie in so mancher andern Kunstgattung, unter den Resten der alten Kunst suchen. Der Eber zu Florenz, der große Löwe vor dem Arsenal zu Venedig, der Löwe, welcher das Pferd zerreißt, im Capitol, der Justinianische Bock etc., sind in ihrer Art so vollkommen als irgend andere von den bewundertesten Kunstwerken.

Auf dem Wege des Großen und Mächtigen und Pathetischen folgte ihnen, in neuern

Zeiten, Sneyders und einige seiner Schüler. Hingegen Bassano, Bergheim, Potter, Roos u. a. haben den stillen, ruhigen Zustand der Viehherden, treffend und sehr natürlich dargestellt.

## Landschaften

Darstellungen, aus der belebten, sich bewegenden Natur üben ohne Zweifel mehr Macht über unsere Empfindungen aus und behaupten allerdings den Vorzug vor den Landschaften, die mit einer weit mäßigern Wirkung zufrieden sein müssen; sie sind aber dennoch gute, und brauchbare Gegenstände, für die bildende Kunst, oder vielmehr ausschließlich, nur für die Malerei. Sie ruhen auf sich selbst, sind klar, und keiner Zweideutigkeit unterworfen. Überdies können sie auf die verschiedenste Weise behandelt werden, und sind durch Mannigfaltigkeit ihres Charakters fähig, unser Gemüt angenehm zu beschäftigen, zur Fröhlichkeit, oder zum Ernst zu stimmen. Wem wird nicht wohl zu muten,

wenn Claude Lorrain ihn unter heitern  
Himmel, in angenehme Gegenden führt, wo  
sanfte Lüfte in den Bäumen spielen, das  
Meer am Ufer plätschert, und Strahlen der  
sinkenden goldenen Sonne auf den Wellen  
tanzen? Caspar Poussin erhebt das Herz  
durch große einfache Naturszenen.  
H. Schwanefelds einsame und ruhige  
Gegenden laden zum stillen Genuß seiner  
selbst ein, und die Wildnisse des Salvator  
Rosa, wo über öden Klippen drohende  
Gewitter aufziehen, erregen ein  
schauerliches Gefühl in uns.

### **Von den gleichgültigen Gegenständen**

Wir nennen gleichgültige Gegenstände für  
die bildende Kunst diejenigen, welche an  
und für sich nichts Bedeutendes,  
Anziehendes oder Rührendes enthalten,  
welche uns in Ruhe und Untätigkeit lassen,  
wenn sie gleich darstellbar und faßlich sind.  
Hier tritt der Fall ein, daß der Künstler, im  
eigentlichsten Sinne, das Kunstwerk selbst  
erschafft, weil er notwendig dafür sorgen

muß, durch Ausbildung des Ganzen, durch kluge Erfindungen im Einzelnen, welche nach den Umständen von seiner Willkür abhängen, dem Werk ein Interesse zu geben. Da der Stoff selbst keinen Wert hat, sondern bloß leidend ist, so kommt es ganz darauf an, was er aus demselben machen will und kann.

Die Künstler alter und neuer Zeiten haben, öfter als man vermuten sollte, sich mit dieser Art von Gegenständen beschäftigt, und sie vielleicht deswegen so reizend gefunden, weil sie dem Genie den weitesten Spielraum gestatten, da hingegen die Strengbestimmten, Gehaltreichen, auch eine ernste gemeßne Form verlangen, welche ausgefüllt werden muß, und nicht überschritten werden darf.

Gleichgültige Gegenstände sind uns also: mystische Bilder, pompöse Darstellungen, als Opferaufzüge, Triumphe, Mahlzeiten, sodann Bildnisse von der gewöhnlichen Art, landschaftliche Aussichten, Frucht-

und Blumenstücke, totes Wild und  
dergleichen.

## Mystische Bilder

Mystische Bilder nennen wir diejenigen, in welchen Geheimnisse, Meinungen und Lehren, besonders der christlichen Religion vorgestellt sind.

Von wenig Gegenständen, welche man aus der christlichen Überlieferung wählen möchte, kann man sagen: die historische Seite derselben sei deutlich, sie könne durch Darstellung vollendet werden, und diese möchten allenfalls den Gegenständen ähnlich sein, die wir vorhin poetische oder mythische genannt haben, darunter ist die Geburt Christi, die Auferstehung und Himmelfahrt, nebst der Himmelfahrt der Madonna zu zählen.

Manche sind widerstrebend, von denen unten gehandelt werden soll, von den gleichgültigen aber sei hier die Rede.

Dahin gehört vornehmlich jene Menge von Bildern, worauf die Madonna, nebst heiligen Patronen von Städten, Familien, Kirchen und Klöstern, zusammen auf Eine Tafel bestellt worden. Nach der Einfalt der früheren Kunst sind dergleichen Figuren ganz ohne Verbindung, oder doch ohne interessantes Verhältnis neben einander hingestellt, hingegen pflegten die größten Meister der schönsten Zeit eine passende Handlung dazu zu erfinden, wodurch das Gleichgültige oder vielmehr Frostige des Gegenstandes bezwungen wurde.

Dieses Verfahren mag dieselbigen Schwierigkeiten haben, welche der Dichter findet, wenn er ein Gelegenheitsgedicht, oder ein Gedicht in obligaten Reimen zum Werke des Genies machen soll, und wir haben in der bildenden Kunst solche Wunderwerke z. B. die Madonna dell Impannato von Rafael und die Madonna di St. Girolamo von Coreggio, diesen sieht man den Zwang so wenig an, daß die Kunstrichter bisher die Schwierigkeiten, welche die großen Künstler zu bekämpfen

hatten, gar nicht in Anschlag brachten, vielmehr noch Ursache zu haben glaubten, über Verletzung der Chronologie zu klagen. Eine nähere Anzeige dieser Bilder wird unsere Leser in den Stand setzen, näher von der Sache zu urteilen.

Die Madonna dell Impannato hängt in der Galerie des Palasts Pitti zu Florenz, und war ehemals das Altarblatt einer Hauskapelle der medicäischen Familie. Ihren Namen erhielt sie daher, weil Rafael, im Grunde des Bildes, ein mit Papier oder Leinwand überzogenes Fenster, nach alter Italiänischer Sitte, angebracht hat. Die Madonna steht, und ist im Begriff das Christkind der h. Elisabeth zuzureichen, diese sitzt und hält die Hände hin, dasselbe zu empfangen. Maria Magdalena steht hinter ihr, zeigt auf Johannes, und spricht freundlich zum Christkind, welches noch an der Mutter Hals hängt, und sich gegen die Maria Magdalena umwendet, lachend und scherzend, voll Freude und Liebe. Johannes sitzt im Winkel rechts zuvorderst im Bilde auf einem Tigerfelle, und scheint mit

aufgehobener Hand von dem Erlöser zu prophezeien. Er ist als ein Knabe von ohngefähr acht oder neun Jahren vorgestellt, das Christkind hingegen nur als ohngefähr anderthalb oder zwei Jahre alt, und hierin liegt der getadelte Anachronismus, den der Maler mit gutem Vorsatz begangen zu haben scheint, damit Johannes, als Florentinischer Schutzheiliger eine Hauptfigur würde, und mannigfaltigere Gestalten im Bilde sich zeigten.

Man hat noch keinen recht guten Kupferstich von diesem fürtrefflichen Werk.

Das berühmte Gemälde des Correggio, la Madonna di St. Girolamo genannt, wurde sonst in der Pilota zu Parma aufbewahrt, und ist jetzt nach Frankreich gebracht worden. Die Madonna sitzt und hält das Christkind auf dem Schoß, vor ihr, zur rechten, kniet M. Magdalena und küßt dem Kinde den Fuß, dieses spielt mit ihren gelben Locken. Auf der entgegengesetzten Seite steht ein Engel, welcher mit ihm zu

scherzen und zu sprechen scheint, er  
blättert in dem Buche des heiligen  
Hieronymus, nach welchem das Kind  
verlangt, der alte Kirchenvater steht ganz  
zu vorderst und schaut mit ernstem  
Nachdenken auf den kleinen Erlöser, unten  
im Bilde sitzt ein kleiner Engel mit dem  
Salbengefäß der Maria Magdalena, in  
Anspielung auf den Wohlgeruch der Salbe  
riecht er in dasselbe. Die Kritiker ärgern  
sich an dem h. Hieronymus, welcher hier  
schon als ein alter Mann auf dem Bilde  
erscheint, ob er gleich vierhundert Jahre  
später als Christus gelebt hat.

Es gibt zwei geschätzte Kupferstiche von  
diesem Bilde, der eine ist von Augustinus  
Carracci meisterhaft gearbeitet, der andere  
von Robert Strange, zart ausgeführt,  
übrigens aber nicht zum besten geraten.

Andere vortreffliche Bilder mystischen  
Inhalts, welche den Gegenständen nichts,  
sondern alle ihre Vorzüge der Behandlung  
verdanken, sind: die Verherrlichung des

Sakraments, gewöhnlich Disputa genannt,  
von Rafael im Vatikan.

Es ist als Charaktergemälde behandelt, und  
den mystischen Ernst, die Düsternheit  
ausgenommen, welche im Ganzen  
herrschen, und von dem Gegenstand  
herkommen, ist es kein unwürdiges  
Gegenbild der Schule von Athen.

Hierher rechnen wir auch das Gesicht  
Ezechiels von eben dem Meister, Gott Vater  
der auf den Zeichen der Evangelisten  
herabschwebt, ein kleines fleißig  
ausgeführtes Ölgemälde im Palast Pitti zu  
Florenz. Ein höchst ehrwürdiges Kunstwerk  
von welchem künftig umständlicher die  
Rede sein wird.

Ferner eine Disputa über die Dreieinigkeit,  
ein Ölgemälde des Andrea del Sarto, von  
Figuren in Lebensgröße, ebendaselbst. In  
diesem Bild, welches nur aus sechs Figuren  
besteht, hat der Künstler auch ein  
Charakterstück liefern wollen, und die  
Dreieinigkeit, als Veranlassung des Bildes,

bloß weit zurück in den Wolken sehen lassen.

## Pompöse Darstellungen

Diese tragen vornehmlich den Charakter des Reichen, Prächtigen und Gleißenden an sich, der Künstler muß durch Reichtum und Schmuck uns zu blenden und in Verwunderung zu setzen wissen.

Dergleichen Werke erfordern eine leichte, reiche Erfindung, es muß lauter Fülle, Überfluß, Bewegung und Tätigkeit darin herrschen.

Mahlzeiten, öffentliche Feste, oder Schauspiele, auf Plätzen, in Kirchen und Sälen, welche Tiefe und Höhe fordern, wo Figuren nahe beisammen in Haufen stehen, wollen gemalt sein, und es kommen ihnen helle abwechselnde, frische Farben zu. Die Meister der venetianischen Schule, vor allen Paul Veronese, haben das Vorzüglichste geliefert.

Feierliche Aufzüge, Märsche, Triumphhe und dergleichen, die viele Breite erfordern, werden sich am besten für ein Fries in Basrelief gearbeitet, oder grau in grau gemalt, schicken. Es sind Beispiele dieser Art in vielen antiken, halberhobenen Arbeiten, aus den Zeiten der römischen Kaiser noch übrig. Das Raisonnierteste aber von allen wäre, nach unserm Bedünken, der Triumph, oder Zug, des Heers Kaiser Sigismunds, welchen Julius Romanus gezeichnet, und durch seinen Schüler Primaticcio, im Palast T. zu Mantua, in Stukkatur ausarbeiten lassen. Auch Polidor von Carravaggio hat viel fürtreffliche Sachen ähnlicher Art grau in grau gemalt.

## Bildnisse

Es sind hier die von der gewöhnlichen Art gemeint, denn von den andern ist schon bei Gelegenheit der Charakterstücke geredet worden. Man sieht hier Abbildungen einer menschlichen Gestalt, ohne Handlung, Ausdruck oder Bedeutung, Bilder, weder

für den tiefen Sinn, weder für Herz noch Geist, selten für den Verstand, sondern bloß für die Erinnerung. Das Bestreben des Künstlers, und der Wunsch des Abgebildeten gehen beide nur auf äußere Ähnlichkeit der Gesichtszüge, der weitere, edlere Zweck des Kunstwerks, in Darstellung des Charakters, wird dabei weder gefordert, noch gekannt, dadurch bleibt der Gegenstand eines solchen Bildnisses, oder vielmehr Gleichnisses, völlig gleichgültig, das Bild hat kein allgemeines Interesse, wenn auch übrigens die mechanische Behandlung an demselben gut sein kann.

## **Landschaftliche Aussichten**

Gleiche Bewandtnis hat es auch mit diesen, wenn sie nur die Aufzählung der Berge, Häuser, Bäume, Büsche, Felder und Wiesen in einer Gegend enthalten, wenn dieser nicht das Charakteristische abgewonnen, und rein dargestellt ist, wenn nicht ein bedeutender Sinn durchgeht, darüber

schwebt, so erklärt sie die bildende Kunst mit Recht für gleichgültig.

## **Stilleben**

Totes Wild, Blumen, Fruchtstücke und dergleichen haben keinen geistigen Wert, der Gegenstand ist ohne höheren Ausdruck, er kann an sich keine Teilnahme erregen, nur eine treue, ja erhöhende Nachahmung kann uns an dergleichen Werken interessieren. Wir sehen die Kunst und den Künstler, nicht aber die vorgestellte Sache.

## **Widerstrebende Gegenstände**

Widerstrebend und unstatthaft für die bildende Kunst sind alle diejenigen Gegenstände, welche nicht sich selbst aussprechen, nicht im ganzen Umfange, nicht in volliger Bedeutung, vor den Sinn des Auges gebracht werden können. In einem Kunstwerke, welches an die wissenschaftlichen Kenntnisse des Beschauers appellieren muß, ist eigentlich

nur die geringere Hälfte in dem Bilde selbst enthalten, dasselbe liefert uns nur eine gewisse äußere Gestalt der Dinge, welche der Künstler eigentlich hat darstellen wollen; den bessern Teil, die Bedeutung aber muß der Beschauer selbst dazu beitragen, und gewissermaßen das Werk vollenden. Aber wenn er auch die Kenntnisse besitzt, und überdies den besten Willen dazu, so wird doch im ersten Moment das Gemüt gehemmt sein, der Eindruck geteilt und geschwächt werden, und dieser Moment ist der wichtigste, in welchem wir unwillkürlich entscheiden, entflammmt oder abgekühlt werden; verstrich er umsonst, so ist der Zauber dahin und wir werden zwar die Kunst noch bewundern, aber niemals wieder lebhaften Anteil an dem Werk nehmen, nie uns von demselben angezogen oder hingerissen fühlen.

Man wende nur nicht ein, daß gangbare, allgemeine bekannte Sagen und Lehren hievon auszunehmen seien, und einen Gegenstand für die Darstellung geschickt machen könnten, wenn er es ohne dieses

nicht wäre. Ein Bild röhrt uns, als Kunstwerk betrachtet, nur durch das, was wirklich dargestellt ist. Was wir uns dabei denken, gehört nicht ihm, sondern gehört uns an. Der gläubige Haufe ergießt vor Puppen sein Herz, er sieht nicht, aber er ist angewiesen sich die Madonna, den Erlöser, ihre Frömmigkeit und Tugenden dabei zu denken. Wir sind aber beinahe im ähnlichen Falle, wenn ein Bild den Scipio, und das schöne spanische Weib mit ihrem Vater und Manne vorstellt, und uns zugemutet wird, die Mäßigung des Helden, seine Enthaltsamkeit und Großmut zu erkennen, und davon gerührt zu werden; oder wenn Brutus mit strengem Gesicht, das Urteil über ein paar Gefangene ausspricht, und wir uns dabei des eifrigen Patrioten erinnern sollen, welcher, unerbittlich strenge, das Blut seiner eignen Söhne, zum Wohl des Vaterlandes, vergießt.

Gegen diese Gesetze oder, wenn man will, diese Forderungen der Kunst, haben nicht nur geringe Künstler, sondern auch die großen Meister, ja die Alten selbst zuweilen

gesündigt, es sei nun aus Notwendigkeit geschehen, oder manchmal auch aus Laune. Vielleicht haben sie sich in dieser Sache bloß dem Gefühl überlassen, und sind sich keines Grundsatzes deutlich bewußt gewesen. Alles dieses kann uns hier gleich viel gelten, da wir sie nicht zu tadeln und auch nicht zu verteidigen gedenken, sondern uns aus ihnen bloß belehren wollen.

Der Zustand, in welchem die Kunst gegenwärtig ist, der Hang zum Neuen, zur Abwechslung, ihr wirkliches Ausarten in manchen Teilen, scheint uns dringend zur Beobachtung der Regeln aufzufordern. Wir dürfen kein Haar breit vom geraden Wege abweichen. Denn je mächtiger und vollendet die Kunst ist; desto weiter erstreckt sich auch ihre Gewalt, desto mehr kann sie unternehmen, desto kühner darf sie werden; je schwächer, jedürftiger sie sich aber befindet, desto mehr muß sie sich einschränken, und an sich halten.

Wir gehen jetzt zu Beispielen von widerstrebenden Gegenständen über.

Das gänzliche Mißverhältnis der Kunst zu dem Gegenstand, ihr Unvermögen, darüber Herr zu werden, zeigt sich am aller auffallendsten, wenn Bilder etwas vorstellen sollen, welches nicht vor den Sinn des Auges gebracht, noch durch denselben gefaßt werden kann; dem zu Folge sind musikalische Konzerte, oder historisch bestimmte Unterredungen, deren Ausdruck nicht in den Gebärden liegt, sondern in Worten und Sprüchen beruht, und andere dergleichen Dinge alle unzulässig. Domenichino, Guido und andere berühmte Künstler haben zwar, bei Gelegenheit musikalische Chöre gemalt, und diese Bilder sind, wegen der eminenten Kunst der Ausführung, sehr schätzbar; aber der Gegenstand läßt sich dadurch kaum entschuldigen, noch weniger rechtfertigen, und der Beschauer derselben gleicht einem Gast, welcher mit dem bloßen Geruch der Speisen bewirtet wird. Die Carracci stellten in einem Gemälde des farnesischen

Cabinets den Ulysses vor, der bei den Syrenen vorüberschifft, und dieselbe Geschichte findet sich, wahrscheinlich von einem griechischen Kunstwerke entlehnt, zweimal auf etruskischen Graburnen zu Florenz. In der Tat man begreift nicht wie Künstler den Einfall haben konnten, einen so durchaus widerstrebenden Gegenstand zu wählen. Man hört den Zauber gesang der Syrenen nicht, und die verstopften Ohren der Gesellen des Ulysses lassen sich schwerlich anschaulich machen, es ist darum ganz unmöglich zu bedeuten, aus welcher Ursache der Held an den Mastbaum angebunden steht, warum er los zu werden trachtet, wornach er so heftig verlangt und warum hingegen seine Gesellen so ruhig bleiben?

Auf einem alten Basrelief, in der Villa Albani, Es ist in Winkelmanns Monumenti antichi inediti. Tab. 157. abgebildet. erkennt man den Ulysses an seiner Mütze, und eine andere alte sitzende Figur mit langem Gewand, großem Bart, den Stab in der Hand, wird für den Tiresias gehalten,

welcher jenem sein künftiges Schicksal enthüllen soll. Wenn aber nun hier alles auf das ankommt, was Ulysses fragt, und Tiresias ihm antwortet, und man doch nichts davon erfährt, so ist die ganze Mühe der Kunst an diesem Werke verloren. Eben dieses gilt von einem andern Basrelief in derselben Villa, Ist auch in den Monum. ant. inediti T. 174. abgebildet. die Unterredung des Alexanders mit dem Diogenes vorstellend, und noch von einem andern, im Palast Matthei, wo Oedipus das Rätsel der Sphynx löset, welche Geschichte auch unter den Gemälden des Grabmals der Nasonen auf mehreren geschnittenen Steinen und auf einer Grablampe beim Paßeritom. II. Tab. CIII. vorkommt.

Bei dem Urteil, besonders über dergleichen Werke, deren übrige Verdienste in anderer Rücksicht Achtung fordern, hat man immer sorgfältig darauf zu achten, welcher Gattung ein jedes Kunstwerk eigentlich angehöre. Es kommt viel und manchmal alles auf diesen Punkt an. Wir haben vorhin schon erwähnt, daß bei mythologischen

oder historischen Gegenständen die Handlung Hauptsache und die Figuren um derselben willen da sind, daß aber umgekehrt im Charakterbild die Handlung der Figur nur als Nebensache zugelegt sei. Wenn deshalb die Künstler der zwei Basreliefs der V. Albani, welche wir so eben als Beispiele angeführt haben, allenfalls nicht, wie man gemeinlich dafür hält, Geschichten haben liefern wollen, sondern, aus einer uns unbekannten Ursache, und zu einem besondern Zwecke notwendig fanden, den Ulysses mit dem Tiresias, den Alexander und Diogenes als Charaktere zusammen zu stellen, und diese ihre Absicht vielleicht ehemals unter Umständen deutlich war, so wäre ihnen nichts weiter vorzuwerfen, denn nur unter dem Titel eines Charakterstückes finden wir Ursache, jenes Basrelief der medicäischen Vase War ehemals im farnesischen Palast zu Rom, und wurde nach Neapel gebracht wo er jetzt öffentlich aufgestellt ist. für gut behandelt gelten zu lassen, wollte man solches aber als die Geschichte von der

Aufopferung der Iphigenia betrachten, so wäre es eine höchst fehlerhafte Darstellung.

Wenn bei tragischen und poetischen Gegenständen die Ursache des Todes verborgen ist, wie z. B. an der Niobe und ihren Kindern, der Pest unter den Philistern; oder von Tieren herkommt, wie beim Laokoon, der Geschichte von der ehernen Schlange u. s. w. so verbinden wir den Begriff von Unglück, von unvermeidlichem Schicksal leicht damit, und das Interesse wird allemal reiner und ungeteilter sein, als wenn Menschen dem Menschen entgegenstehen, wo wir gleichsam zwischen zwei Parteien wählen müssen. Besonders entsteht oft Zweideutigkeit und manchmal gar ein falscher Sinn bei Geschichten, wo die leidenden Personen für begangenes Unrecht büßen müssen, und bestraft werden, die handelnden und wirkenden aber sich an ihnen rächen. Deswegen kann die Fabel von der Bestrafung der Dirze, wenn sie schon in einem der vorzüglichsten Kunstwerke des Altertums, dem sogenannten farnesischen

Stier, vorgestellt ist War ehemals im farnesischen Palast zu Rom, und wurde nach Neapel gebracht wo er jetzt öffentlich aufgestellt ist. nicht für einen guten tauglichen Gegenstand gelten, denn wie konnte es, selbst da das Werk noch unbeschädigt war, je anschaulich und deutlich werden, daß die Rache an der Dirze rechtmäßig sei? und wenn man dieses nicht sehen konnte, so ist die Szene brutal und grausam, erschreckt und empört, alsdann sind Zethus und Amphion nicht mehr Helden, sondern Mörder, und ihre Gestalt, der hohe schöne Charakter, welchen die Kunst ihnen gegeben, steht mit der Handlung in Widerspruch. Die meisten dieser Bemerkungen sind auch gegen die beiden Basreliefs anzuwenden, wo Orest und Pylades an der Clytemnestra und Aegist Rache ausüben. Das eine im Justinianischen Palaste, und von Bartholi admir. Rom. N. 52 in Kupfer gestochen, das andere im Clementinischen Museum? alle beide sind einander ähnlich und wahrscheinlich, Nachahmungen eben desselben Originals. Wie kann die

Rechtmäßigkeit dieser Rache bedeutet werden? und ist es eine Heldentat, daß zwei junge rüstige Männer eine Frau und einen Alten umbringen? doch möchten uns die Furien einen Wink geben, und auf einen Zyklus hinweisen. Einzeln, wie es gegenwärtig steht, ist es lange Zeit, selbst Altertumsforschern, unerklärlich geblieben.

Die alte Kunst beschränkt sich fast immer auf den Kreis ihrer Mythologie, hingegen hat sich die neuere Kunst und vornehmlich die Malerei eigentlicher historischer Tatsachen angenommen. Die Geschichte fast aller Zeiten und Völker, hauptsächlich aber griechische, römische, und in religiösem Bezug, auch die jüdische, haben zu unzähligen Bildern Stoff gegeben, wo wir, selbst bei den größten Meistern, Beispiele von mißlungener Wahl des Gegenstandes entdecken; wir werden einige derselben anführen, bemerken aber zugleich, daß eben im historischen Fach vorteilhafte Gegenstände nicht so häufig vorkommen als man dafür zu halten pflegt; selbst von den brauchbaren sind die meisten

noch enge bedingt, und fügen sich demnach lieber in die zyklische Form als zur Darstellung im einzelnen Bilde.

Selbst in den Stanzen des Vatikans, ist die Strafe des Marsyas von Rafael kein tauglicher Gegenstand für die Kunst, der Maler hatte zwar freilich so viel Geschmack den Marsyas nur angebunden vorzustellen, ehe die blutige Operation des Hautabziehens beginnt, wobei Apollo die Rolle eines bösen Tyrannen spielen würde, wenn er auch bloß befehlen und zusehen sollte; aber wofür leidet der arme Satyr?

An allen vier runden Bildern, welche Dominichino in der Kirche zu St. Silvester, auf Monte Cavallo gemalt hat, Sie sind von G. Audran, und ein andermal von Jac. Frey in Kupfer gestochen. ist der Gegenstand zu tadeln. Wie David vor der Bundeslade hertanzt, ist weder merkwürdig, noch bedeutend, eben so wenig die Bathseba, welche neben Salomo auf dem Throne sitzt; es könnte nur durch vorhergehende Bilder deutlich werden, daß sie des Königs Mutter

ist, und hier von ihm geehrt wird. Auch das herrliche Bild von der Judith, welche des Holofernes Haupt dem Volke zeigt, wäre bloß im Zyklus statthaft, wenn andere Bilder das vorhergehende und das was nachfolgt darstellten; aber so einzeln hat es keine Bedeutung, man weiß nicht woher das Haupt kommt? warum das Volk erfreut ist? u. s. w. In der Vergleichung zur Poesie ists ohngefähr als ob der vierte Akt eines Schauspiels, von Exposition und Auflösung getrennt, vorgetragen würde.

Die Ester vor dem Ahasverus ist ein vortreffliches Kunstwerk, wenn ihm die historische Bedingung erlassen wird, wenn man keine Ursache wissen und die Folge des Auftritts nicht erforschen will, sondern allein das Menschliche welches in der Handlung und Äußerung der Figuren liegt, betrachtet. Wie die schöne Königin in Ohnmacht sinkt, und ihr Gemahl, seiner Majestät vergessend, vom Throne herabsteilt, der Geliebten beizustehen, so erfreuen wir uns innig daran die natürlichen Regungen des Herzens über Zwang und Formeln,

triumphieren zu sehen; aber dieses ist auch die bessere Seite des Bildes, worin der Maler sich zeigt und durch sein zartes Gefühl, durch tiefen psychologische Kenntnisse unsere Achtung erwirbt.

Betrachten wir hingegen das Werk unter der Ansicht eines historischen Gegenstandes, so sagt uns dasselbe nichts; denn es war unmöglich zu bedeuten, daß Haman die Juden vertilgt wissen wollte, daß die Esther gegen das Verbot vor den Ahasverus tritt, um das Unglück von ihrem Volk abzuwenden, daß der Minister gestürzt und bestraft wird u. s. w. Nic. Poussin hat eben diesen Gegenstand behandelt, und den König, mit ernstem Blicke, im Majestätsgefühl, auf dem Throne sitzend vorgestellt. Die anschauliche Bedeutung ist durch diese Wendung um nichts vermehrt worden, hingegen das Menschliche, Gemütliche welches Dominichino seinem Bilde erteilt, verloren gegangen. Poussins Werk hat kein anderes Interesse als dasjenige welches ihm die Ausführung geben konnte.

Es wurden oben einige Beispiele mystischer Gegenstände angeführt, welche zwar für sich selbst nicht vorteilhaft, doch dem Künstler die Freiheit lassen, etwas hinzu zu tun, den Figuren gefällige, oder bedeutende Handlungen und Verhältnisse beizulegen, also daß das Mystische darin nur als die zweite, weitere Bedeutung erscheint, wenn Auge und Gemüt, durch den ersten Anblick und Eindruck des Reinmenschlichen, von lieblichem oder ernstem Charakter, schon befriedigt sind. Es gibt aber auch im Gegenteil, manche andere welche für die Darstellung völlig untauglich, und widerstrebend zu sein scheinen.

Setze man z. B. die Kunst habe in einem Kruzifix ihr möglichstes geleistet, so werden wir schöne Formen der Glieder, edle, ja wir wollen zugeben, göttliche Züge und übermenschlichen Charakter, nebst einem leidenden, schmerzhaften Ausdruck sehen. Die Kunst kann Mitleiden erwecken, uns Teil zu nehmen nötigen, sie kann uns überreden, daß der Edle unschuldig leidet;

daß er aber freiwillig zum Heil und Erlösung der Welt leide und sterbe, kann sie unmöglich darstellen; der göttliche Charakter wird, oder würde vielmehr (denn die neuern Künstler haben es nie so weit gebracht) zu einer anschaulichen Ungereimtheit. Wie kann die göttliche Natur unterliegen, bezwungen werden, leiden? Wir fragen einen jeden der die albanische oder die justinianische Minerva, die Juno oder den Apollo gesehen, ob er sich eine von diesen Figuren durch schlechte Menschen überwunden, geschmält, gegeißelt, ans Kreuz geheftet, denken könne? Wir glauben wenigstens, daß dieses unmöglich sei, wenn man nicht gerade zu abgeschmackt werden, und allem Gefühl fürs Schickliche rein absagen wollte.

Die Kunst hätte also, wenn sie sich auch wieder bis zur Vollkommenheit der Alten erheben könnte, dennoch immer die Unbequemlichkeit daß sie der Figur Christi zweierlei Charaktere beilegen müßte. Im leidenden Zustand, wo er gefangen,

gegeißelt, verspottet, ausgeführt, gekreuzigt wird, müßte er menschlich, edel, gütig und duldend; hingegen groß, göttlich, mächtig dargestellt werden, wo Wunder geschehen, wo er auf dem Meere wandelt, aufersteht, verklärt, und in den Himmel aufgenommen wird.

Die Vorstellung von der Dreieinigkeit ist ebenfalls ein widerstrebender Gegenstand für die bildende Kunst. Wenn wir den ewigen Vater mit dem Leichnam Christi im Schoße, oder das Kruzifix haltend erblickten; so ist solches dem Begriff von göttlicher Allmacht entgegen, und sowohl bei dieser, als bei edlern Vorstellungen der Dreieinigkeit, z. B. in der Disputa über das Sakrament, von Rafael, und verschiedenen Gemälden von der Krönung der Maria, wo die Figuren des Vaters und Sohnes mit vieler Würde dargestellt sind, bleibt doch immer die Taube, nicht mehr, und nicht weniger als eine Hieroglyphe, ein bloß konventionelles Zeichen, eben so wie das Lamm Gottes, der Triangel und das Wort Jehova in einer Glorie. Die unbefleckte

Empfängnis ist zwar oftermals von großen Meistern vortrefflich gemalt worden, dennoch bedarf es wohl keines weitern Beweises für unsren kunstverständigen Leser daß dieser supermystische Gegenstand weder anschaulich noch bedeutend darzustellen ist, und also zu den widerstrebenden gehört.

Eben so wenig vermag die Kunst im Abendmahl Christi den mystischen Sinn auszudrücken. Rafael und Leonardo da Vinci mögen dieses wohl empfunden haben, und daher suchten beide diesen Gegenstand als Geschichte zu behandeln. Rafael in den Logen des Vatikans L. d'Vinci im Kloster della Vittoria zu Mailand. Sie stellen in ihren Bildern das Erstaunen, die Bewegung vor, welche das Wort des Heilands »Einer aus euch wird mich verraten« unter den Aposteln hervorbringen mußte, und da Vinci hat in der Tat alles mögliche getan. Wir sehen in seinem Bilde die Bestürzung herrschen, die Jünger fahren alle zu Hauf, Christus allein bleibt ruhig und stille; es ist aber doch

immer noch ein widerstrebender Gegenstand, und, trotz der Mühe, der Kunst und des tiefen Verstands, die der große Meister in alle Teile gelegt, ohne anschauliche Bedeutung. Woher entsteht die Bewegung? was röhrt die Apostel so heftig? kann der Beschauer fragen, ohne sich die Frage aus dem Bilde selbst beantworten zu können. In so fern das Chor der Apostel in Charaktere geteilt worden, würde es sich zum Charakterbilde neigen, und also zwischen dieser, der mystischen und der historischen Art in der Mitte schweben.

Meistens erfährt auch die Kunst ihr Unvermögen bei Gegenständen, welche Sittensprüche oder Gesinnungen ausdrücken sollen, durch welche man moralisch auf den Menschen wirken will. Der Maler, welcher Potifars Weib malt, wird kein Lob verdienen, wenn er dieselbe nicht so reizend, lüstern und verführerisch darstellt, als in seinem Vermögen ist; alsdann nur kann sein Werk anziehend werden. Wenn dasselbe aber den Zweck

haben soll, Keuschheit und Enthaltsamkeit zu predigen, so wird dieser schwerlich dadurch erreicht. Kinder, welche einen alten Mann mit Ruten streichen, sind ein empörender Anblick, und erst indem wir uns erinnern, oder belehrt werden, daß die Jugend von Falerii, auf Befehl des Römischen Feldherrn, ihren Schulmeister, der sie verraten hatte, also behandelt, söhnen wir uns mit dem Bilde aus. Diese Geschichte ist von Poussin gemalt worden. In dieser Art, wo Absicht und Wirkung einander ganz entgegengesetzt sind, könnten noch viele andere Beispiele angeführt werden. Diogenes, welcher mit der Laterne herumläuft, sieht wie ein Verrückter aus, denn das Wort, welches seiner Handlung Sinn gibt, und den Spott gegen die wendet, die ihn belachen, kann der bildende Künstler nicht darstellen, und so gibt er uns immer nur die schlechtere Hälfte der Geschichte, die anscheinende Narrheit des Diogenes, zum besten, da doch seine Absicht ist, uns denselben als einen Weisen zu zeigen. Eben so wird die Absicht verfehlt, wenn vorgestellt wird, wie

Tomyris das Haupt des Cyrus in ein Gefäß mit Blut tauchen läßt, denn diese Handlung hat den Anschein einer verhöhnenden Grausamkeit, da der Sinn doch im Gegenteil gerechte Vergeltung des Blutdursts und unrechtmäßigen Angriffs sein soll. Zum wenigsten muß man sich bei solchen Bildern immer das Wesentliche hinzu denken, und der Künstler sollte doch hier, so wie bei allen andern Gegenständen, welche in die Klasse der Widerstrebenden gehören, die Demütigung fühlen, die ihm dadurch widerfährt, daß nicht sein Bild den Beschauer röhrt, sondern allenfalls nur das, was derselbe mitbringt, und selbst hineinlegt.

Sentimentale Gegenstände sind darum nicht zur Darstellung geschickt, weil die schöne Schwärmerie des Sentimentalen, die sich in edelmütiger Gesinnung, in Aufopferung seiner selbst äußert, von der realistischen, sinnlichen Kunst, nicht bis zur deutlichen Anschauung gebracht werden kann. Daher ist sehr zu zweifeln, ob die Alceste, die für ihren Admet stirbt, ein tauglich Sujet zu

einem Bilde abgeben könne. Das Rührende dieser Geschichte besteht ohne allen Zweifel darin: daß die Alceste, ihren Mann zu erhalten, sich in den Tod gibt; die Kunst aber kann nur die sterbende Alceste, nicht die Ursache ihres Todes, ihre Liebe, den Adel, die uneigennützige heroische Entschließung darstellen, um welcher willen sie stirbt.

Poussins berühmtes Bild vom Testament des Eudamidas ist ein bündiger Beweis, wie wenig ein solcher Gegenstand der Kunst angemessen sei, die Figuren sind edel, der Ausdruck gut, es ist schön geordnet, und es fehlt ihm an nichts, als daß gerade dasjenige nicht bedeutet werden konnte, was notwendig bedeutet sein sollte. Man sieht einen sterbenden alten Mann, sein betrübtes Weib und Tochter und Einen der auf ein Blatt schreibt, aber das sichere Vertrauen des Eudamidas auf seinen Freund, die seltene Tugend und Edelmut von diesem müssen wir wissen, und es muß uns belieben, solche dazu zu denken. Was auf dem Bilde wirklich vorgestellt ist, läßt

sich auf einen jeden Mann der noch gestorben ist, und ein Weib und eine Tochter hinterlassen hat, eben so gut als auf den Eudamidas von Corinth anwenden.

Man könnte noch mehr andere Beispiele aus Poussins Werken anführen, in denen sich dieser Maler nach der Seite des Sentimentalen hin verirrt hat. Eins der tadelnswertesten ist abermals ein sehr berühmtes Bild von ihm, wo der neugeborne Moses in den Nil gesetzt wird. Da schiebt eine Frau das im Korbe liegende Knäbchen vom Ufer ab, der Mann geht in tiefster Betrübnis davon, und ein anderer kleiner Knabe folgt ihm. Ein Mädchen weist auf die im Hintergrund spazierende Prinzessin, und lässt uns die Errettung des Kindes im voraus ahnen. Eine Statue des Nilstroms und die Stadt mit ragenden Tempeln, Pyramiden und Obelisken bezeichnen den Ort der Szene, rauchende Ziegelhütten spielen noch weiter auf die Dienstbarkeit und Beschäftigungen der Israeliten in Egypten an. Aus allem erhellet genugsam des Malers Ernst und guter

Wille, jeden Umstand zur Bedeutung zu benutzen, doch machte es ihm der widerstrebende Gegenstand vollkommen ohnmöglich, die Handlung selbst gehörig zu motivieren. Man begreift die Ursache nicht, welche diese Menschen nötigt, das Kind in den Fluß zu setzen, und dadurch wird die Rührung und Teilnahme aufgehalten, es ist nicht das Ganze, im Zusammenhange auch nicht die Gefahr des Kindes, was uns in dem Werk interessiert, und also nicht der Gegenstand, sondern die Kunst der Behandlung, der lebhafte Ausdruck in den einzelnen Köpfen und Figuren.

Die neuern Maler der sogenannten Gesellschaftstücke, Greuze an ihrer Spitze, und alle seine Nachahmer oder Zunftgenossen, ziehen in dieser Rücksicht unzähligemale den Tadel auf sich, obschon ihre Werke vielen gefallen, und fast überall Eingang gefunden haben.

Eins der berühmtesten Stücke in dieser Art ist der Abschied des Calas von seiner

Familie, dasselbe kann uns als Beispiel für alle andere gelten. Es erhält zwar, durch die geistreiche Ausführung, einen unleugbaren Kunstwert; ist aber ein widerstrebender Gegenstand, welcher nicht so viel bedeutet, als der Künstler beabsichtigt hatte, wir sehen einen schwachen gutmütigen alten Mann in Ketten, und seine Familie weinend um ihn versammelt, allein das weitere, nämlich den unrecht verfolgten, den unschuldig getöteten Calas müssen wir uns hinzu denken, und also alles dasjenige, was der Geschichte ein höheres Interesse gibt. Es ist weder die Ursache noch die Folge der dargestellten Szene anschaulich.

Dergleichen Auftritte wären allenfalls nur im Zyklus zu dulden, wenn das vorhergehende und das nachfolgende Bild deutlich und klar sind. Doch ein Künstler der es wagt, solche in einzelnen Bildern ohne Verbindung darzustellen, fordert unstreitig zu viel vom Beschauer, und er müßte, wie zwar oft bei Kupferstichen, aber nicht immer bei Gemälden geschieht, billigermaßen uns durch eine Inschrift

anzeigen, was in seinem Werke zu sehen,  
und was dabei zu empfinden sei.

Wahrlich man gerät oftmals in Versuchung,  
zu glauben, die Künstler von dieser Art  
hätten den Begriff von Freiheit und  
Selbstständigkeit ihrer Kunst gar nicht zu  
fassen vermocht, indem sie dieselbe so weit  
herabwürdigen, ihren Zweck verschieben,  
den Ausdruck schwächen, ihr die Ehre,  
durch sich selbst zu bedeuten und zu  
wirken, rauben, und sie gleichsam zu  
Bildern für Bänkelsänger mißbrauchen.

Die symbolischen Figuren der alten Kunst  
sind, wie schon gedacht worden, sinnliche  
Darstellungen abstrakter Begriffe, es  
scheint indessen als habe die Kunst, so zu  
sagen, nicht genug Breite und Raum für  
eine große Zahl derselben, und ihre  
Deutlichkeit nehme in eben dem Maße ab,  
als die Charaktere sich einander mehr  
nähern. Je weniger der darzustellende  
Begriff an sich einfach und von den andern  
unterschieden war, je mehr mußte er durch  
beigelegte Attribute bezeichnet werden, da

sie aber ihre Bedeutung nun nicht mehr ganz sich selbst, oder ihrer Gestalt, sondern zum Teil diesen beigelegten Zeichen dankten, so waren sie auch nicht mehr vollkommene Gegenstände. Wenn die Beschreibungen von des Lysippus Statue der Gelegenheit, und von des Apelles Gemälde der Verleumdung wahrhaft sind, so war damals schon die Grenzlinie übertreten, und so wie die Kunst von ihrer Höhe herabstieg, wurden auch die beigelegten Zeichen immer wichtiger, und hingegen die Gestalten selbst unbedeutender. In neuern Zeiten aber ist alles gar übertrieben worden, man scheint zu glauben, es sei schon genug, wenn eine Gestalt nur dem Begriff, welcher vorgestellt werden soll, nicht grob widerspricht, und ist gewohnt, die Bedeutung aus den Attributen zu erraten, welche nicht einmal immer dieselben sind.

Rafael selbst hat die Gerechtigkeit einmal mit Schwert und Waage, und ein andermal ohne Schwert mit der Waage und dem Vogel Strauß, welcher ihr zur Seite steht,

gemalt. Nach ihm scheinen die meisten Künstler gar nicht mehr auf den symbolischen Charakter der Gestalt gedacht zu haben, sie achteten es für hinreichend, jeder Figur ein Zeichen zu geben, und mit denselben, wie mit Zahlpfennigen zu spielen, sie hielten die Symbole zusammengenommen für eine Zeichensprache, die Figuren im Einzelnen für Buchstaben, und glaubten damit alles ohne Ausnahme vorstellen zu können. In dieser Rücksicht möchten wir es nicht gerne übernehmen, selbst die berühmten großen allegorischen Deckengemälde des Peter von Cortona in den Palästen Pitti und Barbarini zu rechtfertigen, und eben so wenig die noch berühmtere Galerie Luxemburg von Rubens; zwar sind die Erfindungen sinnreich, und mancher einzelne Gedanke verdient Lob; doch ist im Ganzen so weit ausgeholt, so viel poetischer Schwulst und Geräusch, die Entzifferung aller der Zeichen so mühsam und schwer, daß es scheint man habe uns gleichsam ein Geheimnis aus dem, was vorgestellt ist, machen wollen.

Selbst Dominichino, welcher die Kunst übrigens streng und bedächtlich geübt hat, mochte zuweilen wähnen, durch Zeichen sich hinreichend deutlich ausgedrückt zu haben, und vernachlässigte darüber ebenfalls den symbolischen Charakter seiner Figuren wie z. B. in den vier Tugenden, in den Winkeln unter der Kuppel zu St. Carlo Catinari in Rom, die ihren Zügen und Bildungen nach wenig von einander verschieden sind, und, die Stärke ausgenommen, füglich die Attribute und den Platz mit einander vertauschen könnten, ohne deswegen etwas mehr oder weniger zu bedeuten. Wie undankbar war eben dieses Meisters Mühe, und wie bedauernswert verschwendete er Verstand und Talente zu kümmerlichem Zwecke als er das boromäische Wappen, stückweise, in die Komposition dieser Bilder zu verweben unternahm. Guido Reni, dessen Kunst freilich nicht immer zureichen mochte, den symbolischen Charakter der Figuren in allegorischen Bildern auszudrücken, war doch in der Erfindung derselben oft glücklich, zierlich, fein, naiv und faßlich,

wie wir an seiner Fortuna ein schönes Beispiel aufzustellen Gelegenheit fanden. Im Gegenteil kennen wir aber auch ein Bild dieses MeistersIm Palast Chigi zu Rom. von sehr dunklem und verstecktem Sinne, wo ein Genius die Pfeile des daneben angebunden stehenden Amors, nebst verschiedenen musikalischen Instrumenten, zu verbrennen beschäftigt ist. Man sagt, Guido habe hier die geistige Liebe vorstellen wollen, durch welche die sinnliche gebändigt werde. Was aber auch seine Absicht gewesen sein mag, er hat dieselbe nicht deutlich machen können, und das Bild ist uns ein Beispiel mißlungener Allegorie und eines schwer zu behandelnden Gegenstands.

## Über den Hochschnitt

Die Hochschnitte, welche man von Seiten der Kunst sowohl als von Seiten der Handarbeit eine Zeitlang, wo nicht vergessen, doch vernachlässigt hatte, und welche in Deutschland nur von wenigen

Personen, und zwar noch selten genug gefertigt wurden, kommen jetzt lebhaft zur Sprache, da die Engländer in dieser Art zu arbeiten besonders auffallende und anziehende Werke geliefert haben. Hier stehe etwas wenig zur Übersicht, sowohl dessen, was geschehen ist, als dessen, was noch wahrscheinlich getan werden könnte.

Das Hochschneiden, (Holzschniden, Formschneiden) aus dem die Buchdruckerkunst sich entwickelte, hielt sich eine Zeitlang an derselben fest, und subordinierte sich ihr. Es war nichts seltenes, daß Buchdrucker und Formschneider sich in Einer Person vereinigte.

Wie sich das mechanische Talent des Formschniders vermehrte, wollte er sich auch in einem höhern Kreise zeigen, daher entstanden die vortrefflichen Arbeiten, welche im sechzehnten Jahrhundert, in Deutschland und in Italien, von verschiedenen bekannten und unbekannten Meistern, verfertigt worden. Diese, so wie

mehrere Blätter, die Albrecht Dürers  
Namen führen, haben den Gehalt  
geistreicher Zeichnungen mit der Feder.  
Eben so vortrefflich in ihrer Art sind die  
meisten Figuren in dem großen  
anatomischen Werke des Andreas Vesalius  
und man wird, besonders von Knochen,  
wenig andere eben so gute und  
charakteristische Abbildungen aufzuweisen  
haben. Ähnliches Lob verdienen auch  
verschiedne Vögel im großen Geßnerischen  
Tierbuche; allein das Schätzbarste und, in  
gewissem Sinne, auch Kunstgerechteste der  
ganzen Gattung sind wohl die, mit drei  
Stöcken gedruckten, Blätter, von  
italiänischen Künstlern, welche getuschte  
und weiß aufgehöhte Zeichnungen  
nachahmen. Von einigen sehr seltenen  
Stücken, nach Zeichnungen von  
Parmegianino, wird behauptet, daß er sie  
selbst geschnitten habe, welches man sich  
um so leichter überredet, als sie mit  
unvergleichlicher Kunst und Geist  
gearbeitet sind. Wir haben einst  
Gelegenheit gehabt, ein solches Blatt mit  
der wirklichen Originalzeichnung zu

vergleichen, und wir fanden im Wesentlichen die Vorzüge des Originals nicht überwiegend. Auch war die übrige Ähnlichkeit so täuschend, daß dieser Holzschnitt, in der berühmten Sammlung, wo die Vergleichung angestellt worden, lange für eine Zeichnung gegolten hat.

Nehmen wir nun aber nach dem, was oben gesagt worden, im Allgemeinen an; daß die meisten Holzschnitte, von den Malern der damaligen Zeit, den Formschniedern vorgezeichnet worden, so könnte man darin schon den Keim zum Verderben, zum sukzessiven Absterben dieses Zweigs der Kunst vorbereitet finden. Denn die Maler dachten bloß daran, eine zierliche und geistreiche Zeichnung mit der Feder zu machen, kannten aber die Schwierigkeiten des Schnitts nicht, und wenn sie solche kannten, hatten sie wenigstens kein großes Interesse ihnen auszuweichen, oder auf andere Manieren zu denken, wodurch man die Hindernisse vermieden, und zugleich die Vorteile des Holzschnittes benutzt hätte; welches um so mehr zu wünschen gewesen

wäre, weil man dadurch dieser Arbeit mehr Anmut gegeben, und ihre Ausübung fortgepflanzt hätte. Es kam aber bald dahin, daß die Kupferstiche und radierte Blätter einen großen Vorzug im Zierlichen und Gefälligen über die Holzschnitte erlangten, wodurch sich die Liebhaberei allmählig auf jene wendete, und den Fall dieser nach sich zog. Denn die ganze Arbeit und Behandlung hing von dem Kupferstecher ab, der auf seine Weise die zarteste schraffierte Zeichnung noch übertreffen konnte.

Die Formschneider, welche nicht zurückbleiben wollten, suchten sich mit ihrer Arbeit den Kupferstichen zu nähern, mußten aber notwendig auf diesem Wege, da ihnen Materie und Mechanismus widerstreben, zurückbleiben. Anstatt auf eigenem Wege zu wetteifern, suchten sie vergebens den Kupferstecher auf dem seinigen zu erreichen, und müdeten sich an Schwierigkeiten ab, wodurch doch zuletzt keine proportionierte Wirkung hervorgebracht wurde. Man könnte sie

einem Trompeter vergleichen, der auf seinem Instrumente den Flötenspieler nachahmen wollte.

Indessen lag in den Holzschnitten der früheren Zeit ein fruchtbarer Keim, der erst in unsren Tagen, und zwar von den Engländern, entwickelt wurde.

Der Zeichner, wenn er eine Federzeichnung für den Holzschnitzer arbeitete, kam, besonders wo es ihm um Kraft der Haltung, vollkommenen Schatten, dunkle Lokalfarben zu tun war, in den Fall, daß er wünschen mußte, ganz dunkle Räume anzulegen, um sie mit hellen Strichen wieder beleben zu können.

Unter den Dürerischen Holzschnitten findet sich der Fall selten. Nur die Augen des großen Ecce Homo und der Kaiserliche Adler, über Maximilians Bildnis, sind auf diese Weise behandelt. Was aber ganz hieher gehört sind diejenigen Blätter, wo auf runden, schwarzen Schilden eine helle geflochtene Drahtarbeit gezeichnet ist.

So findet man auch auf andern Holzschnitten, die nicht sowohl in schraffirter Manier, als umrißweise behandelt sind, die Lokaltinten der Hüte, Schuhe, Samtbänder und dergleichen, durch eine schwarze Fläche angedeutet; ja wir haben einen Hochschnitt vor uns, wo, auf der Schattenseite eines durchaus dunklen Meßgewandes, der Reflex eingeschnitten und also auf dem Abdruck durch weiße Striche hervorgebracht ist.

Ob nun die neuern Engländer auf diese ältern Beispiele aufmerksam geworden, (die Geßnerischen Vögel haben sie ohnstreitig im Auge gehabt,) oder ob die allgemeine Richtung ihrer Nation, welche nach Haltung und Helldunkel vorzüglich hinstrebt, sie auf die neue Art zu arbeiten geführt? wollen wir nicht entscheiden. Genug, wenn die ältere und bisherige deutsche Art sich ausschließlich der Nachahmung einer solchen Zeichnung nähert, die mit schwarzen Strichen auf weiß Papier gezogen ist, so gleicht die englische, wenigstens in den Schattenpartien, einer

Zeichnung, da das Schwarze mit Weiß aufgehöht worden.

Die englischen Formschneider, von denen wir Arbeiten kennen, sind zwei Brüder *Bewick*, ein anderer heißt *Anderson*.

Der jüngere von den Bewicks, Thomas, gab eine History of quadrupeds heraus, wovon wir nur wenige Blätter gesehen haben. Die Pelze der Tiere sind außerordentlich fein und zart ausgeführt, wenige aber nach ihrem charakteristischen Zug und Schwung, den Gliedmaßen, über welche sie sich herlegen, gemäß dargestellt; auch scheint dieses sein Lehrlingswerk gewesen zu sein, denn in der History of british birds sind die Vögel sowohl als die Vignetten äußerst fein und zierlich geschnitten; doch ist die Arbeit, womit die prächtige Ausgabe von Sommervills Gedicht, the Case, geziert ist, noch vollkommen; die Titel nämlich, nebst Vignetten, zu Anfang und am Ende von jedem der vier Bücher. Sie sind von dem älteren Bewick, der vor Vollendung des Werkes starb sämtlich gezeichnet. Alles ist

mit ungemeiner Sauberkeit gearbeitet,  
vorzüglich aber überraschen die Titel, und  
unter diesen wieder besonders die beiden  
zum dritten und vierten Buche, durch Glanz  
und Zierlichkeit der Striche, durch Kraft,  
harmonische Abstufung der Töne, und  
daher entstehende gute Wirkung, so daß sie  
die Vergleichung mit den saubersten  
Kupferstichen nicht zu scheuen brauchen.  
Gute Druckfarbe, schönes Papier,  
sorgfältiger Abdruck, tragen freilich das  
ihrige zu diesem Effekt bei.

Von Anderson kennen wir verschiedene  
Arbeiten, unter denen sich besonders eine  
Ankündigungskarte, mit einem einfachen  
ländlichen Gegenstande, auszeichnet, sie  
fällt durch Zierlichkeit des Schnittes, durch  
Kraft und Wirkung eben so gut in die  
Augen, als die Bewickischen Stöcke.

Allein um solche Arbeiten gehörig zu  
schätzen, muß man vor allen Dingen den  
Zeichner von dem Formschneider, und  
wenn sie auch in Einer Person  
zusammentreffen sollten, unterscheiden.

Das hohe Charakteristische, besonders in der Zeichnung, das die Alten, die wir oben gerühmt haben, vorzüglich zum Endzwecke hatten, wird man in den Bewickischen Arbeiten nicht suchen. Die Vögel haben ein gutes natürliches Ansehen, in Absicht aber auf die bedeutenden Züge können sie sich mit den bessern im Geßnerischen Werke nicht messen. Dagegen ist das Einzelne, die Lage der Federn, ihre verschiedene Lokaltinten, und was hierzu gehören mag, bei einigen im höchsten Grade zu loben.

Es läßt sich also leicht begreifen, daß diese neuern Holzschnitte mit jenen ältern soliden Arbeiten nicht verglichen werden können. Denn wenn man Anforderungen an Form, Geist, Gedanke, Ausdruck u. s. w. machen wollte, so würden sie dabei sehr zu kurz kommen. Sie sind Dinge von einer ganz andern Art, und man kann sagen auch wohl zu einem ganz andern Zweck.

Die alten Künstler bekümmerten sich wohl nicht um die Striche als Striche, wie glänzend und fein sie ausfallen, wie sie

liegen, und welchen Effekt sie in diesem Sinne tun sollten; sie strebten vielmehr einzig darnach das hohe Ziel der darstellenden Kunst, in Bedeutung und Form zu erreichen. Ein gewisser Grad von Ordnung und Reinlichkeit folgte schon von selbst aus diesem Begriff.

Die neuern Engländer sind mehr als geschickte Handarbeiter zu betrachten, deren höchster Zweck ist saubere Arbeit zu machen. Neigt sich nicht aber die Kupferstecherei, ja wir möchten beinahe sagen, die Kunst überhaupt, um sich nach der Zeit zu bequemen, gegen diese Seite hin? der herrschende Geschmack fordert vom wahrhaft Guten, ja vom Schönen selbst, daß es im gleißenden Gewande auftrete, wenn es Eingang finden will. Was Wunder also daß die alte Art in Holz zu schneiden fast gänzlich abgekommen, woran aber nicht sowohl die Formschneider als die Zeichner Schuld sein mögen, und so ehrwürdig sie auch ist, doch jetzt wenig Liebhaber mehr findet; ja daß Holzschnitt und Holzschnittsmanier sogar zur

Gleichnisrede dienen müssen, um eine rohe ungeglättete Arbeit anzudeuten.

Dagegen ist nichts natürlicher als daß die neuern englischen Holzschnitte mit Beifall aufgenommen werden, und eine sehr lebhafte Sensation erregen, da sie so ganz dem Bedürfnis der Zeit angemessen sind. Fein, niedlich, angenehm, ins Auge fallend und, was wahrscheinlich nicht die letzte Empfehlung sein wird, obendrein noch wohlfeil.

Nun aber bleibt uns noch die Frage zu untersuchen übrig: ob diese neuen englischen Holzschnitte, von Seiten der Behandlung, einigen Vorteil über die Alten haben und es scheint in der Tat als ob hier ein nicht unbedeutlicher Gewinn erhalten worden, und noch mehr für die Zukunft zu hoffen sei.

Derjenige, der zuerst diese neue Manier in Holz zu schneiden aufgebracht, verdient Lob, daß er die Natur dieses Kunstzweiges wohl untersucht, erkannt und darauf die

Verbesserung der Behandlungsmanier gegründet hat. Die Schwierigkeiten sind dabei nicht gesucht sondern vermieden und, was uns besonders zweckmäßig dünkt, der starke Schatten wird überhaupt als eine dunkle Masse angesehen, und nur auf verschiedene Weise mit den lichten Partien vereinigt; die Reflexe sind in denselben hinein gearbeitet, da hingegen der gewöhnliche Holzschnitt das Ganze als Licht betrachtet und seine Striche, wie, bei einer Zeichnung mit der Feder, auf weiß Papier, geschieht, vervielfacht oder verstärkt, je nachdem ein tieferer Schatten ausgedruckt werden soll. Weil nun jener Begriff der Malerei und der Lehre von den Massen weit näher liegt, als dieser, so ist man bei der neuen Art in Holz zu schneiden, des Effekts ohne Zweifel sicherer als selbst bei gewöhnlichen Kupferstichen, und genießt in diesem Stück ohngefähr die Vorteile einer eben so milden Wirkung des Schattens wie sie die schwarze Kunst gewährt.

Was die Abstufung der Töne, zur Andeutung der Lokalfarben und der Haltung betrifft, so zeigen die vor uns liegenden Versuche, daß der Holzschnitt auch von dieser Seite allen Forderungen der Kunst Genüge leisten kann.

Vorausgesetzt also, daß man Mittel fände große Stöcke in dieser neuen Art zu verfertigen, und welches vielleicht nicht die kleinste Schwierigkeit sein dürfte, sie gut abzudrucken; so läßt sich als wahrscheinlich vermuten, daß die Holzschnitte, da sie von guten Künstlern gearbeitet, aller der gefälligen Eigenschaften fähig sind, wodurch sich die gestochnen, geschabten und geätzten Blätter empfehlen, fortan auch in besserm Rufe stehen, und gleich diesem Ehre und Gunst beim Publikum genießen werden.

Ob wir nun gleich für die Kunst im höhern Sinne von beiden erwähnten Holzschnittsarten nichts zu erwarten haben, denn die Kunst kann wohl auf den Mechanismus, der Mechanismus aber

umgekehrt nicht auf sie eine günstige Wirkung äußern; so werden wir doch, in Betracht daß jede Ausübung eines vorzüglichen Talents, welches in dem gegenwärtigen Falle noch besonders zu Verbreitung nützlicher Kenntnisse dienen kann, allemal schätzbar sein muß, gelegentlich wieder auf diesen Gegenstand zurückkehren.

Über die Behandlungsart des ältern bisher bekannten Holzschnittes könnte uns Herr Unger, als welcher darin vorzügliche Geschicklichkeit besitzt, am besten aufklären, vielleicht würden wir indes auch mit den englischen Handgriffen bekannt, um solche nach Deutschland über zu pflanzen.

### **(Zu Meyers Aufsatz über die Passion des Martin Schön)**

*Zeichnung* Hände und Füße sind besonders gut.  
Geistreich und wissenschaftlich genug für

die Zeit. Wissenschaftl. wie Albrecht Dürer  
nur Magrer gezeichnet.

*Ausdruck.*

*Charakter* der Köpfe.

Durchgeführt, manigfaltig besonders das  
unmittelbar natürliche gut.

Sobald es ins Edle geht gelingt nicht.

Meistens schwach.

Gute Pharisäer

Judas.

*Nachahmung*

Ist sehr gut.  
Der dem Pilatus einschenkt  
der edelste. Der am Grabe schläft der  
natürlichste.

still stehender st(...)

*Styl*

Ausführung äußerst sauber

*Falten* geknickt. Man sieht daß sie nach der  
Natur gemacht sind  
ihre Lage ist gut sie zeigen aber die Glieder  
nicht.

Die auf Thron sitzenden gelingen ihm nicht  
sie sitzen kümmerlich und abgeschmackt.  
Bei allem durchdacht

# **Der Sammler und die Seinigen**

## **Erster Brief**

Wenn Ihr Abschied, nach den zwei vergnügten nur zu schnell verfloßnen Tagen, mich eine große Lücke und Leere fühlen ließ, so hat Ihr Brief, den ich so bald erhielt, so haben die beigefügten Manuskripte mich wieder in eine behagliche Stimmung versetzt, derjenigen ähnlich, die ich in Ihrer Gegenwart empfand. Ich habe mich unsers Gesprächs wieder erinnert, ich habe die ähnlichen Gesinnungen in Ihren Papieren wieder angetroffen und mich jetzt, wie damals gefreut, daß wir in so vielen Fällen als Kunstbeurteiler zusammen treffen.

Diese Entdeckung ist mir doppelt schätzbar, indem ich Ihre Meinung, so wie die meinige, täglich prüfen kann, ich darf nur ein Fach meiner Sammlung, welches ich

will, vornehmen, darf es durchgehen und mit unsren theoretischen und praktischen Aphorismen zusammenhalten. Da geht es denn oft recht gut und heiter, manchmal stoße ich an, manchmal kann ich weder mit Ihnen noch mit mir selbst einig werden. Indessen bewährt sich doch, daß man schon viel gewonnen hat, wenn man in Hauptsachen mit einander übereintrifft, wenn das Kunsturteil, das zwar wie eine Waage immer hin und wieder schwankt, doch an einem tüchtigen Kloben befestigt ist und nicht, wenn ich im Gleichnis verharren darf, Waage und Waagschalen zugleich hin und wieder geworfen werden.

Sie haben für die Schrift, die Sie heraus zu geben gedenken, durch diese Probestücke meine Hoffnungen und meine stille Teilnahme verstärkt und gern will ich auch auf irgend eine Weise, deren ich mich fähig fühle, zu Ihren Absichten mit beitragen. Theorie ist nie meine Sache gewesen, was Sie von meinen Erfahrungen brauchen können, steht von Herzen zu Diensten. Und um hiervon einen Beweis zu geben, fange

ich sogleich an, Ihren Wunsch zu erfüllen.  
Ich werde Ihnen nach und nach die  
Geschichte meiner Sammlung aufzeichnen,  
deren wunderliche Elemente schon  
manchen überrascht haben, wenn er gleich  
durch den Ruf schon genugsam vorbereitet  
zu mir kam. Auch Ihnen ist es also  
gegangen. Sie wunderten sich über den  
seltsamen Reichtum in den verschiedensten  
Fächern, und Ihre Verwunderung würde  
noch gestiegen sein, wenn Zeit und  
Neigung Ihnen erlaubt hätte, von allem  
Kenntnis zu nehmen, was ich besitze.

Von meinem Großvater brauche ich am  
wenigsten zu sagen, er legte den Grund  
zum Ganzen, und wie gut er ihn gelegt hat,  
bürgt mir selbst Ihre Aufmerksamkeit auf  
alles das, was sich von ihm herschrieb. Sie  
hefteten sich vorzüglich an diesen Pfeiler  
unsers seltsamen Familiengebäudes, mit  
einer solchen Neigung und Liebe, daß ich  
Ihre Ungerechtigkeit gegen einige andere  
Fächer nicht unangenehm empfand und  
gern mit Ihnen bei jenen Werken verweilte,  
die auch mir, wegen ihres Werts, ihres

Alters und ihres Herkommens heilig sind. Freilich kommt es viel auf den Charakter, auf die Neigung eines Liebhabers an, wohin die Liebe zum Gebildeten, wohin der Sammlungs-Geist, zwei Neigungen, die sich oft im Menschen finden, ihre Richtung nehmen sollen und eben so viel, möchte ich behaupten, hängt der Liebhaber von der Zeit ab, in die er kommt, von den Umständen, unter denen er sich befindet, von gleichzeitigen Künstlern und Kunsthändlern, von den Ländern die er zuerst besucht, von den Nationen mit denen er in irgend einem Verhältnis steht. Gewiß von tausend dergleichen Zufälligkeiten hängt er ab. Was kann nicht alles zusammentreffen, um ihn solid oder flüchtig, liberal oder auf irgend eine Weise beschränkt, überschauend oder einseitig zu machen!

Dem Glücke sei es gedankt, daß mein Großvater in die beste Zeit, in die glücklichste Lage kam, um das an sich zu ziehen was einem Privatmanne gegenwärtig fast unmöglich sein würde. Rechnungen

und Briefe über den Ankauf sind noch in meinen Händen und wie unverhältnismäßig sind die Preise gegen die jetzigen, die eine allgemeinere Liebhaberei aller Nationen so hoch gesteigert hat.

Ja, die Sammlung dieses würdigen Mannes ist für mich, für meine übrigen Besitzungen, für mein Verhältnis und mein Urteil, was die Dresdner Sammlungen für Deutschland sind, eine ewige Quelle echter Kenntnis für den Jüngling, für den Mann Stärkung des Gefühls und guter Grundsätze und für einen jeden, selbst für den flüchtigsten Beschauer heilsam; denn das Fürtreffliche wirkt auf Eingeweihte nicht allein. Ihr Ausspruch, meine Herren, daß keines dieser Werke, die sich von meinem guten Alten herschreiben, sich neben jenen königlichen Schätzen schämen dürfte, hat mich nicht stolz, er hat mich nur zufrieden gemacht, denn in der Stille hatte ich dieses Urteil schon selbst gewagt.

Ich schließe diesen Brief, ohne meinen Vorsatz erfüllt zu haben. Ich schwätzte

anstatt zu erzählen. Zeigt sich doch in beiden die gute Laune eines Alten so gern. Kaum habe ich noch Platz Ihnen zu sagen: daß Oheim und Nichten Sie herzlich grüßen und daß Julie besonders sich öfter und lebhafter nach der lange verzögerten Dresdner Reise erkundigt, weil sie hoffen kann unterwegs ihre neuen und so lebhaft verehrten Freunde wieder zu sehen. Und fürwahr auch keiner ihrer alten Freunde soll sich herzlicher als der Oheim unterzeichnen.

Ihren treu verbundnen.

## Zweiter Brief

Sie haben durch die gute Aufnahme des jungen Mannes, der sich mit einem Briefe von mir bei Ihnen vorstellte, eine doppelte Freude gemacht, indem Sie ihm einen heitern Tag und mir durch ihn eine lebhafte mündliche Nachricht von Sich, Ihrem Zustande, Ihren Arbeiten und Vorsätzen verschafften.

Diese lebhafte Unterhaltung über Sie, in den ersten Augenblicken seiner Wiederkunft, verbarg mir wie sehr er sich in seiner Abwesenheit verändert hat. Als er auf Akademien zog, versprach er viel. Er trat aus der Schule, stark im Griechischen und Lateinischen, mit schönen Kenntnissen beider Literaturen, bewandert in der alten und neuen Geschichte, nicht ungeübt in der Mathematik und was noch alles erforderd wird, um dereinst ein tüchtiger Schulmann zu werden, und nun kommt er zu unserer größten Betrübnis als Philosoph zurück. Der Philosophie hat er sich vorzüglich, ja ausschließlich gewidmet und unsere kleine Sozietät, mich eingeschlossen, die wir denn freilich keine sonderlichen philosophischen Anlagen zu haben scheinen, ist sämtlich um Unterhaltung mit ihm verlegen; was wir verstehen, interessiert ihn nicht und was ihn interessiert, verstehen wir nicht. Er redet eine neue Sprache und wir sind zu alt, sie ihm abzulernen.

Was ist das mit der Philosophie und besonders mit der neuen für eine

wunderliche Sache! In sich selbst hineinzugehen, seinen eignen Geist über seinen Operationen zu ertappen, sich ganz in sich zu verschließen, um die Gegenstände desto besser kennen zu lernen! Ist das wohl der rechte Weg? Der Hypochondrist, sieht der die Sachen besser an, weil er immer in sich gräbt und sich untergräbt? Gewiß diese Philosophie scheint mir eine Art von Hypochondrie zu sein, eine falsche Art von Neigung, der man einen prächtigen Namen gegeben hat. Verzeihen Sie einem Alten, verzeihen Sie einem praktischen Arzte.

Doch hievon ja nichts weiter! Die Politik hat mir meinen Humor nicht verdorben und es soll der Philosophie gewiß auch nicht gelingen; also geschwind, ins Asyl der Kunst! Geschwind zur Geschichte, die ich versprochen habe, damit nicht diesem Briefe gerade das mangle weswegen er angefangen ist.

Als mein Großvater tot war, zeigte der Vater erst, daß er nur für eine gewisse Art

von Kunstwerken eine entschiedne  
Liebhaberei habe, ihn erfreute die genaue  
Nachahmung der natürlichen Dinge, die  
man damals mit Wasserfarben auf einen  
hohen Grad getrieben hatte. Erst schaffte er  
nur solche Blätter an, dann hielt er sich  
einige Maler im Solde, die ihm Vögel,  
Blumen, Schmetterlinge und Muscheln mit  
der größten Genauigkeit malen mußten.  
Nichts merkwürdiges kam in der Küche,  
dem Garten, oder auf dem Felde vor, das  
nicht gleich durch den Pinsel aufs Papier  
fixiert worden wäre, und so hat er manche  
Abweichungen verschiedner Geschöpfe  
bewahrt, die wie ich sehe, den  
Naturforschern äußerst interessant sind.

Nach und nach ging er weiter, er erhub sich  
zum Portrait. Er liebte seine Frau, seine  
Kinder; seine Freunde waren ihm wert,  
daher die Anlage jener Sammlung von  
Porträiten.

Sie erinnern sich auch wohl der vielen  
kleinen Bildnisse in Öl auf Kupfer gemalt.  
Große Meister hatten in früherer Zeit,

vielleicht zur Erholung, vielleicht aus Freundschaft, dergleichen verfertigt, es war daraus eine läbliche Gewohnheit, ja eine eigne Art Malerei geworden, auf welche sich besondere Künstler legten.

Dieses Format hatte seine eigne Vorteile. Ein Portrait in Lebensgröße, und wäre es nur ein Kopf, oder ein Kniestück, nimmt, für das Interesse das es bringt, immer einen zu großen Raum ein. Jeder fühlende, wohlhabende Mann sollte sich und seine Familie, und zwar in verschiedenen Epochen des Lebens, malen lassen. Von einem geschickten Künstler, bedeutend, in einem kleinen Raume, vorgestellt, würde man wenig Platz einnehmen, man könnte auch alle seine guten Freunde um sich her versammeln, und die Nachkommen würden für diese Gesellschaft noch immer ein Plätzchen finden. Ein großes Portrait hingegen macht, gewöhnlicher Weise, besonders in den neuern Zeiten, zugleich mit dem Besitzer den Erben Platz und die Moden verändern sich so sehr, daß eine, selbst gutgemalte, Großmutter zu den

Tapeten, den Möbels und dem übrigen Zimmerschmuck ihrer Enkelin unmöglich mehr passen kann.

Indessen hängt der Künstler vom Liebhaber seiner Zeit, so wie der Liebhaber vom gleichzeitigen Künstler ab. Der gute Meister, der jene kleinen Porträts fast noch allein zu machen verstand, war gestorben, ein anderer fand sich der die lebensgroßen Bilder malte.

Mein Vater hatte schon lange einen solchen in der Nähe gewünscht, seine Neigung ging dahin sich selbst und seine Familie in natürlicher Größe zu sehen. Denn wie jeder Vogel, jedes Insekt, das vorgestellt wurde, genau ausgemessen ward und, außer seiner übrigen Wahrheit, auch noch der Größe nach genau mit dem Gegenstand übereinstimmen mußte, so wollte er auch, akkurat wie er sich im Spiegel sah, auf der Leinwand dargestellt sein. Sein Wunsch ward ihm endlich erfüllt, ein geschickter Mann fand sich, der sich auch eine Zeit lang bei uns zu verweilen gefallen ließ.

Mein Vater sah gut aus, meine Mutter war eine wohlgebildete Frau, meine Schwester übertraf alle ihre Landsmänninnen an Schönheit und Reiz; nun ging es an ein Malen und man hatte nicht an Einer Vorstellung genug. Besonders wurde meine Schwester, wie sie gesehen haben, in mehr als Einer Maske vorgestellt. Man machte auch Anstalt zu einem großen Familiengemälde, das aber nur bis zur Zeichnung gelangte, indem man sich weder über Erfindung noch Zusammensetzung vereinigen konnte.

Überhaupt blieb mein Vater unbefriedigt. Der Künstler hatte sich in der französischen Schule gebildet, die Gemälde waren harmonisch, geistreich und schienen natürlich; doch, genau mit dem Urbilde verglichen, ließen sie vieles wünschen und einige derselben wurden, da der Künstler die einzelnen Bemerkungen meines Vaters aus Gefälligkeit zu nutzen unternahm, am Ende ganz und gar verdorben.

Unvermutet ward endlich meinem Vater  
sein Wunsch im ganzen Umfange gewährt.  
Der Sohn unseres Künstlers, ein junger  
Mann voller Anlagen, der bei einem Oheim,  
den er beerben sollte, einem Deutschen,  
von Jugend auf in der Lehre gewesen war,  
besuchte seinen Vater und der meinige  
entdeckte in ihm ein Talent das ihn völlig  
befriedigte. Meine Schwester sollte  
sogleich von ihm dargestellt werden und es  
geschah mit einer unglaublichen  
Genauigkeit, woraus zwar zuletzt kein  
geschmackvolles, aber natürliches und  
wahres Bild entsprang. Da stand sie nun  
wie sie gewöhnlich in den Garten ging, ihre  
braunen Haare teils um die Stirne fallend,  
teils in starken Zöpfen zurückgeflochten  
und mit einem Bande hinaufgebunden, den  
Sonnenhut am Arm, mit den schönsten  
Nelken, die der Vater besonders schätzte,  
ausgefüllt und eine Pfirsiche in der Hand,  
von einem Baume, der dieses Jahr zuerst  
getragen hatte.

Glücklicherweise fanden sich diese  
Umstände sehr wahr zusammen ohne

abgeschmackt zu sein, mein Vater war entzückt und der alte Maler machte seinem Sohne gerne Platz, mit dessen Arbeiten nun eine ganz neue Epoche in unserm Hause sich eröffnete, die mein Vater als die vergnügteste Zeit seines Lebens ansah. Jede Person ward nun gemalt, mit allem, womit sie sich gewöhnlich beschäftigte, was sie gewöhnlich umgab. Ich darf Ihnen von diesen Bildern nichts weiter sagen, Sie haben gewiß die neckische Geschäftigkeit meiner Julie nicht vergessen, die Ihnen nach und nach fast das ganze Beiwesen der Gemälde, in so fern sich die Requisiten noch im Hause fanden, zusammenschaffte, um Sie von der höchsten Wahrheit der Nachahmung zu überzeugen. Da war des Großvaters Schnupftabaksdose, seine große silberne Taschenuhr, sein Stock mit dem Topasknopfe, die Nählade der Großmutter und ihre Ohrringe. Julie hatte selbst noch ein elfenbeinernes Spielzeug bewahrt, das sie auf einem Gemälde als Kind in der Hand hat, sie stellte sich mit eben der Gebärde neben das Bild, das Spielzeug glich noch ganz genau, das Mädchen glich

nicht mehr und ich erinnere mich unserer damaligen Scherze noch recht gut.

Neben der ganzen Familie war, in Zeit von einem Jahre, nun auch fast der ganze Hausrat abgemalt und der junge Künstler mochte, bei der nicht immer unterhaltenden Arbeit, sich öfters durch einen Blick auf meine Schwester stärken, eine Kur die um desto heilsamer war als er in ihren Augen das was er suchte zu finden schien. Genug die jungen Leute wurden einig mit einander zu leben und zu sterben. Die Mutter begünstigte diese Neigung, der Vater war zufrieden ein solches Talent, das er kaum mehr entbehren konnte, in seiner Familie zu fixieren.

Es ward ausgemacht daß der Freund noch erst eine Reise durch Deutschland tun, die Einwilligung seines Oheims und Vaters beibringen und sodann auf immer der unsere werden sollte.

Das Geschäft war bald vollzogen und ob er gleich sehr schnell zurück kam, so brachte

er doch eine schöne Summe Geldes mit, die er sich an verschiedenen Höfen bald erworben hatte. Ein glückliches Paar ward verbunden und unsere Familie erlebte eine Zufriedenheit, die bis an den Tod der Teilnehmer fortduerte.

Mein Schwager war ein sehr wohlgebildeter, im Leben sehr bequemer Mann, sein Talent genügte meinem Vater, seine Liebe meiner Schwester, mir und den Hausgenossen seine Freundlichkeit. Er reiste den Sommer durch, kam wohlbelohnt wieder nach Hause, der Winter war der Familie gewidmet, er malte seine Frau, seine Töchter gewöhnlich des Jahres zweimal.

Da ihm alles, bis auf die geringste Kleinigkeit, so wahrhaft, ja so täuschend gelang, fiel endlich mein Vater auf eine sonderbare Idee, deren Ausführung ich Ihnen beschreiben muß, weil das Bild selbst, wie ich erzählen werde, nicht mehr vorhanden ist, sonst würde ich es Ihnen vorgezeigt haben.

In dem obern Zimmer, wo die besten Portraite hängen und welches eigentlich das letzte in der Reihe der Zimmer ist, haben Sie vielleicht eine Türe bemerkt, die noch weiter zu führen scheint, allein sie ist blind, und wenn man sie sonst eröffnete, zeigte sich ein mehr überraschender als erfreulicher Gegenstand. Mein Vater trat mit meiner Mutter am Arme gleichsam heraus und erschreckte durch die Wirklichkeit, welche teils durch die Umstände, teils durch die Kunst hervorgebracht war; Er war abgebildet, wie er, gewöhnlich gekleidet, von einem Gastmahl, aus einer Gesellschaft, nach Hause kam. Das Bild ward an dem Orte, zu dem Orte, mit aller Sorgfalt gemalt, die Figuren aus einem gewissen Standpunkte genau perspektivisch gehalten und die Kleidungen, mit der größten Sorgfalt, zum entschiedensten Effekte gebracht. Damit das Licht von der Seite gehörig einfiele, ward ein Fenster verrückt und alles so gestellt, daß die Täuschung vollkommen werden mußte.

Leider hat aber ein Kunstwerk, das sich der Wirklichkeit möglichst näherte, auch gar bald die Schicksale des Wirklichen erfahren. Der Blendrahm mit der Leinwand war in die Türbekleidung befestigt und so den Einflüssen einer feuchten Mauer ausgesetzt, die um so heftiger wirkten als die verschloßne Türe alle Luft abhielt, und so fand man nach einem strengen Winter, in welchem das Zimmer nicht eröffnet worden war, Vater und Mutter völlig zerstört, worüber wir uns um so mehr betrübten, als wir sie schon vorher durch den Tod verloren hatten.

Doch ich kehre wieder zurück, denn ich habe noch von den letzten Vergnügen meines Vaters im Leben zu reden.

Nachdem gedachtes Bild vollendet war, schien nichts weiter seine Freude dieser Art vermehren zu können, und doch war ihm noch eine vorbehalten. Ein Künstler meldete sich und schlug vor die Familie über die Natur in Gips abzugießen und sie alsdann in Wachs, mit natürlichen Farben,

wirklich aufzustellen. Das Bildnis eines jungen Gehülfen, den er bei sich hatte, zeigte sein Talent und mein Vater entschloß sich zu der Operation. Sie lief glücklich ab, der Künstler arbeitete mit der größten Sorgfalt und Genauigkeit das Gesicht und die Hände nach. Eine wirkliche Perücke, ein damastner Schlafrock wurden dem Phantom gewidmet und so sitzt der gute Alte noch jetzt hinter einem Vorhange, den ich vor Ihnen nicht aufzuziehen wagte.

Nach dem Tode meiner Eltern blieben wir nicht lange zusammen. Meine Schwester starb noch jung und schön, ihr Mann malte sie im Sarge. Seine Töchter, die, wie sie heranwuchsen, die Schönheit der Mutter, gleichsam in zwei Portionen, darstellten, konnte er vor Wehmut nicht malen. Oft stellte er die kleinen Gerätschaften, die ihr angehört hatten und die er sorgfältig bewahrte, in Stilleben zusammen, vollendete die Bilder mit der größten Genauigkeit und verehrte sie den liebsten Freunden, die er sich auf seinen Reisen erworben hatte.

Es schien, als wenn ihn diese Trauer zum Bedeutenden erhübe, da er sonst nur alles Gegenwärtige gemalt hatte. Den kleinen, stummen Gemälden fehlte es nicht an Zusammenhang und Sprache. Auf dem einen sah man in den Gerätschaften das fromme Gemüt der Besitzerin, ein Gesangbuch mit rotem Samt und goldenen Buckeln, einen artigen gestickten Beutel mit Schnüren und Quasten, woraus sie ihre Wohltaten zu spenden pflegte, den Kelch, woraus sie vor ihrem Tode das Nachtmahl empfing und den er, gegen einen bessern, der Kirche abgetauscht hatte. Auf einem andern Bilde sah man, neben einem Brote, das Messer, womit sie den Kindern gewöhnlich vorzuschneiden, ein Samenkästchen, woraus sie im Frühjahr zu säen pflegte, einen Kalender, in den sie ihre Ausgaben und kleine Begebenheiten einschrieb, einen gläsernen Becher, mit eingeschnittenem Namenszug, ein frühes Jugendgeschenk vom Großvater, das sich, ohngeachtet seiner Zerbrechlichkeit, länger als sie selbst erhalten hatte.

Er setzte seine gewöhnlichen Reisen und übrigens seine gewohnte Lebensart fort. Nur fähig das Gegenwärtige zu sehen und nun durch das Gegenwärtige immer an den herben Verlust erinnert, konnte sein Gemüt sich nicht wieder herstellen, eine Art von unbegreiflicher Sehnsucht schien ihn manchmal zu überfallen und das letzte Stilleben das er malte, bestand aus Gerätschaften die ihm angehörten und die, sonderbar gewählt und zusammengestellt, auf Vergänglichkeit und Trennung, auf Dauer und Vereinigung deuteten.

Wir fanden ihn vor dieser Arbeit einigemal nachdenkend und pausierend, was sonst seine Art nicht war, in einem gerührten, bewegten Zustande – und Sie verzeihen mir wohl wenn ich heute nur kurz abbreche, um mich wieder in eine Fassung zu setzen, aus der mich diese Erinnerung, der ich nicht länger nachhängen darf, unversehens gerückt hat.

Und doch soll dieser Brief mit einem so traurigen Schlusse nicht in Ihre Hand

kommen, ich gebe meiner Julie die Feder,  
um Ihnen zu sagen –

Mein Oheim gibt mir die Feder, um Ihnen mit einer artigen Wendung zu sagen wie sehr er Ihnen ergeben sei. Er bleibt noch immer der Gewohnheit jener guten alten Zeit getreu, wo man es für Pflicht hielt am Ende eines Briefes von einem Freunde mit einer zierlichen Verbeugung zu scheiden. Uns andern ist das nun schon nicht gelehrt worden; ein solcher Knicks scheint uns nicht natürlich, nicht herzlich genug. Ein Lebewohl und einen Händedruck in Gedanken, weiter wüßten wir es nicht leicht zu bringen.

Wie machen wirs nun um den Auftrag, den Befehl meines Onkels, wie es einer gehorsamen Nichte geziemt, zu erfüllen? Will mir denn gar keine artige Wendung einfallen? und finden Sie es wohl artig genug, wenn ich Sie versichre, daß Ihnen die Nichten so ergeben sind wie der Onkel?

Er hat mir verboten sein letztes Blatt zu lesen, ich weiß nicht was er böses oder gutes von mir gesagt haben mag. Vielleicht bin ich zu eitel wenn ich denke daß er von mir gesprochen hat. Genug er hat mir erlaubt den Anfang seines Briefes zu lesen, und da finde ich daß er unsern guten Philosophen bei Ihnen anschwärzen will. Es ist nicht artig noch billig vom Oheim einen jungen Mann, der ihn und Sie wahrhaft liebt und verehrt, darum so strenge zu tadeln weil er so ernsthaft auf einem Wege verharrt, auf dem er sich nun einmal zu bilden glaubt. Sein Sie aufrichtig und sagen Sie mir, ob wir Frauen nicht eben deswegen manchmal besser sehen als die Männer, weil wir nicht so einseitig sind und gern jedem sein Recht wiederfahren lassen. Der junge Mann ist wirklich gesprächig und gesellig. Er spricht auch mit mir und wenn ich gleich seine Philosophie keineswegs verstehet, so verstehet ich doch, wie mich deucht, den Philosophen.

Doch am Ende hat er diese gute Meinung, die ich von ihm hege, vielleicht nur Ihnen

zu danken, denn die Rolle mit den Kupfern,  
begleitet von den freundlichen Worten, die  
er mir von Ihnen brachte, verschafften ihm  
freilich sogleich die beste Aufnahme.

Wie ich für dieses Andenken, für diese Güte  
meinen Dank einrichten soll, weiß ich  
selbst nicht recht, denn es scheint mir als  
wenn hinter diesem Geschenk eine kleine  
Bosheit verborgen liege. Wollten Sie Ihrer  
gehorsamen Dienerin spotten, als Sie ihr  
diese elfenhaften Luftbilder, diese  
seltsamen Feen und Geistergestalten aus der  
Werkstatt meines Freundes Füeßli  
zusendeten? Was kann die arme Julie dafür  
daß etwas seltsames, geistreiches sie  
aufreizt, daß sie gern etwas wunderbares  
vorgestellt sieht und daß diese durch  
einanderziehenden und beweglichen  
Träume, auf dem Papier fixiert, ihr  
Unterhaltung geben!

Genug, Sie haben mir eine große Freude  
gemacht, ob ich gleich wohl sehe daß ich  
mir eine neue Rute aufgebunden habe,  
indem ich Sie zu meinem zweiten Oheim

annahm. Als wenn mir der erste nicht schon genug zu schaffen machte! denn auch der kann es nicht lassen die Kinder über ihr Vergnügen aufzuklären zu wollen.

Dagegen verhält sich meine Schwester besser als ich, diese läßt sich gar nicht einreden. Und weil in unserer Familie denn doch eine Kunstliebhaberei sein muß, so liebt sie nur das was anmutig ist und was man immer gern um sich herum sehen mag.

Ihr Bräutigam (denn alles ist nun richtig, was bei Ihrer Durchreise noch nicht ganz entschieden war) hat ihr aus England die schönsten gemalten Kupfer geschickt, womit sie äußerst zufrieden ist; aber was sind das nicht auch für lange, weißgekleidete Schönen, mit blaßroten Schleifen und blaßblauen Schleiern! Was sind das nicht für interessante Mütter, mit wohlgenährten Kindern und wohlgebildeten Vätern! Wenn das alles einmal unter Glas und Mahagonirahmen, geziert mit den metallnen Stäbchen, die auch bei der Sendung waren, auf einem Lilagrund, das

Kabinett der jungen Frau zieren wird, dann darf ich freilich Titanien mit ihrem Feengefolge, um den verwandelten Klaus Zettel beschäftigt, nicht in die Gesellschaft bringen.

Nun sieht es aus als ob ich mich über meine Schwester aufhalte! denn das ist ja wohl das klügste was man tun kann um sich Ruhe zu verschaffen, daß man gegen die andern ein wenig unverträglich ist. Und so wäre ich denn mit diesen Blättern doch endlich fertig geworden, wäre so nahe an den untern Rand unversehens gekommen, daß nur noch der zehnte März und der Name Ihrer treuen Freundin, die Ihnen ein herzliches Lebewohl sagt, unterzeichnet werden kann.

Julie.

### **Dritter Brief**

Julie hat in ihrer letzten Nachschrift dem Philosophen das Wort geredet, leider stimmt der Oheim noch nicht mit ein, denn

der junge Mann hält nicht nur auf einer besondern Methode, die mir keineswegs einleuchtet, sondern sein Geist ist auch auf solche Gegenstände gerichtet über die ich weder viel denke noch gedacht habe. In der Mitte meiner Sammlung sogar, durch die ich fast mit allen Menschen in ein Verhältnis komme, scheint sich nicht einmal ein Berührungs punkt zu finden. Selbst den historischen, den antiquarischen Anteil, den er sonst daran zu nehmen schien, hat er völlig verloren. Die Sittenlehre, von der ich außerhalb meines Herzens wenig weiß, beschäftigt ihn besonders; das Naturrecht, das ich nicht vermisste, weil unser Tribunal gerecht und unsere Polizei tätig ist, verschlingt seine nächsten Forschungen; das Staatsrecht, das mir in meiner frühesten Jugend schon durch meinen Oheim verleidet wurde, steht als das Ziel seiner Aussichten. Da ist es nun um die Unterhaltung, von der ich mir so viel versprach, beinahe getan, und es hilft mir nichts daß ich ihn als einen edeln Menschen schätze, als einen guten liebe, als einen Verwandten zu befördern wünsche,

wir haben einander nichts zu sagen. Meine Kupfer lassen ihn stumm, meine Gemälde kalt.

Wenn ich nun so für mich selbst, wie hier gegen Sie, meine Herren, als ein wahrer Oheim in der deutschen Komödie, meinen Unmut auslasse, so zupft mich die Erfahrung wieder und erinnert mich daß es der Weg nicht sei sich mit den Menschen zu verbinden, wenn wir uns die Eigenschaften exagerieren durch welche sie von uns allenfalls getrennt erscheinen.

Wir wollen also lieber abwarten wie sich das künftig machen kann, und ich will indessen meine Pflicht gegen Sie nicht versäumen und fortfahren Ihnen etwas von den Stiftern meiner Sammlung zu erzählen.

Meines Vaters Bruder, nachdem er als Offizier sehr brav gedient hatte, ward nach und nach in verschiedenen Staatsgeschäften und zuletzt bei sehr wichtigen Fällen gebraucht. Er kannte fast alle Fürsten seiner Zeit und hatte durch die Geschenke, die mit

ihren Bildnissen in Emaille und Mignatur verziert waren, eine Liebhaberei zu solchen Kunstwerken gewonnen. Er verschaffte sich nach und nach die Portraits verstorbner sowohl als lebender Potentaten, wenn die goldenen Dosen und brillantnen Einfassungen zu den Goldschmieden und Juwelenhändlern wieder zurück kehrten, und so besaß er endlich einen Staatskalender seines Jahrhunderts in Bildnissen.

Da er viel reiste wollte er seinen Schatz immer bei sich haben und es war möglich die Sammlung in einen sehr engen Raum zu bringen. Nirgends zeigte er sie vor ohne daß ihm das Bildnis eines lebenden oder verstorbenen, aus irgend einem Schmuckkästchen, zugeflogen wäre; denn das eigne hat eine bestimmte Sammlung daß sie das Zerstreute an sich zieht, und selbst die Affektion eines Besitzers gegen irgend ein einzelnes Kleinod, durch die Gewalt der Masse, gleichsam aufhebt und vernichtet.

Von den Porträten, unter welchen sich auch ganze Figuren, z. B. allegorisch, als Jägerinnen und Nymphen, vorgestellte Prinzessinnen fanden, verbreitete er sich zuletzt auf andere kleine Gemälde dieser Art, wobei er jedoch mehr auf die äußerste Feinheit der Ausführung als auf die höhern Kunstzwecke sah, die freilich auch in dieser Gattung erreicht werden können. Sie haben das beste dieser Sammlung selbst bewundert; nur weniges ist gelegentlich durch mich hinzugekommen.

Um nun endlich von mir, als dem gegenwärtigen, vergnügten Besitzer, doch auch oft genug inkommodierte Kustoden, der wohlbekannten und wohlbelobten Sammlung zu reden, so war meine Neigung von Jugend auf der Liebhaberei meines Oheims, ja auch meines Vaters entgegengesetzt.

Ob die etwas ernsthaftere Richtung meines Großvaters auf mich geerbt hatte, oder ob ich, wie man es so oft bei Kindern findet, aus Geist des Widerspruchs, mit

vorsätzlicher Unart, mich von dem Wege  
des Vaters, des Oheims entfernte, will ich  
nicht entscheiden, genug wenn jener durch  
die genaueste Nachahmung, durch die  
sorgfältigste Ausführung das Kunstwerk  
mit dem Naturwerke völlig auf einer Linie  
sehen wollte, wenn dieser eine kleine Tafel  
nur in so fern schätzte als sie, durch die  
zartesten Punkte, gleichsam ins Unendliche  
geteilt war, wenn er immer ein  
Vergrößerungsglas bei der Hand hielt und  
dadurch das Wunder einer solchen Arbeit  
noch zu vergrößern glaubte; so konnte ich  
kein ander Vergnügen an Kunstwerken  
finden als wenn ich Skizzen vor mir sah,  
die mir auf einmal einen lebhaften  
Gedanken zu einem etwa auszuführenden  
Stücke vor Augen legten.

Die trefflichen Blätter von dieser Art,  
welche sich in meines Großvaters  
Sammlung befanden, und die mich hätten  
belehren können daß eine Skizze mit eben  
so viel Genauigkeit als Geist gezeichnet  
werden könnte, dienten meine Liebhaberei  
anzufachen, ohne sie eben zu leiten. Das

kühne, hingestrichne, wild ausgetuschte, gewaltsame reizte mich, selbst das was, mit wenigen Zügen, nur die Hieroglyphe einer Figur war, wußte ich zu lesen und schätzte es übermäßig; von solchen Blättern begann die kleine Sammlung, die ich als Jüngling anfing und als Mann fortsetzte.

Auf diese Weise blieb ich mit Vater, Schwager und Oheim beständig im Widerspruch, der sich um so mehr verlängerte und befestigte, als keiner die Art, sich mir oder mich ihm zu nähern verstand.

Ob ich gleich, wie gesagt, nur meistens die geistreiche Hand schätzte, so konnte es doch nicht fehlen daß nicht auch manches ausgeführte Stück in meine Sammlung gekommen wäre. Ich lernte, ohne es selbst recht gewahr zu werden, den glücklichen Übergang von einem geistreichen Entwurf zu einer geistreichen Ausführung schätzen, ich lernte das Bestimmte verehren, ob ich gleich immer daran die unerlässliche

Forderung tat daß der bestimmteste Strich zugleich auch empfunden sein sollte.

Hierzu trugen die eigenhändigen Radierungen verschiedner Italiänischer Meister, die meine Sammlung noch aufbewahrt, das ihrige treulich bei und so war ich auf gutem Wege, auf welchem eine andere Neigung mich frühzeitig weiter brachte.

Ordnung und Vollständigkeit waren die beiden Eigenschaften, die ich meiner kleinen Sammlung zu geben wünschte, ich las die Geschichte der Kunst, ich legte meine Blätter nach Schulen, Meistern und Jahren, ich machte Katalogen und muß zu meinem Lobe sagen, daß ich den Namen keines Meisters, die Lebensumstände keines braven Mannes kennen lernte, ohne mich nach irgend einer seiner Arbeiten zu bemühen, um sein Verdienst nicht nur in Worten nachzusprechen, sondern es wirklich und anschaulich vor mir zu haben.

So stand es um meine Sammlung, um meine Kenntnisse und ihre Richtung als die Zeit heran kam die Akademie zu beziehen. Die Neigung zu meiner Wissenschaft, welches nun einmal die Medizin sein sollte, die Entfernung von allen Kunstwerken, die neuen Gegenstände, ein neues Leben drängten meine Liebhaberei in die Tiefe meines Herzens zurück und ich fand nur Gelegenheit mein Auge an dem besten zu üben was wir von Abbildungen anatomischer, phisiologischer und naturhistorischer Gegenstände besitzen.

Noch vor dem Ende meiner akademischen Laufbahn sollte sich mir eine neue und für mein ganzes Leben entscheidende Aussicht eröffnen, ich fand Gelegenheit Dresden zu sehen. Mit welchem Entzücken, ja mit welchem Taumel durchwandelte ich das Heiligtum der Galerie! Wie manche Ahndung ward zum Anschauen! wie manche Lücke meiner historischen Kenntnis ward nicht ausgefüllt! und wie erweiterte sich nicht mein Blick über das prächtige Stufengebäude der Kunst! Ein

selbstgefälliger Rückblick auf die Familiensammlung, die einst mein werden sollte, war von den angenehmsten Empfindungen begleitet und da ich nicht Künstler sein konnte, so wäre ich in Verzweiflung geraten, wenn ich nicht schon vor meiner Geburt zum Liebhaber und Sammler bestimmt gewesen wäre.

Was die übrigen Sammlungen auf mich gewirkt, was ich sonst noch getan um in der Kenntnis nicht stehen zu bleiben und wie diese Liebhaberei neben allen meinen Beschäftigungen hergegangen und mich wie ein Schutzgeist begleitet, davon will ich Sie nicht unterhalten, genug daß ich alle meine übrigen Fähigkeiten auf meine Wissenschaft, auf ihre Ausübung verwendete, daß meine Praxis fast meine ganze Tätigkeit verschlang, und daß eine ganz heterogene Beschäftigung meine Liebe zur Kunst, meine Leidenschaft zu sammeln nur zu vermehren schien.

Das Übrige werden Sie leicht, da Sie mich und meine Sammlung kennen hinzusetzen.

Als mein Vater starb und dieser Schatz nun zu meiner Disposition gelangte, war ich gebildet genug um die Lücken die ich fand nicht, als Sammler, nur auszufüllen weil es Lücken waren, sondern einigermaßen, als Kenner, weil sie ausgefüllt zu werden verdienten. Und so glaube ich noch daß ich nicht auf unrechtem Wege bin, indem ich meine Neigung mit der Meinung vieler wackern Männer, die ich kennen lernte übereinstimmend finde. Ich bin nie in Italien gewesen und doch habe ich meinen Geschmack, so viel es möglich war, ins Allgemeine auszubilden gesucht. Wie es damit steht kann Ihnen nicht verborgen sein. Ich will nicht leugnen daß ich vielleicht meine Neigung hie und da mehr hätte reinigen können und sollen. Doch wer möchte mit ganz gereinigten Neigungen leben!

Für diesmal und für immer genug von mir selbst. Möge sich mein ganzer Egoism innerhalb meiner Sammlung befriedigen! Mitteilung und Empfänglichkeit sei übrigens das Losungswort, das Ihnen von

niemand lebhafter, mit mehr Neigung und  
Zutrauen zugerufen werden kann als von  
dem, der sich unterzeichnet  
  
Ihren aufrichtig ergebenen.

### **Vierter Brief**

Sie haben mir, meine Herren, abermals  
einen überzeugenden Beweis Ihres  
freundschaftlichen Andenkens gegeben,  
indem Sie mir die ersten Stücke der  
Propyläen nicht nur so bald zugesendet,  
sondern mir außerdem noch manches im  
Manuskripte mitgeteilt, das mir, bei  
mehrerer Breite, Ihre Absichten deutlicher,  
so wie die Wirkung lebhafter macht. Sie  
haben den Zuruf am Schlusse meines  
vorigen Briefes recht schön und freundlich  
erwiedert und ich danke Ihnen für die  
günstige Aufnahme, womit Sie die kurze  
Geschichte meiner Sammlung beeihren.

Ihre gedruckten, Ihre geschriebenen Blätter  
riefen mir und den Meinigen jene  
angenehme Stunden zurück, die Sie mir

damals verschafften, als Sie, der übeln  
Jahrszeit ohngeachtet, einen ziemlichen  
Umweg machten, um die Sammlung eines  
Privatmannes kennen zu lernen, die Ihnen  
in manchen Fächern genug tat und deren  
Besitzer von Ihnen, ohne langes Bedenken,  
mit einer aufrichtigen Freundschaft  
beglückt ward. Die Grundsätze, die Sie  
damals äußerten, die Ideen, womit Sie sich  
vorzüglich beschäftigten, finde ich in  
diesen Blättern wieder, ich sehe Sie sind  
unverrückt auf Ihrem Wege geblieben, Sie  
sind vorgeschritten und so darf ich hoffen,  
daß Sie nicht ohne Interesse vernehmen  
werden wie es mir, in meinem Kreise,  
ergangen ist und ergeht. Ihre Schrift  
muntert, Ihr Brief fordert mich auf. Die  
Geschichte meiner Sammlung ist in Ihren  
Händen, auch darauf kann ich weiter bauen;  
denn nun habe ich Ihnen einige Wünsche,  
einige Bekenntnisse vorzulegen.

Bei Betrachtung der Kunstwerke eine hohe,  
unerreichbare Idee immer im Sinne zu  
haben, bei Beurteilung dessen, was der  
Künstler geleistet hat, den großen Maßstab

anzuschlagen, der nach dem Besten, was wir kennen, eingeteilt ist, eifrig das Vollkommenste aufzusuchen, den Liebhaber so wie den Künstler immer an die Quelle zu weisen, ihn auf hohe Standpunkte zu versetzen, bei der Geschichte, wie bei der Theorie, bei dem Urteil wie in der Praxis immer gleichsam auf ein letztes zu dringen, ist loblich und schön und eine solche Bemühung kann nicht ohne Nutzen bleiben.

Sucht doch der Wardein auf alle Weise die edlern Metalle zu reinigen, um ein bestimmtes Gewicht des reinen Goldes und Silbers, als einen entschiednen Maßstab aller Vermischungen, die ihm vorkommen, fest zu setzen! Man bringe alsdann so viel Kupfer als man will wieder dazu, man vermehre das Gewicht, man vermindere den Wert, man bezeichne die Münzen, die Silbergeschirre nach gewissen Konventionen, alles ist recht gut! die schlechteste Scheidemünze, ja das Gemünder Silber selbst, mag passieren; denn der Probierstein, der Schmelzriegel ist

gleich bereit, eine entschiedene Probe des  
innern Wertes anzustellen.

Ohne Sie daher, meine Herren, wegen Ihres  
Ernstes wegen Ihrer Strenge zu tadeln  
möchte ich, im Bezug auf mein Gleichnis,  
Sie auf gewisse mittlere Fächer  
aufmerksam machen, die der Künstler so  
wie der Liebhaber fürs gemeine Leben  
nicht entbehren kann.

Zu diesen Wünschen und Vorschlägen kann  
ich denn doch nicht unmittelbar übergehen,  
ich habe noch etwas in Gedanken,  
eigentlich auf dem Herzen! Es muß ein  
Bekenntnis getan werden, das ich nicht  
zurückhalten kann, ohne mich Ihrer  
Freundschaft völlig unwert zu fühlen.  
Beleidigen kann es Sie nicht, auch nicht  
einmal verdrießen, es sei daher gewagt!  
Jeder Fortschritt ist ein Wagestück und nur  
durch Wagen kommt man entschieden  
vorwärts. Und nun hören Sie geschwind,  
damit Sie das was ich zu sagen habe nicht  
für wichtiger halten als es ist.

Der Besitzer einer Sammlung, der sie, wenn er sie auch noch so gern vorweist, doch immer zu oft vorweisen muß, wird nach und nach, er sei übrigens noch so gut und harmlos, ein wenig tückisch werden. Er sieht ganz fremde Menschen, bei Gegenständen die ihm völlig bekannt sind, aus dem Stegreife ihre Empfindungen und Gedanken äußern. Mit Meinungen über politische Verhältnisse gegen einen Fremden herauszugehen findet sich nicht immer Veranlassung und die Klugheit verbietet es; Kunstwerke reizen auf und vor ihnen geniert sich niemand, niemand zweifelt an seiner eignen Empfindung und daran hat man nicht Unrecht, niemand zweifelt an der Richtigkeit seines Urteils und daran hat man nicht ganz recht.

So lange ich mein Cabinet besitze ist mir ein einziger Mann vorgekommen, der mir die Ehre antat zu glauben daß ich den Wert meiner Sachen zu beurteilen wisse, er sagte zu mir: ich habe nur kurze Zeit, lassen Sie mich in jedem Fache das Beste, das Merkwürdigste, das Seltenste sehen! Ich

dankte ihm, indem ich ihn versicherte daß er der erste sei der so verfahre und ich hoffe sein Zutrauen hat ihn nicht gereut, wenigstens schien er äußerst zufrieden von mir zu gehen. Ich will eben nicht sagen daß er ein besonderer Kenner oder Liebhaber gewesen wäre, auch zeigte vielleicht eben sein Betragen von einer gewissen Gleichgültigkeit, ja, vielleicht ist uns ein Mann interessanter der einen einzelnen Teil liebt als der, der das Ganze nur schätzt; genug dieser verdiente erwähnt zu werden, weil er der erste war und der letzte blieb dem meine heimliche Tücke nichts anhaben konnte.

Denn auch Sie, meine Herren, daß ich es nur gestehe, haben meiner stillen Schadenfreude einige Nahrung gegeben, ohne daß meine Verehrung, meine Liebe für Sie dadurch gelitten hätte. Nicht allein daß ich Ihnen die Mädchen aus dem Gesicht brachte – verzeihen Sie ich mußte heimlich lächeln wenn Sie von dem Antikenschrank, von den Bronzen, die wir eben durchsahen, immer nach der Türe schielten, die aber

nicht wieder aufgehen wollte. Die Kinder waren verschwunden und hatten den Frühstückswein mit den Zwiebacken stehen lassen, mein Wink hatte sie entfernt, denn ich wollte meinen Altertümern eine ungeteilte Aufmerksamkeit verschaffen. Verzeihen Sie dieses Bekenntnis und erinnern Sie sich daß ich Sie des andern Morgens möglichst entschädigte, indem ich Ihnen im Gartenhause nicht allein die gemalten, sondern auch die lebendigen Familienbilder vorstellte und Ihnen, bei einer reizenden Aussicht auf die Gegend, das Vergnügen einer fröhlichen Unterhaltung verschaffte – Nicht allein sagte ich – und muß wohl, da mir diese lange Einschaltung meinen Perioden verdorben hat, ihn wieder anders anfangen.

Sie erzeugten mir bei Ihrem Eintritt auch eine besondere Ehre, indem Sie anzunehmen schienen daß ich Ihrer Meinung sei, daß ich diejenigen Kunstwerke welche Sie ausschließlich schätzten auch vorzüglich zu schätzen wisse und ich kann wohl sagen meistens

trafen unsere Urteile zusammen, hie und da glaubte ich eine leidenschaftliche Vorliebe, auch wohl ein Vorurteil zu entdecken; ich ließ es hingehen und verdankte Ihnen die Aufmerksamkeit auf verschiedene unscheinbare Dinge, deren Wert ich unter der Menge übersehen hatte.

Nach Ihrer Abreise blieben Sie ein Gegenstand unserer Gespräche, wir verglichen Sie mit andern Fremden, die bei uns eingesprochen hatten und wurden dadurch auf eine allgemeinere Vergleichung unserer Besuche geleitet. Wir fanden eine große Verschiedenheit der Liebhabereien und Gesinnungen, doch zeigten sich gewisse Neigungen mehr oder weniger in verschiedenen Personen wieder, wir fingen an die ähnlichen wieder zusammen zu stellen und das Buch worin die Namen aufgezeichnet sind half der Erinnerung nach. Auch für die Zukunft war unsere Tücke in Aufmerksamkeit verwandelt, wir beobachteten unsere Gäste genauer und rangierten sie zu den übrigen Gruppen.

Ich habe immer *wir* gesagt, denn ich zog meine Mädchen diesmal, wie immer, mit ins Geschäft. Julie war besonders tätig und hatte viel Glück ihre Leute gleich recht zu placieren. Denn es ist den Frauen angeboren die Neigungen der Männer genau zu kennen. Doch gedachte Caroline solcher Freunde nicht zum besten, welche die schönen und seltnen Stücke englischer Schwarzer-Kunst womit sie ihr stilles Zimmer ausgeschmückt hatte, nicht recht lebhaft preisen wollten. Darunter gehörten denn auch Sie, ohne daß Ihnen dieser Mangel der Empfänglichkeit bei dem guten Kinde viel geschadet hätte.

Liebhaber von unserer Art, denn es ist doch natürlich daß wir von denen zuerst sprechen, finden sich, genau betrachtet, gar manche, wenn man ein wenig Vorurteil auf oder ab, mehr oder weniger Lebhaftigkeit oder Bedacht, Biegsamkeit oder Strenge nicht eben in Anschlag bringt, und deswegen hoffe ich günstig für Ihre Propyläen, nicht allein weil ich gleichgesinnte Personen vermute, sondern

weil ich wirklich gleichgesinnte Personen  
kenne.

Wenn ich also in diesem Sinne Ihren Ernst  
in der Kunst, Ihre Strenge gegen Künstler  
und Liebhaber nicht tadeln kann, so muß  
ich doch, in Betracht der vielerlei  
Menschenkinder die Ihre Schrift lesen  
sollen, und wenn sie nur von denen gelesen  
würde die meine Sammlung gesehen haben,  
noch einiges zum besten der Kunst und der  
Kunstfreunde wünschen und zwar eines  
teils daß Sie eine gewisse heitere Liberalität  
gegen alle Kunsthächer zeigten, den  
beschränktesten Künstler und  
Kunstliebhaber schätzten, sobald jeder nur  
ohne sonderliche Anmaßung sein Wesen  
treibt; andernteils aber kann ich Ihnen nicht  
genug Widerstreit gegen diejenigen  
empfehlen die von beschränkten Ideen  
ausgehen und, mit einer unheilbaren  
Einseitigkeit, einen vorgezogenen und  
beschützten Teil der Kunst zum Ganzen  
machen wollen. Lassen Sie uns, zu diesen  
Zwecken, eine neue Art von Sammlung  
ordnen, die diesmal nicht aus Bronzen und

Marmorstücken, nicht aus Elfenbein noch Silber bestehen soll, sondern worin der Künstler, der Kenner und besonders der Liebhaber sich selbst wieder finde.

Freilich kann ich Ihnen nur den leichtesten Entwurf senden, alles was Resultat ist zieht sich ins Enge zusammen und mein Brief ist ohnehin schon lang genug. Meine Einleitung ist ausführlich und meinen Schluß sollen Sie mir selbst ausführen helfen.

Unsere kleine Akademie richtete, wie es gewöhnlich geschieht, erst spät ihre Aufmerksamkeit auf sich selbst und bald fanden wir in unserer Familie fast für alle die verschiedenen Gruppen einen Gesellschafter.

Es gibt Künstler und Liebhaber welche wir die *Nachahmer* genannt haben und wirklich ist die eigentliche Nachahmung, auf einen hohen und schätzbareren Punkt getrieben, ihr einziger Zweck, ihre höchste Freude; mein Vater und mein Schwager gehörten dazu

und die Liebhaberei des einen so wie die Kunst des andern ließ in diesem Fache fast nichts weiter übrig. Die Nachahmung kann nicht ruhen bis sie die Abbildung wo möglich an die Stelle des Abgebildeten setzt.

Weil nun hierzu eine große Genauigkeit und Reinlichkeit erfordert wird, so stehet ihnen eine andere Klasse nah, welche wir die *Punktierer* genannt haben; bei diesen ist die Nachbildung nicht das vorzüglichste, sondern die Arbeit. Ein solcher Gegenstand scheint ihnen der liebste bei dem sie die meisten Punkte und Striche anbringen können. Bei diesen wird Ihnen die Liebhaberei meines Oheims sogleich einfallen. Ein Künstler dieser Art strebt gleichsam, den Raum ins unendliche zu füllen und uns sinnlich zu überzeugen daß man die Materie ins unendliche teilen könne. Sehr schätzbar erscheint dieses Talent, wenn es das Bildnis einer würdigen, einer werten Person dergestalt ins kleine bringt daß wir das was unser Herz als ein Kleinod erkennt, auch vor unserm Auge,

mit allen seinen äußern Eigenschaften,  
neben und mit Kleinodien erscheinen  
sehen.

Auch hat die Naturgeschichte solchen  
Männern viel zu verdanken.

Als wir von dieser Klasse sprachen mußte  
ich mir wohl selbst einfallen, der ich, mit  
meiner früheren Liebhaberei, eigentlich ganz  
im Gegensatze mit jenen stand. Alle  
diejenigen die mit wenigen Strichen zu viel  
leisten wollen, wie die vorigen mit vielen  
Strichen und Punkten oft vielleicht zu  
wenig leisten, nannten wir *Skizzisten*. Hier  
ist nämlich nicht die Rede von Meistern,  
welche den allgemeinen Entwurf zu einem  
Werke, das ausgeführt werden soll, zu  
eigner und fremder Beurteilung, erst  
hinschreiben, denn diese machen erst eine  
Skizze; Skizzisten nennt man aber  
diejenigen mit Recht, welche ihr Talent  
nicht weiter als zu Entwürfen ausbilden und  
also nie das Ende der Kunst, die  
Ausführung, erreichen; so wie der  
Punktierer den wesentlichen Anfang der

Kunst die Erfindung, das Geistreiche oft nicht gewahr wird.

Der Skizziste hat dagegen meist zu viel Imagination, er liebt sich poetische, ja phantastische Gegenstände und ist immer ein bißchen übertrieben im Ausdruck.

Selten fällt er in den Fehler zu weich oder unbedeutend zu sein, diese Eigenschaft ist vielmehr sehr oft mit einer guten Ausführung verbunden.

Für die Rubrik in welcher das Weiche, das Gefällige, das Anmutige herrschend ist hat sich Karoline sogleich erklärt und feierlich protestiert daß man dieser Klasse keinen Spitznamen geben möge; Julie hingegen überläßt sich und ihre Freunde, die poetisch geistreichen Skizzisten und Ausführer, dem Schicksal und einem strengern oder liberalern Urteil.

Von den *Weichlichen* kamen wir natürlicherweise auf die Holzschnitte und Kupferstiche der früheren Meister, deren

Werke, ohngeachtet ihrer Strenge, Härte und Steifheit, uns durch einen gewissen derben und sichern *Charakter* noch immer erfreuen.

Dann fielen uns noch verschiedene Arten ein, die aber vielleicht schon in die vorigen eingeteilt werden können, als da sind Karikaturzeichner, die nur das bedeutend widerwärtige, physisch und moralisch häßliche heraussuchen, Improvisatoren, die mit großer Geschicklichkeit und Schnelligkeit alles aus dem Stegreif entwerfen, gelehrte Künstler, deren Werke man nicht ohne Kommentar versteht, gelehrte Liebhaber, die auch das einfachste natürlichste Werk nicht ohne Kommentar lassen können, und was noch andere mehr waren, davon ich künftig mehr sagen will; für diesmal aber schließe ich mit dem Wunsche daß das Ende meines Briefs, wenn es Ihnen Gelegenheit gibt sich über meine Anmaßung lustig zu machen, Sie mit dem Anfange desselben versöhnen möge, wo ich mich vermaß einige liebenswürdige Schwachheiten geschätzter Freunde zu

belächeln. Geben Sie mir das Gleiche zurück, wenn Ihnen mein Unterfangen nicht widerwärtig scheint, schelten Sie mich, zeigen Sie mir auch meine Eigenheiten im Spiegel, Sie vermehren dadurch den Dank, nicht aber die Anhänglichkeit Ihres ewig verbundenen.

## Fünfter Brief

Die Heiterkeit Ihrer Antwort bürgt mir daß Sie mein Brief in der besten Stimmung angetroffen und Ihnen diese herrliche Gabe des Himmels nicht verkümmert hat; auch mir waren Ihre Blätter ein angenehmes Geschenk in einem angenehmen Augenblick.

Wenn das Glück viel öfter allein und viel seltner in Gesellschaft kommt als das Unglück, so habe ich diesmal eine Ausnahme von der Regel erfahren; erwünschter und bedeutender hätten mir Ihre Blätter nicht kommen können und Ihre Anmerkung zu meinen wunderlichen

Klassifikationen hätten nicht leicht  
geschwinder Frucht gebracht, als eben in  
dem Augenblick da sie, wie ein schon  
keimender Same, in ein furchtbare  
Erdreich fielen. Lassen Sie mich also die  
Geschichte des gestrigen Tages erzählen,  
damit Sie erfahren was für ein neuer Stern  
mir aufging, mit welchem das Gestirn Ihres  
Briefs in eine so glückliche Konjunktion  
tritt.

Gestern meldete sich bei uns ein Fremder  
an, dessen Name mir nicht unbekannt, der  
mir als ein guter Kenner gerühmt war. Ich  
freuete mich bei seinem Eintritt, machte ihn  
mit meinen Besitzungen im allgemeinen  
bekannt, ließ ihn wählen und zeigte vor. Ich  
bemerkte bald ein sehr gebildetes Auge für  
Kunstwerke, besonders für die Geschichte  
derselben. Er erkannte die Meister so wie  
ihre Schüler, bei zweifelhaften Bildern  
wußte er die Ursachen seines Zweifels sehr  
gut anzugeben und seine Unterhaltung  
erfreute mich sehr.

Vielleicht wäre ich hingerissen worden  
mich gegen ihn lebhafter zu äußern, wenn  
nicht der Vorsatz meinen Gast  
auszuhorchen mir gleich beim Eintritt eine  
ruhigere Stimmung gegeben hätte. Viele  
seiner Urteile trafen mit den meinigen  
zusammen, bei manchen mußte ich sein  
scharfes und geübtes Auge bewundern. Das  
erste was mir an ihm besonders auffiel war  
ein entschiedener Haß gegen alle  
Manieristen. Es tat mir für einige meiner  
Lieblingsbilder leid und ich war um desto  
mehr aufgefordert zu untersuchen aus  
welcher Quelle eine solche Abneigung  
wohl fließen möchte.

Mein Gast war spät gekommen und die  
Dämmerung verhinderte uns weiter zu  
sehen, ich zog ihn zu einer kleinen  
Kollation, zu der unser Philosoph  
eingeladen war, denn dieser hat sich mir  
seit einiger Zeit genähert, wie das kommt  
muß ich Ihnen im Vorbeigehen sagen.

Glücklicherweise hat der Himmel, der die  
Eigenheiten der Männer voraussah, ein

Mittel bereitet das sie eben so oft verbindet als entzweit, mein Philosoph ward von Juliens Anmut, die er als Kind verlassen hatte, getroffen. Eine richtige Empfindung legte ihm auf, den Oheim so wie die Nichte zu unterhalten und unser Gespräch verweilt nun gewöhnlich bei den Neigungen bei den Leidenschaften des Menschen.

Ehe wir noch alle beisammen waren, ergriff ich die Gelegenheit meine Manieristen gegen den Fremden in Schutz zu nehmen. Ich sprach von ihrem schönen Naturell, von der glücklichen Übung ihrer Hand und ihrer Anmut, doch setzte ich, um mich zu verwahren, hinzu: dies will ich alles nur sagen um eine gewisse Duldung zu entschuldigen, wenn ich gleich zugebe, daß die hohe Schönheit, das höchste Prinzip und der höchste Zweck der Kunst, freilich noch etwas ganz anders sei.

Mit einem Lächeln das mir nicht ganz gefiel, weil es eine besondere Gefälligkeit gegen sich selbst und eine Art Mitleiden gegen mich auszudrücken schien,

erwiederte er darauf: Sie sind denn also auch den hergebrachten Grundsätzen getreu, daß Schönheit das letzte Ziel der Kunst sei?

Mir ist kein höheres bekannt, versetzte ich darauf.

Können Sie mir sagen was Schönheit sei? rief er aus.

Vielleicht nicht! versetzte ich, aber ich kann es Ihnen zeigen. Lassen Sie uns, auch allenfalls noch bei Licht, einen sehr schönen Gipsabguß des Apolls, einen sehr schönen Marmorkopf des Bachus, den ich besitze, noch geschwind anblicken, und wir wollen sehen ob wir uns nicht vereinigen können daß sie schön seien.

Ehe wir an diese Untersuchung gehen, versetzte er, möchte es wohl nötig sein daß wir das Wort Schönheit und seinen Ursprung näher betrachten. Schönheit kommt von Schein, sie ist ein Schein und kann als das höchste Ziel der Kunst nicht

gelten, das vollkommen charakteristische  
nur verdient schön genannt zu werden,  
ohne Charakter gibt es keine Schönheit.

Betroffen über diese Art sich auszudrücken  
versetzte ich: zugegeben, aber nicht  
eingestanden, daß das Schöne  
charakteristisch sein müsse, so folgt doch  
nur daraus daß das Charakteristische dem  
Schönen allenfalls zu Grunde liege,  
keineswegs aber daß es eins mit dem  
Charakteristischen sei. Der Charakter  
verhält sich zum Schönen wie das Skelett  
zum lebendigen Menschen. Niemand wird  
leugnen daß der Knochenbau zum Grunde  
aller hoch organisierten Gestalt liege, er  
begründet, er bestimmt die Gestalt, er ist  
aber nicht die Gestalt selbst und noch  
weniger bewirkt er die letzte Erscheinung  
die wir, als Inbegriff und Hülle eines  
organischen Ganzen, Schönheit nennen.

Auf Gleichnisse kann ich mich nicht  
einlassen, versetzte der Gast, und aus Ihren  
Worten selbst erhellet daß die Schönheit  
etwas unbegreifliches, oder die Wirkung

von etwas unbegreiflichem sei. Was man nicht begreifen kann das ist nicht, was man mit Worten nicht klar machen kann das ist Unsinn.

Ich. Können Sie denn die Wirkung die ein farbiger Körper auf Ihr Auge macht, mit Worten klar ausdrücken?

Er. Das ist wieder eine Instanz auf die ich mich nicht einlassen kann. Genug was Charakter sei lässt sich nachweisen. Sie finden die Schönheit nie ohne Charakter, denn sonst würde sie leer und unbedeutend sein. Alles Schöne der Alten ist bloß charakteristisch und bloß aus dieser Eigentümlichkeit entsteht die Schönheit.

Unser Philosoph war gekommen und hatte sich mit den Nichten unterhalten; als er uns eifrig sprechen hörte, trat er hinzu und mein Gast, durch die Gegenwart eines neuen Zuhörers gleichsam angefeuert, fuhr fort.

Das ist eben das Unglück wenn gute Köpfe, wenn Leute von Verdienst solche falsche

Grundsätze, die nur einen Schein von Wahrheit haben, immer allgemeiner machen, niemand spricht sie lieber nach als wer den Gegenstand nicht kennt und versteht. So hat uns Lessing den Grundsatz aufgebunden daß die Alten nur das Schöne gebildet, so hat uns Winkelmann mit der stillen Größe der Einfalt und Ruhe eingeschläfert, anstatt daß die Kunst der Alten unter allen möglichen Formen erscheint; aber die Herren verweilen nur bei Jupiter und Juno, bei den Genien und Grazien, und verhehlen die unedlen Körper und Schädel der Barbaren, die strippichten Haare, den schmutzigen Bart, die dürren Knochen, die runzlichte Haut des entstellten Alters, die vorliegenden Adern und die schlappen Brüste.

Um Gottes Willen! rief ich aus, gibt es denn aus der guten Zeit der alten Kunst selbstständige Kunstwerke, die solche abscheuliche Gegenstände vollendet darstellen? oder sind es nicht vielmehr untergeordnete Werke, Werke der Gelegenheit, Werke der Kunst die sich nach

äußern Absichten bequemen muß, die im Sinken ist?

Er. Ich gebe Ihnen ein Verzeichnis und Sie mögen selbst untersuchen und urteilen. Aber daß Laokoon, daß Niobe, daß Dirze mit ihren Stiefsöhnen selbstständige Kunstwerke sind werden Sie mir nicht leugnen. Treten Sie vor den Laokoon, und sehen Sie die Natur in voller Empörung und Verzweiflung, den letzten erstickenden Schmerz, krampfartige Spannung, wütende Zuckung, die Wirkung eines ätzenden Gifts, heftige Gärung, stockenden Umlauf, erstickende Pressung, und paralitischen Tod.

Der Philosoph schien mich mit Verwunderung anzusehen und ich versetzte: man schaudert, man erstarrt nur vor der bloßen Beschreibung. Fürwahr wenn es sich mit der Gruppe Laokoons so verhält, was will aus der Anmut werden die man sogar darin, so wie in jedem echten Kunstwerke finden will. Doch ich will mich darein nicht mischen, machen Sie das mit

den Verfassern der Propyläen aus, welche ganz der entgegengesetzten Meinung sind.

Das wird sich schon geben, versetzte mein Gast, das ganze Altertum spricht mir zu; denn wo wütet Schrecken und Tod entsetzlicher als bei den Darstellungen der Niobe?

Ich erschrak über eine solche Assertion, denn ich hatte noch kurz vorher freilich nur die Kupfer im Fabroni gesehen, den ich sogleich herbeiholte und aufschlug. Ich finde keine Spur vom wütenden Schrecken des Todes, vielmehr in den Statuen die höchste Subordination der tragischen Situation, unter die höchsten Ideen von Würde, Hoheit, Schönheit, gemäßigt Betragen. Ich sehe hier überall den Kunstzweck die Glieder zierlich und anmutig erscheinen zu lassen. Der Charakter erscheint nur noch in den allgemeinsten Linien, welche durch die Werke, gleichsam wie ein geistiger Knochenbau, durchgezogen sind.

Er. Lassen Sie uns zu den Basreliefs  
übergehen, die wir am Ende des Buches  
finden. –

Wir schlugen sie auf.

Ich. Von allem entsetzlichen, aufrichtig gesagt, sehe ich auch hier nicht das mindeste. Wo wüten Schrecken und Tod? Hier sehe ich nur Figuren mit solcher Kunst durcheinander bewegt, so glücklich gegen einander gestellt, oder gestreckt, daß sie, indem sie mich an ein trauriges Schicksal erinnern, mir zugleich die angenehmste Empfindung geben. Alles Charakteristische ist gemäßigt, alles natürlich gewaltsame ist aufgehoben und so möchte ich sagen: das Charakteristische liegt zum Grunde, auf ihm ruhen Einfalt und Würde, das höchste Ziel der Kunst ist Schönheit und ihre letzte Wirkung Gefühl der Anmut.

Das Anmutige, das gewiß nicht unmittelbar mit dem Charakteristischen verbunden werden kann, fällt besonders bei diesem Sarkophagen in die Augen. Sind die toten

Töchter und Söhne der Niobe nicht hier als Zierraten geordnet? Es ist die höchste Schwelgerei der Kunst! sie verziert nicht mehr mit Blumen und Früchten, sie verziert mit menschlichen Leichnamen, mit dem größten Elend, das einem Vater, das einer Mutter begegnen kann, eine blühende Familie auf einmal vor sich hingerafft zu sehen. Ja, der schöne Genius, der mit gesenkter Fackel bei dem Grabe steht, hat hier bei dem erfindenden, bei dem arbeitenden Künstler gestanden und ihm zu seiner irdischen Größe eine himmlische Anmut zugehaucht.

Mein Gast sah mich lächelnd an und zuckte die Achseln. Leider, sagte er, als ich geendigt hatte, leider sehe ich wohl, daß wir nicht einig werden können. Wie schade, daß ein Mann von Ihren Kenntnissen, von Ihrem Geist nicht einsehen will daß das alles nur leere Worte sind und daß Schönheit und Ideal einem Manne von Verstand als ein Traum erscheinen muß, den er freilich nicht in die Wirklichkeit

versetzen mag, sondern vielmehr  
widerstrebend findet.

Mein Philosoph schien während des letzten Teiles unsers Gespräches etwas unruhig zu werden, so gelassen und gleichgültig er den Anfang anzuhören schien, er rückte den Stuhl, bewegte ein paar mal die Lippen und fing, als es eine Pause gab, zu reden an.

Doch was er vorbrachte mag er Ihnen selbst überliefern! Er ist diesen Morgen bei Zeiten wieder da, denn seine Teilnahme an dem gestrigen Gespräch hat auf einmal die Schalen unserer wechselseitigen Entfernung abgestoßen und ein Paar hübsche Pflanzen im Garten der Freundschaft zeigen sich.

Diesen Morgen geht noch eine Post, womit ich die gegenwärtigen Blätter abschicke, über denen ich schon einige Patienten versäumt habe, weshalb ich Verzeihung vom Apoll, in so fern er sich um Ärzte und Künstler zugleich bekümmert, erwarten darf.

Diesen Nachmittag haben wir noch sonderbare Szenen zu erwarten. Unser Charakteristiker kommt wieder, zugleich haben sich noch ein halb Dutzend Fremde anmelden lassen, die Jahrszeit ist reizend und alles in Bewegung.

Gegen diese Gesellschaft haben wir einen Bund gemacht, Julie, der Philosoph und ich; es soll uns keine von ihren Eigenheiten entgehen.

Doch hören Sie erst den Schluß unserer gestrigen Disputation und empfangen nur noch einen lebhaftem Gruß von

Ihrem

zwar diesmal eilfertigen, doch immer beständigen, treuen Freund und Diener.

## **Sechster Brief**

Unser würdiger Freund läßt mich an seinem Schreibtisch niedersitzen, und ich danke ihm sowohl für dieses Vertrauen, als für den

Anlaß den er mir gibt mich mit Ihnen zu unterhalten. Er nennt mich den Philosophen, er würde mich den Schüler nennen, wenn er wüßte wie sehr ich mich zu bilden, wie sehr ich zu lernen wünsche. Doch leider hat man schon vor den Menschen, wenn man sich nur auf gutem Wege glaubt, ein anmaßliches Ansehen.

Daß ich gestern Abend mich in ein Gespräch über bildende Kunst lebhaft einmischte, da mir das Anschauen derselben fehlt, und ich nur einige literarische Kenntnisse davon besitze, werden Sie mir verzeihen, wenn Sie meine Relation vernehmen und daraus ersehen daß ich bloß im Allgemeinen geblieben bin, daß ich mein Befugnis mit zu reden mehr auf einige Kenntnis der alten Poesie gegründet habe.

Ich will nicht leugnen daß die Art wie der Gegner mit meinem Freunde verfuhr mich entrüstete. Ich bin noch jung, entrüste mich vielleicht zur Unzeit und verdiene um desto weniger den Titel eines Philosophen. Die

Worte des Gegners griffen mich selbst an; denn wenn der Kenner, der Liebhaber der Kunst das Schöne nicht aufgeben darf; so muß der Schüler der Philosophie sich das Ideal nicht unter die Hirngespinste verweisen lassen.

Nun, so viel ich mich erinnere, wenigstens den Faden und den allgemeinen Inhalt des Gesprächs.

Ich. Erlauben Sie daß ich auch ein Wort einrede!

Er. (*etwas schnöde*) Von Herzen gern und wo möglich nichts von Luftbildern.

Ich. Von der Poesie der Alten kann ich einige Rechenschaft geben, von der bildenden Kunst habe ich wenige Kenntnis.

Der Gast. Das tut mir leid! so werden wir wohl schwerlich näher zusammen kommen.

Ich. Und doch sind die schönen Künste nahe verwandt, die Freunde der

verschiedensten sollten sich nicht mißverstehn.

Oheim. Lassen Sie hören.

Ich. Die alten Tragödienschreiber verfuhren mit dem Stoff den sie bearbeiteten völlig wie die bildenden Künstler, wenn anders diese Kupfer, welche die Familie der Niobe vorstellen, nicht ganz vom Original abweichen.

Gast. Sie sind leidlich genug, sie geben nur einen unvollkommenen, nicht einen falschen Begriff.

Ich. Nun! dann können wir sie in so fern zum Grunde legen.

Oheim. Was behaupten Sie von dem Verfahren der alten Tragödienschreiber?

Ich. Sie wählten sehr oft, besonders in der ersten Zeit, unerträgliche Gegenstände, unleidliche Begebenheiten.

Gast. Unerträglich wären die alten Fabeln?

Ich. Gewiß! ohngefähr wie Ihre Beschreibung des Laokoons.

Gast. Diese finden Sie also unerträglich?

Ich. Verzeihen Sie! nicht Ihre Beschreibung sondern das Beschriebene.

Gast. Also das Kunstwerk?

Ich. Keinesweges! aber das was Sie darin gesehen haben. Die Fabel, die Erzählung, das Skelett, das was Sie charakteristisch nennen. Denn wenn Laokoon wirklich so vor unsren Augen stünde wie Sie ihn beschreiben, so wäre er wert daß er den Augenblick in Stücken geschlagen würde.

Gast. Sie drücken sich stark aus.

Ich. Das ist wohl einem wie dem andern erlaubt.

Oheim. Nun also zu dem Trauerspiele der Alten.

Gast. Zu den unerträglichen Gegenständen.

Ich. Ganz recht! aber auch zu der alles erträglich, leidlich, schön, anmutig machenden Behandlung.

Gast. Das geschähe denn also wohl durch Einfalt und stille Größe?

Ich. Wahrscheinlich.

Gast. Durch das mildernde Schönheitsprinzip?

Ich. Es wird wohl nicht anders ein.

Gast. Die alten Tragödien wären also nicht schrecklich?

Ich. Nicht leicht, so viel ich weiß, wenn man den Dichter selbst hört. Freilich wenn man in der Poesie nur den Stoff erblickt, der dem Gedichteten zum Grund liegt, wenn man vom Kunstwerke spricht als hätte man, an seiner Statt, die Begebenheiten in der Natur erfahren, dann lassen sich wohl sogar sophokleische

Tragödien als ekelhaft und abscheulich darstellen.

Gast. Ich will über Poesie nicht entscheiden.

Ich. Und ich nicht über bildende Kunst.

Gast. Ja, es ist wohl das beste daß jeder in seinem Fache bleibt.

Ich. Und doch gibt es einen allgemeinen Punkt in welchem die Wirkungen aller Kunst, redender sowohl als bildender sich sammeln, aus welchem alle ihre Gesetze ausfließen.

Gast. Und dieser wäre?

Ich. Das menschliche Gemüt.

Gast. Ja! ja! es ist die Art der neuen Herren Philosophen alle Dinge auf ihren eignen Grund und Boden zu spielen, und bequemer ist es freilich die Welt nach der Idee zu modeln, als seine Vorstellungen den Dingen zu unterwerfen.

Ich. Es ist hier von keinem metaphysischen Streite die Rede.

Gast. Den ich mir auch verbitten wollte.

Ich. Die Natur, will ich einmal zugeben, lasse sich unabhängig von dem Menschen denken, die Kunst bezieht sich notwendig auf denselben; denn die Kunst ist nur durch den Menschen und für ihn.

Gast. Wozu soll das führen?

Ich. Sie selbst, indem Sie der Kunst das Charakteristische zum Ziel setzen, bestellen den Verstand, der das Charakteristische erkennt, zum Richter.

Gast. Allerdings tue ich das. Was ich mit dem Verstand nicht begreife existiert mir nicht.

Ich. Aber der Mensch ist nicht bloß ein denkendes, er ist zugleich ein empfindendes Wesen. Er ist ein Ganzes, eine Einheit vielfacher, innig verbundner Kräfte und zu

diesem Ganzen des Menschen muß das Kunstwerk reden, es muß dieser reichen Einheit, dieser einigen Mannigfaltigkeit in ihm entsprechen.

Gast. Führen Sie mich nicht in diese Labyrinth, denn wer vermöchte uns heraus zu helfen.

Ich. Da ist es denn freilich am besten, wir heben das Gespräch auf und jeder behauptet seinen Platz.

Gast. Auf dem meinigen wenigstens stehe ich feste.

Ich. Vielleicht fände sich noch geschwind ein Mittel daß einer den andern auf seinem Platze, wo nicht besuchen, doch wenigstens beobachten könnte.

Gast. Geben Sie es an.

Ich. Wir wollen uns die Kunst einen Augenblick im Entstehen denken.

Gast. Gut.

Ich. Wir wollen das Kunstwerk auf dem Wege zur Vollkommenheit begleiten.

Gast. Nur auf dem Wege der Erfahrung mag ich Ihnen folgen! Die steilen Pfade der Spekulation verbitte ich mir.

Ich. Sie erlauben daß ich ganz von vorn anfange.

Gast. Recht gern.

Ich. Der Mensch fühlt eine Neigung zu irgend einem Gegenstand. Sei es ein einzelnes, belebtes Wesen.

Gast. Also etwa zu diesem artigen Schoßhunde.

Julie. Komm Bello! es ist keine geringe Ehre als Beispiel zu einer solchen Abhandlung gebraucht zu werden.

Ich. Fürwahr der Hund ist zierlich genug! und fühlte der Mann, den wir annehmen, einen Nachahmungstrieb, so würde er dieses Geschöpf auf irgend eine Weise

darzustellen suchen; lassen Sie aber auch seine Nachahmung recht gut geraten, so werden wir doch nicht sehr gefördert sein, denn wir haben nun allenfalls nur zwei Bellos für einen.

Gast. Ich will nicht einreden, sondern erwarten was hieraus entstehen soll.

Ich. Nehmen Sie an daß dieser Mann, den wir, wegen seines Talents, nun schon einen Künstler nennen, sich hierbei nicht beruhigte, daß ihm seine Neigung zu eng, zu beschränkt vorkäme, daß er sich nach mehr Individuen, nach Varietäten, nach Arten, nach Gattungen umtäte, dergestalt daß zuletzt nicht mehr das Geschöpf sondern der Begriff des Geschöpfes vor ihm stünde, und er diesen endlich durch seine Kunst darzustellen vermöchte.

Gast. Bravo! Das würde mein Mann sein. Das Kunstwerk würde gewiß charakteristisch ausfallen.

Ich. Ohne Zweifel.

Gast. Und ich würde mich dabei beruhigen und nichts weiter fordern.

Ich. Wir andern aber steigen weiter.

Gast. Ich bleibe zurück.

Oheim. Zum Versuche gehe ich mit.

Ich. Durch jene Operation möchte allenfalls ein Kanon entstanden sein, musterhaft, wissenschaftlich schätzbar; aber nicht befriedigend fürs Gemüt.

Gast. Wie wollen Sie auch den wunderlichen Forderungen dieses lieben Gemüts genug tun?

Ich. Es ist nicht wunderlich, es läßt sich nur seine gerechten Ansprüche nicht nehmen. Eine alte Sage berichtet uns daß die Elohim einst unter einander gesprochen: lasset uns den Menschen machen, ein Bild das uns gleich sei, und der Mensch sagt daher mit vollem Recht: lasset uns Götter machen, Bilder die uns gleich seien.

Gast. Wir kommen hier schon in eine sehr dunkle Region.

Ich. Es gibt nur Ein Licht uns hier zu leuchten.

Gast. Das wäre?

Ich. Die Vernunft.

Gast. In wie fern sie ein Licht oder ein Irrlicht sei ist schwer zu bestimmen.

Ich. Nennen wir sie nicht; aber fragen wir uns die Forderungen ab die der Geist an ein Kunstwerk macht. Eine beschränkte Neigung soll nicht nur ausgefüllt, unsere Wißbegierde nicht etwa nur befriedigt, unsere Kenntnis nur geordnet und beruhigt werden; das höhere was in uns liegt will erweckt sein, wir wollen verehren und uns selbst als verehrungswürdig fühlen.

Gast. Ich fange an nichts mehr zu verstehen.

Oheim. Ich aber glaube einigermaßen folgen zu können. Wie weit ich mitgehe will ich durch ein Beispiel zeigen. Nehmen wir an daß jener Künstler einen Adler in Erz gebildet habe, der den Gattungsbegriff vollkommen ausdrückte; nun wollte er ihn aber auf den Szepter Jupiters setzen. Glauben Sie daß er dahin vollkommen passen würde?

Gast. Es käme darauf an.

Oheim. Ich sage Nein! Der Künstler müßte ihm vielmehr noch etwas geben.

Gast. Was denn?

Oheim. Das ist freilich schwer auszudrücken.

Gast. Ich vermute.

Ich. Und doch ließe sich vielleicht durch Annäherung etwas tun.

Gast. Nur immer zu.

Ich. Er müßte dem Adler geben was er dem Jupiter gab um diesen zu einem Gott zu machen.

Gast. Und das wäre?

Ich. Das Göttliche, das wir freilich nicht kennen würden wenn es der Mensch nicht fühlte und selbst hervorbrächte.

Gast. Ich behaupte immer meinen Platz und lasse Sie in die Wolken steigen. Ich sehe recht wohl Sie wollen den hohen Styl der griechischen Kunst bezeichnen, den ich aber auch nur in so fern schätze als er charakteristisch ist.

Ich. Für uns ist er noch etwas mehr, er befriedigt eine hohe Forderung; die aber doch noch nicht die höchste ist.

Gast. Sie scheinen sehr ungenügsam zu sein.

Ich. Dem der viel erlangen kann geziemt viel zu fordern. Lassen Sie mich kurz sein!

Der menschliche Geist befindet sich in einer herrlichen Lage wenn er verehrt, wenn er anbetet, wenn er einen Gegenstand erhebt und von ihm erhoben wird; allein er mag in diesem Zustand nicht lange verharren, der Gattungsbegriff ließ ihn kalt, das Ideale erhob ihn über sich selbst; nun aber möchte er in sich selbst wieder zurückkehren, er möchte jene frühere Neigung, die er zum Individuo gehegt, wieder genießen, ohne in jene Beschränktheit zurück zu kehren und will auch das Bedeutende, das Geisterhebende nicht fahren lassen. Was würde aus ihm in diesem Zustande werden, wenn die Schönheit nicht einräte und das Rätsel glücklich löste! Sie gibt dem Wissenschaftlichen erst Leben und Wärme, und indem sie das Bedeutende, Hohe mildert und himmlischen Reiz darüber ausgießt, bringt sie es uns wieder näher. Ein schönes Kunstwerk hat den ganzen Kreis durchlaufen, es ist nun wieder eine Art Individuum, das wir mit Neigung umfassen, das wir uns zueignen können.

Gast. Sind Sie fertig?

Ich. Für diesmal! der kleine Kreis ist geschlossen, wir sind wieder da wo wir ausgegangen sind; das Gemüt hat gefordert, das Gemüt ist befriedigt und ich habe weiter nichts zu sagen. (*Der gute Oheim ward zu einem Kranken dringend abgerufen.*)

Gast. Es ist die Art der Herren Philosophen daß sie sich hinter sonderbaren Worten, wie hinter einer Ägide, im Streite einher bewegen.

Ich. Diesmal kann ich wohl versichern daß ich nicht als Philosoph gesprochen habe, es waren lauter Erfahrungssachen.

Gast. Das nennen Sie Erfahrung wovon ein anderer nichts begreifen kann!

Ich. Zu jeder Erfahrung gehört ein Organ.

Gast. Wohl ein besonderes?

Ich. Kein besonderes, aber eine gewisse Eigenschaft muß es haben.

Gast. Und die wäre?

Ich. Es muß produzieren können.

Gast. Was produzieren?

Ich. Die Erfahrung! Es gibt keine Erfahrung die nicht produziert, hervorgebracht, erschaffen wird.

Gast. Nun das ist arg genug!

Ich. Besonders gilt es von dem Künstler.

Gast. Fürwahr! was wäre nicht ein Porträtmaler zu beneiden, was würde er nicht für Zulauf haben, wenn er seine sämtlichen Kunden produzieren könnte, ohne sie mit so mancher Sitzung zu inkommunizieren!

Ich. Vor dieser Instanz fürchte ich mich gar nicht, ich bin vielmehr überzeugt: kein

Portrait kann etwas taugen als wenn es der Maler im eigentlichsten Sinne erschafft.

Gast. (*aufspringend*) Das wird zu toll! Ich wollte Sie hätten mich zum besten und das alles wäre nur Spaß! Wie würde ich mich freuen wenn das Rätsel sich dergestalt auflöste! Wie gern würde ich einem wackern Mann, wie Sie sind, die Hand reichen!

Ich. Leider ist es mein völliger Ernst! und ich kann mich weder anders finden noch fügen.

Gast. Nun so dächte ich wir reichten einander zum Abschied wenigstens die Hände; besonders da unser Herr Wirt sich entfernt hat, der doch noch allenfalls den Präsidenten bei unserer lebhaften Disputation machen konnte. Leben Sie wohl Mademoiselle! Leben Sie wohl mein Herr! Ich lasse morgen anfragen ob ich wieder aufwarten darf?

So stürmte er zur Türe hinaus und Julie hatte kaum Zeit ihm die Magd, die sich mit der Laterne parat hielt, nachzuschicken. Ich blieb mit dem liebenswürdigen Kinde allein. Karoline hatte sich schon früher entfernt. Ich glaube es war nicht lange hernach als mein Gegner die reine Schönheit, ohne Charakter, für fade erklärt hatte.

Sie haben es arg gemacht, mein Freund, sagte Julie, nach einer kurzen Pause. Wenn er mir nicht ganz recht zu haben scheint, so kann ich Ihnen doch auch unmöglich durchaus Beifall geben; denn es war doch wohl bloß um ihn zu necken als Sie zuletzt behaupteten: der Porträtmaler müsse das Bildnis ganz eigentlich erschaffen.

Schöne Julie, versetzte ich darauf, wie sehr wünschte ich mich Ihnen hierüber verständlich zu machen! Vielleicht gelingt es mir mit der Zeit! Aber Ihnen, deren lebhafter Geist sich in alle Regionen bewegt, die den Künstler nicht allein schätzt, sondern ihm gewissermaßen zuvor

eilt, und selbst das was Sie nicht mit Augen  
gesehen, sich, als stünde es vor ihr, zu  
vergegenwärtigen weiß, Sie sollten am  
wenigsten stutzen, wenn vom Schaffen,  
vom Hervorbringen die Rede ist.

Julie. Ich merke Sie wollen mich bestechen.  
Es wird Ihnen leicht werden, denn ich höre  
Ihnen gern zu.

Ich. Lassen Sie uns vom Menschen würdig  
denken, und bekümmern wir uns nicht ob  
es ein wenig bisarr klingt was wir von ihm  
sagen. Gibt doch jedermann zu daß der Poet  
geboren werden müsse! schreibt nicht  
jedermann dem Genie eine schaffende Kraft  
zu und niemand glaubt dadurch eben etwas  
paradoxes zu sagen. Wir leugnen es nicht  
von den Werken der Phantasie: aber  
wahrlich der untätige, untaugende Mensch  
wird das Gute, das Edle, das Schöne weder  
an sich noch an andern gewahr weren! Wo  
käme es denn her, wenn es nicht aus uns  
selbst entspränge? Fragen Sie Ihr eigen  
Herz! ist nicht die Handelsweise zugleich  
mit dem Handeln ihm eingeboren? Ist es

nicht die Fähigkeit zur guten Tat die sich der guten Tat erfreut? Wer fühlt lebhaft ohne den Wunsch das Gefühlte darzustellen? und was stellen wir denn eigentlich dar was wir nicht erschaffen? und zwar nicht etwa nur ein für allemal, damit es da sei, sondern damit es wirke, immer wachse und wieder werde und wieder hervorbringe. Das ist ja eben die göttliche Kraft der Liebe, von der man nicht aufhört zu singen und zu sagen, daß sie in jedem Augenblick die herrlichen Eigenschaften des geliebten Gegenstandes neu hervorbringt, in den kleinsten Teilen ausbildet, im Ganzen umfaßt, bei Tage nicht rastet, bei Nacht nicht ruht, sich an ihrem eignen Werke entzückt, über ihre eigne rege Tätigkeit erstaunt, das Bekannte immer neu findet, weil es in jedem Augenblicke, in dem süßesten aller Geschäfte wieder neu erzeugt wird. Ja, das Bild der Geliebten kann nicht alt werden, denn jeder Moment ist seine Geburtsstunde.

Ich habe heute sehr gesündigt, ich handelte gegen meinen Vorsatz, indem ich über eine

Materie sprach die ich nicht ergründet habe,  
und in diesem Augenblick bin ich auf dem  
Wege noch strafwürdiger zu fehlen.

Schweigen gebührt dem Menschen, der sich  
nicht vollendet fühlt. Schweigen geziemt  
auch dem Liebenden, der nicht hoffen darf  
glücklich zu sein. Lassen Sie mich von  
hinnen gehen, damit ich nicht doppelt  
scheltenswert sei.

Ich ergriff Juliens Hand, ich war sehr  
bewegt, sie hielt mich freundlich fest. Ich  
darf es sagen. Gebe der Himmel daß ich  
mich nicht geirrt habe, daß ich mich nicht  
irre!

Doch ich fahre in meiner Erzählung fort,  
der Oheim kam zurück. Er war freundlich  
genug das an mir zu loben was ich an mir  
tadelte, war zufrieden daß meine Ideen über  
bildende Kunst mit den seinigen zusammen  
träfen. Er versprach mir, in kurzer Zeit, die  
Anschauung zu verschaffen deren ich  
bedürfen könnte. Julie sagte mir scherzend  
auch ihren Unterricht zu, wenn ich  
gesprächiger, wenn ich mitteilender werden

wollte – und ich fühle schon recht gut daß sie alles aus mir machen kann was sie will.

Die Magd kam zurück, die dem Fremden geleuchtet hatte, sie war sehr vergnügt über seine Freigebigkeit, denn er hatte ihr ein ansehnliches Trinkgeld gegeben; noch mehr aber lobte sie seine Artigkeit. Er hatte sie mit freundlichen Worten entlassen und sie obendrein *schönes Kind* genannt.

Ich war nun eben nicht im Humor ihn zu schonen und rief aus: o ja! das kann einem leicht passieren der das Ideal verleugnet, daß er das Gemeine für schön erklärt!

Julie erinnerte mich scherzend: daß Gerechtigkeit und Billigkeit auch ein Ideal sei, wornach der Mensch zu streben habe.

Es war spät geworden, der Oheim bat mich um einen Dienst, durch den ich mir zugleich selbst dienen sollte, er gab mir eine Abschrift jenes Briefs an Sie, meine Herren, worin er die verschiedenen Liebhabereien zu bezeichnen suchte. Er gab

mir Ihre Antwort, verlangte daß ich beides  
geschwind studieren, meine Gedanken  
darüber zusammen fassen und alsdann  
gegenwärtig sein möchte wenn die  
angemeldeten Fremden sein Cabinet  
besuchten, um zu sehen ob wir noch mehr  
Klassen entdecken und aufzeichnen  
könnnten. Ich habe den Überrest der Nacht  
damit zugebracht und ein Schema aus dem  
Stegreif verfertigt, das, wo nicht gründlich,  
doch wenigstens lustig ist, und das für mich  
einen großen Wert hat, weil Julie heute früh  
herzlich darüber lachen konnte.

Leben Sie recht wohl! Ich merke daß dieser  
Brief mit dem Briefe des guten Oheims, der  
noch hier auf dem Schreibtische liegt,  
zugleich fort kann. Nur flüchtig habe ich  
das Geschriebene wieder überlesen dürfen.  
Wie manches wäre anders zu sagen, wie  
manches besser zu bestimmen gewesen! Ja,  
wenn ich meinem Gefühl nachginge, so  
sollten diese Blätter eher ins Feuer als auf  
die Post. Aber wenn nur das Vollendete  
mitgeteilt werden sollte, wie schlecht würde  
es überhaupt um Unterhaltung aussehen!

Indessen soll unser Gast gesegnet sein daß er mich in eine Leidenschaft versetzte, daß er mich in eine Aufwallung brachte, die mir diese Unterhaltung mit Ihnen verschaffte und zu neuen, schönen Verhältnissen Anlaß gab.

## Siebenter Brief

Abermals ein Blatt von Juliens Hand! Sie sehen diese Federzüge wieder, von denen Sie einmal physiognomisierten, daß sie einen leicht fassenden, leicht mitteilenden, über die Gegenstände hinschwebenden Geist andeuteten.

Gewiß, diese Eigenschaften sind mir heute nötig, wenn ich eine Pflicht erfüllen soll, die mir im eigentlichsten Sinne aufgedrungen worden; denn ich fühle mich weder dazu bestimmt noch fähig; aber die Herren wollen es so und da muß es ja wohl geschehen.

Die Geschichte des gestrigen Tages soll ich aufzeichnen! die Personen schildern, die

gestern unser Cabinet besuchten, und zuletzt Ihnen Rechenschaft von dem allerliebsten Fachwerk geben, worin künftig alle und jede Künstler und Kunstfreunde, die an einem einzelnen Teile fest halten, die sich nicht zum Ganzen erheben, eingeschachtelt und aufgestellt werden sollen. Jenes erste, in so fern es historisch ist, will ich wohl übernehmen, an das letztere kommt es heute ohnehin nicht, und morgen will ich schon sehen wie ich diesen Auftrag ablehne.

Damit Sie nun aber wissen wie ich gerade diesmal dazu komme Sie zu unterhalten, so will ich Ihnen nur kürzlich erzählen, was gestern Abend beim Abschied vorgefallen.

Wir hatten lange beisammen gesessen (versteht sich der Oheim, der junge Freund, der nicht mehr als Philosoph aufgeführt sein will, und die beiden Schwestern) wir hatten uns über die Begebenheiten des Tages unterhalten, uns selbst, so wie auch alle bekannte Freunde in die verschiedenen Rubriken eingeteilt. Als wir auseinander

gehen wollten fing der Oheim an: nun wer gibt unsren abwesenden Freunden, die wir heute so oft zu uns gewünscht, deren wir so oft gedacht haben, nunmehr auch schnell Nachricht von den heutigen Vorfällen und von den Vorschritten, die wir in Kenntnis und Beurteilung, sowohl unserer selbst als anderer gemacht haben? An dieser Mitteilung muß es nicht fehlen, damit wir auch bald wieder etwas von dort her erhalten und so der Schneeball sich immer fortwälze und vergrößere.

Ich versetzte darauf: mich sollte dünen daß dieses Geschäft nicht in bessern Händen sein könnte, als wenn unser Oheim die Geschichte des Tags aufzeichnete, und unser Freund über die neue Theorie und deren Anwendung einen kurzen Aufsatz zu machen sich entschlösse.

Eben da Sie das Wort Theorie nennen, versetzte der Freund, muß ich schon mit Entsetzen zurücktreten und mich lossagen, so gern ich Ihnen auch in allem gefällig sein wollte. Ich weiß nicht was mich diese

Tage von einem Fehler zum andern verleitet! Kaum habe ich mein Stillschweigen gebrochen und über bildende Kunst geschwatzt, die ich erst studieren sollte, so lasse ich mich bereden etwas, das theoretisch scheinen könnte, über einen Gegenstand aufzusetzen, den ich nicht übersehe. Lassen Sie mir das süße Gefühl daß ich diese Schwachheiten aus Neigung gegen meine wertesten Freunde begangen habe; aber sparen Sie mir die Beschämung mich mit diesen Unvollkommenheiten von Personen sehen zu lassen, vor denen ich, als ein Fremder, nicht so ganz im Nachteil erscheinen möchte.

Hierauf versetzte sogleich der Oheim: was mich betrifft so bin ich nicht im Stande, unter den ersten acht Tagen, an einen Brief zu denken; meine einheimischen und auswärtigen Patienten fordern meine ganze Aufmerksamkeit, ich muß besuchen, Konsultationen schreiben, aufs Land fahren. Seht liebe Kinder wie ihr zusammen überein kommt. Ich dächte Julie ergriffe

kurz und gut die Feder, finge mit dem Historischen an und endigte mit dem Spekulativen. Sie erinnert sich des Geschehenen recht gut, und an ihren Späßen habe ich gesehen daß sie auch im Räsonnement uns manchmal zuvor läuft. Es kommt nur auf guten Willen an und den hat sie meist.

So ward von mir gesprochen und so muß ich von mir schreiben. Ich verteidigte mich so gut ich konnte, doch mußte ich zuletzt nachgeben, und ich leugne nicht daß ein Paar gute, freundliche Worte des jungen Mannes, der, ich weiß nicht was für eine Gewalt über mich ausübt, mich eigentlich zuletzt noch determinierten.

Nun sind also meine Gedanken an Sie gerichtet, meine Herren, meine Feder eilt gleichsam zu Ihnen hin, es scheint mir als wenn ich, indem ich schreibe, nach und nach den Weg zurücklege der uns trennt. Schon bin ich bei Ihnen! lassen Sie mich und meine Erzählung eine freundliche Aufnahme finden!

Wir hatten gestern Mittag kaum abgegessen als man uns schon zwei Fremde meldete, es war ein Hofmeister mit seinem jungen Herrn.

Schalkhaft gesinnt, und begierig auf die Beute des Tags, eilten wir sogleich sämtlich nach dem Cabinette. Der junge Herr war ein hübscher stiller junger Mann, der Hofmeister hatte nicht eben feine aber doch gute Sitten. Nach dem gewöhnlichen allgemeinen Eingang sah er sich unter den Gemälden um, bat sich die Erlaubnis aus die vorzüglichsten schriftlich anzumerken. Mein Oheim zeigte ihm gutmütig die besten Stücke jedes Zimmers, der Fremde notierte sich mit einigen Worten den Namen des Malers und den Gegenstand, dabei wünschte er zu wissen wie viel das Stück gekostet haben möchte? Wie viel es wohl allenfalls an barem Gelde wert sei? Worin man ihm denn, wie natürlich, nicht immer willfahren konnte.

Der junge Herr war mehr nachdenklich als aufmerksam, er schien bei einsamen

Landschaften, felsigen Gegenden und  
Wasserfällen am meisten zu verweilen.

Nun kam auch der Gast des vorigen Tages,  
den ich künftig den *Charakteristiker*  
nennen werde. Er war heiter und guter  
Laune, scherzte mit dem Oheim und dem  
Freunde über den gestrigen Streit, und  
versicherte daß er sie noch zu bekehren  
hoffe. Der Oheim führte ihn gleich  
gesprächig vor ein interessantes Gemälde,  
der Freund schien düster und verdrießlich,  
worüber er von mir ausgescholten wurde.  
Er gestand daß ihn die Behaglichkeit seines  
Gegners einen Augenblick verstimmt habe,  
und versprach mir heiter zu sein.

Wir konnten bemerken daß der Oheim mit  
seinem Gaste sich recht behaglich  
unterhielt, als eine Dame hereintrat, mit  
zwei Reisegefährten. Wir Mädchen, die wir  
uns, in Erwartung dieses Besuches, zum  
besten geputzt hatten, eilten ihr sogleich  
entgegen und hießen sie willkommen. Sie  
war freundlich und gesprächig und ein  
gewisser Ernst befremdete uns nicht, der

ihrem Stand und ihrem Alter angemessen war. Um einen Kopf kleiner als meine Schwester und ich, schien sie doch auf uns herabzusehen und sich der Superiorität ihres Geistes und ihrer Erfahrungen zu freuen.

Wir fragten sie was sie zu sehen beliebe? Sie versicherte daß sie in einer Galerie, in einem Cabinet am liebsten allein herum gehe, sich ihren Gefühlen zu überlassen. Wir überließen sie ihren Gefühlen und hielten uns in einer anständigen Entfernung.

Als ich hörte daß sie über einige niederländische Bilder und deren unedle Gegenstände sich gegen ihren Begleiter mit Tadel herausließ, glaubte ich meine Sache recht gut zu machen indem ich ein Kästchen auf die Staffelei hob, worin sich eine köstliche, liegende Venus befindet. Man ist über den Meister nicht einig, aber einig daß sie vortrefflich sei. Ich öffnete die Türen und bat sie ins rechte Licht zu treten. Jedoch wie übel kam ich an! Kaum hatte sie einen Blick auf die Tafel geworfen, als sie

die Augen niederschlug und mich alsdann sogleich mit einigem Unwillen ansah. Ich hätte, rief sie aus, von einem jungen bescheidenen Mädchen nicht erwartet daß sie mir einen solchen Gegenstand gelassen vor die Augen stellen würde – Wie so? fragte ich – und Sie können fragen! versetzte die Dame.

Ich nahm mich zusammen und sagte mit scheinbarer Naivität: Gewiß, gnädige Frau, ich sehe nicht ein warum ich Ihnen dieses Bild nicht vorstellen sollte, vielmehr indem ich diesen Schatz unserer Sammlung den man gewöhnlich nur erst spät zeigt, gleich vom Anfang vorstelle, glaubte ich einen Beweis meiner Achtung abzulegen.

Die Dame. Also diese Nacktheit beleidigt Sie nicht?

Julie. Ich wüßte nicht wie mich das Schönste beleidigen sollte was das Auge sehen kann; und überdies ist mir der Gegenstand nicht fremd, ich habe ihn von Jugend auf gesehen.

Dame. Ich kann die Erzieher nicht loben die solche Gegenstände nicht vor Ihren Augen verheimlichten.

Julie. Um Vergebung! wie hätten sie das sollen? und wie hätten sie's gekonnt? Man lehrte mich die Naturgeschichte, man zeigte mir die Vögel in ihren Federn, die Tiere in ihren Fellen, man erließ mir die Schuppen der Fische nicht, und man hätte mir sollen ein Geheimnis aus der Gestalt des Menschen machen, wohin alles weist, deutet und drängt! Sollte das wohl möglich gewesen sein? Gewiß! hätte man mir alle Menschen mit Kutten zugeschaut, mein Geist hätte nicht eher gerastet und geruht bis ich mir eine menschliche Gestalt selbst erfunden hätte, und bin ich nicht auch ein Mädchen! wie kann man den Menschen vor dem Menschen verheimlichen? und ist es nicht eine gute Schule der Bescheidenheit, wenn man uns, die wir uns überhaupt noch immer für hübsch genug halten, das wahre Schöne kennen lehrt?

Dame. Die Demut wirkt eigentlich von innen heraus, Mademoiselle, und die reine Bescheidenheit braucht keinen äußern Anlaß. Auch gehört es, dünkt mich, zu den Tugenden eines Frauenzimmers, wenn man seine Neugierde bezähmen lernt, wenn man seinen Vorwitz zu bändigen weiß und ihn wenigstens von Gegenständen ablehnt, die in so manchem Sinne gefährlich werden können.

Julie. Es kann Menschen geben, gnädige Frau, die zu solchen negativen Tugenden bildsam sind. Was meine Erziehung betrifft, so müßten Sie darüber meinen werten Oheim tadeln. Er sagte mir oft, da ich anfangen konnte über mich selbst zu denken, gewöhne dich ans freie Anschauen der Natur, sie wird dir immer ernsthafte Betrachtungen erwecken, und die Schönheit der Kunst möge die Empfindungen heiligen die daraus entstehen.

Die Dame wendete sich um und sprach englisch zu ihrem stummen Begleiter. Sie schien, wie mir es vorkam, mit meiner

Freiheit nicht ganz zufrieden, sie kehrte sich um, und da sie nicht weit von einer Verkündigung stand, so begleitete ich sie dahin. Sie betrachtete das Bild mit Aufmerksamkeit und bewunderte zuletzt die Flügel des Engels und deren besonders natürliche Abbildung.

Nachdem sie sich lange dabei aufgehalten eilte sie endlich zu einen Ecce Homo bei dem sie mit Entzücken verweilte. Da mir aber diese leidende Miene keinesweges wohltätig ist, suchte ich Karolinen an meine Stelle zu schieben, ich winkte ihr und sie verließ den jungen Baron, mit dem sie im Fenster stand und der eben ein Blatt Papier wieder einsteckte.

Auf meine Frage: womit sie dieser junge Herr unterhalten habe? versetzte sie: er hat mir Gedichte an seine Geliebte vorgelesen, Lieder, die er auf Reisen aus der größten Entfernung, an sie gerichtet. Die Verse sind recht hübsch, sagte Karoline, laß dir sie nur auch zeigen.

Ich fand keine Ursache ihn zu unterhalten, denn er war eben zur Dame getreten und hatte sich ihr, als ein weitläufiger Verwandter vorgestellt. Sie kehrte, wie billig, dem Herrn Christus sogleich den Rücken, um den Herrn Vetter zu begrüßen, die Kunst schien auf eine Weile vergessen zu sein, und es entspann sich ein lebhaftes Welt- und Familiengespräch.

Unser junger philosophischer Freund hatte sich indessen an den einen Begleiter der Dame geschlossen, er hatte an ihm einen Künstler entdeckt und ging mit ihm ein Gemälde nach dem andern durch, in der Hoffnung etwas zu lernen, wie er nachher versicherte; allein er fand seine Wünsche nicht befriedigt, obgleich der Mann schöne Kenntnisse zu haben schien.

Seine Unterhaltung führte auf manches tadelnswürdige im einzelnen. Hier war die Zeichnung, hier die Perspektiv nicht richtig, hier fehlte die Haltung, hier konnte man den Auftrag der Farben, hier den Pinsel nicht loben. Eine Schulter saß nicht gut am

Rumpf. Hier war eine Glorie zu weiß, hier das Feuer zu rot, hier stand eine Figur nicht auf dem rechten Plan und was für Bemerkungen noch alles den Genuß der Bilder störten.

Um meinen Freund zu befreien, der, wie ich merkte, nicht sehr erbaut war, rief ich den Hofmeister herbei und sagte zu ihm: Sie haben die vorzüglichsten Bilder und ihren Wert bemerkt, hier ist ein Kenner der sie auch mit den Fehlern bekannt machen kann und es ist wohl interessant auch diese zu notieren. Kaum hatte ich meinen Freund losgewickelt als wir fast in einen schlimmern Zustand gerieten. Der andere Begleiter der Dame, ein Gelehrter, der bisher, ernst und einsam, in den Zimmern auf und ab gegangen war, und mit einer Lorgnette die Bilder betrachtet hatte, fing an mit uns zu sprechen und bedauerte daß in so wenig Bildern das Kostüm beobachtet sei! Besonders sagte er seien ihm die Anachronismen unerträglich! Denn wie könne man ausstehen daß der heilige Joseph in einem gebundnen Buche lese,

Adam mit einer Schaufel grabe, die  
Heiligen Hieronymus, Franz, Catharina mit  
dem Christkinde auf Einem Bilde stehen!  
Dergleichen Fehler kämen zu oft vor als  
daß man in einer Gemäldesammlung sich  
mit Behaglichkeit umsehen könnte!

Der Oheim hatte sich zwar, der Höflichkeit  
gemäß, sowohl mit der Dame als den  
übrigen, von Zeit zu Zeit, unterhalten;  
allein mit dem Charakteristiker schien er  
sich doch am besten zu vertragen. Dieser  
erinnerte sich dann auch der Dame schon in  
irgend einem Cabinet begegnet zu sein.  
Man fing an auf und ab zu gehen, von  
fremden Dingen zu sprechen, die  
Mannigfaltigkeit der übrigen Zimmer nur  
zu durchlaufen, so daß man zuletzt, mitten  
unter Kunstwerken, sich von der Kunst um  
hundert Meilen entfernt fühlte.

Die größte Aufmerksamkeit zog endlich gar  
unser alter Bedienter auf sich. Diesen  
könnnte man wohl den Unterkustode unserer  
Sammlung nennen. Er zeigt sie vor, wenn  
der Oheim verhindert ist, oder wenn man

gewiß weiß daß die Leute bloß aus Neugierde kommen. Dieser hat sich bei Gemälden gewisse Späße ausgedacht, die er jedesmal anbringt. Er weiß die Fremden durch hohe Preise der Bilder in Erstaunen zu setzen, er führt die Gäste zu den Vexierbildern, zeigt einige merkwürdige Reliquien, und ergötzt die Zuschauer besonders durch die Künste der Automaten.

Diesmal hatte er die Dienerschaft der Dame herumgeführt, mit noch einigen Personen dieses Schlags und sie auf seine Art besser unterhalten als unsere Weise uns bei den übrigen Gästen gelingen wollte. Er ließ zuletzt einen künstlichen Trommelschläger, den mein Oheim schon lange in eine Nebenkammer verbannt hatte, vor seinem Publiko ein Stückchen aufspielen, die vornehme Gesellschaft versammelte sich auch umher, das Abgeschmackte setzte jedermann in einen behaglichen Zustand und so ward es Nacht, ehe man den dritten Teil der Sammlung gesehen hatte. Die Reisenden konnten sich nicht einen Tag länger aufhalten, eilten sämtlich ins

Wirtshaus zurück und wir blieben Abends allein.

Nun ging es an ein Erzählen, an eine Rekapitulation boshafter Bemerkungen, und wenn unsere Gäste nicht immer liebevoll mit den Gemälden verfuhrten, so will ich nicht leugnen daß wir dafür mit den Beschauern ziemlich lieblos umgingen.

Karoline besonders ward sehr geplagt, daß sie die Aufmerksamkeit des jungen Herrn nicht von seiner entfernten Geliebten ab und auf sich zu ziehen gewußt. Ich behauptete: es könnte einem Mädchen nichts schrecklicher sein als ein Gedicht auf eine andere vorlesen zu hören! Sie aber versicherte das Gegenteil und behauptete: daß es ihr schön, ja erbaulich vorgekommen sei. Sie habe auch einen abwesenden Liebhaber, und wünsche nichts mehr als daß sich derselbe, in Gegenwart anderer Mädchen, auch so musterhaft wie der junge Fremde betrage.

Bei einer kalten Kollation, bei der wir Ihre Gesundheit zu trinken nicht vergaßen, ward der junge Freund nun aufgefordert seine Übersicht über Künstler und Liebhaber vorzulegen und er tat es mit einigem Zögern. Wie das nun eigentlich klingt kann ich heute ohnmöglich überliefern. Meine Finger sind müde geworden und mein Geist ist abgespannt. Auch muß ich sehen ob ich nicht etwa dieses Geschäft von mir abschütteln kann. Die Erzählung der Eigenheiten unseres Besuchs mochte hingehen, allein mich tiefer einzulassen finde ich bedenklich und vor heute erlauben Sie daß ich ganz stille aus Ihrer Gegenwart wegschlüpfe.

Julie.

## Achter Brief

Und noch einmal Juliens Hand! Heute ists mein freier Wille, ja gewissermaßen ein Geist des Widerspruchs, der mich antreibt Ihnen zu schreiben. Nachdem ich mich

gestern so sehr gesperrt hatte die letzte Arbeit zu übernehmen und Ihnen von dem was noch übrig ist Rechenschaft zu geben, so ward fest gesetzt daß heute Abend eine solenne Akademische Sitzung gehalten werden sollte, in welcher man die Sache durchsprechen wollte, um sie schließlich an Sie gelangen zu lassen. Nun sind die Herren an ihre Arbeit gegangen, und ich fühle Mut und Beruf das allein zu übernehmen, wozu sie mir ihren Beistand großmütig zusagten, und ich hoffe sie diesen Abend angenehm zu überraschen. Denn wie manches unternehmen die Männer was sie nicht ausführen würden, wenn die Frauen nicht zur rechten Zeit mit eingriffen, und das leichtbegonnene, schwer zu vollbringende gutmütig beförderten.

Es trat ein sonderbarer Umstand ein, als wir die Liebhaber die uns gestern besuchten auch mit in unsere Einteilung einrangieren wollten. Sie paßten nirgends hin, wir fanden eben gar kein Fach für sie.

Als wir darüber unsren Philosophen  
tadelten, versetzte er: meine Einteilung  
kann andere Fehler haben; aber das gereicht  
ihr zur Ehre daß, außer dem  
Charakteristiker, niemand Ihrer übrigen  
diesmaligen Gäste in die Rubriken paßt.  
Meine Rubriken bezeichnen nur  
Einseitigkeiten, welche als Mängel  
anzusehen sind, wenn die Natur den  
Künstler dergestalt beschränkte, als Fehler,  
wenn er mit Vorsatz in dieser Beschränkung  
verharrt. Das Falsche, Schiefe, fremd  
Eingemischte aber findet hier keinen Platz.  
Meine sechs Klassen bezeichnen die  
Eigenschaften, welche alle zusammen  
verbunden, den wahren Künstler, so wie  
den wahren Liebhaber, ausmachen würden  
die aber, wie ich aus meiner wenigen  
Erfahrung weiß und aus den mir  
mitgeteilten Papieren sehe, nur leider zu oft  
einzelne erscheinen.

Nun zur Sache!

## Erste Abteilung

### Nachahmer

Man kann dieses Talent als die Base der bildenden Kunst ansehen. Ob sie davon ausgegangen, mag noch eine Frage bleiben. Fängt ein Künstler damit an, so kann er sich bis zu dem höchsten erheben, bleibt er dabei kleben, so darf man ihn einen *Kopisten* nennen und mit diesem Wort gewissermaßen einen ungünstigen Begriff verbinden. Hat aber ein solches Naturell das Verlangen immer in seinem beschränkten Fache weiter zu gehen; so muß zuletzt eine Forderung an Wirklichkeit entstehen, die der Künstler zu leisten, der Liebhaber zu erfahren strebt. Wird der Übergang zur echten Kunst verfehlt, so findet man sich auf dem schlimmsten Abwege; man gelangt endlich dahin daß man Statuen malt und sich selbst, wie es unser guter Großvater tat, im damastnen Schlafrock der Nachwelt überliefert.

Die Neigung zu Schattenrissen hat etwas  
das sich dieser Liebhaberei nähert. Eine  
solche Sammlung ist interessant genug,  
wenn man sie in einem Portefeuille besitzt.  
Nur müssen die Wände nicht mit diesen  
traurigen, halben  
Wirklichkeitserscheinungen verziert  
werden.

Der Nachahmer verdoppelt nur das  
Nachgeahmte, ohne etwas hinzu zu tun,  
oder uns weiter zu bringen. Er zieht uns in  
das einzige höchst beschränkte Dasein  
hinein, wir erstaunen über die Möglichkeit  
dieser Operation, wir empfinden ein  
gewisses Ergötzen; aber recht behaglich  
kann uns das Werk nicht machen, denn es  
fehlt ihm die Kunstwahrheit als schöner  
Schein. Sobald auch dieser nur  
einigermaßen eintritt, so hat das Bildnis  
schon einen großen Reiz, wie wir bei  
manchen deutschen, niederländischen und  
französischen Porträts und Stillleben  
empfinden.

(Notabene! Daß Sie ja nicht irre werden und, weil Sie meine Hand sehen, glauben, daß das alles aus meinem Köpfchen komme. Ich wollte erst unterstreichen was ich buchstäblich aus den Papieren nehme, die ich vor mir liegen habe; doch dann wäre zu viel unterstrichen worden. Sie werden am besten sehen wo ich nur referiere, ja Sie finden die eignen Worte Ihres letzten Briefs wieder.)

## Zweite Abteilung

### Imaginanten

Mit dieser Gesellschaft sind unsere Freunde gar zu lustig umgesprungen. Es schien als wenn der Gegenstand sie reizte ein wenig aus dem Gleise zu treten, und ob ich gleich dabei saß, mich zu dieser Klasse bekannte, und zur Gerechtigkeit und Artigkeit aufforderte; so konnte ich doch nicht verhindern daß ihr eine Menge Namen aufgebürdet wurden, die nicht durchgängig

ein Lob anzudeuten scheinen. Man nannte sie *Poetisierer*, weil sie, anstatt den poetischen Teil der bildenden Kunst zu kennen und sich darnach zu bestreben, vielmehr mit dem Dichter wetteifern, den Vorzügen desselben nachjagen und ihre eignen Vorteile verkennen und versäumen. Man nannte sie *Scheinmänner* weil sie so gern dem Scheine nachstreben, der Einbildungskraft etwas vorzuspielen suchen, ohne sich zu bekümmern in wie fern dem Anschauen genug geschieht. Sie wurden *Phantomisten* genannt, weil ein hohles Gespensterwesen sie anzieht, *Phantasmisten* weil traumartige Verzerrungen und Inkohärenzen nicht ausbleiben, *Nebulisten* weil sie der Wolken nicht entbehren können, um ihren Luftbildern einen würdigen Boden zu verschaffen.

Ja zuletzt wollte man nach deutscher Reim- und Klangweise, sie als *Schwebler* und *Nebler* abfertigen. Man behauptete sie seien ohne Realität, hätten nie und nirgends ein

Dasein, und ihnen fehle Kunstwahrheit als  
schöne Wirklichkeit.

Wenn man den Nachahmern eine falsche  
Natürlichkeit zuschrieb, so blieben die  
Imaginanten von dem Vorwurf einer  
falschen Natur nicht befreit, und was  
dergleichen Anschuldigungen mehr waren.  
Ich merkte zwar daß man darauf ausging  
mich zu reizen und doch tat ich den Herren  
den Gefallen wirklich böse zu werden.

Ich fragte sie: ob denn nicht das Genie sich  
hauptsächlich in der Erfindung äußere? und  
ob man den Poetisierern diesen Vorzug  
streitig machen könne? Ob es nicht auch  
schon dankenswert sei wenn der Geist  
durch ein glückliches Traumbild ergötzt  
werde? ob nicht in dieser Eigenschaft, die  
man mit so vielen wunderlichen Namen  
anschwärze, der Grund und die Möglichkeit  
der höchsten Kunst begriffen sei? Ob irgend  
etwas mächtiger gegen die leidige Prosa  
wirke, als eben diese Fähigkeit neue Welten  
zu schaffen? ob es nicht ein seltnes Talent,  
ein seltner Fehler sei, von dem man, wenn

man ihn auch auf Abwegen antrifft, immer noch mit Ehrfurcht sprechen müßte?

Die Herren ergaben sich bald. Sie erinnerten mich daß hier nur von Einseitigkeit die Rede sei; daß eben diese Eigenschaft, weil sie ins Ganze der Kunst so trefflich würken könne, dagegen so viel schade, wenn sie sich als einzeln, selbstständig und unabhängig erkläre. Der Nachahmer schadet der Kunst nie, denn er bringt sie mühsam auf eine Stufe wo sie ihm der echte Künstler abnehmen kann und muß, der Imaginant hingegen schadet der Kunst unendlich, weil er sie über alle ihre Grenzen hinausjagt, und es bedürfte des größten Genies sie aus ihrer Unbestimmtheit und Unbedingtheit, gegen ihren wahren Mittelpunkt, in ihren eigentlichen, angewiesenen Umkreis zurück zu führen.

Es ward noch einiges hin und wieder gestritten, zuletzt sagten sie: ob ich nicht gestehen müsse daß auf diesem Wege die satyrische Karikaturzeichnung, als die

kunst- geschmack- und sittenverderblichste  
Verirrung, entstanden sei und entstehe?

Diese konnte ich denn freilich nicht in  
Schutz nehmen: ob ich gleich nicht leugnen  
will daß mich das häßliche Zeug manchmal  
unterhält und der Schadenfreude, dieser  
Erb- und Schoßsünde aller Adamskinder,  
als eine pikante Speise nicht ganz übel  
schmeckt.

Fahren wir weiter fort!

Dritte Abteilung

Charakteristiker

Mit diesen sind Sie schon bekannt genug,  
da Sie von dem Streit mit einem  
merkwürdigen Individuo dieser Art  
hinreichend unterrichtet sind.

Wenn dieser Klasse an meinem Beifall  
etwas gelegen ist; so kann ich ihr denselben  
versichern; denn wenn meine lieben

Imaginanten mit Charakterzügen spielen sollen; so muß erst etwas Charakteristisches da sein. Wenn mir das Bedeutende Spaß machen soll; so kann ich wohl leiden daß jemand das Bedeutende ernsthaft aufführt. Wenn uns also ein solcher Charaktermann vorarbeiten will, damit meine Poetisierer keine Phantasmisten werden, oder sich gar ins Schwebeln und Nebeln verlieren; so soll er mir gelobt und gepriesen bleiben.

Der Oheim schien auch, nach der letzten Unterhaltung, mehr für seinen Kunstfreund eingenommen, so daß er die Partei dieser Klasse nahm. Er glaubte man könne sie auch in einem gewissen Sinne *Rigoristen* nennen. Ihre Abstraktion, ihre Reduktion auf Begriffe begründe immer etwas, führe zu etwas, und gegen die Leerheit anderer Künstler und Kunstfreunde gehalten, sei der Charakteristiker besonders schätzbar.

Der kleine, hartnäckige Philosoph aber zeigte auch hier wieder seinen Zahn, und behauptete: daß ihre Einseitigkeit, eben wegen ihres scheinbaren Rechtes, durch

Beschränkung der Kunst, weit mehr schade als das Hinausstreben des Imaginanten, wobei er versicherte: daß er die Fehde gegen sie nicht aufgeben werde. Es ist eine kuriose Sache um einen Philosophen daß er in gewissen Dingen so nachgiebig scheint, und auf andern so fest besteht. Wenn ich nur erst einmal den Schlüssel dazu habe wo es hinaus will!

Eben finde ich, da ich in den Papieren nachsehe, daß er sie mit allerlei Unnamen verfolgt. Er nennt sie *Skelettisten*, *Winkler*, *Steife*, und bemerkt in einer Note: daß ein bloß logisches Dasein, bloße Verstandsoperation in der Kunst nicht ausreiche, noch aushelfe. Was er damit sagen will darüber mag ich mir den Kopf nicht zerbrechen.

Ferner soll den Charaktermännern die schöne Leichtigkeit fehlen, ohne welche keine Kunst zu denken sei. Das will ich denn auch wohl gelten lassen.

## Vierte Abteilung

### Undulisten

Unter diesem Namen wurden diejenigen bezeichnet, die sich mit den vorhergehenden im Gegensatz befinden, die das weichere und gefällige ohne Charakter und Bedeutung, lieben, wodurch denn zuletzt höchstens eine gleichgültige Anmut entsteht. Sie wurden auch *Schlängler* genannt, und man erinnerte sich der Zeit da man die Schlangenlinie zum Vorbild und Symbol der Schönheit genommen und dabei viel gewonnen zu haben glaubte. Diese Schlängelei und Weichheit bezieht sich, sowohl beim Künstler als Liebhaber, auf eine gewisse Schwäche, Schläfrigkeit und, wenn man will, auf eine gewisse kränkliche Reizbarkeit. Solche Kunstwerke machen bei denen ihr Glück, die im Bilde nur etwas mehr als nichts sehen wollen, denen eine Seifenblase die bunt in die Luft steigt, schon allenfalls ein angenehmes Gefühl erregt. Da Kunstwerke dieser Art kaum einen Körper, oder andern reellen

Gehalt haben könnten, so bezieht sich ihr Verdienst meist auf die Behandlung, und auf einen gewissen lieblichen Schein. Es fehlt ihnen Bedeutung und Kraft und deswegen sind sie im allgemeinen willkommen, so wie die Nullität in der Gesellschaft. Denn von rechtswegen soll eine gesellige Unterhaltung auch nur etwas mehr als nichts sein.

Sobald der Künstler, der Liebhaber einseitig sich dieser Neigung überläßt, so verklingt die Kunst wie eine ausschweifende Saite, sie verliert sich wie ein Strom im Sand.

Die Behandlung wird immer flacher und schwächer werden. Aus den Gemälden verschwinden die Farben, die Striche des Kupferstichs verwandeln sich in Punkte und so wird alles nach und nach, zum Ergötzen der zarten Liebhaber in Rauch aufgehen.

Wegen meiner Schwester die, wie Sie wissen, über diesen Punkt keinen Spaß versteht, und gleich verdrießlich ist wenn

man ihre duftigen Kreise stört, gingen wir im Gespräch kurz über diese Materie hinweg. Ich hätte sonst gesucht dieser Klasse das Nebulistische aufzubürden und meine Imaginanten davon zu befreien. Ich hoffe meine Herren Sie werden bei Revision dieses Prozesses vielleicht hierauf Bedacht nehmen.

## Fünfte Abteilung

### Kleinkünstler

Diese Klasse kam noch so ganz gut weg. Niemand glaubte Ursache zu haben ihnen aufsässig zu sein, manches sprach für sie, wenig wider sie.

Wenn man auch nur den Effekt betrachtet, so sind sie gar nicht unbequem. Mit der größten Sorgfalt punktieren sie einen kleinen Raum aus, und der Liebhaber kann die Arbeit vieler Jahre in einem Kästchen verwahren. In so fern ihre Arbeit

lobenswürdig ist mag man sie wohl  
*Mignaturisten* nennen; fehlt es ihnen ganz  
und gar an Geiste, haben sie kein Gefühl  
fürs Ganze, wissen sie keine Einheit ins  
Werk zu bringen, so mag man sie *Pünktler*  
und *Punktierer* schelten.

Sie entfernen sich nicht von der wahren  
Kunst, sie sind nur im Fall der Nachahmer,  
sie erinnern den wahren Künstler immer  
daran daß er diese Eigenschaft, welche sie  
abgesondert besitzen, auch zu seinen  
übrigen haben müsse, um völlig vollendet  
zu sein, um seinem Werk die höchste  
Ausführung zu geben.

So eben erinnert mich der Brief meines  
Oheims an Sie, daß auch dort schon gut und  
leidlich von dieser Klasse gesprochen  
worden, und wir wollen daher diese  
friedlichen Menschen auch nicht weiter  
beunruhigen, sondern ihnen durchaus Kraft,  
Bedeutung und Einheit wünschen.

## Sechster Abschnitt

### Skizzisten

Der Oheim hat sich zu dieser Klasse schon bekannt und wir waren geneigt, nicht ganz übel von ihr zu sprechen, als er uns selbst aufmerksam machte daß die *Entwerfer* eine eben so gefährliche Einseitigkeit in der Kunst befördern könnten als die Helden der übrigen Rubriken. Die bildende Kunst soll, durch den äußern Sinn, zum Geiste nicht nur sprechen, sie soll den äußern Sinn selbst befriedigen. Der Geist mag sich alsdann hinzugesellen und seinen Beifall nicht versagen. Der Skizzist spricht aber unmittelbar zum Geiste, besticht und entzückt dadurch jeden Unerfahrfenen. Ein glücklicher Einfall, halbwege deutlich, und nur gleichsam symbolisch dargestellt, eilt durch das Auge durch, regt den Geist, den Witz, die Einbildungskraft auf, und der überraschte Liebhaber sieht was nicht da steht. Hier ist nicht mehr von Zeichnung, von Proportion, von Formen, Charakter, Ausdruck, Zusammenstellung,

Übereinstimmung, Ausführung die Rede, sondern ein Schein von allem tritt an die Stelle. Der Geist spricht zum Geiste und das Mittel wodurch es geschehen sollte, wird zu nichte.

Verdienstvolle Skizzen großer Meister, diese bezaubernde Hieroglyphen, veranlassen meist diese Liebhaberei und führen den echten Liebhaber nach und nach an die Schwelle der gesamten Kunst, von der er, sobald er nur einen Blick vorwärts getan, nicht wieder zurückkehren wird. Der angehende Künstler aber hat mehr als der Liebhaber zu fürchten, wenn er sich im Kreise des Erfindens und Entwerfens anhaltend herum dreht; denn wenn er durch diese Pforte am raschesten in den Kunstkreis hinein tritt; so kommt er dabei gerade am ersten in Gefahr an der Schwelle haften zu bleiben.

Dies sind ohngefähr die Worte meines Oheims.

Aber ich habe die Namen der Künstler vergessen, die bei einem schönen Talent, das sehr viel versprach, sich auf dieser Seite beschränkt und die Hoffnungen, die man von ihnen gehegt hatte nicht erfüllt haben. Mein Onkel besaß, in seiner Sammlung, ein besonderes Portefeuille von Zeichnungen solcher Künstler, die es nie weiter als bis zum Skizzisten gebracht, und behauptet: daß dabei sich besonders interessante Bemerkungen machen lassen, wenn man diese mit den Skizzen großer Meister, die zugleich vollenden konnten, vergleicht.

Als man so weit gekommen war diese Sechs Klassen von einander abgesondert eine Weile zu betrachten; so fing man an sie wieder zusammen zu verbinden, wie sie oft bei einzelnen Künstlern vereinigt erscheinen, und wovon ich schon im Lauf meiner Relation einiges bemerkte. So fand sich der Nachahmer manchmal mit dem Kleinkünstler zusammen, auch manchmal mit dem Charakteristiker. Der Skizziste

konnte sich auf die Seite des Imaginanten, Skelettisten, oder Undulisten werfen, und dieser konnte sich bequem mit dem Phantomisten verbinden.

Jede Verbindung brachte schon ein Werk höherer Art hervor, als die völlige Einseitigkeit, welche sogar, wenn man sie in der Erfahrung aufsuchte, nur in seltenen Beispielen aufgefunden werden konnte.

Auf diesem Weg gelangte man zu der Betrachtung von welcher man ausgegangen war, zurück: daß nämlich, nur durch die Verbindung der sechs Eigenschaften der vollendete Künstler entstehe, so wie der echte Liebhaber alle sechs Neigungen in sich vereinigen müsse.

Die eine Hälfte des halben Dutzends nimmt es zu ernst, streng und ängstlich, die andere zu leicht und lose. Nur aus innig verbundenem Ernst und Spiel kann wahre Kunst entspringen, und wenn unsere einseitigen Künstler und Kunstdiebhaber je zwei und zwei einander entgegenstehen,

Der Nachahmer dem Imaginanten,  
Der Charakteristiker dem Undulisten,  
Der Kleinkünstler dem Skizzisten;

so entsteht, indem man diese Gegensätze verbindet, immer eins der drei Erfordernisse des vollkommenen Kunstwerks, wie, zur Übersicht, das Ganze folgendermaßen kurz dargestellt werden kann.

Hier haben Sie nun die ganze Übersicht! mein Geschäft ist vollendet und ich scheide abermals um so schneller von Ihnen, als ich überzeugt bin daß ein beistimmendes, oder abstimmendes Gespräch eben da anfangen muß wo ich aufhöre. Was ich noch sonst auf dem Herzen habe, eine Konfession, die nicht gerade ins Kunstfach einschlägt, will ich nächstens besonders tun und mir dazu eigens eine Feder schneiden, indem die gegenwärtige so abgeschrieben ist, daß ich sie umkehren muß um Ihnen ein Lebewohl zu sagen und einen Namen zu unterzeichnen, den Sie doch ja diesmal, wie immer, freundlich ansehen mögen.

Julie

# Propyläen

Eine periodische Schrift, herausgegeben  
von Goethe

Ersten Bandes Erstes und Zweites Stück,  
Zweiten Bandes Erstes Stück,

Tübingen 1799  
in der Cottaschen Buchhandlung

Den Wunsch des Verlegers in einem Blatte  
der allgemeinen Zeitung eine Anzeige der  
Propyläen zu sehen, nimmt der  
Herausgeber keinen Anstand selbst zu  
erfüllen. Wenn der Dichter wohltut, sein  
Werk ohne Vorrede aufzustellen, und ruhig  
abzuwarten, wie man es genießen oder  
verschmähen, loben oder tadeln werde; so  
kann den Verfassern einer Schrift, die nicht  
sogleich ein Ganzes ausmacht, die, außer  
manchen Darstellungen, auch Maximen,  
Meinungen und Urteile enthalten soll, nicht  
gleichgültig sein, was ihr für eine  
Aufnahme widerfährt, besonders wenn man

seine Arbeiten stückweise und periodisch zu liefern gedenkt, und erst nach einer gewissen Zeit der Zweck, so wie die Legitimation der Mitarbeiter, klar vor den Augen des Publikums liegen kann.

Man würde sich nur traurigen und vergeblichen Betrachtungen überlassen, wenn man hier anzeigen wollte, wie diese Arbeiten, welche teilweis und sukzessiv dem Publiko vorgelegt werden können, in einer andern Gestalt und zu einem erfreulichem Ganzen hätten verarbeitet werden sollen, wenn nicht am Ende des Jahrhunderts, der alles bewegende Genius seine zerstörende Lust besonders auch an Kunst und KunstVerhältnissen ausgeübt hätte. Wir wünschen, daß die Teile, die wir gerettet haben, da wir das Ganze aufgeben mußten, in diesen Zeiten der allgemeinen Auflösung wieder bindend für Künstler und KunstFreunde werden mögen.

Da gegenwärtige Anzeige besonders an diejenigen gerichtet ist, welche sich für die Sache interessieren, und die *Einleitung*,

welche dem ersten Stück vorgesetzt ist, wohl lesen und beherzigen möchten, so gedenkt man sich hier im Allgemeinen nur auf dieselbe zu beziehen, und anzudeuten: daß das Werk überhaupt Beobachtungen und Betrachtungen über Natur und Kunst enthalten soll, welche von einer Gesellschaft harmonisch gebildeter Freunde angestellt worden. Wir gehen von gewissen Standpunkten aus, unsre Ansichten sind vorzüglich von gewissen Seiten her genommen, und doch können wir hoffen nicht einseitig zu werden.

Wenn nun in der angeführten Einleitung umständlicher ausgeführt ist, von welcher Art dasjenige sei, was man vorzulegen gedenkt; so hat gegenwärtige Anzeige die Absicht deutlicher zu machen, in wie fern der Inhalt der drei ersten Stücke in einem gewissen Zusammenhang betrachtet werden könne.

Die Verfasser der Propyläen wünschen besonders auf würdige Kunstwerke aufmerksam zu machen, und die reine

Ansicht derselben immer mehr befördern zu helfen; diese ist jetzt möglicher als sonst, wird aber noch immer auf mancherlei Weise gehindert.

So stand der reinen Ansicht griechischer Kunstwerke lange Zeit eine gewisse Vorliebe für römische Antiquitäten, so wie eine unmittelbare Vergleichung mit Dichterwerken entgegen. Winkelmann und Lessing, zwei den Deutschen nie genug verehrte Männer, haben ein Großes geleistet, indem sie jene beiden Übel verminderten, der eine, indem er die griechischen Kunstwerke auf mythologischen Grund und Boden zurückführte, der andere, indem er das Verfahren des Poeten von dem Verfahren des bildenden Künstlers scharf zu sondern begann.

Auch in der neuern Zeit steht noch manches jener reinen Ansicht entgegen. Man stellt gar oft ein Bild, das unsere Empfindung, unsere Phantasie, bei Gelegenheit eines Kunstwerks erschuf, an den Platz des

Werkes selbst, und spricht, indem man sich darüber äußert, gar manches gute, nur nicht den Kunstbestand des Werks aus. Dieser Verwechslung ist die Jugend, das Frauenzimmer, ein großer Teil der nordischen Kunst Liebhaber ausgesetzt, die wir nur nach und nach anlocken, und von den Vorteilen einer ruhigen und heitern Ansicht der Natur und Kunst überzeugen möchten.

Ferner findet sich unter Gelehrten die entschiedene Neigung bei Kunstwerken zu mythisieren, zu allegorisieren, und sie durch allerlei Art von fremden Deutungen zu überkleiden. Jeder muß sein Handwerk machen, und es ist dieser schätzbareren Klasse nicht zu verargen, wenn sie das Kunstwerk, das der Kunstliebhaber so gern ganz isoliert betrachtet, dagegen in allerlei fremde Beziehungen stellen mag. Ja, der Antiquar hat um so weniger Ursache seiner Methode zu entsagen, als er auf seinem Wege so viel nützliches und schätzbares fördert, und, indem er das Kunstwerk vielleicht verdunkelt, Literatur und

Geschichte von so vielen Seiten aufklärt und erleuchtet.

*Laokoon*, ein kleiner Aufsatz Stück 1. ist in der Absicht geschrieben, um auf die Intention der Künstler, die dieses Werk vervollständigten, genauer als es bisher geschehen, aufmerksam zu machen.

Wenn der bildende Künstler in einem isolierten Werke nur einen einzigen Moment darstellen kann, wenn er denselben so prägnant als möglich zu nehmen hat, wenn er in den Teilen seines Ganzen, welche alle neben einander stehen, sich nicht wiederholen darf, wenn er gegen einander stellen, verbinden, kontrastieren, harmonieren, abstufen und ins Gleiche bringen muß; so ist es wohl der Mühe wert, Künstlern, die sich hierin vortrefflich bewiesen, nachzuspüren: Ja, und man kann wohl sagen, daß keine beobachtende Nachwelt jemals aus dem Kunstwerke herausforschen kann, was der Künstler hineingelegt hat.

Was die Stellung des Laokoons betrifft, so ist sie schon gleich bei der Entdeckung dieser Gruppe ganz richtig beurteilt worden, wie man sich aus den Versen Sadolets überzeugen kann:

Connexum refugit corpus, torquentia sese  
Membra, latusque retro sinuatum a vulnere  
cernas.

Über den jüngern Sohn hingegen fiel man gleich anfangs, wahrscheinlich durch Virgils Beschreibung verführt, in den Irrtum daß auch er gebissen sei. Denn Sadolet sagt:

Iamque alterius depasta cruentum  
Pectus, suprema genitorem voce cientis.

Hievon sieht man nichts in der Gruppe! und doch ist es in Zeichnungen und Kupferstiche und andere Nachahmungen übergegangen.

Man hat nicht gedacht, daß ein Künstler seinen Vorteil wenig verstehen würde, wenn

er zwei Figuren von dreien seiner Gruppe auf gleiche Weise verwunden ließe. Nur ein Künstler ganz ohne Gefühl und Nachdenken würde die eine Figur so darstellen, daß der verwundete Teil flieht, und die übrigen Glieder sich gegen ihn zusammen ziehen; die andere Figur aber so, daß sich der Körper von der Wunde her ausdehnt. Der leichtsinnigste Manierist würde, um Kontrast zu machen, nicht einerlei spezielle Ursache zu ganz verschiedenen Effekten gebraucht haben.

Dieses ist nach unserer Überzeugung die HauptAnsicht: der Vater wird im Augenblick verwundet, der jüngste Sohn ist aufs äußerste verstrickt und geängstigt, der älteste könnte sich vielleicht noch retten. Das erste erschreckt uns, das zweite quält uns mit Furcht, und das dritte tröstet uns durch Hoffnung.

Wenn sich nun gedachter Aufsatz nur im allgemeinen hält, so ist ein anderer über *Niobe und ihre Kinder* Stück 3. mit der größten Sorgfalt für das besondere

geschrieben. Die Augenblicke, in welchen sowohl die Mutter als die verschiedenen Glieder der übrigen Familie genommen sind, werden bestimmt, Stellung und Komposition angezeigt, das kunstverdienstliche daran gewürdert, Original von Kopie geschieden, zufällig hinzugefügt: Statuen von der Familie getrennt, über Originalität und mutmaßliches Altertum gehandelt, Verletzungen und Restaurationen genau angegeben, so wie alles an Ort und Stelle selbst aufgezeichnet worden. Genug, man hat die ganze Darstellung der Wichtigkeit des Gegenstandes gemäß, mit der größten Gewissenhaftigkeit, behandelt. Eins der folgenden Stücke, wird einen Nachtrag hierzu enthalten.

Eine reine heitere Ansicht neuerer Kunstwerke sucht der Aufsatz über *Rafael* zu befördern. Stück 1. und 2. Daß man zuerst nach den Alten diesen Künstler unter den neuern gewählt hat, wird wohl niemand befremden. Sein glückliches Naturell, die Größe seines Talents, die Anmut und

Lieblichkeit desselben, so wie die sichtbare Stufenfolge seiner Entwicklung in den Werken, die wir von ihm besitzen, alles gab zu mannigfaltigen Betrachtungen Anlaß, welche meistens an Ort und Stelle niedergeschrieben und nur später in Verbindungen gebracht worden sind. Außer einigen einzelnen Werken seiner früheren Zeit sind besonders die im Vatikan zurückgelassenen durchgeführt. Die übrigen späteren Werke werden folgen.

Im Gegensatz dieser höchsten Kunstwerke werden *Etrurische Reste*, zu Florenz befindlich, geschildert, Stück 1. und also die beschränktesten Kunstanfänge zum Gegenstande der Betrachtung aufgestellt.

Man wird nach und nach der ältern Zeiten anderer Kunst Schulen und KunstEpochen gedenken, jedoch sich nicht länger dabei aufzuhalten, als es die dorther entstandenen Werke verdienen, die meistenteils wenig erfreulich sind. Unserer Meinung nach halten sich Liebhaber gewöhnlich viel zu lange bei der ägyptischen, ältest

griechischen, alt italienischen besonders aber der alt teutschen Kunst auf, deren Verdienste meist nur ein historisches, selten ein höheres Kunstinteresse haben, und die sich gegen die freie Größe vollendeter Werke wie das Buchstabieren zum Lesen, wie Stottern zum Rezitieren und Deklamieren verhalten.

Indessen wird man, was zur Geschichte der Kunst gehört, nicht versäumen. Man verkennt die Schwierigkeit nicht, das Alter der KunstWerke zu bestimmen; doch muß jeder Liebhaber, jeglicher der zum Kenner aufstrebt, annehmen, daß diese Bestimmung möglich sei, weil durch das Bestreben dazu der KunstSinn aufs höchste geschärft werden kann. Man wird sich nicht scheuen seine Meinung hierüber auszusprechen, indem man sie motiviert und mit Gründen unterstützt eben so wird man aufmerksam die Meinungen und Gründe anderer prüfen.

Es gibt im Publiko manche Freunde, welche sich an Beschreibung einer

interessanten Gegend ergötzen, auch diesen wird man von Zeit zu Zeit etwas darbieten, wie es in dem kurzen Aufsatze über die *Gegend bei Fiesole* Stück 1. geschehen ist.

Wenn wir nun auch von der Darstellung zur Theorie übergehen, so müssen wir vorerst erklären, daß wir Theorie nicht in dem Sinne nehmen, wie sie der Philosoph auf strenge Weise aufzustellen verlangt. Jeder, der über das Geschäfte, das er treibt, zu denken fähig ist, setzt bei sich nach und nach etwas allgemeines fest, wodurch er sich gefördert oder gehindert gefunden hat; so entstehen Grundsätze, die gewissermaßen Konfessionen des Künstlers genannt werden können, wornach er sich richtet, und wornach er wünscht, daß andere sich richten mögen.

Eins der größten Hindernisse, welches selbst vortrefflichen Künstlern entgegen wächst, entsteht daher, wenn sie sich in dem Gegenstande vergreifen. Die Erfahrung zeigt uns traurige Beispiele, und die größten Meister konnten, von

Umständen genötigt, solche Fälle nicht immer vermeiden. Wir haben daher in einem Aufsatz *über die Gegenstände der bildenden Kunst*, Stück 1. und 2. unsere Gedanken hierüber angedeutet, und wegen der Wichtigkeit dieses Punktes unsern Aufsatz nicht zurückhalten wollen, ob wir gleichwohl fühlen, daß künftig noch manches nachzuholen sein wird.

Wir bemerken nur vorläufig, daß eine Abhandlung über die Gegenstände der griechischen Kunst, von denen uns Anschauung oder Nachricht übrig geblieben, sobald es die Umstände erlauben, nachgebracht werden soll.

Da Künstler und Liebhaber, oder vielmehr Künstler und das große Publikum sehr oft über *Wahrheit und Wahrscheinlichkeit* im Widersprüche stehen, indem die Menge, nach gewissen VorstellungsArten, das Kunstwerk so wahr als möglich haben, der Künstler aber auf seinem Wege es nicht einmal immer zur Wahrscheinlichkeit bringen, sondern verlangen kann, daß man

sich in seine Welt versetze, so ist diese Frage in einem heitern Gespräche ausgeführt. Stück 1.

Eben diese Materie wird in den Anmerkungen zu *Diderots Versuchen über die Malerei* Stück 2. ausführlicher behandelt. Diese kleine geistreiche Schrift gibt Gelegenheit über manches zu sprechen und zu streiten, und man hofft, durch diese Art des Vortrags, verschiedene wichtige FragPunkte manchem Leser näher zu bringen. Hier kommt in dem ersten Kapitel bei Gelegenheit, da vom Zeichnen gesprochen wird, vorzüglich jene Frage vor: in wiefern der Künstler sich der Natur zu nähern oder sich von ihr zu enthalten, was er von ihr zu nehmen und was er ihr zu geben habe. Die unter Liebhabern und Künstlern hierüber obwaltenden Mißverständnisse hindern jene an der Ausübung, diese am Genuß. Vielleicht lassen sich nach und nach diese Hindernisse beseitigen.

So ist die Farbenlehre ein wichtiger Teil der bildenden Kunst, in welchem man immer fort nur empirisch herum tastet, und worüber man, weder bei den Theoretikern, noch bei den Mustern, ja kaum in den Schulen eine hinreichende sichere Belehrung findet.

In den Anmerkungen zu Diderots zweitem Kapitel, Stück 3. wird, so viel es die Form zuläßt, im Allgemeinen über das Bedürfnis und über die obwaltenden Verhältnisse gesprochen; was hingegen den Grund der Sache selbst betrifft, so kann man darüber nur einige Winke geben, und erst die Zeit muß entscheiden, ob man über diese, in ihren Elementen so einfache, in ihren Erscheinungen so mannichfaltige, und in Anwendung auf Kunst so verwickelte und zarte Materie, etwas befriedigendes und brauchbares werde liefern können.

Unter die Hindernisse und Störungen des Kunstgenusses müssen auch vorzüglich die Beschädigungen gerechnet werden, durch welche Zeit und Unfälle die dauerhaftesten

Werke entstellen. Wie wenige der alten Kunstwerke sind ganz vollkommen zu uns gelangt! und wie vieles der mittlern Zeit hat auch schon von seinem Werte und Glanze verloren! Leider wird dadurch der Genuß weder natürlich noch ästhetisch, sondern er wird kritisch, oder er muß wenigstens durch diese Prüfung durchgehen. Ist man nun oft bei Betrachtung solcher Werke genötigt, etwas hinzuzudenken, um, wo möglich, durch die Einbildungskraft sie in ihrer Vollkommenheit wieder herzustellen; so wird man durch falsche und ungeschickte Restaurationen, die durch ihre Gegenwart dem Sinn imponieren, nur zu oft an dieser Operation gehindert. So wie nun der Verfasser jenes Aufsatzes über Niobe ganz genau die Beschädigungen und Restaurationen dieser kostbaren Denkmale bemerkt hat, so hielt man es der Sache gemäß, einen eigenen Aufsatz *über Restaurationen*, sowohl der plastischen als der malerischen Kunst den Freunden vorzulegen. Stück 3. Man sucht dadurch die verschiedenen Arten der Beschädigungen deutlich zu machen, und zu zeigen, wie

durch Restauration sie leider nicht wieder hergestellt, sondern aufs höchste nur verborgen werden.

Da wir auf unserm Wege leider manches werden zu tadeln haben, was in der itzigen Zeit von vielen geschätzt wird, so muß es uns um desto angenehmer sein, daß wir gleich anfangs von mehreren vaterländischen Künstlern, die in ein würdiges Institut vereinigt sind, mit völliger Überzeugung das beste sagen können. Wir meinen die *Chalkographische Gesellschaft zu Dessau*, die unter dem Schutze eines um vaterländische Kunst auf manche Weise verdienten Fürsten, unter Aufsicht einsichtsvoller Männer, zum Vorteile der Kunst und der Künstler, und zur Freude der Liebhaber ja recht lange bestehen und immer mehr gedeihen möge! Eine detaillierte Rezension der vorzüglichsten von derselben bisher gelieferten Blätter wird Stück 3. vorgelegt.

Durch Arbeit einer subalternen, obgleich nicht gering zu schätzenden KunstArt,

haben die Engländer seit einiger Zeit die Aufmerksamkeit der Liebhaber auf sich gezogen. Sie haben nämlich in ihren Holzschnitten einen Effekt zu erreichen gewußt, den man sonst nur bei Kupferstichen und schwarzer Kunst hervorzubringen im Stande war. Ein kleiner Aufsatz über den *Hochschnitt*, Stück 2., zeigt den Unterschied dieser neuen Holzschnitte von den bisher sogenannten, und man wird künftig auch über das Mechanische dieser Arten vielleicht etwas beibringen. Auch solche Kunstzweige, welche zwar nicht an das höchste Interesse Anspruch machen, doch aber zu Verbreitung des Gefälligen und Nützlichen geeignet sind, verdienen von Zeit zu Zeit unsre Aufmerksamkeit. Und es ist der Wunsch, der Verfasser sowohl als des Herausgebers, künftig in den Aufsätzen eine solche Proportion zu halten, daß der wichtigsten KunstStämme vorzüglich gedacht, doch aber den äußersten Zweigen nicht alle Aufmerksamkeit entzogen werde.

Übrigens werden wir bei so ernsten und nicht immer allgemein interessierenden Gegenständen die billige Forderung des Lesers, gelegenheitlich auch auf eine bequeme Weise unterhalten zu werden, so viel an uns liegt, zu befriedigen suchen, indem wir in der Form unsers Vortrags abwechseln. Daher wird man in dem vierten Stück wahrscheinlich einen kleinen KunstRoman in Briefen vorlegen, der einen *Sammler* mit seiner Familie darstellt; wobei denn die verschiedensten Liebhabereien und Neigungen zur Sprache kommen, und von den verschiedensten Seiten dargestellt erscheinen.

Zuletzt wünschen wir auf eine *Nachricht*, welche sich am Schlusse des dritten Stücks befindet, sowohl Maler als Bildhauer aufmerksam zu machen, indem wir sie einladen, um den dort aufgestellten Preis gefällig zu konkurrieren.

*Venus, die dem Paris die Helena wieder zuführt*, nach der homerischen Dichtung,

am Ende des dritten Gesanges der Ilias, ist  
der aufgegebene Gegenstand.

Die Zeichnungen werden, vor dem 25 Aug.  
dieses Jahrs, an den Herausgeber nach  
Weimar gesendet.

Diejenige, welche für die beste erkannt  
wird, erhält einen Preis von 20, die nächste  
einen Preis von 10 Dukaten.

Alle Zeichnungen, *auch die, welche den  
Preis erhalten*, werden den Künstlern  
zurückgesendet.

Die nähern Erfordernisse und Bedingungen  
sind am angeführten Orte umständlicher  
auseinander gesetzt.

Womit wir uns den Künstlern und  
KunstFreunden, die es sind oder werden  
können, in diesen, für Kunstabildung  
überhaupt, durch den Untergang Italiens  
und durch die Zerstreuung jener einzigen  
Kunstmasse, so traurigen Zeiten, bestens  
empfehlen wollen.



# (Gutachten über die Ausbildung eines jungen Malers)

Der junge Jagemann zeigt in den Zeichnungen, welche er von Wien eingesandt und auf der diesjährigen Ausstellung hiesiger fürstl: Zeichenschule zu sehen waren, eine sehr glückliche Anlage zur Kunst überhaupt und besonders zum gefälligen und zarten in der Ausführung. Ein großes Blatt mit vier Kindern, auf grau Papier, mit weißer und brauner Kreide, gezeichnet, nach *Maurer*, und ein anderes mit Sepia getuscht nach einem Gemälde von Dominichino, nehmen sich vorzüglich gut aus, in der letztern ist sogar der Charakter des Meisters glücklich erhalten worden und man darf darum mit Grund hoffen daß Jagemann bei fortgesetztem Fleiß und Eifer einst ein vortrefflicher Künstler werde.

Um zu diesem Zwecke zu gelangen ist der beste Rat den man ihm geben kann, dieser, daß er sich nunmehr zu den ernstern Studien wende, sich Kenntnisse in der Anatomie und Perspektive erwerbe, um mit ihrer Hülfe zur Richtigkeit des Umrisses und zur Schönheit in den Formen zu gelangen. Es ist ihm daher wesentlich notwendig, viel nach antiken Statuen, oder guten Abgüssen derselben zu zeichnen; diese Zeichnungen sind als bloße Übungsstücke zu betrachten, man fordert nicht von denselben daß sie große Wirkung tun, oder durch glatte Ausführung dem Auge schmeicheln. Genug wenn nur der Umriß verstanden, Form und Proportion genau in acht genommen sind. Zu dergleichen Zeichnungen möchte es wohl besser sein den Kontur, bedächtlich, mit der Feder, zu ziehen und leicht zu tuschen, als mit weißer und schwarzer Kreide auf graues Papier zu zeichnen; denn die erste Manier läßt nichts unbestimmtes zu, alles muß verstanden und deutlich gemacht werden, da hingegen bei der letzten manches ohnbemerkt, zweideutig bleiben

kann. Sollte zur Abwechslung in eben der Rücksicht auch manchmal nach Gemälden gezeichnet werden, so sind dazu Vorbilder von Meistern zu wählen die besonders wegen der Reinheit, Schönheit und Deutlichkeit der Formen bekannt sind. Ohne Zweifel enthält die kaiserliche Galerie gute alte Gemälde aus der florentinischen und römischen Schule welche Jagemann hiezu benutzen kann.

Ein junger Künstler, der des mechanischen Teils der Ausführung im Zeichnen schon mächtig ist (und Jagemann scheint in diesem Falle zu sein) würde sich nicht ohne Nutzen auch einige Zeit mit plastischen Arbeiten beschäftigen. Die Verschlingungen der Muskeln, ihre Gestalt das heraus und hereintreten derselben, wird dadurch deutlicher und leichter gefaßt, ein Maler muß ohnehin seine Figuren, wenn er sie richtig zeichnen will als rund denken, und je bekannter er mit dem Verfahren des Bildhauers ist, je leichter wird ihm solches werden. Überdem erwirbt er sich dadurch die Bequemlichkeit die nötigen Modelle in

Ton oder Wachs, welche allenfalls für seine Bilder erforderlich sind, selbst verfertigen zu können. Ein verständiger Maler wird gewiß mancherlei Vorteile daraus zu ziehen wissen, denn er findet nicht überall einen geschickten und dienstfertigen Bildhauer, der ihm aushilft und oft ist es auch einem solchen nicht leicht sich ganz in den Sinn und das Bedürfnis des andern zu fügen, und doch kommt, wegen dem Wurf der Gewänder und wegen dem akzidentellen in der Beleuchtung, gar viel auf die genau passende Richtung dieser Modelle an. Wer sie selbst zu machen weiß wird sich ihrer auch zur Anordnung mit Nutzen bedienen.

Um die Behandlung der Farben zu erlernen wird der praktische Unterricht eines geübten guten Malers erforderlich. Es sind dabei so manche Handgriffe zu beobachten, deren man, sich selbst überlassen, entweder erst spät oder gar niemals kundig wird.

In allen Dingen, welche in das Fach der Behandlung einschlagen, ist es ratsam, ja notwendig, daß der junge Künstler seiner

Neigung entgegen arbeite; führt ihn diese zum leichten, weichen und sanften; bemühe er sich aus allen Kräften um Genauigkeit und Strenge; zeigt er einen Hang zum harten und bestimmten und mühsamen, so muß er, um nicht in Härte und Ängstlichkeit zu verfallen, Vorbilder von leichter, gefälliger, sanfter Manier aufsuchen. Es wäre zwar irrig gehandelt wenn man die Natur und Neigung überwältigen wollte, aber es ist wohl getan, wenn man sie zügelt und weislich beschränkt.

Im Kolorit muß sich der junge studierende Künstler bemühen die Grundsätze zu erforschen nach welchen die größten Meister gehandelt haben und muß zu diesem Endzweck einige ihrer besten und wohl erhaltensten Werke mit Aufmerksamkeit kopiren und alsdann das was er gefaßt hat in seinen eignen Arbeiten wieder anzuwenden suchen; denn bloß durch kopieren und nachahmen, sei es auch selbst Tizian und Paul Veronese, ist noch keiner ein guter Coloriste geworden; man muß aber ihrer Spur folgen, sich ihrer

Methode nähern, die Natur studieren und nachahmen, wie diese großen Meister sie studiert und nachgeahmt haben. Dieses ist ohngefähr der Inbegriff dessen was einem jungen Künstler von schönen Talenten, in Jagemanns Lage, in Absicht seiner Studien zu raten ist. Dieser Rat leidet auch selbst dann keine Abänderung, wenn er entschlossen sein sollte sich ausschließlich aufs Bildnismalen zu legen. Man irrt sich gewaltig wenn man glaubt Geschicht und Bildnismalerei seien verschiedene Künste, und machten daher auch ein verschiedenes Studium notwendig. Dem Bildnismaler liegen zwar weniger Pflichten ob, indem er eingeschränktere Bilder malt; aber er übernimmt es den Menschen und seinen Charakter abzubilden und deswegen muß er die menschliche Figur und was zur Darstellung derselben gehört, ernst und gründlich studieren. Die größten Maler im historischen Fache haben Bildnisse gemalt, und diese muß man sich in allen ihren Teilen zum Muster nehmen. Wer sich nicht vorsetzt das Höchste zu erstreben, sondern sich zur Nachahmung des bloß Guten

bequemt, wird Mittelmäßig bleiben, denn der Nachahmer bleibt immer eine Stufe unter seinem Vorbild stehen; aber das höchste Ziel ist die Nachahmung der Natur, nach Zwecken der Kunst, und dazu muß man sich durch das Studium der Werke der großen Meister geschickt machen.

# Über strenge Urteile

Nichts ist dem Dilettantism mehr entgegen  
als feste Grundsätze und strenge  
Anwendung derselben.

Die Geschmackskritik wodurch wir  
genötigt werden sollen uns etwas gefallen  
oder mißfallen zu lassen ist selten völlig  
stringent weil Gefallen und Mißfallen selbst  
mächtiger bleibt als irgend ein Grundsatz.

Grundsätze aber, aus denen man herleitet  
was der Künstler zu tun habe führen schon  
mehr Gewicht bei sich, weil alsbald erprobt  
werden kann in wie fern sie praktisch  
auslangend sind obgleich auch bei der  
Anwendung manches Schwanken  
vorkommen möchte.

Möchten daher unsere Leser niemals  
vergessen daß wir mit Künstlern sprechen  
dem Freund, dem Liebhaber der Künste  
besonders dem, der sammelt und bezahlt  
wird es immer unvorschreiblich frei bleiben

zu loben, zu schätzen sich zuzueignen was ihn persönlich am meisten behagt nur verlange er nicht daß wir einstimmen sollen ja er zürne nicht wenn wir ihn den Künstler manchmal zu rauben und auf andere Wege zu lenken vorhaben sollten.

Es tritt noch ein Fall besonders bei der Dichtkunst ein wir haben manchen ältern Schriften einen gewissen Grad unserer Bildung zu verdanken; wir erinnern uns aus der Jugend noch des guten und glücklichen Eindrucks den ein solches Werk auf uns machte wir halten es noch für gut wenn sich auch schon unser Geschmack gebessert hat ein gewisses frommes Vorurteil bleibt uns wie für alte Lehrer für Gegenstände früher Verehrung wahr ists daß jeder, der ohne auf einen höhern allgemeinern Standpunkt sich erhoben zu haben, wenn er über solche Gegenstände scherzt oder sie wohl gar verachtet, einen innern Vorwurf seines Gewissens fühlt ein zartes Gemüt rechnet sich solche Regungen als eine Impietät an daher ist es nicht zu verwundern wenn man sein Gewissen auch gleichsam zu den

Gewissen anderer machen will. Man kann in Deutschland oft bemerken daß derjenige der einen sogenannten Lieblingsschriftsteller der Nation strenge tadeln immer wegen eines bösen Herzens in Argwohn steht, wenn auch seine Grundsätze und Argumente die Güte seines Kopfs ziemlich in Sicherheit setzen.

Wir sehen voraus daß wir auch manchmal in den Fall kommen werden daß ein Liebling der Menge nicht gerade auch unser Liebling sei und wollen die deshalb unvermeidlichen Vorwürfe gern über uns ergehen lassen nur werden wir manchmal erinnern daß wir nur mit dem Künstler sprechen und diesem Anlaß geben möchten das bestmögliche sich selbst und andern zur Freude hervorzubringen. Indessen mag sich das Publikum ja an unsere Urteile nicht kehren lieben und verwerfen, wie es der Tag mit sich bringt scheint doch wenn man theoretische Aussprüche anhören soll die Überzeugung ziemlich allgemein zu sein und bei uns ist sie vollkommen daß kein neues Kunstwerk das gegen die Muster der

Alten gestellt und nach Grundsätzen, die sich aus diesen entwickeln lassen, beurteilt würde völlig bestehen könne eben so allgemein ist angenommen daß ein Künstler am besten fährt der sich mit Genie, Geist und Kraft an die alten fest anzuschließen und sich nach ihnen zu bilden weiß und doch ist keine Frage, daß die besten Werke der Alten in glücklicher Übersetzung dem lebenden Publiko allgemein nicht so wohl behagen können als Werke gleichzeitiger Künstler, aus diesem Widerspruch entsteht ein Widerstreit des Praktischen und Theoretischen in welchem der arbeitende Künstler hin und wider geworfen wird ihn in diesem Falle so viel als möglich beizustehen, halten wir für Beruf und Pflicht und behaupten vielleicht mit einem Anschein der Paradoxie daß gerade dem Künstler nicht gefallen dürfe was dem Publiko gefällt, so wenig der Pädagog sich nach den augenblicklichen Einfällen der Kinder, der Arzt nach der Sehnsucht und den Grillen des Patienten, der Richter sich um die Leidenschaften der Parteien zu kümmern hat, eben so wenig sieht der

wahre Künstler das Gefallen als den Zweck seiner Arbeit an er meint es wie jene genannte Männer so gut er nur kann mit denen, für die er arbeitet aber er meint es noch besser mit sich selbst, mit einer Idee, die ihm vorschwebt, mit einem fernen Ziele das er sich steckt und zu dem er andere lieber mit ihrer Unzufriedenheit hinreißen mag als daß er sich mit ihnen auf halbem Wege lagerte.

# Über die Flaxmannischen Werke

Ich begreife nun recht gut wie Flaxmann der Abgott aller Dilettanten sein muß, denn seine Verdienste sind alle leicht zu fassen und haben von vielen Seiten eine Annäherung an das was man im allgemeinsten empfindet, kennt, liebt und schätzt. Ich rede hier besonders vom *Dante* den ich vor mir habe

Eine lebhafte, bewegliche Einbildungskraft, um dem Dichter leicht zu folgen, eine Fähigkeit das so empfangene sinnlich bequem wieder darzustellen, eine symbolische andeutende Tournüre, eine Gabe sich in den unschuldigen Sinn der altern Italiänischen Schule zu versetzen, ein Gefühl von Einfalt und Natürlichkeit. Die Naivität seiner Motive, ein gewisser Geschmack, ich will nicht sagen seine Figuren immer zu komponieren, aber artig ins Blatt zu stellen, ein geistreiches,

heiteres und zugleich gelassnes Wesen, mit welchem das abenteuerliche und forcierte, wo es vorkommt, gut kontrastiert. Dabei hat er, als Bildhauer, so viel Kenntnis der Proportionen, Formen und anderer antiken Vorzüge, daß er diese leicht improvisierten Zeichnungen mit einem Anschein von Ernst und Gründlichkeit würzen kann.

Indem er die griechischen Gegenstände behandelt sieht man daß er vorzüglich den Eindruck von den Vasengemälden empfangen hat in diesem Sinne hat er einige recht lobenswürdige Sachen gemacht wenn sie anders von ihm selbst herstammen und man ihm nicht allzu entschiedne Nachahmungen oder Reminiszenzen nachweisen kann übrigens gelingen ihm auch hier die naiven und herzlichen Motive am besten wie in der kurzen Rezension der verschiedenen Stücke bemerk't ist im heroischen ist er meistenteils schwach übrigens würden sich sowohl über diese Arbeiten als bei Gelegenheit derselben

manche wichtige Punkte zur Sprache  
bringen lassen wenn man künftig sie auf  
längere Zeit habhaft werden könnte es  
würde sich sehr hübsch zeigen lassen, wie  
an diesem artigen gefälligen und in  
manchem Sinne nicht unverdienstlichen  
Phänomen wenig musterhaftes sich zeige.

Merkwürdig ists daß diese Zeichnungen  
dergestalt ziklisch sind daß sich keine  
einige darunter findet die man in einem  
Gemälde völlig ausgeführt zu sehen  
wünschte.

### (Über Flaxmans Kompositionen)

Gegenstände aus Aeschylus  
von Flaxmann

Prometheus

1.) Pr. von Bios und Kratos und Hephästos  
gebunden

2.) Die Okeaniden kommen gezogen.  
Leichtschwebende Figuren

3.) Okeanus auf dem Greif gute Masse nur  
zu schwer für das Schweben.

4.) Jo's Träume artig und leicht

5.) Prometh: u die Okeaniden. will nicht  
recht gruppieren.

Die Bittenden

6.) Die drei Götter im alten Styl Die  
Mädchen mit den Lorbeerzweigen kniend  
gebeugt artig gedacht.

7.) Die Mädchen an dem Altar und Danäus  
gleichfalls

8.) Der Herold eine wegschleppend und  
Pelasgus komponiert gut

9.) Venus. Harmonie Amors Die beiden  
Frauen im alten Styl. Die Kinder moderne

Verkürzungen.

Sieben vor Theben

10.) Die Sieben Helden schwörend

11.) Die Thebanerinnen bittend.

12.) Die beiden Brüder kämpfend im alten  
Vasenstil. Der heranschreitende Apoll tut  
nicht gut

13.) Die Brüder werden tot weggetragen die  
Schwestern der Chor und ein Herold.

Agamemnon

14.) Ein Sänger die Siegesgöttin die  
herbeischwebt, im Vasenstil artig gedacht.

15.) Helenas Traumgesicht.

16.) Agamemnon auf den Wagen. Nichts  
originelles die Figur des Chors ist nicht  
übel placiert.

17.) Der tote Agamemnon zwei Figuren des Chors Clytämnestra stehend. gut komponiert was jammervolles und schreckliches auszudrücken.

### Die Opfernden

18.) Electra mit traurigen Mädchen im Zug.

19.) Electra, Orest, Pylades, naiv aber mager.

20.) Tod des Egist und der Clytämnestra die Gruppe der Toten gut angelegt; übrigens nicht so glücklich als Agamemnons Tod.

21.) Orest von den Furien verfolgt, nicht bedeutend.

### Eumeniden

22.) Der Neugeborne Phöbus in Latonens Schoß von der Titanide beschenkt, sehr

artig gedacht und komponiert.

23.) Orest zu den Füßen des Phöbos die beiden Figuren komponieren gut.

24. Die Eumeniden u Clytämnestras Geist, gut und abenteuerlich gedacht.

25.) Eumeniden den Verbrecher verfolgend gewaltsam.

26.) Orest losgesprochen im Basreliefstyl artig gedacht und komponiert.

## Die Persianer

27.) Der Morgen im Vasenstyl komponiert in diesem Sinne leicht und gut.

28.) Traum der Atossa gut gedacht

29.) Sturz der Persianer.

## Gegenstände aus der Ilias

1.) Briseis wird weggeführt artig aber mager und kraftlos.

2.) Thetis ruft den Briareos im phantastischen gut nur nicht deutlich daß er den Jupiter gegen die Götter zu schützen erscheint.

3.) Jupiter den Schlaf versendend der Gott zu pompös der Schlaf zu fratzenhaft.

4.) Kypris Helenen von der Mauer rufend, sehr artig gedacht, die befremdete Helena gut charakterisiert. Die abgewendeten Mägde zeigen gut das Geheime der Handlung

5.) Artig gedacht frage ob so eine Komposition wohl zu rektifizieren wäre ohne daß man sie zerstörte

6.) Versammlung der Götter hat ihr Gutes ohne besondere Motive.

7.) Iris bringt die verwundete Venus zum Mars.

8.) Ares von den Riesen gefangen nicht gut,  
wie eine Fratze von Füßli die Riesen sind  
brutal und abgeschmackt

9.) Diomed und Pallas gegen Ares  
komponierte gut wenn Ares ein sterblicher  
wäre

10.) Verweis des Hectors gegen Paris ist  
artig gedacht scheint aber eher  
auszudrucken als wenn der Krieger den  
Knaben beim hübschen Mädchen ertappte.

11.) Ajax und Hector durch zwei Herolde  
getrennt komponiert gut im alten  
Vasensinne.

12.) Here und Pallas auf dem Wagen Horen  
voran.

13.) Die Horen mit den Pferden beide im  
alten Vasensinne haben viel gutes.

- 14.) Die Gesandten an den Achill treuherzig und artig aber sehr schwach.
- 15.) Diomed und Ulyß mit Rhesus Pferden.
- 16.) Zwietracht mit der Fackel über den Schiffen.
- 17.) Hector durch einen Vorfahrenden am Graben gewarnt, drückt diese schwerauszudrückende Handlung gut aus.
- 18.) Poseidon auf dem vierspännigen Wagen ganz von vorn.
- 19.) Die Nacht verbirgt den Schlaf vor den Zorn des Zeus. Abenteuerlich beinahe fratzenhaft.
- 20.) Ajas die Schiffe verteidigend gewaltsam komponiert gut.
- 21.) Leiche Sarpedons vom Schlafe und Tode getragen. Gefällige Gruppe.
- 22.) Streit um den Leichnam des Patroklus. Nichts besonders

- 23.) Thetis und Nymphen. Artig wallender Zug.
- 24.) Here dem Helios unterzugehen gebietend. Einfach und anständig.
- 25.) Thetis und Eurinome den Hephästos aufnehmend. Zierliche herzliche Gruppe.
- 26.) Thetis bei Aphrodite und Hephästos. Drückt nicht aus die Aufgabe kann auch wohl nicht gelöst werden.
- 27.) Achill auf Patroklos Leichnam Thetis mit den Waffen nicht besonders.
- 28.) Die Trojanisch Gesinnten Götter daherstrebend die griechischgesinnten in der Ferne.
- 29.) Achill in und mit den Flüssen kämpfend sehr schön gedacht und komponiert. Die Flüsse wälzen gleichsam die Leichname auf den Wellen hin es entsteht ein Raum in dem Achill kämpft.

30.) Andromache in Ohnmacht von den Mägden gehalten. sanft aber nichts besonders.

31.) Die Winde, das Feuer anblasend abenteuerlich

32.) Achill den Hector schleifend sehr gut gedacht. Achill und die Rosse werden von hinten gesehen welches die Eile sehr gut ausdrückt. Hectors Oberleib ist wie mit einen rauhen Fell umgeben auf den er geschleift wird so daß etwas sichtliches gleichsam die Verletzung abhält von oben deckt ihn Phöbus schwebend sehr zierlich mit dem Mantel.

33.) Iris den Priamus aufrufend ohne bedeutende Motive.

34.) Hector wird auf den Scheiterhaufen gelegt, ohne bedeutende Motive.

Odysee

- 1.) Die schwebende Pallas zierlich aber schwächlich.
- 2.) Die Freier und Penelope am Webstuhl.  
Die Figur der Königin ein wenig manieriert  
die Figur des Mädchens welche die  
aufgedreselten Fäden sachte hinunterfallen  
läßt ist ein artig Motiv, übrigens erklärt sich  
das Bild nicht.
- 3.) Ein Herold und ein Jüngling wandernd  
natürlich,
- 4.) Nestor opfernd, kein bedeutend Motiv.
- 5.) Penelopes Traum, artig.
- 6.) Hermes und Circe artig aber  
unbedeutend.
- 7.) Leukothea und Ulyß. Komponiert nicht  
gut.
- 8.) Nausikaa im Begriff nach Hause zu  
fahren in der Vasenart komponiert sehr artig  
und ist das Motiv glücklich daß eben der  
erste Schritt geschehn soll. Die beiden

vordern Mädchen sind noch beschäftigt etwas an den Zügeln zu hantieren die ganze Prozession ist in Ordnung und im nächsten Augenblick werden Tiere und Menschen die Füße aufheben.

9.) Ulyß betrübt vor den Phäaken. Artig aber schwach.

10.) Ulyß traurig beim Singen gute Anlage des Charakteristischen der horchenden Teilnahme wäre aber noch viel zu tun um es zu einer guten Komposition zu machen besonders verwirren die Schemel und Stuhlbeine unten her.

11.) Ulyß dem Zyklopen einschenkend. Der Künstler hat wohl überlegt die ungeheure Größe gegen die menschlichen Figuren auszudrücken allein man sieht um desto mehr daß dies kein Gegenstand der bildenden Kunst sei.

12.) Circe dem Ulyß den Trank anbietend wäre als zarte Parodie sehr gefällig die Art wie Ulyß seine Verlegenheit ausdrückt

indem er den Kopf hält ist wirklich komisch. Die Zeichnung dieser Figur ist also sehr vernachlässigt.

13.) Ulyß von den Geistern aus der Unterwelt verjagt, im fratzenhaften recht artig gedacht.

14.) Eos und die Horen, artig nur möchte man sagen ins antike maniert.

15.) Scilla wild und gräßlich aber wohl überdacht.

16.) Phöbus die Pferde inne haltend.

17.) Ulyß nebst den Geschenken auf seinen Boden nieder gelegt. Der Moment ist sehr artig gefaßt. Der Körper berührt schon die Erde und die ihn tragen lassen nur noch sanft die Extremitäten nieder dieses ist der Moment in dem der Schlaf am ersten erwacht.

18.) Der Sinnende Ulyß gegen dem sitzenden Eumeus über

19.) Phöbus und Artemis durch die Luft  
fahrend und Pfeile auf eine große Stadt  
verschießend.

20.) Minerva den Ulyß verjüngend schwach  
ja schlecht,

21.) Der sterbende Hund gut gefühlt.

22.) Irus zum Kampfe geschleppt,  
kontrastiert gut gegen den rüstig stehenden  
Baxer Ulysses doch ist dieser auch sehr  
Schwachbrüstig.

23.) Ulysses wieder erkannt nichts  
besonders.

24.) Die drei Schwestern von den Harpien  
geängstigt sehr artig gedacht.

25.) Penelope den Bogen bringend zierlich  
nur gar zu mager

26.) Ulyß gegen die Freier stehend  
komponiert gut und ist in so fern hübsch  
motiviert, daß man fürchten muß wenn er  
abgeschnellt hat so ist er verloren.

27.) Penelope und Ulyß erkennen sich, sehr zierlich und zart aber gar zu schwach.

28.) Hermes und die toten Freier, will nicht viel heißen.

## Kurzgefaßte Miszellen

Aus Paris wird folgendes gemeldet: Der Bildhauer Tiek aus Berlin hat in diesen Tagen den Preis gewonnen, der alle Jahre, für die angehenden Maler, Bildhauer und Architekten ausgesetzt wird und ist in der letzten öffentlichen Sitzung des Nationalinstituts gekrönt worden.

Ein ungenannter Kunstmäzen, der uns schon vor geraumer Zeit seine Bemerkungen über Herrn Hartmanns Preiszeichnung mitgeteilt, wird ersucht sich uns zu entdecken, indem wir ihm einiges zu eröffnen haben.

Die Cottaische Buchhandlung in Tübingen bietet Abgüsse von der Portraitbüste des Erzherzogs Karl K. H., die Herr Professor Dannecker in Stutgard gearbeitet, um

billige Bedingungen an. Wir sahen das Werk noch unter den Händen des Künstlers und bemerkten mit Vergnügen daran die treue, bis ins zarteste Detail, mit ungemeinem Fleiß durchgeföhrte Nachahmung der Natur.

Aus Liebe zur Kunst muß man also wünschen, daß die Abgüsse dieses Werks im Publikum zahlreiche Liebhaber finden mögen, damit des Künstlers Talent nach Verdienst bekannt und geachtet werde.

In zwei neuen Holzschnitten übte Herr Unger in Berlin, mit glücklichem Erfolg, die Manier aus, deren sich die Engländer Bewick und Anderson bedient haben, von welchen wir im zweiten Stück des ersten Bandes der Propyläen Nachricht gegeben. Das eine der erwähnten Stücke ist eine kleine Vignette, vor dem siebenten Teil, der neuen Schriften des Herausgebers, das andere, etwas größer, mit mehreren allegorischen Figuren. Besonders ist die

Ausführung des letztern musterhaft sauber geraten.

Nachstehendes Eingesendete machen wir dankbar bekannt.

Ew. werden mir erlauben, Ihnen eine Berichtigung einer Stelle des Aufsatzes über *Oeser*, in dem neuesten Stücke der Propyläen S. 128. mitzuteilen, welche den Urheber der Architektur-Verzierungen in der Nikolai-Kirche zu Leipzig betrifft. Diese Verzierungen werden unserm Oeser zugeschrieben und, unter andern, als ein Beweis von dem Umfange seiner Fähigkeiten angeführt. Allein das Lob, das ihnen beigelegt wird und das ihnen mit allem Rechte gebührt, kommt nicht Oesern zu, sondern dem Herrn Baudirektor Dauthe, der allein diese Verzierungen angegeben hat und unter dessen Aufsicht sie ausgeführt wurden. Da ich, mit beiden Künstlern sehr gut bekannt, oft Zeuge ihrer Arbeiten war und sie oft auf dem Gerüste besuchte, so

weiß ich genau, was einem jeden gehört,  
dem Hrn. Dauthe die Angabe jener  
Verzierungen und überhaupt die ganze  
Dekoration der Kirche, Oesern aber die  
Gemälde.

Überdies war Oesers Geschmack in diesem  
Teile der Kunst nicht genug gebildet, er  
verwarf so leichte und gefällige  
Verzierungen wie die sind, welche die  
Nikolai-Kirche schmücken, und liebte das  
Schwere, die schwerfälligen Schnörkel und  
Festons im Geschmack des Blondel und  
la Fosse, wie verschiedene Säle beweisen,  
deren Dekoration er angegeben hat. Er hätte  
daher auch gern die Nikolai-Kirche in  
diesem Styl verziert gesehn, und er war mit  
der Anordnung des Hrn. Dauthe so wenig  
zufrieden, daß er sie nicht eher billigte, als  
bis das Ganze vollendet war, da ihm denn  
die gute Wirkung desselben nicht entgehen  
konnte.

Um nun einem jeden das Seine zu lassen  
und dem Hrn. Dauthe den Ruhm nicht zu  
entziehn, der ihm gebührt, bitte ich Ew.

diese Berichtigung in dem nächsten Stücke der Propyläen bekannt zu machen.

### (Zwei Landschaften von Philipp Hackert)

Vor einigen Tagen sind in Weimar zwei beträchtlich große, in Öl gemalte Landschaften, von *Philipp Hackert* angekommen, zur Verzierung des Fürstl. Schlosses bestimmt, deren Gegenstände interessant sind, und die Ausführung so vorzüglich ist, daß man sich verbunden glaubt, den Freunden der Kunst nähere Nachricht davon mitzuteilen.

Eins dieser Bilder zeigt, von der Höhe der *Villa Madama* herunter, die Aussicht über einen Teil der *Campagna di Roma* nach den Gebirgen des Sabinerlandes hin, welche im Schimmer des Abendlichts glühen; man sieht den Tiberstrom mit mannichfältigen Wendungen die Ebne durchfließen, im Mittelgrund *Ponte Mole*, nebst einem Stücke der geraden, zur ehemaligen *Porta*

*Flaminia*, jetzt *del Popolo* führenden  
Straße.

Das andere Gemälde stellt die nicht weniger merkwürdige Gegend um Florenz dar; in blauer Ferne ragen Gebirgsgipfel von *Massa Carrara* hervor; näher, der gegen *Pisa* und *Livorno* hin sich absenkende Teil der Appenninen: Rechts liegt *Fiesole* auf seinem lustigen Hügel, zur Linken die mit Landhäusern gekrönten Höhen bei Florenz; dazwischen die fruchtbare, vom *Arno* durchflossene Ebene gegen *Prato* und *Pistoja* hin.

Florenz selbst hat der Künstler hier so wenig, als auf dem vorigen Bilde Rom, gezeigt, der Beschauer hat dasselbe hinter den Bäumen des mit Vieh reich staffierten Vordergrundes zu suchen; der nicht weit von der *Porta S. Frediano* gelegene *Monte Oliveto* ist jedoch noch sichtbar. Eine belebtere, reichere, erfreulichere Gegend möchte wohl schwerlich gefunden werden; wenige auch, welche in Bezug auf Geschichte mehr Interesse haben dürften,

denn in diesen lieblichen Gründen sind  
Künste und Wissenschaften der neuern Zeit  
zuerst wieder aufgegangen.

Gemälden, welche, so wie diese zwei  
Hackertischen Werke, treu nach der Natur  
gemalte Aussichten darstellen, würde  
großes Unrecht wiederfahren, wenn man sie  
nach dem Maßstabe beurteilen wollte, den  
der höchste Begriff von der  
Landschaftsmalerei dem Kunstrichter an die  
Hand gibt. Im Allgemeinen gehören sie  
freilich mit zu diesem Fache, machen aber  
eine untergeordnete Art desselben aus.  
Wenn der Landschaftmaler, im edelsten  
Sinne, sich landschaftlicher Formen mit  
Freiheit bedient, um sein Gedicht  
darzustellen, und alle Springfedern der  
Kunst in Bewegung setzt, um durch Ton,  
Farbe, Beleuchtung, Anordnung u. s. w. ein  
schönes Ganzes zu erzielen: so unterwirft  
sich hingegen der Maler von Aussichten  
den Bedingungen gewissenhafter Treue, er  
behält keine andere Freiheit, als allenfalls  
die Wahl des Standpunkts und der  
Tageszeit, hat aber auch die übernommenen

Pflichten erfüllt, sobald alle in seinem Gesichtskreis gelegenen Gegenstände mit möglichster Wahrheit dargestellt sind.

Wenn man jene gewiß billige Unterscheidung den erwähnten Gemälden *Hackerts* zu gute kommen läßt, und solche als Abbildungen der Gegend um Rom und Florenz betrachtet, so sind sie ungemein preiswürdig; ja, in so ferne bloß Wirklichkeitsforderungen befriedigt werden sollen, beinahe als Gipfel der Kunst anzusehen. Besonders gilt dieses von der Aussicht bei Florenz; man kann die zahlreichen Landhäuser, die Kirchen und Klöster alle wieder erkennen, jedem Pfad nachgehen, den Hügel von *Fiesole* besteigen, den Arno verfolgen, bis wo er sich ferne zwischen Höhen verbirgt, und nur noch aufsteigende Dünste seinen Lauf verraten. Alles dieses ist mit einer Kunstfertigkeit ausgeführt, die in Erstaunen setzt, bis ins kleinste Detail vollendet, doch weder mühsam noch trocken. Die vollkommen gelungenen Stellen gehen eigentlich, man erlaube uns den nicht

gewöhnlichen aber hier passenden Ausdruck, etwa eine Meile in das Bild hinein erst an; von dort bis zu den fernsten Gebirgen, möchten wir in der Tat zweifeln, ob sich eine wahrhaftere Darstellung wirklicher Gegenstände dieser Art denken lasse. Der Vordergrund an sich betrachtet, befriedigt fast eben so sehr; Steine, Felsen, grasiger Boden, alles dieses ist vortrefflich, ausführlich behandelt, und charakteristisch dargestellt. Für die Wirkung des Ganzen dürfte es zwar besser gewesen sein, den Vordergrund weniger reich mit Vieh zu staffieren; man würde solches in Hinsicht der Bedeutung sogar verlangen können. Denn die Gegend um Florenz ist vornehmlich ergiebig an Öl und Wein, ernährt hingegen nur wenig Vieh, aber Hr. *Hackert* hat weder Weinranken noch Olivenbäume sehen lassen; doch wir bemerken eben, daß unsere Wünsche sich über die Grenzen der Aussichtsgemälde, in das Gebiet der höhern, dichterischen Landschaftmalerei verlieren, und wenden uns also zu dem ersterwähnten Gemälde, worauf die Gegend bei Rom abgebildet ist.

Mittelgrund und Ferne, so weit die Ebene reicht, können hier ebenfalls für beinahe unverbesserlich gelten; die Hügel bei *Aqua acetosa* sind wunderbar schön ausgeführt, mit wohlbeobachteter Übereinstimmung des Tons; und gleichwohl könnte ein jeder derselben für sich allein ein kleines herrliches Gemälde vorstellen. Die entfernten hohen Gebirge scheinen etwas zu Lackrot gefärbt, und gegen den mit Sonnenschein übergossenen Mittelgrund haben die Farben der nächsten Gegenstände nicht Glanz und Schimmer genug. Doch wir sind weit entfernt, solches dem Künstler zum Vorwurf machen zu wollen, sondern möchten vielmehr die Schuld der Palette beimessen, welche nicht hinreichende Mittel enthält, um das hohe Farbenspiel einer solchen Szene in allen Teilen genau der Natur nachzuahmen.

### **Aesop**

So wie die Tiere zum Orpheus kamen um der Musik zu genießen, so zieht sie ein

anderes Gefühl zu Aesop, das Gefühl der Dankbarkeit daß er sie mit Vernunft begabt.

Löwe, Fuchs, und Pferd nahen sich

Die Tiere nahen sich zu der Türe des Weisen ihn mit Binden und Kränzen zu verehren

Aber er selbst scheint irgend eine Fabel zu dichten, seine Augen sind auf die Erde gerichtet und sein Mund lächelt.

Der Maler hat sehr weislich die Tiere welche die Fabel schildert, vorgestellt und gleich als ob es Menschen wären führen sie einen Chor heran von dem Theater Aesops entnommen.

Der Fuchs aber ist Chorführer den auch Aesop in seinen Fabeln oft als Diener braucht, wie Lustspieldichter den Davus.

## **Denkmale**

Da man in Deutschland die Neigung hegt,  
Freunden und besonders Abgeschiedenen  
Denkmale zu setzen, so habe ich lange  
schon bedauert, daß ich meine lieben  
Landsleute nicht auf dem rechten Wege  
sehe.

Leider haben sich unsere Monumente an  
die Garten- und Landschaftsliebhaberei  
angeschlossen und da sehen wir denn  
abgestumpfte Säulen, Vasen, Altäre,  
Obelisken und was dergl. bildlose  
allgemeine Formen sind, die jeder  
Liebhaber erfinden und jeder Steinhauer  
ausführen kann.

Das beste Monument des Menschen aber ist  
der Mensch. Eine gute Büste in Marmor, ist  
mehr wert als alles Architektonische was  
man jemanden zu Ehren und Andenken  
aufstellen kann; ferner ist eine Medaille von  
einem gründlichen Künstler nach einer  
Büste, oder nach dem Leben gearbeitet, ein  
schönes Denkmal, das mehrere Freunde  
besitzen können und das auf die späteste  
Nachwelt übergeht.

Bloß zu beider Art Monumenten kann ich meine Stimme geben, wobei denn aber freilich tüchtige Künstler vorausgesetzt werden. Was hat uns nicht das fünfzehnte, sechszehnte u. siebzehnte Jahrhundert für köstliche Denkmale dieser Art überliefert und wie manches schätzenswerte auch das achtzehnte. Im neunzehnten werden sich gewiß die Künstler vermehren, welche etwas vorzügliches leisten wenn die Liebhaber das Geld, das ohnehin ausgegeben wird, würdig anzuwenden wissen.

Leider tritt noch ein anderer Fall ein: Man denkt an ein Denkmal gewöhnlich erst nach dem Tode einer geliebten Person, dann erst wenn ihre Gestalt vorübergegangen und ihr Schatten nicht mehr zu haschen ist.

Nicht weniger haben selbst wohlhabende ja reiche Personen Bedenken hundert bis zweihundert Dukaten an eine Marmorbüste zu wenden da es doch das unschätzbarste ist was sie ihrer Nachkommenschaft überliefern können.

Mehr weiß ich nicht hinzuzufügen, es müßte denn die Betrachtung sein daß ein solches Denkmal überdies noch transportabel bleibt und zur edelsten Zierde der Wohnungen gereicht anstatt daß alle architektonische Monamente an den Grund und Boden gefesselt, vom Wetter vom Mutwillen, vom neuen Besitzer zerstört und so lange sie stehen durch das An- und Einkritzeln der Namen geschändet werden.

Alles hier gesagte könnte man an Fürsten und Vorsteher des gemeinen Wesens richten nur im höhern Sinne. Wie man es denn so lange die Welt steht nicht höher hat bringen können als zu einer ikonischen Statue.

# **Vorschläge den Künstlern Arbeit zu verschaffen**

Was in der Abhandlung über Akademien  
hierüber gesagt worden

Meister und Schüler sollen sich in  
Kunstwerken üben können.

Wer sie nehmen und bezahlen soll.

Könige, Fürsten, Alleinherrschter

Wie viel schon von ihnen geschieht

Wie jedoch, wenn sie persönlich keine  
Neigung zu den Künsten haben manches  
auf ein Menschenalter stocken kann.

Die Neigung das Bedürfnis ist daher weiter  
auszubreiten

Kirchen.

Katholische.

Lutherische

Reformierte

Lokal wo die Kunstwerke zu plazieren.

Regenten und Militärpersonen, deren  
öffentliches Leben gleichsam unter freien  
Himmel stehen billig auf öffentlichen  
Plätzen.

Minister in den Ratssälen andere verdiente  
Staatsbeamte in den Sessionstuben.

Gelehrte auf Bibliotheken

In wie fern schon etwas ähnliches existiert.

Eine solche allgemeine Anstalt setzt Kunst  
voraus und wirkt wieder zurück auf Kunst.

Italien auch hierinne Muster und  
Vorgängerin.

Bilder in den Sessionstuben zu Venedig.

Vom Saal der Signoria an bis zum Bilde der Schneidergilde

Gemälde im Zimmer der Zehen

Wie die Sache in Deutschland steht

Leerheit des Begriffs eines Pantheons für eine Nation besonders wie die deutsche.

Es würde dadurch allenfalls eine Kunstliebhaberei auf eine Stadt konzentriert die doch eigentlich über das Ganze verteilt und ausgedehnt werden sollte.

Unschicklichkeit architektonischer Monumente.

Diese schreiben sich nur her aus dem Mangel der höhern bildenden Kunst.

Doppelter Vorschlag einmal für die Bildhauerei dann für die Malerei.

Warum der Bildhauerkunst die Portraite zu vindizieren

Pflicht und Kunst des Bildhauers sich ans eigentlich Charakteristische zu halten

Dauer des Plastischen.

Pflicht, die Bildhauerkunst zu erhalten welches vorzüglich durchs Portrait geschehen kann.

Gradation in Absicht auf den Wert und Stoff der Ausführung.

Eine gute Gipsbüste ist jede Familie schon schuldig von ihrem Stifter oder einem bedeutenden Mann in derselben zu haben.

Selbst in Ton ist der Anfang nicht groß und hat in sich eine ewige Dauer und es bleibt den Nachkommen noch immer übrig sie in Marmor verwandeln zu lassen.

An größern Orten so wie selbst an kleinern gibt es Klubs die ihren bedeutenden Mitgliedern besonders wenn sie ein gewisses Alter erreicht hätten diese Ehre zu erzeigen schuldig wären

Die Collegia wären ihren Präsidenten nach einer gewissen Epoche der geführten Verwaltung ein gleiches Kompliment schuldig.

Die Stadträte selbst kleiner Städte würden Ursache haben bald jemanden von einer höhern Stufe, der einen guten Einfluß aufs gemeine Wesen gehabt bald einen verdienten Mann aus ihrer eignen Mitte, oder einen ihrer Eingeborenen der sich auswärts berühmt gemacht in dem besten Zimmer ihres Stadthauses aufzustellen.

Anstalten daß dieses mit guter Kunst geschehen könne

Die Bildhauerzöglinge müßten bei der Akademie neben dem höhern Teile der Kunst auch im Portrait unterrichtet werden.

Was hiebei zu bemerken

Ein Sogenanntes natürliches Portrait.

Charakteristisches mit Styl

Von dem letzten kann nur eigentlich die Rede sein.

Die Akademie soll selbst auf bedeutende Personen besonders durchreisende Jagd machen sie modellieren lassen und einen Abdruck in gebranntem Ton bei sich aufstellen.

Was auf diese Weise sowohl als durch Bestellung das ganze Jahr von Meistern und Schülern gefertigt würde, könnte bei der Ausstellung als Konkurrenzstück gelten.

In einer Hauptstadt würde dadurch nach und nach eine unschätzbare Sammlung entstehen, indem, wenn man sich nur einen Zeitraum von 10 Jahren denkt die bedeutenden Personen der In und Außenwelt aufgestellt sein würden

Hierzu könnten nun die übrigen von Familien Kollegien Korporationen bestellten Büsten ohne großen Aufwand geschlagen werden und eine unversiegbare

Welt für die Gegenwart und die Nachzeit  
für das In und Ausland entstehen.

Die Malerei hingegen müßte auf Bildnis  
keine Ansprüche machen Die  
Portraitmalerei müßte man ganz den  
Partikuliers und Familien überlassen weil  
sehr viel dazu gehört wenn ein gemaltes  
Portrait verdienen soll öffentlich aufgestellt  
zu werden.

Allein um den Maler auch von diesem  
Vorteile genießen zu lassen so wäre zu  
wünschen daß der Begriff von dem Wert  
eines selbstständigen Gemäldes das ohne  
weitern Bezug fürtrefflich ist oder sich dem  
fürtrefflichen nähert immer allgemeiner  
anerkannt werde. Jede Gesellschaft, jede  
Gemeinheit müßte sich überzeugen daß sie  
etwas zur Erhaltung zur Belebung der  
Kunst tut wenn sie die Ausführung eines  
selbstständigen Bildes möglich macht.

Man müßte den Künstler nicht mit  
verdächtlichen Allegorien nicht mit trocknen  
historischen oder schwachen sentimental

Gegenständen plagen sondern aus der ganzen akademischen Masse von dem was dort für die Kunst heilsam und für den Künstler schicklich gehalten wird sich irgend ein Werk nach Vermögen zueignen.

Niemand müßte sich wundern Venus und Adonis in einer Regierungssessionstube oder irgend einen homerischen Gegenstand in einer Kammersession anzutreffen.

Italiänische Behandlung.

Hülfe durch Charakterbilder

Zimmer der Dieci in Venedig.

Wirkung hiervon.

In großen Städten schließt sichs an das übrig merkwürdige.

Kleine Orte macht es bedeutend.

Guercinische Werke in Cento.

Anhänglichkeit an die Vaterstadt.

Freude dorthin aus der Ferne als ein gebildeter Mann zu wirken.

Möglichkeit hierbei überhaupt ohne Parteigunst zu handeln.

Die Akademien sollen überhaupt alle ihre Urteile wegen der ausgeteilten Preise öffentlich motivieren.

So auch warum diesem und jenem eine solche Bestellung zur Ausführung übergeben worden.

Bei der jetzigen Publizität und bei der Art über alles selbst auch über Kunstwerke mit zu reden und zu urteilen mögen sie strenge, ungerechte, ja unschickliche Urteile erwarten.

Aber sie handeln nur nach Grundsätzen und Überzeugung. Es ist hier nicht von Meßprodukten die Rede, deren schlechtestes immer noch einen Lobpreiser findet mehr zu Gunsten des Verlegers als des Verfassers und Werkes. Ist das Werk

verkauft so lacht man das betrogne  
Publikum aus und die Sache ist abgetan.  
Wäre hingegen ein schlechtes Bild an  
einem öffentlichen Orte aufgestellt so  
würde es an manchen Reisenden immerfort  
einen strengen Zensor finden so sehr man  
es auch anfangs gelobt hätte und manches  
was man anfangs hätte herunersetzen  
wollen würde bald wieder zu Ehren  
kommen.

Die Hauptsache beruht doch immer darauf  
daß man von oben herein nach Grundsätzen  
handle um unter gewissen Bedingungen das  
möglich beste hervor zu bringen denn daß  
gegen Kunstarbeiten die auf diese Weise zu  
unsern Zeiten hervorgebracht werden  
immer manches zu erinnern sein würde  
versteht sich von selbst.

Was also aus einem solchen Mittelpunkt  
ausginge müßte immer aus einem  
allgemeinen Gesichtspunkt mit Billigkeit  
beurteilt werden.

Möglichkeit der Ausführung in Absicht aufs  
Ökonomische. Hier ist besonders von  
Gemeinheiten die Rede die teils  
unabhängig teils vom Konsens der Obern  
abhängig sind.

Tätigkeit junger Leute.

Bemühungen zu unmittelbar wohltätigen  
Zwecken um das Übel zu lindern.

Höhere Wohltätigkeit durch Zirkulation in  
welche eine geistige Operation mit  
eingreift.

Lob der Künste von dieser Seite.

# **Ungedruckte Winkelmannische Briefe**

Von bedeutenden Männern nachgelassene Briefe haben immer einen großen Reiz für die Nachwelt, sie sind gleichsam die einzelnen Belege der großen Lebensrechnung, wovon Taten und Schriften die vollen Hauptsummen vorstellen.

Besonders gibt es Menschen, die sich mehr in Briefen, als im Umgange und sonst zu schildern bestimmt sind. Unter diese gehörte *Winkelmann*, der sich am freisten fühlte, wenn er, mit der Feder in der Hand, vor einem Briefblatte sich einem vertrauten Freund gegenüber wähnte.

Mehrere seiner gedruckten Briefe legen hievon ein Zeugnis ab, wozu die Sammlung, welche wir ankündigen, sich bedeutend gesellen wird. Die vorliegenden Briefe sind an einen Landsmann,

Schulfreund und Hausgenossen mit der freisten Vertraulichkeit geschrieben; funfzehn derselben vor seiner Abreise nach Rom. Aus nachstehender Anzeige des Inhalts lässt sich ihr Wert schon genugsam schätzen.

*1. Brief.* Dresden d. 27 März 1752.

Winkelmanns Reise nach Potsdam.

Rückkunft nach Dresden. Unterredung mit dem Pater R., seine zukünftige Lage in Rom betreffend. Vom nahen Profeß. Termin der Abreise nach Rom.

*2. Brief.* Dresden d. 8. Dez. 1752. Die

Sache ist noch immer unentschieden.

Entschuldigung und Beschönigung seines Umgangs mit dem Pater R., wenn er dem Grafen bekannt geworden sein sollte.

*3. Brief.* Nöthenitz d. 6 Januar 1753.

Besorgnis, wie eine zu nehmende

Religionsveränderung von seinem Freunde aufgenommen werden möchte.

Verteidigung seines Entschlusses.

Schilderung seines Charakters und

bisherigen Lebens. Absicht, sich in der griechischen Literatur hervorzutun, treibe ihn nach Rom. Glaubensbekenntnis.

Entfernte Anträge wegen der Religionsveränderung und der Stelle eines Bibliothekars beim Kardinal Passionei. Wunsch, den Grafen und seinen Freund zu sehen. Bitte um entscheidende Antwort.

*4. Brief.* Nöthenitz d. 11 Januar 1753.  
Übersendung eines Aufsatzes von der königlichen Galerie. Der Kardinal dringt auf W. Abreise und vorherigen Profeß. W. Verlegenheit, wie er die Sache dem Grafen entdecken solle, und Furcht, daß dieser darüber aufgebracht werden möchte.

*5. Brief.* Dresden d. 29 Januar 1753. W. hat sich entschlossen als Bibliothekar zum Kardinal Passionei zu gehen. Der Freund soll es dem Grafen entdecken.

*6. Brief.* Dresden d. 21 Februar 1753.  
Freude über des Grafen unerwartete Genehmigung. W. hat noch nicht Profeß

getan. Er sucht ihm zu entgehen und seinen Freund in Eisenach zu sprechen.

*7. Brief.* Nöthenitz d. 13 April 1753. Freude über eine Nachricht des Freundes. Der Nuntius dringt auf den Profeß. W. sucht ihn zu verschieben bis er den Grafen gesprochen. Er erhält Aufschub bis zum 1 Junii. W. wünscht sich aus Dresden zu entfernen, um dem Andringen der protestantischen Geistlichkeit zu entgehen. Er schwankt noch. Wiederholtes Anerbieten des Kardinals in verbindlichen Briefen an den Nuntius. W. wünscht sehnlich den Grafen und seinen Freund zu sprechen.

*8. Brief.* Nöthenitz d. 6 Julius 1754. Nachricht von seinen kränklichen Umständen und Ursache derselben. Er wünscht Erholung. Vom Katalog der gräflichen Bibliothek. Hoffnung seinen Freund zu sehen.

*9. Brief.* Nöthenitz d. 12 Julius 1754. Winkelmann hat endlich den entscheidenden Schritt getan. Seine

Gesundheit verlangt eine  
Gemütsveränderung. Er trägt selber dem  
Nuntius vor, daß er in seine Hände die  
Konfession verrichten wolle. Freude des  
Nuntius. Actus. Winkelmanns Absichten in  
Rom. Unruhe desselben.

*10. Brief.* Nöthenitz d. 17 Sept. 1754. W.  
bedauert ein verloren gegangenes Schreiben  
seines Freundes. In einem beigeschlossenen  
Schreiben entdeckt er dem Grafen seinen  
Schritt. Seine Begriffe von Freundschaft.  
Aussichten auf die Zukunft. Der Leibarzt  
Bianconi verlangt ihn zu sprechen. Sein  
altes wiederkehrendes Übel macht ihn für  
sein Leben bange.

*11. Brief.* Dresden d. 29 Dez. 1754. W. lebt  
seit Anfang des Oktobers in Dresden, und  
wird mit Bianconi genauer bekannt.  
Anträge desselben den Dioskorides für ihn  
zu übersetzen, nebst andern Vorschlägen,  
die W. abweist und seine Besuche einstellt.  
Über den dem Grafen vorgeschlagenen  
Bibliothekar. W. hat zum erstenmal die  
Messe gehört. Seine Art zu leben.

*12. Brief.* Dresden d. 23 Januar 1755. W. darf sich keine Hoffnung auf eine Pension vom Hofe machen. Er hat neue Aussichten in Deutschland zu leben, wenn es ihm in Rom nicht glückte. Klagen über Lambrecht. Schreiben des Gouverneur in Rom an W. Er besucht wieder Bianconi. Er verlangt seine Exzerpte und Papiere zurück.

*13. Brief.* Dresden d. 10 März 1755. Er dankt für die erhaltenen Exzerpte. Seine literarischen Sammlungen sind sehr angewachsen. Man hat ihm noch nichts gewisses in Rom ausgemacht. Bianconi macht Versuche, ihn in Dresden zu behalten. Er weist diese wie andere Vorschläge ab. Schilderung seiner Lebensart. W. hört die Messe. Warum er kein guter Katholik sein könne? Er lernt den Hofrat und Professor Dabroslaw kennen. Charakterzüge von Lambrecht.

*14. Brief.* Dresden d. 4 Junii 1755. Klagen über Lambrecht, der ihn zu betrügen sucht. Unzufriedenheit mit seinem Freunde über sein langes Stillschweigen. Er übersendet

ihm ein Exemplar von seiner Schrift. Er dediziert sie nach einiger Unschlüssigkeit dem Könige selbst. Sie findet großen Beifall und wird ins Französische und Italienische übersetzt. Worin der Wert derselben bestehe? Was er sich dabei vorgesetzt habe? Er wolle sie selbst angreifen und den Angriff wieder beantworten, woran ihn nur die nahe Abreise verhindere. Erklärung der Kupfer.

*15. Brief.* Dresden d. 25 Julius 1755. Er schreibt zuerst mit einiger Gewißheit von seinen Umständen. Termin der Abreise. Reise-Route. Reise-Gesellschaft. Die Reise ist auf zwei Jahre festgesetzt mit 200 Reichstaler jährlicher Pension. Seine künftigen Aussichten. Bianconi interessiert sich lebhaft für ihn. W. Betragen gegen denselben. Seine Hoffnungen auf ein ruhiges Leben in Rom. Seine Vorsätze. Urteil über Bayardi Prodromo di Ercolano. W. Schrift wird zweimal ins Französische übersetzt. Von seiner eigenen Gegenkritik und deren Beantwortung. Urteil über Hagedorns Schrift: über die Malerei. Von

Lambrecht, der ihn betrogen hat. Abschied von seinem Freunde.

*16. Brief.* Rom d. 20 Dez. 1755. Ankunft in Rom. Reise von Dresden über Eger, Amberg, die Oberpfalz, Regensburg, Neuburg bis Augsburg, nebst gelegentlichen Bemerkungen. Mit einem Kastraten reist er von Augsburg durch Tyrol nach Venedig. Wie ihm Tyrol gefallen. Urteile über die Einwohner und die dortige Natur. Venedig. Bologna. Art zu reisen. Wirtshäuser. Betten. Beschreibung des Weges. Vino d'orvietto. Zubereitung der Speisen. Sein erstes Geschäft in Rom. Vom Gouverneur in Rom. Bibliothek des Kardinals Passionei. Seine Bekanntschaft mit Mengs. Seine Art zu leben in Rom.

*17. Brief.* Im Julius 1756. Beschwerden über das Stillschweigen seiner deutschen Freunde. W. lebt für sich und sucht sich frei zu erhalten. Was seine Bestimmung sei. Urteil über die Franzosen, über Bernini und die Modernität. Beschreibung des

römischen Lebens, und seiner  
Beschäftigungen. W. erste Schrift in Rom.

*18. Brief. d. 29 Januar 1757.*  
Entschuldigung seines langen  
Stillschweigens. Es geht ihm wohl. Er hat  
dem Kardinal Archinto seine Dienste  
antragen lassen, der sich viel mit ihm weiß,  
und ihm eine Wohnung in seinem Palaste  
einräumt. Winkelmanns dreistes Benehmen.  
Seine Art zu leben. Monatliche Weinkur. Er  
macht die Bekanntschaft eines schönen  
jungen Römers. Galante Gespräche mit  
demselben. Urteile über die römischen  
Antiquare. Was die Franzosen sind? Er  
arbeitet seine Schrift über die Ergänzung  
der alten Statuen wieder um. Literarische  
Projekte. Herausgabe einer unedierten  
Handschrift in Gemeinschaft mit einem  
römischen Prälaten. Reisevorhaben nach  
Neapel und Florenz. Seine Kleidung. Er  
erfährt nun erst, welche Intrigen man ihm in  
Dresden gespielt. Der König lässt ihm seine  
Gnade versichern. Lebensgefahr durch eine  
Statue. Über den Papst. Die kaiserliche  
Akademie der freien Künste in Augsburg

ernennt ihn zu ihrem Mitgliede. Anfragen und Bitte um Nachrichten aus Deutschland. Sein Kompliment an den Abt Jerusalem. Römischer Winter.

*19. Brief.* d. 12 Mai 1757. Sein erster Besuch beim Kardinal Passionei. Er weiß sich bei dem Kardinal Archinto und dessen Hofleuten in Ansehen zu setzen. Er richtet dem Kardinal seine Bibliothek ein. Will seine Geschichte der Kunst ins Lateinische übersetzen lassen. Sein Entschluß, wenn der Kardinal ihn länger hinhalte. Rechtfertigung seiner dreisten Schreibart.

*20. Brief.* d. 5 Februar 1758. Einlage an einen gemeinschaftlichen Freund. W. befindet sich vergnügt und gesünder als jemals. Angenehme Wohnung. Öffentliche Meinung von ihm. Wie er das erste Jahr gelebt, und womit er sich beschäftigt. Er faßt den Plan zu einer Geschichte der Kunst. Wird mit Giacomelli bekannt, und durch diesen beim Kardinal Passionei eingeführt, der ihn unter die Zahl seiner Freunde aufnimmt. Eifersucht des Kardinal

Archinto. Winkelmanns Maximen.  
Abfertigung eines französischen Abbés. W. genießt das Leben. Seine Garderobe. Gehoffte Vorteile von seiner nahen Reise nach Neapel. Der Kurprinz empfiehlt ihn der Königin. Der Kardinal Archinto beschenkt ihn. W. schadet sich durch seine Aufrichtigkeit. Vorhaben in Neapel. Nachricht von dem Tode des Baron von Stosch und seinem Leben. Maler Reclam aus Berlin. Winkelmann liefert einen Aufsatz in die periodische Schrift der augsburgischen Akademie. Von Bianconi. Winkelmanns Adresse. Wie er das Italienische spreche? Worauf es ankomme, sich bei den Italienern in Achtung zu setzen. Bitte um Nachrichten von Lambrecht. Winkelmann treibt das Münzstudium. Er lernt einen reichen Holländer kennen. Gibt seinem Freunde den Anfang von seiner Geschichte der Kunst. Römischer Winter. Wie er auf einen Deutschen wirke? Römische Küche und Tafel. Plötzlicher Frühling.

*21. Brief.* Im Mai 1758. Drittehalb-monatlicher Aufenthalt im Neapolitanischen. Lage von Portici. W. erwirbt sich den Beifall des Publikums und die Achtung des Königs. Betragen gegen seine Feinde und Neider. Er bringt es endlich dahin, der Königin vorgestellt zu werden. Er wird von den Großen zur Tafel gezogen. Urteil über Galliani, der sein Freund wird. Verschiedene Reisen in die umliegenden Gegenden: Pozzuolo, Bajä, Miseno, Cuma, Pesto. Beschreibung der Altertümer von Pesto, von Neapel und dem dortigen Klima. Vorzug des Römischen. Straße von Rom nach Neapel. Von der Gemäldegalerie und Bibliothek in *Capo di Monte*. Von Portici. Langwieriges Geschäft der Aufwickelung der Bücherrollen. Mazzocchi. Winkelmann legt die letzte Hand an sein Werk. Seine Absichten dabei. Er will es dem Kurprinzen dedizieren. Hoffnung zu einer Stelle in der Vaticana.

*22. Brief.* d. 12 Dez. 1759. Vorwürfe über seines Freundes Nachlässigkeit im Antworten. Nachricht von seinen

Umständen. Seine Liebe zum Wein.  
Aufenthalt in Florenz, um das Stoschische  
Museum zu beschreiben, worüber er krank  
wird. Literarische Vorsätze. Er ist  
Bibliothekar beim Kardinal Albani, dessen  
vertrauten Umgang er genießt, so wie des  
Kardinal Passionei, obgleich beide Feinde  
sind. Nachricht von seiner Lebensweise und  
seinen Vergnügen. Seine Studien.  
Wodurch es ihm gelungen, sein Glück zu  
machen? Winkelmann macht einen  
Proselyten. Er geht mit einer Reise nach  
Griechenland um.

23. *Brief*. d. 21 Februar 1761. Glückwunsch  
zu seines Freundes Vermählung. Von seiner  
eigenen glücklichen Lage, seinen  
Vergnügen. Der Kardinal sucht ihn in  
Rom zu fixieren, während W. die  
Korrespondenz mit dem kurprinzlichen  
Hofe unterhält. Von seiner kleinen Schrift:  
Anmerkungen über die Baukunst.  
Nachfrage um Lambrecht. Reisevorsätze.  
Er ist Mitglied von drei Akademien.

*24. Brief.* d. 28 Sept. 1761. Nachricht von seinem Lebensgenuß, dem Leben der römischen Großen und ihren liberalen Gesinnungen. Der Kurprinz ernennt ihn zum Hofrat und Aufseher seines Kabinetts, worüber er einen Antrag des Landgrafen von Hessen-Cassel ausschlägt. Bitte um Nachrichten von seiner Vaterstadt. Vom nahen Druck seiner Geschichte der Kunst.

*25. Brief.* d. 15 Mai 1764. W. steht im Begriff in schöner Gesellschaft aufs Land zu reisen, als er seines Freundes Brief erhält. Von seinem Glücke, das nur durch den Tod des Kardinals Spinelli, seines ersten Freundes, einen Verlust erleidet. W. ist beinahe entschlossen, mit dem Ritter Montagu die Reise nach Griechenland zu machen. Schwankt zwischen dieser und einer Reise nach Spanien mit Mengs. Von seiner veränderten Gestalt und Wesen, durch den Umgang mit Großen und die Entfernung von despotischen Ländern. Entschuldigung des hart scheinenden Tons in seinen Schriften. Von seinen literarischen Arbeiten. Er hofft Friedrich den II in Italien

zu sehen. Urteil über den Herzog von York.  
Von seinem Lebensgenuss. Erkundigungen  
nach seinen Bekannten in Seehausen.

*26. Brief*. d. 26 Julius 1765. Winkelmann verliebt sich zuerst. Mengs und seine Frau sind nach Spanien gegangen, von da er sie zurück erwartet, um Rom nie wieder zu verlassen. Freundschaftliche Verpflichtungen unter diesen dreien. W. hofft, nach Beendigung seines italienischen Werks, das Kapital für sein Alter, eine Reise nach Deutschland zu machen. Der König von Preußen hat das stöschische Museum gekauft. W. lebt auf der Villa Albani. Seine Lustreisen. Seine Liebe zum Vaterlande ist erloschen. Die Göttingische Societät hat ihn zu ihrem Mitgliede erklärt. Man verlangt aus mehrern Orten seine Lebensbeschreibung. Grüße an seine Freunde.

*27. Brief*. d. 1 Julius 1767. Nach beinahe zweijähriger Unterbrechung setzt W. den Briefwechsel an seinen Freund fort. Der König von Preußen hat ihm zwei Stellen

antragen lassen. Die Unterhandlung zerschlägt sich durch W. hohe Foderungen, zu dessen Zufriedenheit, der gern sein Werk geendigt gesehen. Er hat ein ansehnliches Kapital damit gemacht, da er, Verleger und Verkäufer zugleich, starken Absatz findet. Es wird ins Englische übersetzt. Von seinen Lustreisen. Er macht in Rom die Bekanntschaft dreier deutschen Prinzen, mit denen er sehr angenehm lebt. Reisevorhaben nach Deutschland, Berlin, von da nach London, oder über Brüssel nach Paris und so zurück nach Rom. Vom Ritter Montagu, mit dem er das Arabische lernt. Er hat große Lust, mit dem Baron Riedesel nach Griechenland zu gehen, wenn das Alter ihm nicht im Wege stände. Doch ist er vergnügter und zufriedner als je, und spottet über die deutsche Ernsthaftigkeit.

# **Winkelmann und sein Jahrhundert**

In Briefen und Aufsätzen herausgegeben  
von Goethe

Ihro der Herzogin  
Anna Amalia  
von Sachsen-Weimar und Eisenach  
Hochfürstlichen Durchlaucht

Durchlauchtigste Fürstin,  
Gnädigste Frau,

Jenes mannigfaltige Gute, das Kunst und  
Wissenschaft Ew. Durchlaucht verdanken,  
wird gegenwärtig durch die gnädigste  
Erlaubnis vermehrt, nachstehende  
Winkelmannische Briefe dem Druck  
übergeben zu dürfen. Sie sind an einen  
Mann gerichtet, der das Glück hatte sich  
unter Höchstihro Diener zu rechnen, und  
bald nach jener Zeit Ew. Durchlaucht näher  
zu leben, als Winkelmann sich in der

ängstlichen Verlegenheit befunden hatte,  
deren unmittelbare dringende Schilderung  
man hier nicht ohne Teilnahme lesen kann.

Wären diese Blätter in jenen Tagen Ew.  
Durchlaucht vor die Augen gekommen, so  
hätte gewiß das hohe wohltätige Gemüt  
einem solchen Jammer gleich ein Ende  
gemacht, hätte das Schicksal eines  
vortrefflichen Mannes anders eingeleitet  
und für die ganze Folge glücklicher  
gelenkt.

Doch wer sollte wohl des Möglichen  
gedenken, wenn des Geschehenen so viel  
Erfreuliches vor uns liegt?

Ew. Durchlaucht haben seit jener Zeit so  
viel Nützliches und Angenehmes gepflanzt  
und gehegt, indes unser fördernder und  
mitteilender Fürst Schöpfungen auf  
Schöpfungen häuft und begünstigt.

Ohne Ruhmredigkeit darf man des in einem  
beschränkten Kreise nach innen und außen  
gewirkten Guten gedenken, wovon das

Augenfällige schon die Bewunderung des Beobachters erregen muß, die immer höher steigen würde, wenn sich ein Unterrichteter das Werden und Wachsen darzustellen bemühte.

Nicht auf Besitz, sondern auf Wirkung war es angesehen, und um so mehr verdient die höhere Kultur dieses Landes einen Annalisten, je mehr sich gar manches früher lebendig und tätig zeigte, wovon die sichtbaren Spuren schon verloschen sind.

Mögen Ew. Durchlaucht, im Bewußtsein anfänglicher Stiftung und fortgesetzter Mitwirkung, zu jenem eigenen Familienglück, einem hohen und gesunden Alter, gelangen und noch spät einer glänzenden Epoche genießen, die sich jetzt für unsern Kreis eröffnet, in welcher alles vorhandene Gute noch immer gemehrt, in sich verknüpft, befestigt, gesteigert und der Nachwelt überliefert werden soll.

Da ich mir denn zugleich schmeicheln darf,  
jener unschätzbarer Gnade, wodurch

Höchstdieselben mein Leben zu schmücken  
geruhten, mich auch fernerhin zu erfreuen,  
und mich mit verehrender Anhänglichkeit  
unterzeichne

Ew. Durchlaucht

untertänigster  
J. W. v. Goethe.

## **Vorrede**

Die in Weimar verbündeten und mehrere  
Jahre zusammen lebenden Kunstfreunde  
dürfen ihres Verhältnisses zu dem größeren  
Publikum wohl erwähnen, indem sie,  
worauf doch zuletzt alles ankommt, sich  
immer in gleichem Sinn und nach gleichen  
wohlerprobten Grundsätzen geäußert. Nicht  
daß sie auf gewisse Vorstellungsarten  
beschränkt hartnäckig einerlei Standpunkt  
behauptet hätten, gestehen sie vielmehr  
gern durch mannichfaltige Mitteilung  
gelernt zu haben; wie sie denn auch  
gegenwärtig mit Vergnügen gewahr  
werden, daß ihre Bildung sich an die in

Deutschland immer allgemeiner werdende höhere Bildung mehr und mehr anschließt.

Sie erinnern mit einem heitern Bewußtsein an die Propyläen, an die nunmehr schon sechs Ausstellungen kommentierenden Programme, an manche Äußerungen in der Jenaischen Literaturzeitung, an die Bearbeitung der Cellinischen Lebensbeschreibung.

Wenn diese Schriften nicht zusammengedruckt und gebunden sind, wenn sie nicht Teile eines einzigen Werkes ausmachen, so sind sie doch aus eben demselben Geiste hervorgegangen. Sie haben auf das Ganze gewirkt, wie uns zwar langsam, aber doch erfreulich genug, nach und nach bekannt geworden, so daß wir eines mannichfaltig erfahrenen Undanks, eines lauten und schweigenden Gegenwirkens wohl kaum gedenken sollten.

Unmittelbar schließt sich vorliegender Band an die übrigen Arbeiten an und wir

erwähnen von seinem Inhalt hier nur das notwendigste.

## **Entwurf einer Geschichte der Kunst des achtzehnten Jahrhunderts**

Für den Künstler, wie für den Menschen, ist eine geschichtliche Ansicht verwandter Zustände zu schnellerer Bildung höchst vorteilhaft. Jeder einzelne Mensch, besonders der tüchtige, kommt sich früher viel zu bedeutend vor, und so nimmt er auch im Vertrauen auf selbständige Kraft viel zu geschwind für diese oder jene Maxime Partei, handelt und arbeitet auf dem eingeschlagenen Wege mit Lebhaftigkeit vor sich hin, und wenn er zuletzt seine Einseitigkeit, seinen Irrtum einsehen lernt, so wechselt er eben so heftig, ergreift eine andre vielleicht eben so fehlerhafte Richtung und hält sich an einen eben so mangelhaften Grundsatz. Nur erst spät wird er seine Geschichte gewahr und lernt einsehen, wie viel weiter ihn eine

stetige Bildung nach einem geprüften  
Leitfaden hätte führen können.

Wenn der Kenner seine Einsicht bloß der Geschichte verdankt, wenn sie den Körper zu den Ideen hergibt, aus welchen die Kunst entspringt; so ist auch die Geschichte der Kunst für den jungen Künstler von der größten Bedeutung, nur müßte er nicht in ihr etwa nur trübe, leidenschaftlich zu erjagende Vorbilder, sondern sich selbst auf seinem Standpunkt, in seiner Beschränkung gleichnisweise gewahr werden. Aber leider ist selbst das kaum Vergangene für den Menschen selten belehrend, ohne daß man ihn deshalb anklagen kann. Denn indem wir die Irrtümer unsrer Vorfahren einsehen lernen, so hat die Zeit schon wieder neue Irrtümer erzeugt, die uns unbemerkt umstricken und wovon die Darstellung dem künftigen Geschichtschreiber, ebenfalls ohne Vorteil für seine Generation, überlassen bleibt.

Doch wer mag solchen trübsinnigen  
Betrachtungen nachhängen und nicht lieber

sich bestreben die Klarheit der Ansichten in seinem Fache nach Möglichkeit zu verbreiten. Dies machte sich der Verfasser jenes Entwurfs zur Pflicht, dessen Schwierigkeit die Kenner einsehen, dessen Mängel sie bemerken, dessen Unvollständigkeit sie nachhelfen und dadurch die Möglichkeit vorbereiten mögen, daß aus diesem Entwurf künftig ein Werk entstehen könne.

## **Winkelmanns Briefe an Berendis**

Briefe gehören unter die wichtigsten Denkmäler, die der einzelne Mensch hinterlassen kann. Lebhafte Personen stellen sich schon bei ihren Selbstgesprächen manchmal einen abwesenden Freund als gegenwärtig vor, dem sie ihre innersten Gesinnungen mitteilen, und so ist auch der Brief eine Art von Selbstgespräch. Denn oft wird ein Freund, an den man schreibt, mehr der Anlaß als der Gegenstand des Briefes. Was uns freut oder schmerzt, drückt oder

beschäftigt, löst sich von dem Herzen los, und als dauernde Spuren eines Daseins, eines Zustandes sind solche Blätter für die Nachwelt immer wichtiger, je mehr dem Schreibenden nur der Augenblick vorschwebte, je weniger ihm eine Folgezeit in den Sinn kam. Die Winkelmannischen Briefe haben durchaus diesen wünschenswerten Charakter.

Wenn dieser treffliche Mann, der sich in der Einsamkeit gebildet hatte, in Gesellschaft zurückhaltend, im Leben und Handeln ernst und bedächtig war; so fühlte er vor dem Briefblatt seine ganze natürliche Freiheit und stellte sich öfter ohne Bedenken dar, wie er sich fühlte. Man sieht ihn besorgt, beängstet, verworren, zweifelnd und zaudernd, bald aber heiter, aufgeweckt, zutraulich, kühn, verwegen, losgebunden bis zum Zynismus, durchaus aber als einen Mann von gehaltnem Charakter, der auf sich selbst vertraut, der, obgleich die äußern Umstände seiner Einbildungskraft so mancherlei wählbares vorlegen, doch meistens den besten Weg ergreift, bis auf

den letzten ungeduldigen, unglücklichen Schritt, der ihm das Leben kostete.

Seine Briefe haben, bei den allgemeinen Grundzügen von Rechtlichkeit und Derbheit, je nachdem sie an verschiedene Personen gerichtet sind, einen verschiedenen Charakter, welches immer der Fall ist, wenn ein geistreicher Briefsteller sich diejenigen vergegenwärtigt, zu denen er in die Entfernung spricht, und also eben so wenig als in der Nähe das Gehörige und Passende vernachlässigen kann.

So sind, um nur einiger größeren Sammlungen Winkelmannischer Briefe zu gedenken, die an Stosch geschriebenen für uns herrliche Dokumente eines redlichen Zusammenwirkens mit einem Freund zum bestimmten Zwecke, Zeugnisse von großer Beharrlichkeit in einem schweren, ohne genügsame Vorbereitung leichtsinnig übernommenen, mit Mut glücklich durchgeführten Geschäft, durchwebt mit den lebhaftesten literarischen, politischen,

Sozietäts-Neuigkeiten, ein köstliches Lebensbild, noch interessanter, wenn sie ganz und unverstümmelt hätten gedruckt werden können. Schön ist auch die Freimütigkeit selbst in leidenschaftlich mißbilligenden Äußerungen gegen einen Freund, dem der Briefsteller durchaus so viel Achtung als Liebe, so viel Dank als Neigung zu bezeigten nicht müde wird.

Das Gefühl von eigner Superiorität und Würde, verbunden mit echter Hochschätzung anderer, der Ausdruck von Freundschaft, Freundlichkeit, Mutwille und Neckerei, wodurch sich die Briefe an die Schweizer charakterisieren, machen diese Sammlung äußerst interessant und liebenswert, wobei sie zugleich genugsam unterrichtend ist, obgleich Winkelmanns Briefe im Ganzen nicht unterrichtend genannt werden können.

Die ersten Briefe an den Grafen Bünau in der schätzbaren Daßdorfischen Sammlung zeugen von einem niedergedrückten, in sich selbst befangenen Gemüte, das an einem so

hohen Gönner kaum hinaufzublicken wagt.  
Jenes merkwürdige Schreiben, worin  
Winkelmann seine Religionsänderung  
ankündigt, ist ein wahrer Galimathias, ein  
unglücklicher verworrener Aufsatz.

Aber um jene Epoche begreiflich, selbst  
unmittelbar anschaulich zu machen, dient  
nunmehr die erste Hälfte unsrer  
Briefsammlung. Sie sind zum Teil aus  
Nöthenitz, zum Teil aus Dresden an einen  
innig vertrauten Freund und Kameraden  
gerichtet. Der Briefsteller zeigt sich mit  
seinen dringenden, unüberwindlichen  
Wünschen, in dem peinlichsten Zustande,  
auf dem Wege zu einem entfernten, neuen,  
mit Überzeugung gesuchten Glück.

Die andre Hälfte ist aus Italien geschrieben.  
Sie behalten ihren derben, losgebundenen  
Charakter, doch schwebt über ihnen die  
Heiterkeit jenes Himmels, und ein lebhaftes  
Entzücken an dem erreichten Ziele beseelt  
sie. Überdies geben sie, verglichen mit  
andern schon bekannten gleichzeitigen,

eine vollständigere Anschauung seiner ganzen Lage.

Die Wichtigkeit dieser Sammlung, vielleicht mehr für Menschenkenntnis als für Literatur, zu fühlen und zu beurteilen, überlassen wir empfänglichen Gemütern und einsichtigen Geistern, und fügen einiges über den Mann an den sie geschrieben sind, wie es uns mitgeteilt worden, hinzu.

Hieronymus Dieterich Berendis, geboren zu Seehausen in der Altmark im Jahre 1720 studierte zu Halle die Rechte und war, nach seiner akademischen Zeit, einige Jahre Auditeur bei dem königlich preußischen Regiment Husaren, die der Farbe nach gewöhnlich die schwarzen, aber nach ihrem damaligen Chef eigentlich von Ruesch genannt wurden. Er setzte, sobald er jenes rohe Leben verlassen hatte, seine Studien eine Zeitlang in Berlin fort. Bei einem Aufenthalte zu Seehausen fand er

Winkelmannen, mit dem er sich  
freundschaftlich verband und später, durch  
dessen Empfehlung, bei dem jüngsten  
Grafen Bünau als Hofmeister angestellt  
wurde. Er führte denselben nach  
Braunschweig, wo sie das Carolinum  
benutzten. Da der Graf nachher in  
französische Dienste trat, brachte dessen  
Vater, damals Weimarischer Minister,  
unsern Berendis in gedachte fürstliche  
Dienste, wo er zuerst als Kriegsrat, nachher  
als Kammerrat und als Chatullier bei der  
Herzogin Frau Mutter stand. Er starb 1783  
am 26ten Oktober zu Weimar.

### Schilderung Winkelmanns

Wenn man dem würdigsten Staatsbürger  
gewöhnlich nur einmal zu Grabe läutet, er  
mag sich übrigens noch so sehr um Land  
und Stadt, im Großen oder Kleinen,  
verdient gemacht haben; so finden sich  
dagegen gewisse Personen, die durch  
Stiftungen sich dergestalt empfehlen, daß

ihnen Jahresfeste gefeiert werden, an denen der immerwährende Genuß ihrer Milde gepriesen wird.

In diesem Sinne haben wir alle Ursache, das Andenken solcher Männer, deren Geist uns unerschöpfliche Stiftungen bereitet, auch von Zeit zu Zeit wieder zu feiern und ihnen ein wohlgemeintes Opfer darzubringen.

Von dieser Seite betrachte man das Wenige, was gleichdenkende Freunde, als Zeugnis ihrer Gesinnungen, nicht als Darstellung seiner Verdienste, an dem Feste darbringen, welches bei Gelegenheit der gefundenen und hier aufgestellten Briefe von allen schönen Seelen und allen Geistern höherer Bildung gewiß gefeiert wird.

## **Entwurf einer Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts**

Vorwort

Die Kunstgeschichte, sobald man von ihr mehr als bloß chronikmäßige Anzeige der Künstler und Kunstwerke verlangt, wenn sie urteilen, würdigen, entwickeln soll, entgeht nicht leicht dem Einfluß des eben herrschenden Geschmacks; denn auch der unbefangenste Geschichtschreiber und Kunstrichter vermag nur teilweise sich über die gangbaren Meinungen und Geschmacksbegriffe zu erheben. Daher kommt es, daß der kritische Teil mancher sonst schätzbareren Schriftsteller, wie z. B. eines Vasari, Malvasia, Pascoli und selbst Bellori, veraltet, ja beinahe völlig unbrauchbar geworden ist. Zur Bildung des Urteils der Künstler und Kunstliebhaber dürfte es daher von bedeutendem Nutzen sein, wenn die ganze Geschichte der neuern Kunst, neuern Ansichten gemäß, kritisch behandelt würde.

Damit nun wenigstens ein Versuch dieser Art nicht fehlen möchte, wählte der Verfasser denjenigen Teil zu bearbeiten, der unserer Zeit und unserm Interesse am nächsten liegt. Seine Absicht geht aber

nicht auf eine allgemeine Erzählung von den Schicksalen und Werken der Kunst in allen Ländern; er will den Lesern nur das Beste bekannt machen, was in Italien und vornehmlich zu Rom, als dem Mittelpunkt und Sammelplatz der besten Künstler aller Nationen geschehen, wo auch zugleich die meisten erforderlichen Belege sich noch beisammenfinden; denn alle Angaben, die nicht bloß historisch sind, sondern Kunstwerke betreffen und Urteile enthalten, sollen sich auf wirkliche Anschauungen gründen.

Fragt jemand, warum nicht allein von der Kunst des XVIII. Jahrhunderts geredet werde, sondern ein großer Teil der vorkommenden Betrachtungen den Geschmack, die Werke und die Meister des XVII. Jahrhunderts betreffen; so antwortet der Verfasser, daß es ihm unumgänglich nötig schien, Blicke auf frühere Zeiten zurückzuwerfen, um damit sich und den Lesern einen Standpunkt außer dem XVIII. Jahrhundert zu bereiten, von welchem dasselbe überschaut werden kann.

Der bedenklichste Umstand bei dem Unternehmen war ohne Zweifel der, über Verdienst und Werke so mancher noch lebenden Künstler frei urteilen zu müssen. Unparteische werden indes überall nur warme Liebe für das Rechte, das Gute und strengen Ernst, durchaus aber weder Kunst noch Abneigung wahrnehmen.

Noch ist beiläufig anzumerken, daß, wenn von Kunstwerken aus Kirchen oder Palästen die Rede sein wird, ohne hinzugefügte nähere Ortsbestimmung, man dergleichen Werke jedesmal in Rom zu suchen hat.

## **Einleitung Sechszehntes und siebzehntes Jahrhundert**

### **Malerei Geschichtliche Darstellungen**

Nach dem Ableben der großen Meister, welchen die bildende Kunst ihren höchsten Glanz und die Würde verdankt, die sie in neuern Zeiten erreicht hat, artete dieselbe

bald, und fast durchgängig, in unlöbliche *Manier* aus, weil Schüler und Nachahmer weniger den Geist jener Kunst erfaßt, als bloß den Geschmack der Formen kopiert und sich, mit blinder Ergebung, an überlieferte Regeln gehalten hatten. Man wird freilich den *Friedrich Barocci*, Friedr. Barocci oder Barozzi, zu Urbino geb., starb daselbst 1612. im 84sten J. der, mit eigentümlichem Talent, geistreich, lieblich, ja manchmal unübertroffen zart gedacht, auch den *Pellegrin Tibaldi*, Pellegrin Pellegrini, zugenannt Tibaldi, war zu Bologna 1522. geb., st. zu Mayland 1591. od. 1596. welcher ein glücklicher Nachahmer des Michel Angelo war, und im Gewaltigen bisweilen sein Vorbild fast erreichte, den *Parmeggianino* Franz Mazzoli, genannt Parmeggianino, geb. zu Parma 1504, st. 1540. und andere als Ausnahmen erkennen müssen; gleichwohl konnten auch diese dem manierierten Wesen nicht völlig entgehen, und weil sie von andern wieder bloß nachgeahmt, nicht ergründet wurden, so schien der Kunst,

durch ausartende Entfernung von Natur und Wahrheit, ein plötzlicher Verfall zu drohen.

Der Reiz der Neuheit verschaffte zwar dem Manierierten Eingang und Beifall; da es aber, seinem Wesen nach, einförmig ist, so wurde man desselben bald überdrüssig, eine allgemeine Reform des Kunstgeschmacks bereitete sich also vor, und fast zu gleicher Zeit, traten an verschiedenen Orten, Künstler auf, welche sich wieder mehr an die Natur und reinere Muster hielten. Die vorzüglichsten waren *Jacob Cimenti*, Jacob Cimenti od. Chimenti starb 1640. im 86sten Jahr seines Alters. genannt Empoli, und *Ludwig Cardi*, Lud. Cardi st. zu Rom 1613. 54 Jahre alt. welcher auch unter dem Namen Cigoli bekannt ist, beide zu Florenz. *Julius Cäsar Procaccini* Jul. Cäsar Procaccini starb 1626. ohngef. 78 Jahr alt. zu Mayland und die *Carracci* zu Bologna. Empoli gab das merkwürdige Beispiel: daß er einige Zeit im Geschmack der Manieristen gearbeitet, nachher aber ein trefflicher Nachahmer der Natur geworden war, wobei er sich das Kolorit und die

Behandlungsweise der Venezianer zu eigen zu machen wußte, verbunden mit großer Kraft und schöner Wirkung. Cigoli hatte anfänglich auch die Venezianer zu Mustern erwählt; doch später seine Farbe, den Pinsel und die Beleuchtung hauptsächlich nach Correggio gebildet; Procaccini folgte diesem Meister in allen Stücken, und ist einer der glücklichsten Nachahmer desselben geworden. Zum völligen Umschwung und zur Verbesserung des Kunstgeschmacks trugen *Ludwig*, *Augustin* und *Hannibal Carracci* V. den drei Carracci ward Ludwig 1555. geb. und starb 1629. Augustin 1557. geb. starb 1602. Hannibal geb. 1560. starb 1609. vor allen andern am meisten bei, sowohl mit überwiegendem Verdienst ihrer eigenen Werke, als durch Stiftung der berühmten Malerschule, die so viele große und originelle Künstler hervorbrachte und den Sieg über die Sekte der Manieristen vollenden half.

Man hat die Caracci Eklektiker in der Kunst genannt; denn sie bildeten sich, indem sie an den Werken der größten alten

Meister das Vorzüglichste erforschten, und solches nicht bloß in einer abgerissenen, zerstückelten Manier knechtisch nachahmten, sondern mit frei wirkendem Geist und Sinn alles zum harmonischen Ganzen vereinten, einen eigentümlichen, in allen seinen Teilen vollendeten Styl. Man fragte den Ludwig Carracci, welchen Maler er am meisten schätzte? Denjenigen, antwortete er, der von den Besten das Beste sich anzueignen versteht. Quello, disse, che il meglio da migliori togliendo sapra approfitarsene. Malvasia Felsina Pittrice parte terza. p.481.

Will man das Kunstvermögen eines jeden dieser drei großen Künstler genauer betrachten, so kann Ludwig, Vorgänger und Lehrer der beiden andern, vorzüglich als Original gelten. Er war der eigentliche Schöpfer dessen, was ihre Kunst und ihr Styl gemeinschaftlich sich Auszeichnendes und vor allen ihren Zeitgenossen Vorzügliches hatten. Die gewaltige Wirkung, durch kräftige breite Schattenpartien in seinen Bildern, ist ferner

nie, weder vom Augustin noch vom Hannibal, ganz erreicht worden; und bei fast eben so mächtigen Formen lacht eine freundliche Grazie aus seinen Gestalten, von welcher wir manches Beispiel anführen könnten, uns aber, der Kürze wegen, bloß mit Erinnerung eines der allerreizendsten, nämlich der berühmten Gruppe dreier verführerischen Mädchen, im Gemälde von der Versuchung des heil. Benedictus zu St. Michele in Bosco über Bologna, begnügen.

Die Gemälde des Augustin Carracci unterscheiden sich, in wesentlichen Punkten, nicht sehr von den Arbeiten seines Oheims Ludwig, oder denen seines Bruders Hannibal; indessen ist ihm doch eine gewisse Vorliebe für poetisch allegorische Gedanken eigen, wie man unter andern an dem bekannten *omnia vincit amor* sehen kann. Von seinen freien Darstellungen sind einige in Hinsicht auf Erfindung vortrefflich. Das Blatt mit der Unterschrift *ogni cosa vince l'oro* ist ein derber, aber witziger Einfall, welcher den Zweck,

Lachen zu erregen, bei denen, die sein Stachel nicht verwundet, schwerlich verfehlen wird; und in dem Blatt, wo der Satyr als Maurer mit Schurz und Senkleib vor einer liegenden Venus steht, verdient, wenn man auch übrigens die Darstellung nicht in Schutz nehmen mag, doch der sinnliche Übermut, recht wie er in einigen antiken Stücken dieser Gattung sonst nur vorkommt, Bewunderung. Die gedachten freien Darstellungen werden hier in der Absicht angeführt, Augustins Kunstcharakter zu unterscheiden, nicht aber, weil wir sie für seine allerbesten Produkte halten; denn er ist auch in ernsten Kompositionen zuweilen glücklich gewesen, wovon unter andern das berühmte Gemälde von der Kommunion des heil. Hieronymus zum Beispiel dienen kann. Da er sich viel mit Kupferstechen beschäftigte, so ist der Pinsel in seinen Gemälden wohl nicht ganz mit so freier Hand geführt, wie in den Werken des Bruders, oder des Oheims. Zuweilen geschah es auch, daß er, über dem Streben nach Großheit der Formen, in gigantische Gestalten

ausschweifte. Hannibal Carracci ist, nach unserm Gefühl, unter diesen drei vortrefflichen Künstlern das größte Genie, ein mächtiger, riesenhafter Geist! in allem, was zur praktischen Kunst gehört, der unterrichtetste, der stärkste Zeichner und in Führung des Pinsels der Meisterhafteste. Ludwigs Talent erblickt man fast überall schon völlig ausgebildet, seine eigentliche Kunst blieb sich immer ziemlich gleich, und er scheint bloß durch die Übung größere Fertigkeit und Gewandtheit erworben zu haben. Beim Augustin hingegen, und noch entschiedener beim Hannibal, nimmt man ein wirkliches Fortschreiten, eine stufenweise Erhebung in der Kunst wahr. Mißmut und Krankheit in den späteren Jahren des Lebens sind wahrscheinlich Ursache, daß ihre damals verfertigten Arbeiten nicht immer diejenigen sind, welchen das höchste Lob zufällt.

Die Dresdner Galerie bewahrt unter ihren besten Schätzen eine ganze Folge Gemälde vom Hannibal, welche den Wißbegierigen

die schönste Gelegenheit darbieten, über  
die verschiedenen Epochen der Kunst  
dieses Meisters Betrachtungen anzustellen.

Das allgemeine Kunstverdienst der Caracci,  
möchte man sagen, haben ihre großen  
Schüler gleichsam unter sich geteilt,  
teilweise gepflegt und veredelt. Guido  
Reni Guido Reni zu Bologna 1575. geb., st.  
daselbst 1642. gesellte anfänglich zu den  
ihm eigentümlichen zarten Gestalten starke  
Massen von Schatten und auffallende  
Lichtpartien, wie Ludwig Carracci sich  
ihrer zu bedienen pflegte, späterhin soll er  
auf Hannibals Vorschlag den hellem Ton  
gewählt haben; und gerne mögen wir  
glauben, daß solcher Rat nicht bloß  
gegeben worden, damit, wie die Geschichte  
meldet, eine totale Opposition gegen die  
Manier des Caravaggio gegründet würde;  
sondern weil gefällige Heiterkeit zum  
Talent des Guido unstreitig besser passen  
mußte, als dunkle Schatten blendendem  
Licht gewaltig entgegengesetzt.

DominichinoDomenico Zampieri, genannt Dominichino, zu Bologna 1581. geb., st. zu Neapel 1641. zeigte sich vorzüglich in der Ökonomie tiefgedachter Kompositionen, und ahmte mit glücklichem Erfolg schöne sowohl als große Formen der Natur nach und den Antiken.

Weniger als Guido oder Dominichino, scheint der gefällige *Albani* Francesco Albani, ebenfalls zu Bologna geb., starb daselbst 1660. 82 Jahre alt. von der carraccischen Schule angenommen zu haben; denn ihr Einfluß äußert sich bei ihm fast bloß in den größern Werken, wo er Figuren im Styl seiner Meister zeichnete, aber nicht das Derbe, Kräftige derselben erreichen konnte. Leicht ist es möglich, daß zu den lieblichen kleinen Gemälden mit Nymphen und Amorinen, durch welche er den Liebhabern der Kunst vorzüglich bekannt ist, Stücke dieser Art von Aug. Carracci die erste Veranlassung gewesen sind, und zuverlässig dankt er der Schule den schönen Geschmack in

landschaftlichen Beiwerken, welche seine meisten Arbeiten so herrlich schmücken.

Gute Wirkung des Ganzen durch breite Massen von Licht und Schatten zu erzielen, gelang vor andern dem Lanfranco, Johann Lanfranco, von Parma gebürtig, st. zu Rom 1647. 66 Jahre alt. welcher sich dieses Teils der Kunst zur Bemalung von Kuppeln und anderen großen Räumen bediente. Dem Guercino Joh. Franz Barbieri, genannt Guercino, zu Cento bei Bologna geboren, st. 1666. im 76sten Jahr s.A. gaben, wie er selbst eingestand, Werke des Lud. Carracci die erste Veranlassung zu seinen starken Schatten und pikanten Lichern; und weil er übrigens, ohne viel Wahl oder idealische Zutat, die Natur nachgeahmt, so geschieht ihm schwerlich Unrecht, wenn man annimmt, die edlen Formen und Charaktere in jenen studierten Vorbildern haben ihn vor dem Niedrigen bewahrt, einer Klippe, die allen Naturalisten von jeher gefährlich war, welcher auch *Schidone*, Bartholomäus Schidone aus Modena, starb 1646. 56 Jahre alt. obwohl ebenfalls ein Schüler der

*Carracci*, nicht immer entgehen konnte.  
Bei diesem Künstler sieht man das warme  
Kolorit, die klaren Schatten und  
schmelzenden Übergänge des Correggio, in  
Vereinigung mit den Maximen seiner  
Meister über das Wissenschaftliche der  
Kunst; in einigen seiner Werke ist auch  
wohl etwas vom Geschmack ihrer Formen  
zu merken.

Dieser Künstler Bemühungen also waren es hauptsächlich, durch welche die Kunst von dem Beschränkenden, dem Einförmigen der Manier frei gemacht, der Natur, der Wahrheit, dem guten Geschmack wieder näher gebracht und mit neuen Darstellungsweisen erweitert worden, bald aber, nachdem eine nähere Anwendung der Natur auf die Kunst wieder statt hatte, und das Natürliche in den Darstellungen Beifall fand, wurde böser Mißbrauch davon gemacht. Es ist oben bereits Erwähnung geschehen, wie Guercino und Schidone, obschon Anhänger der Carracci, jener die Grenze berührt, dieser zuweilen gar über

dieselbe hinaus das Gebiet der gemeinen Wahrheit betreten haben.

*Michel Angelo, Merigi von Caravaggio* Um 1570. geb., st. 1609. aber und sein Schüler *Joseph Ribera* genannt *Spagnoletto*, Geboren zu Gallipoli im Neapolitanischen 1593, st. um das Jahr 1656. stellten sich dem edlern Geschmack ganz entgegen und traten als entschiedene *Naturalisten* auf, das ist, sie ahmten die Natur, mit sinnlicher Anschauung, treu nach, doch ganz ohne Wahl der Formen, noch mit bestimmter Rücksicht auf den erforderlichen Charakter ihrer Figuren zum beigelegten historischen Zweck. Die Madonnen sind gewöhnlich bloße Dirnen, das Christkind ein gemeiner Knabe, St. Joseph ein Zimmermann, der heil. Hieronymus ein elender, runziger Alter u. s. w.; ja oft laden diese Künstler sogar den Verdacht auf sich, das Fehlerhafte, das Niedrige, Dürftige und Gemeine absichtlich gesucht zu haben. Guido Reni sagte daher einst vom Caravaggio, Er sei auch gar zu natürlich. Ch'era troppo naturale.

Bilder dieser Art, sollte man glauben, hätten bei den Italiänern, welche seit langem an edlere Kunstwerke gewöhnt waren, unmöglich Beifall erhalten können, so viel Fertigkeit und Geist übrigens auch auf die Ausführung derselben verwendet sein möchte; allein die starken Gegensätze von Licht und Schatten, deren sich die ebengenannten Künstler bedienten, haben immer auf die Menge gewirkt, welche starker sinnlicher Rührung bedarf; diese Gemälde reizen überdem noch durch ihr warmes gesättigtes Kolorit; Caravaggio hat besonders in seinen früheren Werken einen lieblich blühenden Farbenton, und Gegenstände niedriger Art, z. B. falsche Spieler, wahrsagende Zigeuner u. dergl. stellte kein Maler besser dar.

*Christoph Allori* Starb 1621. 44 Jahr alt.

*Joh. Manozzi*, Starb 1636. im 46sten Jahr s. Alters. der unter dem Namen Giovanni da San Giovanni bekannt ist, beide Florentiner, waren Bekenner derselben Lehre und ebenfalls talentvolle Künstler, jener in Öl, dieser hauptsächlich al Fresco. Doch sind

sie nicht zu dem ausgebreiteten Ruhm ihrer vorerwähnten Zeitgenossen gelangt, wiewohl sie denselben, in Rücksicht auf Wahrheit der Darstellung, kaum nachstehen und im Kolorit wenigstens gleich geachtet werden müssen. Licht und Schatten aber ist bei ihren Bildern gemäßiger, die Wirkung weniger sieghaft.

*Gerhard Honthorst*, Geb. zu Utrecht 1592. ein Niederländer, welcher zwischen 1620-1630 zu Rom, in gleichem Sinne und mit nicht geringerer Kunst, gearbeitet hat, bediente sich des Nachtlichts, um die mächtige Wirkung, welche er beabsichtigte, zu motivieren; seine Werke werden noch jetzt als Muster in diesem Fache angesehen.

Auch verdient *Moses Valentin* Geb. zu Colomiers 1600, starb zu Rom 1632. ein Franzose, unter die geschicktesten Künstler gerechnet zu werden, welche in ihren Darstellungen sich mit der bloßen Wahrheit begnügten. Man kann von ihm sagen: Er habe die Manier des Caravaggio mehr sich angeeignet als nur nachgeahmt, und

ähnliche Gegenstände mit eben so viel Geist in der Ausführung, mit eben so viel Kraft und pikantem Effekt behandelt; aber sein Kolorit ist gewöhnlich etwas kälter.

Zwischen den Naturalisten und den Künstlern von der edlern Gattung möchten wir dem *Peter Franz MolaZu Coldre* in der Italienischen Schweitz geb. ..... st. seinen Platz anweisen. In der Schule des Albani und des Guercino unterrichtet, folgte er dem Kunstgeschmack beider Meister, oft scheint er bloß diesen nachahmen zu wollen und ist Naturalist im edlern Sinne, zuweilen aber sind seine Werke lieblich poetisch, im Geschmack des Albani gedacht, mit schönen landschaftlichen Gründen, aber sie unterscheiden sich beständig durch das sehr kräftige Kolorit, durch größern Effekt und dreistern Pinsel. Von dieser Art ist Ceyx und Alcyone, in der Dresdner Galerie, ohne Zweifel eine der schönsten Produktionen unsers Künstlers.

Der reformierte, oder, wenn man will, der modernere Kunstgeschmack, von den

Carracci und ihren Schülern gegründet, war nun herrschend geworden. Die Werke derselben galten in Rom fast ausschließlich als Muster, da erwarb sich Nicolaus Poussin Geb. zu Andely in der Normandie 1594, st. zu Rom 1665 den Ruhm eines vortrefflichen Künstlers, wiewohl seine Gemälde die zu selbiger Zeit beliebtesten Eigenschaften, glänzendes Kolorit, freien Pinsel und kräftige Wirkung, in keinem ausgezeichneten Maße enthalten; emsiges Studium nach den Antiken verschaffte ihm dagegen einen eigentümlichen reinen Geschmack, nur ist er dabei dem Trockenen, Steifen nicht immer glücklich entgangen.

Poussin gilt für einen der besten Komponisten, und wirklich sind seine meisten Gemälde verständig erfunden, auch wird man bei ihm die Anordnung nicht leicht vernachlässigt, zuweilen sogar musterhaft finden. Vornehmlich versteht er die Gründe schön anzulegen, einfach, bedeutend, mit edler Architektur geziert. Zum Heroischen, und, wie Mengs schon

bemerkt hat, zum Idealen vorzüglich geneigt, wollte ihm das Naive, das menschlich zum Menschen Dringende, selten gelingen; auch wo es gilt der Natur unmittelbar etwas abzulauschen, schöne Wahrheit, Leben auf der Leinewand festzuhalten, darin hat unser Künstler weder den von ihm so verehrten Dominichino, noch den Guido, noch den Guercino je erreicht. Ja nicht allein in dem, was wir, in der engern Bedeutung, glückliches Nachahmen schöner Natur nennen, ist er in Vergleichung mit jenen zurückgeblieben, selbst naive Motive, welche ihm ganz eigen gehören, sind in seinen Werken nur sparsam anzutreffen: denn in dem berühmten Gemälde von der Pest bei den Philistern zum Beispiel, ist die tote liegende Frau mit den Kindern, von denen das eine noch lebende an ihrer Brust zu trinken sucht, ein Mann aber mit zugehaltner Nase es mitleidig hindern will, aus dem bekannten morbetto von Rafael entlehnt. Der eben so berühmte Kindermord im Palast Giustiniani erregt weniger Rührung als Schauder über die Unmenschlichkeit des Soldaten,

welcher dem schwachen Säugling auf den Hals tritt und noch mit dem Degen über ihn ausholt. Dem ohngeachtet bleibt Poussin einer der großen Meister in der Kunst und besonders einer der vorzüglichsten seiner Zeit. Unter den Italienern findet man den einzigen Nic. Vaccaro, Geb. zu Neapel 1634, st. 1709. einen Neapolitaner, welcher den Poussin nachzuahmen gesucht und kleine Bilder in desselben Manier verfertigt hat; aber in Rücksicht auf geistreiche Erfindung sowohl, als was die Kunst der Ausführung betrifft, ist er weit hinter seinem Muster zurück geblieben. Wir bemerken bei dieser Gelegenheit: daß, wenn die Italiener damaliger Zeit auch fremdes Kunstverdienst wohl zu schätzen wußten, sie doch zur Nachahmung desselben wenig Neigung gezeigt haben. Vor Poussin hatten *Rubens* und *Vandyk* schon ein gleiches erfahren, ihre Werke wurden zwar verdienter Maßen in Ehren gehalten; allein die Geschichte tut von keinem Italiener Meldung, welcher den Einfall gehabt hätte dieselben nachzuahmen. *Benedict Castiglione*, 1616.

zu Genua geb., st. zu Mantua 1670. der berühmte Tiertaler, soll zwar Vandycks Unterricht genossen haben; jedoch ist in seinen Werken nichts zu finden, was uns an diesen Meister erinnern könnte.

Gleichzeitig mit Poussin blüheten noch zu Rom *Andreas Sacchi* Geb. zu Rom 1599, st. 1661. und *Peter Berettini* Starb 1669. 73 Jahre alt. von Cortona; jener ein geborner Römer war zwar des Albani Schüler, soll aber hauptsächlich nach Rafaels Werken studiert haben. Indessen ist in Sacchis Arbeiten nichts wahrzunehmen, was auf eine entschiedene Weise an seinen Lehrer, oder an Rafael erinnern könnte; man findet vielmehr Bilder von ihm, zu welchen Guido das Muster gewesen zu sein scheint. In der Zeichnung befliß er sich meistens der akademischen Manier, welche eben damals sehr überhand nahm, und malte sanft verschmolzen, gewöhnlich mit kräftigen Schatten und warmen gesättigten Farben.

Keiner der bisher angeführten Maler hat mit so vielem Feuer und solcher Behendigkeit

gearbeitet als P. Berettini, weniger bemüht die Gestalt der Dinge selbst, als bloß den Schein ihrer Gestalt darzustellen. Doch vergütet er die Fehler der Zeichnung, welche in seinen Werken durchaus etwas schwerfälliges hat, mit heiterer Fruchtbarkeit der Erfindung und holdem Reiz junger, weiblicher Figuren, mit fröhlich blühendem Kolorit und harmonisch abwechselnden Farben. Diese letzte Eigenschaft verdient hauptsächlich bemerkt zu werden, da dieselbe sein eigenständliches Verdienst ist, welches weder vor, noch nach ihm kein anderer in dem Maße besessen hat. Die Werke des *Franz Romanelli* St. 1662. 45 Jahre alt. von Viterbo sind größtenteils eben so leicht und mit Fertigkeit behandelt, wie die seines Meisters des Berettini, den er aber im Geistreichen des Ausdrucks, in der Erfindung, im Lieblichen der Gestalten sowohl als in der frischen Heiterkeit des Kolorits, nicht völlig erreicht hat; dagegen ist seine Zeichnung, wenn auch nicht eben richtiger, doch von edlerm Styl und sveltern

Formen, und die Falten sind in besserm Geschmack gelegt.

*Cirus Ferri*, Geb. zu Rom 1634, st. das. 1689. ein anderer Schüler des Berettini, mag wohl für den treusten Nachahmer von desselben Manier gelten, seine Bilder sind fast eben so anmutig, nur schwächer in allen Teilen.

## Landschaftsmalerei

Um über das Fach der Landschaftsmalerei zu reden, wie solches zur Zeit der Caracci und nachher geübt worden, damit endlich der Zustand, in welchem sich dasselbe gegen den Anfang des XVIII. Jahrhunderts befunden, anschaulich dargetan werden könne, sind vorerst noch einige Rückblicke auf frühere Zeiten notwendig. Als die neuere Kunst am schönsten blühete, wurde die Landschaft noch nicht als eigner Kunstzweig bearbeitet, sondern die Künstler brachten, erforderlichen Falls,

bloß in ihren historischen Gemälden landschaftliche Gründe an, als schmückendes Nebenwerk, nach Beschaffenheit mehr oder weniger ausgeführt. In den Werken des *P. Perugino*, des *Mantegna*, des *Joh. Bellini*, des *Francia*, hat sich noch mancherlei Schätzbares dieser Art erhalten. Schon besser und freier behandelt ist das Landschaftliche in *Rafaels* Werken, und in den Gemälden der Logen sind einige Gründe, wahrscheinlich vom *Joh. da Udine* ausgeführt, in Farbe und Ton höchst vortrefflich gelungen. Zwei Stücke, in St. Silvestro, a Monte Cavallo, welche *Polydor von Caravaggio* gemalt haben soll, erfreuen hingegen nicht sonderlich, weil ihnen die Einheit in der Erfindung sowohl als die malerische Wirkung von Schatten und Licht abgeht. *Andreas del Sarto* hat zwar eine Menge landschaftliche Studien, meistens mit Rotstein gezeichnet, hinterlassen, aber ohne Zweifel nie ein Bild bloß als Landschaft gemalt: und obschon *Tizian*, als einer der vortrefflichsten Meister in diesem Fach mit Recht berühmt ist, so

mögen doch eigentliche Landschaftsgemälde von seiner Hand große Seltenheiten sein; uns sind wenigstens bloß einige Zeichnungen, nur wie zum Scherz entworfen, bekannt geworden. Auch *Bassano* behandelte in seinen Hirtenszenen die Landschaft bloß als Zutat; hingegen findet man wirklich Landschaften, die von *Tintoreto* herzurühren scheinen, und später malte *Hieronymus Muzian* große geschätzte Stücke von bizarrer Erfindung, mit Figuren heiliger Eremiten staffiert, welche den Liebhabern, aus Kupferstichen des Cornelius Cort, wohl bekannt sind.

Vielleicht muß man die frühesten eigentlichen Landschaftmaler bei den Niederländern suchen; denn zwei Niederländische Künstler, *Matthäus* und *Paul Brill*, Brüder aus Antwerpen. Matthäus starb zu Rom 1584. 38 Jahre alt. Paul ebendasselbst 1626. im 70sten Jahr seines Alters. traten in Italien als die Ersten auf, die ausschließlich nur in diesem Fach arbeiteten; beide haben in den römischen Kirchen und Palästen viel gemalt. Matthäus

ist etwas hart im Kolorit und seine Werke sind mit Gegenständen überfüllt. Paul leistete fast in allen Teilen seiner Kunst mehr, das Kolorit ist milder, übereinstimmender, wiewohl immer noch zu eintönig grün. In der Erfindung und Anordnung war er malerischer und natürlicher als sein Bruder, zuweilen einfach, schön und groß. Auch der Baumschlag hat durch ihn wichtige Verbesserungen erhalten, und um aller dieser Verdienste willen muß billig sein Gedächtnis als eines der vorzüglichsten Beförderer der Landschaftsmalerei geehrt werden.

Bald nach den beiden Brill richteten die Carracci ihre mannigfaltigen Bemühungen um Erweiterung der Kunst ebenfalls auf die Landschaft, gaben der Behandlung aller Teile derselben mehr Freiheit und Abwechslung, wählten die Gegenstände mit besserm Urteil und Geschmack. Besonders hat *Hannibal* Baglione sagt von ihm, Er habe in der schönen Behandlung landschaftlicher Gegenstände das Licht

aufgesteckt. *Ch'egli diede luce al bell operare de' paesi.* einige vortrefflich erfundene und eben so vortrefflich meisterhaft behandelte Stücke nachgelassen. Vier der schönsten und geschätztesten bewahrt die Galerie Doria. Nicht minder hoch werden die Landschaften von *Dominichino* gehalten, die fast in jeder großen Sammlung anzutreffen sind. Dieses Meisters Zartgefühl spricht sich gewöhnlich in stillen vertrauten Gegenden, lieblichen Einsamkeiten, in kleinen Idyllischen Zügen rührender Naivität aus. Von *Lanfranco* sieht man in der Kirche della Morte drei landschaftliche Gemälde in Fresko, groß gedacht und behandelt. Einige von *Guercino* sind zwar minder poetisch erfunden als die übrigen, welche von den Carracci oder ihren Schülern verfertigt sind, es herrscht aber ein fröhlicher Sinn durch dieselben, mit wohl gewählten Motiven der heitern naiven Art, und die Ausführung ist allemal vorzüglich leicht und geistreich. *Albani* hatte bei den Gegenständen, die er bearbeitete, fast immer landschaftliche

Gründe zu machen, und galt daher unter den großen Carraccischen Schülern für den geübtesten in diesem Fach. Er ist, sowohl in Gedanken als in der Ausführung, ausgezeichnet lieblich und angenehm.

Neben ihm verdient noch *Joh. Bapt. Viola* Zu Bologna 1576. geb., st. 1622. zu Rom. angeführt zu werden, ebenfalls ein Zögling der Carraccischen Schule, der sich aber einzig mit Landschaftmalen beschäftigte. In der Villa Aldobrandini zu Fraskati finden sich treffliche Werke von seiner Hand, welche Dominichino mit Figuren geschmückt hat.

Dem eigentlichen heroischen Styl in der Landschaftmalerei ist, wie wir glauben dürfen, *Nikolaus Poussin* näher als kein anderer gekommen. Die Situationen, Gebäude etc. alles ist der Idee von den heroischen Zeiten des Altertums angemessen, alles trägt in seinen Landschaften zur Einheit des von keinen fremdartigen Teilen unterbrochenen großen Charakters bei.

*Caspar Dughet*, Starb 1675. zu Rom 58 Jahre alt. ein Römer, widmete sich unter Anleitung seines Schwagers Poussin, dessen Namen ihm in der Folge auch beigelegt wurde, ausschließlich der Landschaftsmalerei, und wird, in der Komposition, wegen des Großen, Einfachen seiner Gedanken, wie auch in der Zeichnung, oder vielmehr in dem Charakteristischen, welches er jedem Gegenstand mitzuteilen wußte, für den ersten Meister gehalten. Die Paläste Doria und Colonna bewahren eine Menge trefflicher Arbeiten dieses Künstlers, auch prangt die Kirche St. Martino a' Monti mit vielen Freskogemälden von seiner Hand. Zwischen diesen Letztern bemerken Liebhaber der Kunst mit Vergnügen zwei vortrefflich gedachte, ebenfalls in Fresko heiter kolorierte Stücke von *Joh. Franz. Grimaldi*, 1606. geb., st. 1680. einem Bologneser und Schüler des Carracci, welcher auch als Geschichtmaler bekannt ist, uns aber nur wegen dieser und anderer vortrefflichen Landschaften, die man von

ihm findet, hier Erwähnung zu verdienen schien.

*Joh. Baptist. Mola*, 1620. zu Lugano geb. der unter Albani studiert hatte, war um eben dieselbe Zeit, seiner Landschaften wegen, die mit erotischen Figuren staffiert sind, ein geachteter Künstler. Nach dem wenigen, was wir von ihm gesehen haben, zu urteilen, sind seine Erfindungen ohngefähr im Geschmack seines Meisters, sehr lieblich, aber der Pinsel ist kecker, die Farbe zwar nicht so zart, doch kräftiger.

Über alle behauptet *Claude Gelée*, Zu Chamagne in Lothring. 1600. geb. gest. zu Rom 1682. der mit Poussin und den übrigen, von demselben an bisher genannten, zugleich in Rom lebte und arbeitete, den hohen Ruhm des vortrefflichsten aller Landschaftmaler; denn obschon Düghet im Großen und Einfachen der Anlage seiner Bilder, so wie im Charakteristischen der Zeichnung Vorzüge haben mag, so übertrifft hingegen Gelée ihn und jeden andern weit an reicher Fülle und

Lieblichkeit der Gedanken, an malerischer Wirkung von Licht und Schatten, an unnachahmlicher Anmut, Heiterkeit und Übereinstimmung des Kolorits. Ihm gelang es, der Natur gleichsam ihre Geheimnisse abzulauschen, ihr stilles Regen und Wirken ist auf seine Leinwand übergetragen; schimmernd tanzen die Strahlen sinkender Sonne auf sanftbehauchter Meeresfläche, Blätter bewegen sich, Quellen rieseln, bunte Wölkchen schwimmen in reinen Lüften. Alle großen Kunstsammlungen zeigen die Werke dieses bewunderten Meisters unter ihren köstlichsten Schätzen. Das Beste, was Deutschland von ihm aufweisen kann, sind fünf Bilder in der Galerie zu Cassel, welche sämtlich unter seine gelungensten Arbeiten gehören. Vier derselben stellen die Tageszeiten in herrlich poetischen Erfindungen dar, das fünfte ist zwar kleiner, aber von überschwenglicher Anmut, ein unschätzbares Kleinod der Kunst.

Den Häuptern der Landschaftmaler ist auch noch Salvator Rosa Von Renella bei Neapel

gebürtig, starb zu Rom 1673. 58 Jahre alt.  
beizugesellen, welcher, obschon in  
mehreren Gattungen der Kunst  
wohlerfahren, doch hauptsächlich das Fach  
der Landschaft mit glänzendem Erfolg  
bearbeitete. Seine Lieblingsgegenstände  
sind Szenen wilder, zürnender Natur,  
Gewitter, Stürme, umgestürzte Bäume,  
nackte Felsen, Klüfte von reißenden  
Strömen durchbraust u. dergl. sehr  
geistreich, mit keckem Pinsel und kräftiger  
Farbe, dargestellt.

Noch arbeiteten in dieser, für die  
Landschaftmalerei so merkwürdigen  
Epoke, zu Rom, mit hohem Ruhm *Johann Both* und *Hermann Schwanefelt*, Both war  
v. Utrecht gebürtig, starb nicht lange nach  
1650. in seinem Vaterlande Schwanefeld,  
war 1620 zu Woerden geb., starb zu Rom  
1690. beide Niederländer. Dieser, ein  
Schüler von Claudio Gelée, malte schön,  
hell, mit etwas stärkerm Farbenauftrag als  
der Meister und gelblichem Ton, anmutige  
Einsamkeiten, stille Szenen aus den  
reizenden Gründen von Tivoli und Subiaco.

Joh. Both hat, bei nicht geringerer Kunst und zuweilen reicheren Kompositionen, ohngefähr denselben Geschmack; er bedient sich gewöhnlich des Abendlichts in seinen Bildern, welche daher einen noch gelben Schein erhalten, und ungemein lieblich in die Augen fallen.

### Untergeordnete Gattungen der Malerei

Zu Rom stellte unser berühmter *Adam Elzheimer* Starb 1620. im 46sten Jahr s. A. gleich nach Anfang des 17ten Jahrhunderts, ganz im Kleinen, mit außerordentlich zarter Ausführung und lieblichem Kolorit, biblische und andere Geschichten dar, welche großen Beifall fanden. Landschaft und Figuren stehen in diesen niedlichen Bildern ohngefähr in gleichem Wert neben einander. Sie machen sich übrigens mehr durch Fleiß und gute Wirkung, als durch edle Formen und poetischen Glanz der Erfindung geltend.

Nicht lange nach Elzheimer setzte sich auch *Dominikus Feti*, Starb zu Venedig 1624. im 35sten Jahr. ein Römer, mit Darstellung der in der Bibel vorkommenden Parabeln in Ansehen; der Styl, in welchem er arbeitet, ist nicht vorsätzlich niedrig, sinkt aber doch oft bis zur gemeinen Natur herab; im Ausdruck herrscht Geist und Leben, im Kolorit Kraft; die Wirkung ist zuweilen gut. Da die Figuren selten über einen Fuß hoch sind, so möchte man der Behandlung etwas mehr Fleiß und Zartheit wünschen.

Elzheimers Geschmack und Behandlung nahm sich *Cornel. Poelenburg* von Utrecht gebürtig, st. 1660. 75 Jahr alt. zum Muster, und bearbeitete meistens noch lieblichere Gegenstände als jener, nicht ganz so ausführlich, aber mit freiem Pinsel und angenehmen übereinstimmenden Farbetönen.

*Wilhelm Baur* Zu Straßburg 1600. geb., st. 1640. zu Wien. war ebenfalls ein vorzüglicher Künstler in kleinen Bildern, wozu er sich der Miniaturfarben bediente.

Seine Darstellungen enthalten Figuren, Tiere, Landschaften, besonders aber Gebäude, die außerordentlich bestimmt und sauber gezeichnet sind.

*Joh. Lingelbach*Aus Frankfurt a. M. gebürtig 1625, st. 1697. schließt sich auch an die Reihe dieser Künstler an. Seine in Öl gemalten Werke bestehen meistens aus Landschaften, mit Ruinen, Tieren und Figuren geziert; der Pinsel ist leicht und geistreich, das Kolorit kräftig und angenehm.

Der vorhin beiläufig erwähnte *Benedict Castiglione*Geb. zu Genua 1616, st. zu Mantua 1670. malte, mit großer Kunst und Wahrheit, besonders zahme Tiere, und gilt für einen der vortrefflichsten Künstler in dergleichen Darstellungen. Neben diesem behandelte eben dasselbe Fach, kühner und kräftiger, aber auch flüchtiger und ohne sonderlichen Farbenreiz, *Philipp Roos*, St. 1705. ohngef. 50 Jahr alt. der von dem Ort, wo er sich gewöhnlich aufzuhalten pflegte,

den Beinamen *Tivoli* erhalten, und unter demselben vornehmlich bekannt ist.

Bataillenmalerei, das ist, allerlei Auftritte, welche bei der neuern Art Kriege zu führen vorfallen, in kleinen Figuren darzustellen, scheint in Italien nie eifrig kultiviert worden zu sein. Des Salvator Rosa Lehrmeister *Aniello Falcone* Um 1600. zu Neapel geb., st. 1665. ist zu Anfange des 17ten Jahrhunderts beinahe der einzige, welcher sich ausschließlich mit diesem Fach beschäftigte; aber ohnerachtet seiner Geschicklichkeit, im Vaterlande so wenig Gunst gefunden zu haben scheint, daß er nach Frankreich ging, und daselbst einige Zeit arbeitete. Seine Gemälde voll Bewegung und Leben sind mit meisterhaftem Pinsel und warmer kräftiger Farbe ausgeführt.

*Michel Angelo Cerquozzi*, Starb 1660. 58 Jahre alt. ein geborner Römer, erhielt, von Gemälden dieser Art, den Zunamen *delle Battaglie*. Ihre Verdienste sind ohngefähr wie jenes des Falcone beschaffen, nur hat

die Erfindung weniger tragisches, weil des Meisters eigentliche Tendenz auf das Fach der Bamboccianen ging, worin er auch unsers Bedünkens glücklicher gewesen ist.

*Falcone* und *Cerquozzi* wurden beide, etwas später, von *Jac. Courtois*, Zu St. Hypolite 1621. geb., st. 1676. aus Burgund gebürtig, weit übertroffen. Alles in seinen Gemälden ist voll tumultuarischer Bewegung, Menschen und Pferde in unendlich abwechselnden Stellungen richtig gezeichnet, die Gründe malerisch schön, der Pinsel auf das meisterhafteste geführt, das Kolorit sehr kräftig und gut; um dieser Vorzüge willen sind sie bisher als die vollkommensten Muster für Bataillenmalerei angesehen worden.

Gleiche Ehre wiederfuhr den fröhlichen Darstellungen von Jahrmärkten, Gauklern, Zigeunergesellschaften, etc. des Niederländers *Peter van Laar*, Geb. 1613, st. um 1673. von dessen Beinamen, Bamboccio, seither alle solche Gemälde ihren Gattungsnamen erhalten haben. Laar

arbeitete durch das 4te Dezennium des 17ten Jahrhunderts zu Rom, in welche Zeit ohngefähr auch die Blüte des vorerwähnten M. Aug. Cerquozzi fällt, der, in Hinsicht auf geistreiche Erfindung und Wahrheit des Ausdrucks, wohl neben Laar bestehen kann, hingegen in allem, was zur gefälligen Behandlung kleiner Bilder gehört, demselben nachstehen muß.

Was hier über zwei Individuen gesagt worden, kann als allgemeine Bemerkung ebenfalls von den beiden Nationen gelten. In Dingen, wo zarte Ausführung und fleißige Geschicklichkeit ruhig vor Augen liegende Gegenstände nachzuahmen, das meiste tun können, darin sind die Künstler der Niederländischen Schule den Italiänern bei weitem zuvorgekommen, wie solches vornehmlich in der Malerei von Früchten und Blumen der Fall gewesen zu sein scheint.

*Gobbo de' Carracci*, Zu Cortona geb., st. zu Rom um 1630. 60 Jahre alt. *Paul Anton Barbieri*, Starb 1649. bei seinem Bruder zu

Cento. des bekannten Guercino Bruder, und  
*Marius Nuzzi* War zu Penna im  
Neapolitanischen geb., st. zu Rom 1673.  
ohngef. 70 Jahre alt. haben in Italien, zu der  
Zeit von welcher wir schreiben, in diesem  
Fach das Beste geleistet. Sie arbeiteten alle  
drei mit Kunst und Meisterschaft. Nuzzi  
führte den Pinsel vorzüglich dreist; weil  
aber der Farbenauftrag dabei etwas roh ist,  
so haben seine Werke, in der Nähe  
betrachtet, nicht das Gefällige, Zarte, die  
Täuschung und Wahrheit, welche man bei  
Gegenständen dieser Art mit so größerm  
Recht fordert, als eben die täuschendste  
Wahrheit in ihnen auch das möglichst  
Vollkommene auszumachen scheint. Anders  
ist es hingegen mit Darstellungen der  
beweglichen, lebendigen Natur beschaffen;  
da, möchte man sagen, beginnt erst die  
Kunst, wo gemeine Wahrheit aufhört.

Um nicht mißverstanden zu werden,  
versuchen wir es mit wenig Worten, die  
Sache noch deutlicher auseinander zu  
setzen.

Eine Rose von Huysum ist in ihrer Art ein vollendetes Kunstwerk, das Möglichste scheint darin erreicht zu sein. Ein Kopf von Denner zeigt nicht geringern Aufwand von Gedult und Fleiß; die Behandlung desselben ist eben so zart, das geringste Detail mit nicht minderer Sorgfalt nachgeahmt als bei jener Rose: demohngeachtet kann der Kopf im strengsten Sinne noch nicht für ein besonders achtungswertes Kunstwerk gelten. Wenige Striche, womit ein solcher Kopf von Rafael, oder Tizian, oder einem der Carracci, oder von Rubens, nur bloß entworfen worden wäre, enthielten gewiß ohne Vergleich mehr Leben, Geist, Charakter; die wesentlichsten, die höchsten Forderungen, welche die Kunst an den Künstler bei Darstellung menschlicher Gestalten, oder überhaupt lebendiger Wesen zu machen hat, wären in diesem Entwurf weit mehr befriedigt worden, als durch die unzählbaren Pünktchen, womit Denner sich abmüdend befliß, die Runzeln der Haut und alle einzelnen Haare des Barts etc. gewissenhaft darzustellen.

Über den Zustand der Bildnismalerei, in Italien, im 17ten Jahrhundert, möchte jede besondere Anmerkung um so überflüssiger sein, als kein Künstler ausschließlich dadurch berühmt geworden ist, und *Vandyk*, der, während seines Aufenthalts in Italien, einige Bildnisse in Rom, und viele in Genua verfertigte, wie schon oben gemeldet worden, keine Neigung zur Nachahmung seines Geschmacks, noch weniger zu der Kunstgattung, mit welcher er sich vorzüglich beschäftigte, erweckt hat.

In der Peterskirche wurden, im Lauf des 17ten Jahrhunderts, zwar schon viele Mosaiken verfertigt, doch hatten diese Arbeiten überhaupt noch nicht die feine Ausführung erreicht, zu der sie seither gelangt sind. *Paul Rossetti*, von Cento, Muzians Schüler, ist als einer der besten Mosaikisten aus dem Anfange jenes Zeitraums bekannt. Rossetti zog den *Marzellus Provenzale*, welcher viele Arbeiten an der großen Kuppel und in der Kapelle Clementina ausführte, auch die Navicella des Giotto restaurierte. Von

Marzello Provenzale lernte *Joh. Bapt. Calandra*, ein Piemonteser, der unter P. Urban VIII. einen St. Michael, nach dem Gemälde des Joseph d'Arpino, setzte, welcher bestimmt war in der Peterskirche als Altarblatt aufgestellt zu werden. Calandra verfertigte auch Bildnisse, und mag schon mit etwas größerem Fleiß und Zartheit gearbeitet haben als seine Vorgänger; er reichte aber gleichwohl noch nicht an die berühmten Verbesserer der Mosaik, *Fabius* und *P. Paul Christofani*, von denen wir in der Folge reden wollen.

## Kupferstecherei und Holzschnidekunst

Die tüchtigsten Meister der Kupferstecherkunst, zu Anfang des 17ten Jahrhunderts in Italien, waren *Augustin Carracci* und *Franz Villamena*; Geb. zu Assisi, lebte ohngef. 60 Jahre und starb zu Rom 1626. beide führten den Grabstichel mit dreister Hand und gaben die Formen der Urbilder in ihren Kupferstichen meistens treu wieder, sogar hat Carracci

dasjenige, was in Hinsicht auf die Richtigkeit der Zeichnung in den Gemälden, welche er zu stechen unternommen, fehlerhaft war, zuweilen verbessert. Die Beleuchtung ist bloß in Massen angegeben, die Haltung selten zulänglich, noch weniger findet man die Lokalfarben gehörig angedeutet. Hierbei darf indessen die Bemerkung nicht zurück behalten werden, daß letzteres weniger ein Unvermögen der beiden genannten Meister, als der Kupferstecherkunst ihrer Zeit überhaupt ist. Noch jetzt geschieht von dieser Seite nicht alles, was zu wünschen wäre, damals aber war noch kaum die Ahndung davon vorhanden; denn auch die Niederländer, welche als Kupferstecher allen andern Nationen vorgeschritten waren, leisteten zu jener Zeit noch nicht mehr; erst die nachfolgenden Kupferstecher, welche viel nach Rubens und Vandyk arbeiteten, verraten ein Streben, die Lokalfarben der Gemälde, zum Zweck besserer Harmonie ihrer Blätter, durch hellere und dunklere Massen anzudeuten, und hierzu mögen

wohl die eigenhändigen Radierungen der Maler den ersten Anlaß gegeben haben. Denn, um wieder auf die Italiäner zurück zu kommen, so sieht man wirklich schon in einigen geätzten Blättern des Fr. Barozzi, noch neben den Effekten der Beleuchtung, abwechselnde hellere und dunklere Massen. Doch von dieser Gattung von Kunstwerken ist unsere Absicht jetzt nicht zu reden.

*Joh. Bapt. Gallestruzzi*, Lebte um 1650.  
*Carl. Cesio* Geb. 1626. st. 1686. und *P. Sanktus Bartoli* Starb 1670. 65 Jahr alt. waren treffliche Kupferätzer, deren meiste und beste Arbeiten nach 1650 gemacht sind. Gallestruzzi hatte eine zarte, freigeführte Nadel; Cesio zeichnete fester und lieferte größere Blätter, in denen die Wirkung besser beobachtet ist. Den P.S. Bartoli kennen die Liebhaber aus seinen vielen schönen Blättern nach Antiken, Basreliefs und Gemälden, welche in Absicht auf Treue des Details zwar nicht alle Wünsche befriedigen, den Geschmack der Antiken aber überhaupt sehr wohl darstellen.

*Andreas Andreani*, der ein Zeitgenosse des Carracci und Villamena war, vielleicht gar noch etwas früher gelebt hat, verfertigte viele, der Zeichnung und des Ausdrucks wegen, sehr schätzbare Holzschnitte mit drei Stöcken, oder, wie wir es jetzt nennen würden, in Zeichnungs-Manier, nach verschiedenen Meistern. Die Wirkung dieser Blätter ist nicht sonderlich, sie sind also auch ein Beweis dessen, was vorhin bei Gelegenheit der Kupferstiche angemerkt worden.

## **Bildhauerei**

Die Plastik hatte im 16ten Jahrhundert eben das schlimme Schicksal erfahren wie die Malerei. Sie verfiel, als der manierierte Geschmack überhand nahm, in häßlich übertriebene Verdrehungen; nachdem aber, gedachtermaßen durch die Carracci, den Künstlern der bessere Weg wieder gezeigt worden, so ließ sich, auch in den Arbeiten der Bildhauer, allmähliche Rückkehr vom Irrtum zum Rechten und Guten spüren.

Das verdienstlichste Werk in Marmor, aus dem Anfange des XVIIten Jahrhunderts, stellt sich uns in der liegenden Figur der heilg. Cäcilia in der Kirche dieses Namens dar, welche *Stefanus Maderno* Starb zu Rom 1636. ohngef. 65 Jahr alt verfertigt hat. Eine jugendliche Gestalt von rührender Anmut sowohl im Ausdruck als Charakter des Ganzen und schöner Wahrheit in den Formen der zarten Glieder; alles an diesem Werk ist durchaus mit Geschmack und Fleiß behandelt.

Für die folgende Zeit geschah das wichtigste im Gebiet der Plastik durch drei, mit wirklich seltenen Talenten ausgerüstete Künstler, *Franz Quesnoy*, genannt Fiamnigo, *Alexander Algardi* und *Lorenz Bernini*. Franz Quesnoy war in Brüssel 1594. geb. starb 1644. Alex. Algardi st. zu Rom 1654. alt 56 Jahr. Lorenz Bernini zu Neapel 1598. geb. starb 1680. zu Rom. Den Quesnoy aus Brüssel nennen wir zuerst, weil er weniger lange als die beiden andern gelebt und keine Schüler oder Nachahmer hinterlassen hat, die bekannt geworden

sind. Ein sanftes schönes Gemüt spricht aus allem, was von diesem Künstler übrig ist; besonders wird jene naive Unschuld im Charakter seiner Kinder-Figuren als unübertroffen anerkannt; daher man die Abgüsse derselben in den Werkstätten der Maler und Bildhauer zum Studium aufgestellt sieht. Die Kolossalfigur des heiligen Andreas, in einer der großen Nischen unter der Kuppel zu St. Peter, rechnet man, und mit Recht, unter die besten Bildsäulen des neuern Roms. Sie hat einen passenden, edeln Charakter, große Formen, Würde und Einfalt in ihrer Stellung, nebst wohlgelegten Falten; überdem sind alle Teile trefflich ausgeführt. In nicht geringerer Achtung steht auch die Statue der heil. Susanna, in der Kirche St. Maria di Loretto; eine herrliche Gestalt, in welcher das Gefällige mit dem Würdigen lieblich vereint ist. In dieser Figur sowohl als im heil. Andreas bemerkt man, daß der Meister die Antiken, jedoch mit wohl überlegter Kunst, benutzt hat.

Beim Algardi, der ein Bologneser war und anfänglich vom Ludwig Carracci Unterricht erhalten, spürt man in Manchem den Einfluß dieser Schule. Die Kinder von diesem Meister werden ebenfalls für sehr schön gehalten und denen des Quesnoy beinahe gleich geschätzt. Sie zeichnen sich vor jenen durch etwas derbere Formen aus und nähern sich dadurch mehr dem Geschmack der Antiken, so daß ein liegender Schlafgott von schwarzem Marmor, in der Villa Borghese, schon zum öftern für antik gelten mußte. In größern Figuren, wo unser Künstler vollkommen entwickelte Gestalten darzustellen hatte, wie z. B. im großen Basrelief vom Attila zu St. Peter, und in der Gruppe von der Enthauptung Pauli in der Kirche der P. Barnabiten zu Bologna, zeigt er sich als richtigen Zeichner derber, kraftvoller Formen, der Natur mit verständiger Wahl nachgeahmt: aus den Stellungen aber, der Anordnung des Ganzen und, noch auffallender, aus der Anlage der Gewänder, offenbart sich sein beständiges Streben malerische Wirkung hervorzubringen.

Dieses letzte, nämlich in Marmor gleichsam zu malen, war der Hauptzweck des Lorenz Bernini, eines Erznaturalisten, der auf edle Formen selten geachtet, sondern mehr das weiche Fleisch, die zufälligen Falten der Haut, den Druck, welchen die vollen Teile erleiden, anzudeuten suchte. Ebenfalls bemühte er sich wenig den zierlichen Wurf der Falten, worunter sich die Gestalt des Nackenden verrät, auszudrücken, sondern liebte das Unruhige, Rauschende reicher Gewänder und schwerer Stoffe, um dadurch mehr Kontrast mit den runden geglätteten Muskeln seiner Figuren zu erlangen. Doch müssen wir, um dem Bernini selbst und dem Publikum, welches seine Werke zur Zeit ihrer Entstehung, ja lange nachher noch enthusiastisch bewunderte, nicht Unrecht zu tun, beifügen, daß ebengesagtes zwar der beharrliche Charakter seiner Kunst im Allgemeinen ist, die besseren Stücke von seiner Hand aber demohngeachtet das Verdienst schöner Wahrheit, mit einer ihm eigentümlichen, Correggios Grazie verwandten Anmut besitzen, dabei ungemein geistreich, sehr

fleißig und mit vollkommener Herrschaft über den Marmor ausgearbeitet sind.

Strenge Kunstrichter werden zwar selbst an der Statue der heil. Bibiana, die wir als Berninis Meisterstück betrachten, noch immer manches auszusetzen finden; eine hohe, tadellose Schönheit ist sie auch wirklich nicht, die lieblich reizende Anmut der ganzen Gestalt aber muß jedem Anschauenden Vergnügen gewähren und der Kritik ihre Waffen rauben.

Oben haben wir schon des Hanges zur malerischen Wirkung gedacht, welche man sowohl in den Werken des Algardi, als beim Bernini wahrnimmt. Die Ursache davon möchte indessen weniger in der Ähnlichkeit ihrer Talente und daher entspringenden Neigungen liegen, als im Zeitgeschmack und den Forderungen, die von demselben abhängen; denn der Charakter ihrer Kunstprodukte ist im übrigen sehr wesentlich verschieden. Berninis Arbeiten sind durchaus locker, abgerundet, ja, wenn man von plastischen Werken so sagen darf, unbestimmt. Bernini ist ein Undulist. Den

Algardi hingegen trifft der Vorwurf eines in der Bildhauerei unzulässigen Strebens nach malerischer Wirkung hauptsächlich nur, in so fern er sein großes Basrelief zu St. Peter durchaus wie ein Gemälde angeordnet und Teile von Gewändern, ohne Andeutung der Formen dessen was von ihnen bedeckt wird, also gelegt hat, daß größere Massen von Licht und Schatten dadurch entstehen sollen. Von diesem abgesehen kann im übrigen das eben erwähnte Basrelief sogar des Algardi vorwaltende Neigung zum Bestimmten beweisen, weil in demselben die zurückstehenden, flach gehaltenen Figuren gegen den Grund mit stark vertieften Linien abgesetzt sind.

Nebst den eben angeführten drei vorzüglichsten Meistern standen, als gute Bildhauer, noch weiter in Ansehen *Franz Mocchi* und *Andreas Bolgi*, Mocchi starb zu Rom 1646. 66 Jahr alt. Bolgi starb ebendas. 1656. im 51sten Jahre s. A. von denen jeder eine von den Kolossalstatuen in den Nischen unter der Kuppel zu St. Peter, zwar fleißig und bestimmt, aber in keinem

großen Geschmack verfertigt hat. Ferner *Herkules Ferrata* und *Ant. Raggi*, Ferrata st. 1686. im 76 Jahr und Raggi auch 1682. 62 Jahre alt. beide Nachahmer der Manier des Bernini, obschon Ferrata ein Schüler des Algardi war.

Die Kunst Edelsteine zu schneiden wurde durch den Zeitraum, den unsere Geschichte gegenwärtig umfassen soll, in Italien zwar getrieben, wie solches vornehmlich aus mehreren verdienstlichen Werken erhellet, die in der Florentinischen Sammlung geschnittener Steine vorkommen, doch hat sich in diesem Fach, so viel uns bewußt ist, kein Künstler damals mit großem und noch jetzo dauerndem Ruhm hervorgetan.

Hingegen gibt es unter den Stempelschneidern des 17ten Jahrhunderts ausgezeichnete Subjekte, ja man kann füglich behaupten, *Joh. Albert Hammerani* habe in einer Schaumünze auf P. Inoc. XII. einen in der Tat bewundernswürdigen Grad von Vortrefflichkeit erreicht. Doch, da dieser Teil der Kunstgeschichte überhaupt noch wenig angebaut ist, ein bloßes

Fragment derselben aber nicht befriedigen würde, so mag die geschehene Anzeige genügen, bis wir anderwärts ausführlicher diesen Gegenstand zu behandeln Gelegenheit finden werden.

## **Literatur der Kunst**

Eine Anzeige aller in diesem Fach während des 17ten Jahrhunderts erschienenen Schriften würde zum Zweck allgemeiner Darstellung des damaligen Zustandes der Kunst und des Geschmacks sehr wenig beitragen, es waren meistens nur lobpreisende Biographien der Künstler, ohne richtige Würdigung ihrer Verdienste, oder trockene Verzeichnisse von Kunstwerken und dergl., welche eben so wenig Ausbeute gewähren. Gleiche Unfruchtbarkeit herrschte auch im Felde der Altertumskunde; zwischen dieser Wissenschaft und der Kunst, welche gegenwärtig so nahe Beziehungen erhalten haben, bestand zur damaligen Zeit noch die absolute Trennung; das ganze Studium

der Antiquitäten wurde bloß zur Erweiterung der Geschichts- und Sprachkenntnisse angewendet. Zu dem Wichtigsten, womit die Literatur der Kunst in dem ganzen Jahrhunderte bereichert wurde, gehört unstreitig des Leonardo da Vinci Traktat von der Malerei, welcher vorher zwar nicht unbekannt war, doch erst 1651 gedruckt erschien, ein Werk voll goldner Worte. Indessen erwarben sich die Franzosen und nicht die Italiäner das Verdienst, solches gemeinnützig gemacht zu haben, denn dasselbe trat zu Paris, aus zwei Abschriften gezogen, deren eine von Nic. Poussin mit erläuternden Zeichnungen versehen war, an das Licht. Es heißt den eigentlichen Gehalt dieses Werkes erkennen und herabsetzen, wenn man, wie Viele getan, ein vollständiges Lehrbuch der Kunst darin suchen will; solche Absicht hatte der Verfasser gewiß nie, sondern er sammelte bloß einzelne Gedanken und Erfahrungen, bei verschiedenen Gelegenheiten niedergeschrieben, diese wurden hernach unter Rubriken zusammen

getragen und so entstand das Werk in der Form, wie wir es gegenwärtig besitzen.

Malvasia in der *Felsina pittrice* tut zu verschiedenen malen einer Schrift des Monsign: *Aguucchi* über die Kunst Erwähnung, welcher Aufsätze des Hannibal Carracci zum Grunde liegen und wozu Dominichino ebenfalls Beiträge liefert haben soll, wie ein Brief desselben an Fr. Angeloni auch wirklich vermuten läßt. Die Stelle über Karikaturen, welche gedachter Malvasia dem Leben des H. Carracci eingerückt hat, ist mit hoher Ansicht der Natur und der Kunst ausgesprochen, und des großen Meisters vollkommen würdig.

Albani und Poussin haben es gleichfalls versucht, vielleicht durch den Traktat des da Vinci veranlaßt, lehrend über die Kunst zu schreiben. Der Erste ließ sich vornehmlich nur auf kritische Betrachtungen ein, und in dieser Hinsicht sind einige Fragmente, welche uns mehrerwähnter Malvasia Felsina Pittrice T. II. p. 244—258. aus Originalmanuskripten

mitteilt, sehr schätzbar. Poussin traf sowohl den Ton als die Form seines Vorbildes zwar näher, erreichte aber dasselbe, weder im Gehalt der Gedanken, noch in umfassender Klarheit des Ausdruckes. Was von ihm herrührt, findet man seinem von Bellori beschriebenen Leben angefügt.

An einem Trattato della Pittura e Scultura uso ed abuso loro composto da un Theologo e da un Pittore. Fiorenza 1652. soll der berühmte Pietro Berrettini da Cortona viel Anteil gehabt haben, dieses Werk ist uns indessen nie zu Gesichte gekommen; allein aus dem Umstand, daß es so wenig bekannt ist, läßt sich schließen, der Inhalt desselben sei weder geistreich anziehend, noch in praktischer Hinsicht nützlich.

Zur Literatur der Kunst dieser Zeit darf auch endlich die Lektion des And. Sacchi gezählt werden, welche Pascoli T. II. p. 75–86 als an den Fr. Lauri gerichtet beibringt. Es erhellert klar aus derselben, daß damals die Kunst, selbst von den besten Meistern, nicht mehr anders als auf eine, man möchte

wohl sagen, rohe Weise nach empirisch praktischen Regeln geübt und gelehrt wurde: Regeln, die an sich zwar nicht verwerflich waren, aber, zu allgemein ausgesprochen und trivial angewendet, dem Handwerk günstig, dem echten Geist der Kunst hingegen durchaus schädlich, ja ertötend sein mußten.

## Allgemeine Übersicht

Indem wir uns nun rüsten, unsren Lesern als Resultat aller vorhergegangenen geschichtlichen Anzeigen, von der Zeit der Carracci an, den sinkenden Zustand, in welchem sich Kunst und Geschmack gegen Anfang des 18ten Jahrhunderts in Italien befanden, vorzutragen, stellt sich abermals die immer noch nicht aufgelöste Frage dar: von welchen Ursachen das Steigen und Fallen der Künste abhänge? Ihr Emporkommen ist während des XIV. und XV. Jahrhunderts, ungeachtet bürgerlicher Unruhen und schwerer Kriege in Italien, doch unaufhaltsam rasch und schnell vor

sich gegangen; zu Anfange des XVI. Jahrhunderts hatten sie die größte Höhe erreicht, und nachher konnte ihr Sinken durch begünstigende Anstalten verschiedener Art, ja selbst durch die angestrengtesten Bemühungen hochbegabter Künstler, welche von Zeit zu Zeit aufstanden, im Ganzen bloß etwas aufgehalten, nie völlig gehemmt oder ein neues dauerhaftes Aufsteigen erzielt werden.

Wenn wir mit ernstem Sinne erwägen, was uns aus allen Zeiten, von allen Völkern, bei denen die Künste im Flor gestanden, überliefert worden; so läßt sich die Vermutung wagen und paßt eben so gut, ja vielleicht besser als irgend eine andere auf die geschichtlichen Data, daß allgemeiner Hang, Enthusiasmus, besonders von religiöser Art als der mächtigste und dauerndste, jedesmal dazu gehört habe, damit die Saat der bildenden Künste aufgehe, gedeihe und blühe. Je anhaltender diese günstigen Umstände nun waren, eine desto höhere Stufe konnte die Kunst

erreichen, und, wenn Sie gefallen war,  
wieder erreichen; sobald aber das mächtige  
Triebwerk jenes regen Eifers im Ganzen zu  
ermatten anfing, sobald war auch der  
Anfang zum Sinken vorhanden.

Wir geben es zu, die Alten, die Griechen,  
haben manche Vorteile genossen, deren die  
Neuern sich nicht erfreuen; doch weniger  
der Schönheit ihrer mythologischen  
Dichtungen, ihren Spielen und dergleichen,  
als dem religiösen Eifer und, nebst  
demselben, dem patriotischen, oder wenn  
man dieses letztere mit einem geringern  
Namen belegen will, dem allgemeinen  
National-Ehrgefühl und der Ruhmbegier  
jedes einzelnen Orts, vor dem andern  
Vorzüge, Merkwürdigkeiten zu besitzen,  
hattten sie wahrscheinlich den Flor ihrer  
Kunst zu danken; und auch wir, so scheint  
es, sind dem katholischen Religionseifer  
des 13ten, 14ten und 15ten Jahrhunderts die  
Gründung und den Wachstum der bildenden  
Künste schuldig geworden. So lange die  
heiligen Stiftungen aller Art ihnen ein  
weites Feld, würdige, und man kann

hinzusetzen, zahllose Gelegenheit gaben sich zu zeigen, so lange stiegen sie rasch und freudig empor. Düstre, mönchische Ideen scheinen dem Künstler wenig hinderlich zu sein, denn er bearbeitet, erheitet und verschönt dieselben. Betrachte man nur unbefangen, von allen Seiten, die schöne Stufe, worauf sich alle bildenden Künste zu Ende des 15ten und Anfange des 16ten Jahrhunderts befanden, und es ist keinesweges schwer zu denken, daß sie auf diesem Wege noch weiter hätten fortschreiten, ja sich, wiewohl mit eigenständlichem Charakter, bis neben die Antiken erheben können; aber die emporhebende Kraft war schwächer geworden und hatte ihnen ihr Ziel gesetzt; mächtige Beschützer fanden sich zwar noch, aber diese konnten das Heilige nicht ersetzen. Die Künste waren Mode, sie – gefielen vielleicht, doch man bedurfte ihrer nicht mehr notwendig. Rafael bemalte Hallen und Säle, des Michel Angelos hauptsächlichste Bildhauerarbeiten sind Grabmäler. Wir wollen nicht sagen, daß dieses unwürdige Beschäftigungen für diese

großen Meister gewesen seien; allein es bereitete doch schon das Abnehmen der Kunst vor. In der Stille und Freiheit der Altäre fand sie nicht mehr volle Beschäftigung und mußte darum der Welt dienen, den Launen auf mancherlei Weise schmeicheln. Ihre Anwendung wurde zwar freilich ausgedehnter, aber auch gemeiner; die mindere Würde zog Bestreben nach größerer Fertigkeit, das Bedürfnis schnell zu arbeiten die Manier, die Manier aber das Geistlose, das Handwerksmäßige, nach sich. Dieses sind die Stufen, über welche die neuere Kunst von ihrer Höhe niederstieg, und wenig anders ist es auch mit dem Verfall der alten beschaffen gewesen, ja wir möchten wohl glauben, daß die Ausbildung, welche sie in jedem Lande, jeder Schule erreicht hat, Dauer, Fall und Erlöschen, allemal mit dem Maße des Daseins und Zusammentreffens der erwähnten begünstigenden oder verderbenden Umstände übereinkommen müßte. Weiter fortgesetzte historische Belege mögen das oben Gesagte noch mehr bewähren.

## **Bemerkung eines Freundes**

Daß die bildenden Künste sich nur dann bei einem Volke entwickeln, wenn sie in dem Fortgange seiner Kultur ein Bedürfnis desselben geworden sind; daß die Volksreligionen sich vornehmlich dieser Künste als eines Mittels zur Darstellung ihrer Mythen bedient haben, und daß der religiöse Enthusiasmus immer eine der wichtigsten Triebfedern ihrer Ausbildung, Verbreitung und Vervollkommennung gewesen ist, wird wohl niemand bezweifeln, der die Kultur- und Kunstgeschichte der alten und neuern Nationen im gehörigen Zusammenhänge erwogen hat. Eben so unleugbar aber ist es auch wohl, daß die Beschaffenheit der Religion, welche sich zu jenem Zwecke der Künste bediente, so wie die Beschaffenheit der Gegenstände, auf deren Darstellung sie angewiesen waren, auf den Charakter und das Schicksal der bildenden Künste den entschiedensten Einfluß gehabt hat. Es müssen sich also auch, aus diesen innern Bedingungen und ihrem Zusammenwirken,

sowohl der Entwickelungs- und Bildungsgang derselben und der Grad von Vollkommenheit, den sie auf diesem Wege erreicht haben und erreichen konnten, als auch der besondere Charakter, den die ganze Kunst unter diesen Bedingungen annehmen mußte, richtiger und genügender, als aus andern Gründen erklären lassen.

Äußere Umstände können wohl ihre Entwicklung stören oder befördern, sie im Gleise erhalten oder auf Abwege verleiten, wenn sie ihr fremde Zwecke unterschieben; aber ihr Entwickelungsgang selbst, ihre auf demselben erreichbare Vollkommenheit und ihr eigentümlicher Charakter können nur durch die Natur und Beschaffenheit der Gegenstände, auf deren Darstellung, als auf ihren nächsten Zweck, sie angewiesen ist, durch den Geist der Religion, der sie beschäftigt, bestimmt werden. Je nachdem dieser natürlich oder phantastisch, heiter oder düster, sinnlich oder sittlich, charakteristisch oder unbestimmt, plastisch oder formlos in seinen Objekten ist, wird auch der Charakter der Kunst sich bilden, und das Maß der für sie erreichbaren

Vollkommenheit wird durch das Maß der plastischen Schönheit und Idealität bestimmt, dessen jene Gegenstände ihrer Natur nach fähig sind. Zur Rechtfertigung dieser Behauptungen mag es hinreichend sein, jetzt nur einige der angeregten Punkte näher zu betrachten, da der enge Raum hier keine ausführliche Erwägung aller gestattet.

Da die neuere Religion zu ihrem äußern Kultus der Bilder nicht entbehren konnte oder nicht entbehren wollte, runde Bildwerke aber, als Gegenstände der Verehrung und Anbetung in dem alten Götterdienste, von dem man jede Spur möglichst zu vertilgen strebte, in der neuen Volksreligion sehr anstößig gewesen sein würden, so bediente sie sich für ihre Zwecke der Malerei, deren Produkte in dem alten Kultus nur selten Gegenstände religiöser Verehrung gewesen waren. Vielleicht war auch die Malerei dem Sentimentalen der neuern Volksreligion angemessener als die Plastik. Dieser Umstand, daß die neuere Kunst hauptsächlich als Malerei, und nur

nebenhin als Skulptur ausgebildet ward, mußte auf ihre Entwickelung und Vervollkommnung, ja selbst auf ihren Charakter einen sehr wichtigen Einfluß haben. Sie war als Malerei weniger im Stande das Ideal der Formen, welches die Basis des Kunstideals ist, zur gehörigen Reinheit auszubilden, da der optische Schein in ihr keine so strenge Bestimmtheit fodert und gestattet, als die plastische Realität; und die Ansprüche des Materiellen, welche die Malerei befriedigen muß, hindern jene gänzliche Abstraktion und Erhebung über das Wirkliche, welche von den idealischen Darstellungen der Plastik, die bloß die Form in höchster Reinheit und Schönheit liefern sollen, gefodert wird. In der Tat gehört auch alles, was die neuere Kunst in dieser Rücksicht geleistet hat und noch zu leisten strebt, der alten Plastik an, so wie es auch eigentlich ein Bildhauer war (M. Angelo), der mit einem durch die Antike erweckten und befruchteten Sinne für das Erhabene, zuerst die neuere Kunst, in dem, was die Form betrifft, über die Beschränktheit des

Wirklichen zum Idealischen erhob. In der alten Kunst geschah gerade das Gegenteil. Sie bildete sich für ihren religiösen Hauptzweck als Skulptur und nur nebenhin als Malerei aus, darum konnte auch in ihr das Ideal der Form, und durch dieses das Ideal der Kunst selbst, zur höchsten Reinheit und Vollkommenheit gelangen. Auch waren in beiden Künsten die Folgen davon gleichförmig. In der alten Kunst entlehnte die Malerei ihren Styl von der Plastik, nicht allein in Formen, Stellungen und Ausdruck, sondern sogar auch in der Komposition. In der neuern Kunst hingegen ist die Skulptur immer dem Style der Malerei gefolgt und hat dem Malerischen nachgestrebt; und diesem zweckwidrigen Streben vornehmlich sind die Verirrungen der neuern Skulptur, selbst Angesichts der Antiken, zuzuschreiben. Da die Malerei seit Raphael ohne feste Norm (die nur durch einen bestimmten Styl der Formen möglich ist) auf so mancherlei Irrwegen umherwankte, so darf man sich nicht wundern, daß die Skulptur der Neuern, ihre

treue Nachtreterin, kein besseres Schicksal gehabt hat.

Das Göttliche, was die christliche Religion lehrt und zu verwirklichen befiehlt, geht bloß den moralischen Menschen an, und ist ganz unabhängig von der äußern physischen Bildung, Wohlgestalt und Schönheit desselben. Ihre Ideale sind praktischer Art, nicht durch Bilder darstellbar, sondern durch Tun und Handeln; fruchtbarer für das Leben als für die Kunst. Auch hat keines der Wesen, welche in dem Mythus der neuern Volksreligion enthalten sind, einen bestimmten, in äußerer bildlicher Darstellung auf Einheit zu bringenden Charakter; alle haben entweder widerstreitende einander aufhebende Eigenschaften, oder sie sind von einer Unbestimmtheit, die keine charakteristische Individualität der Bildung darbietet. Man betrachte die Dreieinigkeit samt und sonders, die geschlechtlosen Engel, die Heiligen und Märtyrer beiderlei Geschlechts, nebst allen übrigen

Personagen, die in unserm religiösen Bilderkreise figurieren, in Rücksicht auf die höheren plastischen Forderungen der Kunst genauer, und man wird finden, daß sie entweder gar nicht bildlich darstellbar, oder unbestimmten Gehalts, oder mit der Schönheit und dem Ideale unverträglich sind. Wenn desungeachtet die neuere Kunst in der Darstellung dieser meistens ungünstigen und widerstrebenden Gegenstände noch so vieles geleistet hat, vielleicht auch noch etwas mehr hätte leisten können, so mußte es ihr doch immer unmöglich bleiben, sich mit denselben über die Wirklichkeit zu der Höhe zu erheben, welche die alte Kunst im Dienste der alten Volksreligion erreicht hat. Jene Gegenstände waren bloß in sofern fruchtbar für die Kunst, als das Menschliche in ihnen herausgehoben wurde, und das haben die alten Maler bis auf Raphael mit reinem, einfältigfrommen Sinne bewundernswürdig geleistet. Aber dieses Ziel, das eigentlich nur eine Staffel zur höhern Vollkommenheit sein sollte, konnte die neuere Kunst nicht überschreiten; eben so wenig auch konnte

sie dabei stehen bleiben. Die göttlichen Ideen der Religion konnten durch bildliche Darstellungen zwar versinnlicht, aber nicht selbst, wie es in der alten Kunst der Fall war, durch sie zu höherer Vollkommenheit ausgebildet werden. Mit dem Bedürfnisse des Ideals mangelten der neuern Kunst auch die innern Bedingungen desselben; und indem sie weiter zu gehen und sich über das Wirkliche zu erheben trachtete, sank sie, weil sie von ihren Gegenständen nicht mehr unterstützt wurde, obgleich sonst religiöser Glaube und Enthusiasmus im Ganzen noch lange dieselben blieben, auch Gelegenheiten nicht mangelten, große Werke religiösen Inhalts auszuführen.

Die hier angegebenen Hindernisse, unter denen die neuere Kunst sich nicht über das Wirkliche zum Ideale erheben konnte, enthalten zugleich den Grund, warum sie sich, in der Sphäre des Wirklichen, vornehmlich auf das Bedeutende und Charakteristische beschränkt hat. Da sie den Charakter der Wesen, die sie darzustellen hatte, nicht an der ganzen

Gestalt sichtbar machen konnte, teils weil der sittliche Charakter jener Wesen, unabhängig von der äußereren Bildung, an der Gestalt nicht anschaulich und kenntlich auszudrücken war, teils weil, nach dem ebenfalls durch die Religion begründeten Geist der neuern Sitte, das Nackte sowohl im Leben als in der Kunst so wenig als möglich, am wenigsten aber in religiösen Darstellungen, gezeigt werden durfte, so mußte die neuere Kunst den Charakterausdruck, welcher, in den Werken der Alten, aus der ganzen Gestalt harmonisch hervorgeht, auf das Gesicht allein, als *den* Teil der Gestalt einschränken, auf welchem sittliche Gesinnungen und fromme Regungen allein deutlich sichtbar werden können. Schon frühe nahm die neuere Kunst diese Richtung zu dem Charakteristischen und Bedeutenden, und ließ die höhere Schönheit, als ein für sie unerreichbares Gut, zur Seite liegen.

Wenn unter diesen Einschränkungen nun auch die neuere Kunst vielleicht im Stande gewesen wäre, *in einzelnen Gegenständen*

noch etwas Höheres zu leisten, als sie wirklich geleistet hat: so hat man doch nach Erwägung aller Umstände gegründete Ursache zu zweifeln, ob es ihr würde möglich gewesen sein, merklich weiter zu gehen, und *im Ganzen* eine höhere Stufe der Vollkommenheit zu erreichen, als sie im XVIten Jahrhunderte erreicht hat; auch wenn äußere Umstände sie noch mehr begünstigt hätten. Dies lässt sich um so mehr bezweifeln, da die völlige Ausbildung der Malerei nicht von Einem Meister und in Einer Schule, sondern nur teilweise von Mehreren erreicht wurde. Wäre das, was Michel Angelo, Raphael, Tizian und Correggio, jeder seines Teiles, zur Vollkommenheit der Malerei beigetragen haben, von der Hand und dem Geiste Eines Meisters in Eine Schule übergegangen und in dieser fortgebildet worden, so hätte sich vielleicht durch diese Einheit noch eine höhere Stufe der Ausbildung, selbst für die Behandlung jener das Ideal nicht begünstigenden Gegenstände, erschwingen lassen. Aber da nun jede Schule den von ihrem Stifter zur Vollkommenheit

gebrachten Teil vorzugsweise als Hauptzweck, und gewöhnlich mit schädlicher Vernachlässigung der übrigen Teile, zu kultivieren suchte, so ward es auch aus diesem Grunde unmöglich, daß die so zerstückelte Kunst noch im Ganzen hätte weiter gedeihen können, nachdem jene großen Meister sie teilweise auf den Gipfel ihrer Vollkommenheit erhoben hatten.

Zur Zeit der Carracci hatte der natürliche Gang der Kunst längst sein Ziel erreicht; was sie unter den gegebenen Bedingungen werden konnte, war sie geworden. Die Bemühungen jener, ihren Fortgang wieder herzustellen, mußten also auch unzulänglich bleiben. Nur die Technik konnte noch gewinnen; der Kunst selbst konnten sie höchstens für einige Zeit ein künstliches Leben einhauchen, welches noch einige schöne Blüten hervorbrachte. Übrigens legten sie, durch Einführung des Akademischen Studiums, den Grund zu jener nachher in allen Ländern eingeführten Treibhauspflege der Kunst, um das gänzliche Erstarren derselben zu verhüten.

Aus dem Strom der Manier retteten zwar, wie im Anfang unsrer Erzählung schon angemerkt worden, einzelne vortreffliche Künstler die Ehre ihrer Zeit, doch konnten sie dem einreißenden Verderben lange nicht mächtig genug widerstehen, bis, da man der Einförmigkeit der Manieristen müde geworden, es den *Carracci*, bei eminentem Gaben und rastloser Tätigkeit, endlich gelang den bessern Geschmack durchzusetzen. Indessen litt doch ihre Kunst auch unter den beschränkenden Umständen der Zeit, und günstigere Bedingungen hätten ihr wohl noch zartere Schönheiten in den einzelnen Teilen verleihen können. Mit zahllosen Schwierigkeiten ringend haben diese Meister eine wahrhaft heldenmütige Standhaftigkeit gezeigt, die Künstler des manierierten Geschmacks waren ihnen völlig entgegen, und das Publikum zeigte im Anfang sich ebenfalls wenig empfänglich für ihr Kunstverdienst; nur dadurch, daß sie eine große Menge Werke vervollständigten, überall damit auftraten, niedrige Preise hielten und so die Menschen

an das Bessere allmählig gewöhnten, oder es gleichsam unterzuschieben wußten, verschafften sie nach und nach ihrem bessern Geschmack Eingang und Sieg; aber sie fanden sich auf diesem Weg in der Notwendigkeit, eine verhältnismäßig flüchtige Behandlung anzunehmen, wo kühne und bedeutende Pinselstriche, anstatt genau vollendeter Darstellung der Dinge, gelten mußten. Ausführlicher, bei zartern Denk und Empfindungskräften, schöner und feiner sogar in den Formen, war *Dominichino* der edelste Sprößling der Caraccischen Schule, und dennoch erhielten auch seine Werke, gewiß eine üble Vorbedeutung für die Kunst, im Anfange nur sehr mäßigen Beifall vom Publikum, wiewohl der reinere Geschmack, der den Manieristen entgegen gesetzte, von seinen Lehrern schon begründet und, was er leistete, nur als weitere Ausbildung und Vervollkommennung ihres Styls anzusehen war. Besser gelang es dem *Guido* und *Guercino*. Ihre Kunst hatte den stärkern Reiz imposanter Neuheit. Die große Wirkung und naive Wahrheit von diesem,

die heitere Weise in den Werken des erstern,  
die wunderbare Meisterschaft seiner  
Behandlung, die lieblichen Gestalten und  
das Weichliche, Sanfte in seinen Gemälden,  
waren faßlich für die Menge. Diesen  
Vorzügen mehr als ihrem höhern  
Kunstverdienste, scheinen die erwähnten  
beiden Künstler einen sehr großen Teil des  
Ruhms sowohl als die reichlichern  
Belohnungen danken zu müssen, die ihnen  
für ihre Arbeiten zu Teil wurden; denn daß  
nicht die Schönheit, der Wert der  
Gedanken, der Adel der Darstellungen  
beachtet wurde, erweist sich aus dem  
Umstand, daß Caravaggios gemeiner  
Naturalismus, dem Edelsten und Höchsten  
gegenüber, was die Carracci und  
Dominichino und Guido hervorgebracht  
hatten, zahlreiche Freunde und Gönner  
fand. Bedenke man ferner, wie der große  
Guido den Dilettanten so ziemlich nur als  
eine bessere Art Gaukler dienen mußte, um  
Schauspiele mit der Hurtigkeit seines  
Pinsels zu geben; wie der Gott Vater, den  
Guercino in einer Nacht bei Fackeln  
gemalt, mehr als manches seiner besten

Werke bewundert wurde; nicht weniger das Kind vom Peter Berrettini, das er mit einem Pinselstrich weinen und mit einem andern wieder lachen gemacht hatte; ingleichen die Bilder, welche Lucas Giordano für die Beherrscher von Spanien, ohne Pinsel, bloß mit den Fingerspitzen malte. Alle diese und mehr ähnliche Beispiele, die überflüssig anzuführen wären, zeigen unwiderlegbar, daß die Kunst fortdauernd unter immer drängendere Umstände sich beugen mußte, daß der gedeihliche Ernst derselben entflohen war, die echte Liebe zum Guten immer lauer, das Gründliche weniger gefordert, das bloß Scheinbare hingegen als vollgültig angenommen wurde. Die Künstler suchten, so oft es gelingen wollte, durch Neuheit zu reizen; und so wurden in der Malerei die besten Kräfte bald auf leere Fertigkeiten, bald auf den Pomp reicher Kompositionen und schimmernder Farben verwendet, bald auf übertriebene Effekte, oder zerfließende Weichheit in unbestimmten Formen, oder auf geleckte mühselige Glätte etc. Die Plastik, außer ihrem Gebiet, nach malerischer Wirkung

jagend, verleugnete ihre ursprüngliche Würde und ihren Ernst vielleicht noch mehr als die Malerei; sie verfiel, wenn sie sich der Wahrheit befleißigen wollte, oft in das Niedrige, die gesuchte Grazie artete in Affektation, nicht selten gar in Verzerrungen aus. Es darf endlich nicht unangemerkt bleiben, daß, nach And. Sacchis St. Romuald und Hinschied der heilg. Anna, kein einziges Kunstwerk mehr entstanden ist, welches in Hinsicht der Erfindung vorstechenden Wert hätte, und diese Lähmung des edelsten Teiles der Kunst dauerte, wie aus der Folge unserer Geschichte hervorgehen wird, bis über die Hälfte des 18ten Jahrhunderts hinaus.

Was bisher gesagt worden, mag teils zum Versuch einer Beantwortung der oben angeführten Frage dienen, teils als Betrachtung des herrschenden Geschmacks in einer für wahre Kunst höchst unergiebigen Zeit.

Nun bleibt uns aber noch übrig, den Zustand der Kunst durch das XVII.

Jahrhundert rücksichtlich auf ihren eigentlichen Gehalt zu erforschen, welches eine doppelte Untersuchung heischen wird; erstlich die Untersuchung des Geistes der Kunst überhaupt, besonders aber des Charakters, der Erfindungen; zweitens die Untersuchung des Geschmacks, des Styls, der Behandlung, Ausführung u. s. w.

Eine hohe Idee des Großen, Edlen, Kraftvollen, Tatkraftigen, liegt der Kunst der *Carracci* zum Grunde, sie bedienten sich der Natur weislich, um ihren Darstellungen das *Wahrscheinliche*, den Formen die *Mannigfaltigkeit* zu geben. *Dominichino* und *Guido* gingen auf eben diesem Wege fort. Haben schon Formen und Charaktere bei ihnen weder mehr Großes noch mehr Mannigfaltigkeit erhalten, so veredelten und verschönten sie doch dieselben merklich. *Dominichino* hatte überhaupt den höchsten Zweck der Kunst vor Augen, *Guido* strebte dem Schönen nach, und ist, wenige Ausnahmen abgesehen, beständig edel und zierlich geblieben. *Albani* verließ den großen kräftigen Styl seiner Meister

und wählte das Liebliche, Zarte, Fröhliche. Andere, welche sich über die Natur nicht erheben konnten, dienten ihr und suchten die Wirkung von Licht und Schatten, welche ebenfalls dem Sichtbaren nachgeahmt werden kann. Der einzige *Lanfranco* macht in der Reihe dieser Künstler eine Ausnahme, weil er, was die Wirkung seiner Bilder betrifft, einem idealen Muster, dem Correggio folgte, in den Formen aber den Styl seiner Meister beibehielt, nur mit weniger Energie und Gründlichkeit. *Poussins* Kunst war mehr zum Idealen geneigt als keines andern seiner Zeitgenossen. Es gelang ihm in seinen Werken ziemlich, den Geschmack der Antiken zu treffen, das ist, sie haben ein gewisses Ansehen von Ernst und Zierlichkeit und Wahl, welches an den Zustand der alten Zeiten sowohl als an die Kunst des Altertums erinnert, obschon man übrigens weder ausgezeichnete Schönheit der Formen, noch erhabene Charaktere bei ihm findet, selbst da, wo er absichtlich antike Statuen nachgeahmt hat.

Auf diese folgten andere Künstler, welche, flüchtig arbeitend, sich weder ernstlich an die Natur hielten noch der Antiken bedienten, sondern mehr oder weniger bloß Schein suchten und vermittelst des Scheins jeder Forderung der Kunst genug getan zu haben wähnten. Dieser Vorwurf trifft schon den Lanfranco, noch mehr den *Peter von Cortona*, seine Schüler, den *Cyrus Ferri* und *Fr. Romanelli* am meisten; aber den *Lucas Giordano*, den *Gauli* und den *Solimena*, welche letzteren schon in das 18te Jahrhundert hinüberreichen und uns also künftig wieder begegnen werden. Noch gab es, außer den eigentlichen Naturalisten, eine Klasse von Künstlern, welche rigoristische Zeichner und nicht weniger treue Nachahmer der Natur zu sein vorgaben, indem alle nackende Teile ihrer Figuren das Akademische Modell verraten; *Algardi* als Bildhauer und *Andr. Sacchi* als Maler sind vermutlich die ersten gewesen, welche diesen monotonen Naturalismus in der Kunst eingeführt, der, verbunden mit dem Plagiat, so lange das Beste blieb, was die Kunst leistete, bis *Mengs*, durch Wort

und Tat, Höheres und Schöneres lehrte. So war es während des 17ten Jahrhunderts mit der Kunst hinsichtlich auf die Formen beschaffen, anfänglich hatte ein großer strenger Geschmack in denselben statt, vortreffliche Talente fügten noch mehr Edles, Zartes, Reizendes hinzu, andere suchten dagegen, mit minderer Mühe, gleichsam durch nackte Wahrheit der Natur, den Beifall der ungebildeten Menge zu gewinnen; dann stellte man sich bei immer mehr sinkender Kunst den Beschauer der Kunstwerke als bloß flüchtig überhinblickend vor und gab mehr auf den gefälligen Eindruck des Ganzen, als auf die Formen Acht, so daß selbst die Plastik weniger die Gestalt als die Wirkung bezweckte; endlich ist das Plagiat entstanden, wo gar die Einheit aufgegeben ward und das Naturalistische zuweilen neben dem Idealen, das Hohe neben dem Gemeinen steht.

Wir wenden uns nun zur Betrachtung des herrschenden Geschmacks der Erfindung und Anordnung.

Der Geist guter Erfindungen in der Kunst kann mit der Zeit nicht wechseln, sondern wird und muß immer derselbe bleiben. Selbst in des *Giotto* kunstlosen Werken lassen sich Gedanken nachweisen, die, man möchte sagen, ohne alle Schlacken sind, des größten Künstlers der gebildetsten Zeiten nicht unwert, und also darf auch zwischen den besten Produkten der Kunst, gleichviel ob sie früher oder später in dem Zeitraum, welchen wir betrachten, entstanden sind, rücksichtlich auf das Wesentlichste der Erfindung kein Unterschied vermutet werden; allein, nach der oben schon geschehenen Bemerkung, wurde das Vortreffliche abnehmend weniger und endlich nicht mehr hervorgebracht.

Will man Unterschiede oder Abänderungen in der Erfindung aufsuchen, so möchte wohl der technische Teil derselben, da nämlich, wo die Anordnung einzugreifen anfängt, die auffallendsten darbieten. Die von den *Carracci* angenommenen ökonomischen Maximen wurden gar bald

übertreten, schon *Guido* zuweilen, und sogar *Dominichino*, brachten an den Seiten ihrer Bilder, im Vordergrund, Figuren und Gruppen an, welche für sich zwar allemal interessant sind, aber doch nicht dergestalt in der Geschichte notwendig, daß sie uns nicht des Malers Bedürfnis kräftiger Massen verrieten, um seine übrigen Figuren besser zurück zu treiben. In der Folge wurde dieser Behelf, durch die Auktorität so großer Künstler unterstützt, fast zur Gewohnheit, besonders als man anfing an dergleichen Figuren, mit akademischen Studien, Pomp zu machen. Wir bemerken hier beiläufig noch, daß in der Anordnung selbst immer größere Nachlässigkeit entstanden, vorzüglich erlaubten sich die flüchtig arbeitenden Künstler unzulässige Freiheiten; die kunstmäßige Anordnung der einzelnen Gruppen und Glieder, wie man solche bei den Antiken und in den Werken der besten neuern Meister findet, geriet beinahe ganz in Vergessenheit.

Weil die Kunst aus Ursachen, welche bereits abgehandelt sind, eine sehr große

Breite und Mannigfaltigkeit erlangt hatte, so brachten die Künstler auch in die Gegenstände, welche sie zur Darstellung wählten, mehr Abwechselung. Inzwischen war der größte Bedarf an Kunstwerken, an Gemälden sowohl als denen von der plastischen Gattung, obschon die Anzahl sich überhaupt sehr verringert hatte, doch noch immer für Kirchen; woraus von selbst folgt, daß im historischen Fache das meiste religiösen Bezug haben mußte. Auch Galeriegemälde und Cabinetstücke waren, hergebrachter Gewohnheit nach, oft biblischen Inhalts, zuweilen mußten wohl auch römische Dichter und Geschichtschreiber den Stoff zu Bildern hergeben. Darstellungen dieser Art erhielten sich eine geraume Zeit hindurch ohngefähr in gleichem Kredit, während das Heilige für öffentlichen und Privatgebrauch immer weniger gefordert wurde. Gegenstände, die ursprünglich aus griechischen Schriftstellern genommen sind, blieben durch das ganze 17te Jahrhundert noch seltene Erscheinungen. Etwas mehr wurden indessen die Gedichte des Ariost und des

Tasso von den Künstlern benutzt und man hat von den *Carracci*, *Guido*, *Lanfranco*, *Guercino* und *Albani*, zwar wenige, aber höchst schätzbare Werke, wozu der Stoff aus diesen Dichtern genommen ist.

Für allegorische Darstellungen bemerken wir überhaupt eine ziemlich stätige Neigung. Früher ist nur der Sinn gewöhnlich einfacher, der Kunst mehr gemäß, mehr Bild, mehr Sache; späterhin aber werden sie verwickelter. Zuweilen sind es bloße Sentenzen in Bildern ausgesprochen, so daß man z. B. einige von Peter *Cortona*, *Poussin* und andern, eher Rätsel als Allegorien nennen möchte, sie fanden indessen, ihrer Dunkelheit ungeachtet, Beifall, ja es gebrach selbst *Gauli* und *Pozzo* in den Kirchen *Gesù* und *S. Ignazio* gemalt hatten, nicht an Bewunderern; der Geschmack war besonders von dieser Seite gegen das Ende des Jahrhunderts äußerst verdorben.  
Anspielungen auf Namen und Wappen Von beiderlei Art hat selbst Dominichino in den Kirchen St. Andrea della Valle und

St. Carlo a' Catenari Gebrauch gemacht.  
Die dunkelste und gezwungenste Allegorie  
auf den Namen ist indessen doch wohl die,  
welche Algardi bei seiner Gruppe von der  
Enthauptung Pauli bezweckte. Derjenige,  
zu dessen Andenken dieses Werk verfertigt  
wurde, hieß *Paul Spada*, nun sollte der  
Apostel auf den Vornamen *Paul*, das  
*Schwert* aber, welches der Henker führt, auf  
den Familien-Namen *Spada* deuten. waren  
die ganze Zeit über stark im Gebrauch und  
sind gegenwärtig noch nicht ganz  
abgekommen. Der Geschmack an  
Emblemen und Sinsprüchen hingegen  
verlor sich nach und nach.

Wir haben angenommen, daß die bildenden  
Künste, von ihrer Wiedererstehung an bis  
zur glänzendsten Epoche, Pfleglinge eines  
religiösen Eifers waren, und, sobald als  
diese sie vorwärtstreibende Kraft ermattete  
und der alte Ernst abgelegt war, zu sinken  
begannen, dann aber, um zu gefallen,  
mannigfältiger wurden. Da nun jener  
religiöse Eifer die Landschaftmalerei,  
welche bloß aus dem notwendig

gewordenen Streben zur gefälligen  
Mannigfaltigkeit entsprungen scheint, nicht  
begünstigte, so läßt sich leicht fassen,  
warum sie erst spät kultiviert und zu einem  
eigenen unabhängigen Fach erhoben  
werden konnte. Die Ursache ihrer schnellen  
Ausbildung, welche, vom *Paul Brill* an  
gerechnet, bis auf *Claude Gelée, C. Poussin*  
und *Salv. Rosa* nicht mehr als eine Zeit von  
ohngefähr 50 Jahren ausmachen wird,  
möchte wohl darin zu suchen sein, weil die  
allgemeinen Regeln der Kunst damals  
schon alle bekannt waren und auf diesen  
Nebenzweig derselben nur übergetragen  
werden durften.

In wiefern die eben erwähnten größten  
Meister in solchem Fach zur möglichsten  
Höhe gedrungen, oder ob eine noch  
vollkommnere Stufe erreichbar sei, bleibt  
zur weitern Erörterung aufgespart.  
Gegenwärtig merken wir bloß an, daß von  
den *Carracci* der Geschmack der Erfindung  
in der Landschaftmalerei sehr gut  
angegeben worden, und das Publikum  
begünstigte dieses neue Fach, vielleicht

zum Nachteil der historischen Kunst, sehr, aber nicht mit Unrecht, weil Männer von bewundernswürdigen Talenten in demselben auftraten, und man kann sagen, daß wenn in allen übrigen Zweigen der Kunst, nach zurückgelegter Hälfte des 17ten Jahrhunderts, bereits verderbter Geschmack herrschte, die Landschaftmalerei allein sich eines guten, gereinigten zu erfreuen hatte. Die beschränkende Wirklichkeits-Forderung treu dargestellter Aussichten und dergleichen, welche seither der besseren poetischen Erfindung so schädlich geworden, fand damals noch keine Statt. Zwar gibt es auch wirkliche Aussichten von *Claude Gelée*, *C. Poussin* und andern verfertigt, aber es sind ihre Studien nach der Natur. In den eigentlich ausgeführten Werken erscheint keiner als bedingter Nachahmer, sondern sie suchten jedesmal ein bedeutsames Ganzes darzustellen, verschieden nach Talenten und Neigungen, groß und einfach, durch liebliche Mannigfaltigkeit anziehend etc. alle taten ihr Bestes in freiem Wirken.

In der Behandlung und Ausführung weichen schon die *Carracci*, von der vollendeten Weise, deren sich die großen alten Meister bedienten, etwas ab, wovon die Ursache unsren Lesern vorhin eröffnet worden; zwar drücken sie sich überhaupt streng und deutlich genug aus, doch geschieht nicht mehr als das Notwendige, mit freier Hand und wenigen Strichen. *Dominichino* ist, mit sichtbar größerer Mühe, gewöhnlich etwas ausführlicher als seine Meister, und liebt hellere Farben. *Caravaggio*, *Guercino* und *Lanfranco* sammelten ihr Licht sehr und vertieften die Schatten mit möglichster Kraft. Der dunkeln pikanten Manier dieser Künstler setzte *Guido*, nachdem auch er einige Zeit sich derselben beflissen hatte, seine gefälligen, heiter gemalten Werke entgegen, und blieb endlich, sowohl in der dunkeln als in der heitern Behandlungsweise, der vorzüglich verehrte und nachgeahmte Meister. Die Schar der Künstler wandte sich alsdann, wie von zwei verschiedenen Polen angezogen, teils hierhin, teils dorthin, nur wenige hielten die Mittelstraße, andere

bedienten sich nach Beschaffenheit  
abwechselnd beiderlei Weisen z. B. *P. von Cortona*, der nicht immer so hell und  
blühend gemalt hat, wie in den Palästen  
Pitti und Barbarini, im Raub der  
Sabinerinnen, im Gemälde, wo Paulus vom  
Ananias das Gesicht wieder erhält u. s. w.  
sondern zuweilen düster mit gewaltigen  
Schatten, wie im Opfer der Iphigenia und in  
der Prozession des heiligen Carl Borromäus  
auf dem Hauptaltar zu *St. Carlo a' Catinari*;  
so auch *And. Sacchi*, welcher manchmal  
den silbernen grauen Ton aus Guidos  
spätem Werken nachzuahmen suchte, wie  
im Leben des heil. Joh. Bapt., zu St.  
Giovanni Batista nel fonte Laterano.  
zuweilen aber sehr kräftige Farben und  
Schatten gewählt, wie im Tod der  
Hl. Annazu *St. Carlo a' Catinari*. u. s. w.

Dieses Schwanken im Geschmack der  
Ausführung, dessen Ursache im  
Überhandnehmen der Empirie zu suchen  
ist, bereitete nun das Plagiat vor.  
Leichtigkeit und Weichheit, die ans  
Unbestimmte grenzte, wurden für

unerlässliche Bedingungen der Malerei gehalten; im übrigen glaubte man das Vollkommene aus so verschiedenen Mustern und Teilen derselben zusammensetzen zu können, daß innere Einheit und Übereinstimmung notwendig aufgegeben werden mußten. Die Antiken durften in das Studium der Kunst, zur Vermeidung alles Harten und Steifen, wie es scheint, kaum noch anders als etwa wie Anfangsgründe zum Zeichnen eingreifen, das Nackende wurde fast immer dem akademischen Modell nachgebildet, Lanfranco in der Leichtigkeit, Fülle und Pracht der Erfindung und Anordnung, so wie im Einfachen der Falten für musterhaft gegeben, Michel Angelo und Hanibal Carracci wegen richtiger Zeichnung und Großheit. Den Guido studierte man, um das Edle zu erlernen, Lieblichkeit der Gesichtszüge, zierlichen Kopfputz, Stellung und Form von Händen und Füßen; Dominichino und Poussin ihrer Wahrheit und Natürlichkeit wegen, den Tizian und Correggio, jenen als obersten Meister des Kolorits, diesen, weil er rücksichtlich auf

Behandlung für den Ersten geachtet wurde; Rafael endlich galt zwar überhaupt für vortrefflich, besonders aber wegen Wahl der Formen, Reichtum und Sonderbarkeit der Gedanken, kluger Anordnung, Ausdruck und Charakter, Anlage von Licht und Schatten, wie auch wegen seiner Einsicht in die Luft- und Linear-Perspektive.

Es würde zu weitläufige Untersuchungen veranlassen und kunstverständigen Lesern gegenüber vollkommen unnütz sein, das Wahre, Verschobene und Falsche, welche uns hier so wunderbar gemischt erschienen, deutlich auseinander zu setzen. Was wir beigebracht haben, soll, zufolge vorhandener Nachrichten aus dem Anfang des verflossenen Jahrhunderts, die Begriffe und Grundsätze des C. Maratti enthalten, nach welchen er seine liebsten Schüler unterrichtete, und kann uns also für die herrschende Meinung im Kunstgeschmack zu Ende des 17ten Jahrhunderts gelten.

Der Hang zum Weichen, und zum Schein einer leichten und freien Behandlung in der Malerei, der immer mehr zunehmend war, führte nach und nach zur matten Bedeutungs- und Charakterlosigkeit über. Mit der Entfernung von Antiken waren auch die bessern Formen verschwunden und Massen schwülstiger Gewänder eingeführt worden, um willkürlich Tiefen und Höhen, Partien von Licht, Schatten und Farben zu erhalten, in bunter Mischung, Fleck gegen Fleck gesetzt. Der reine einfache Begriff von der Kunst war verloren gegangen, unendliche Muster hoben einander wechselseitig auf.

Die stufenweise zunehmende Verirrung der Malerei läßt sich indessen, wie aus dem Vorhergehenden erhellet, leicht verfolgen und ihre Entfernung vom Rechten fassen, indem man beobachtet, wie sie nach und nach dazu gelangt ist; aber in Hinsicht auf die Plastik muß es immer beinahe unbegreiflich bleiben, wie man die Augen so von den großen Mustern des Altertums abwenden und malerische Effekte suchen

konnte, welche dieser Kunst weder angemessen, noch durch sie in einem vorzüglichlichen Grade zu erzielen sind.

Um deswillen bleiben die heilige Therese in der Kirche St. Maria della Vittoria. sowohl als andere dergleichen Werke des Bernini in der Tat merkwürdige Monumente der sonderbarsten Ausschweifung der Kunst; doch sonderbarer ist es noch, daß ein so unreiner Geschmack Nachahmer finden, ja die allgemeine Gunst erlangen, und eine Zeitlang der herrschende bleiben konnte.

## Achtzehntes Jahrhundert Erste Hälfte

### *Malerei*

#### Geschichtliche Darstellungen

Unter den berühmten Meistern, deren Flor noch in das XVIIte Jahrhundert fällt, die aber bis zum Anfange des XVIIIten lebten und ihre Kunst, so wie ihre Lehrbegriffe und ihren Geschmack in dasselbe

übertrugen, gedenken wir, vor andern, des *Lucas Giordano, fa presto*, oder der Geschwinde genannt, Luc. Giord. st. 1705. neben ihm des *Joh. Bapt. Gauli* mit dem Zunamen *Baciccio*. J. B. Gauli st. 1709. Beide waren Männer von ungemeinen Naturgaben, an Erfindung unerschöpflich und überdem zu weitläufigen Werken, durch bewundernswürdige Fertigkeit, vor vielen andern berechtiget. Der Beschauer ihrer Werke erwarte jedoch keine ausgesuchten Formen, oder etwas mehr als bloße Scheingestalten; denn ungeduldige Eile nötigte sie, mit fliegendem Pinsel, die augenblicklichen Ergießungen ihrer Phantasie auch augenblicklich auf die Tafel zu werfen. Alle Ausführung einzelner Teile ist darum aufgegeben und bloß Wirkung im Allgemeinen beabsichtigt; wobei sie denn überhaupt weniger den höheren Sinn zu befriedigen, als das Auge zu vergnügen suchten. Auf eben dem Wege, auf welchem vor ihnen schon der bessere Künstler, Peter von Cortona, allem Strengen und Ernstigen in der Kunst ausgewichen war, entfernten sie sich noch weiter als er vom Gründlichen

der alten Schulen. Nicht minder flüchtig gedacht als dargestellt, haben ihre Kompositionen selten echten Inhalt, und wenn der erwähnte Peter von Cortona schon Figuren anbrachte, die keinen andern Zweck hatten, als Lücken zu füllen; so bedienten *Giordano* und *Gauli* sich derselben, noch weit häufiger, mit beinahe unbedingter Willkürlichkeit in der Anordnung.

Lucas Giordano hat in seinen Ölgemälden oft ein gefällig blühendes Kolorit, al fresko ist dasselbe zwar minder kräftig, aber von hellen fröhlichen Farben, wie in der Galerie Riccardi zu Florenz, zuweilen muß man den angenehmen harmonischen Ton loben, wie in der Kapelle *Corsini al Carmine* daselbst. Oftmals unterfing er sich auch Bilder in der Manier verschiedener großer Meister, selbst des Rafael und Tizian zu ververtigen. Es kann freilich die Frage nicht walten, ob dergleichen Nachahmungen etwas mehr als nur oberflächliche Ähnlichkeit mit den Werken der Meister enthalten, die zum Vorbild gedient haben,

und ob sie den Kenner täuschen konnten; indessen breitet doch eben die Übung, die unser Künstler besaß, den äußern Schein edler Kunstwerke nachzuahmen, über alle seine Arbeiten wieder einen gewissen Schein von Geschmack, Zierlichkeit der Formen und des Faltenschlags aus, der unter die bessern Teile seiner Kunst gehört.

*J. B. Gauli* bildete sich unter Anleitung des Bernini. Man bemerkt in seinen Arbeiten kein so frisches und abwechselndes Kolorit wie beim Giordano, hingegen sind die Formen besser. Er malt überhaupt kräftig, am besten in Fresko, mit gelblichem Ton und gefälliger Harmonie des Ganzen. Noch mehr Beifall gewährte ihm die in allen Teilen herrschende Lebhaftigkeit und Bewegung. Um deswillen war sonst die große Gruppe der stürzenden Laster am Gewölbe der Kirche *Gesù* vornehmlich berühmt, und verdient auch in der Tat es zu sein.

Der Pater *And. Pozzo*, Andreas Pozzo ist zu Trient 1642. geb. und st. zu Wien 1709. aus

dem Orden der Jesuiten, schließt sich, weitläufiger Unternehmungen und nicht geringerer Fertigkeit wegen, mit welcher er dieselben ausgeführt hat, den beiden vorigen Künstlern an. Man hält ihn mit Recht für einen der vorzüglichsten Meister im Fache architektonischer Perspektivmalerei. Doch in historischen Darstellungen erreichte er weder den Gauli, noch den Giordano, seine Zeichnung hat noch weniger Verdienst, das Kolorit ist roh, die Anordnung selten gefällig. Was ferner die Erfindung betrifft; so ist dieselbe fast immer matt, ja in einigen Fällen ganz fehlerhaft. Die Malereien am Gewölbe der Kirche des H. Ignatius können hierüber zum vollständigsten Beweis dienen.

Künstler, wie die drei eben erwähnten, sind, weil sie meist nur große Räume zu bemalen pflegten, *Machinisten* genannt worden, ein Name, der ihnen mit einer schon früher bestandenen Schule oder Genossenschaft Bolognesischer Architekturmaler gemein ist und also nicht ganz ausschließlich auf sie zu passen scheint. Darum möchten wir ihre,

im strengen Sinn, wenig mehr als mechanische Kunstfertigkeit zu bezeichnen, sie lieber *Praktikanten* genannt und diese Benennung auf alle, welche gleich ihnen, über dem Viel- und Geschwindemalen, höhere Kunztzwecke aus den Augen setzen, vererbt wissen.

*Carl Maratti*C. Maratti st. 1713. im 88sten Jahre s. A. wollte, mit strengern Grundsätzen und einem höhern Begriffe von der Kunst, den eklektischen Weg einschlagen und aus den Werken der vorzüglichsten Meister sich einen eigentümlichen Styl bilden. Doch sein Talent reichte nicht hin, den verschiedenen Gehalt dieser Metalle in einen Guß zu vereinen, oder, mit andern Worten, es weiter als zum *Plagiat* zu bringen. In seinen allerbesten Werken erscheint er daher, entweder als Nachahmer seines Lieblingsmusters des Guido Reni, wie z. B. in der Anbetung der Könige in der Kirche St. Marco, oder sie sind gleichsam aus mancherlei Bruchstücken zusammengesetzt, wie das Altargemälde

der Kapelle Spada in der Chiesa Nuova, worin man zugleich an den Rafael, Correggio, Guido und Guercino erinnert wird; in mehreren andern bediente er sich eines gesättigten, ernsthaften Farbentons, und scheint alsdann sich seinem Lehrer, dem Andrea Sacchi, haben nähern zu wollen. Von dieser Art sind die schönen Gemälde in einer der heil. Jungfrau und dem heil. Joseph geweihten Kapelle, in der Kirche St. Isidoro; die Geburt Christi in St. Giuseppe de Falegnami; eine Maria mit dem Kinde und Engeln, in der Galerie zu Dresden, von denen allen man glauben darf, sie seien aus des Künstlers früherer Zeit. Andere hingegen, welche er wahrscheinlich später verfertigte, wie das große Altarblatt zu St. Carlo al Corso, das Gemälde in der Kapelle Cibo zu St. Maria del Popolo, u. a. m. haben einen hellern Farbenton, der zuweilen gar etwas ins Matte fällt, ihre Formen aber sind von edlerem Styl.

Maratti genoß unter seinen Zeitgenossen allgemein den höchsten Ruhm und verdiente solchen auch wirklich, da er, nach

seines Meisters Sacchis Tode, unstreitig der beste Maler war. Seine Zeichnung ist richtig im Nackenden, nur spürt man, besonders an den Hauptfiguren, das Akademische zu sehr, Verhältnisse und Charaktere sind im übrigen wohlbedacht, meistens edel, vornehmlich an den Madonnen, welche oft die einnehmendste Unschuld und Reinheit schmückt. Hierin kam dem Guido keiner so nahe als Maratti. Die Falten legte er zierlich, ebenfalls den Guido nachahmend, an, doch sind sie lockerer gehalten und die Massen häufig unterbrochen. Licht und Schatten ist gewöhnlich gleichgültig, mehr zum Bedürfnis gebraucht, als zu freien Zwecken der Kunst angewandt, daher dürfte es schwer halten, irgend ein Werk unsers Künstlers zu nennen, welches auffallende Wirkung tut. Wohlangeordnete Gruppen finden sich zuweilen bei ihm; hingegen kann keiner von seinen Erfindungen ein ausgezeichnet poetisches Verdienst zugestanden werden.

Dem Maratti an Ruhm und Kunst der  
nächste war *Carl Cignani* st. 1719.  
91. Jahre alt. ebenfalls ein Plagiarier, aber  
von beschränkterer Art. In seinen besten  
Arbeiten, unter welchen die  
Freskogemälde, unter der Kuppel der  
Domkirche zu Piacenza, in erster Reihe  
stehen, ahmte er die heitere gefällige Weise  
des Guido nach, auch in einem  
Altargemälde der Hofkirche zu München  
erinnern manche Gestalten ebenfalls an  
jenen Meister. Kräftiger behandelt ist der  
von den Liebhabern so hochgeschätzte  
Joseph mit Potifars Weib in der Galerie zu  
Dresden; in andern Sammlungen finden  
sich Werke von Cignani, worin er, in Kraft  
und Ton des Kolorits sowohl als in den  
breiten Massen, den Ludwig Carracci zum  
Muster genommen zu haben scheint.

Wollte man die Kunst des Maratti und  
Cignani vergleichend gegen einander  
halten, so würde jener in allen Teilen,  
wodurch die Künstler der Römischen  
Schule schon lange sich auszeichneten, den  
Vorzug behaupten, er würde im Ausdruck

lebhafter, in den Charakteren  
mannigfaltiger, zum Teil auch edler,  
überhaupt aber als besserer Zeichner sich  
darstellen. Cignani hingegen, aus der  
Lombardischen Schule, erschien als der  
bessere Maler mit sanfterm Kolorit, freierem  
Pinsel, reinern ununterbrochnern Massen.  
Daher seine Bilder gewöhnlich mehr  
Wirkung tun. Auch möchten wir ihn in  
Behandlung der Falten für vorzüglicher  
halten, worin die Carracci und vornehmlich  
Guido, ohne merklichen Einfluß des  
Berninischen Geschmackes, nachgeahmt  
sind. In die Gesellschaft der erwähnten  
Künstler bringen wir aus mehreren  
Gründen auch den *Franz Trevisani*, Fr.  
Trevisani st. 1746. 90 Jahr alt. der in  
seinem vorzüglichsten Werk, einem heilg.  
Franziscus, der die Wundmale empfängt,  
auf dem Hauptaltar in der Kirche delle  
Stigmate, sich als ein glücklicher  
Nachahmer des Guido bewies, welcher  
damals, wie man aus dem allgemeinen  
Bestreben der Künstler, ihn nachzuahmen,  
wahrnimmt, für den Kanon des malerischen  
Kunstgeschmacks galt. In andern Bildern,

z. B. in denen zu S. Silvestro in Capite, bediente sich Trevisiani hingegen sehr dunkler Schatten und eines warmen Farbentons, der etwas ins Braune fällt. Er zeichnete seine Figuren, nach damals üblicher akademischer Manier, ziemlich richtig, ohne sich jedoch in den Formen zu einem großen Sinn erheben zu können. Ihm möchte von dieser Seite hauptsächlich *Benedict Luti* B. Lutti st. 1724. 58 Jahr alt. G. M. Morandi st. 1717. M.A. Franceschini st. 1729. B. Lamberti st. 1721. J. Ghezzi st. 1721. J. Odazzi st. 1731. L. Garzi st. 1721. Joh. Nic. Nasini st. 1736. J. Chiari st. 1727. Melchiori st. ... Procaccini st. 1734. Passeri st. 1714. de Matteis st. 1728. verglichen werden, dessen Geschmack übrigens mehr zum Zierlichen und Geschmückten, die Ausführung zum Glatten sich neigt, mit fröhlichen Farben in den Gewändern, welche allen Gemälden dieses Künstlers ein sehr munteres Ansehen geben.

*Giambatt. Maria Morandi* und *Marc. Ant. Franceschini* sind bereits unter diejenigen Maler zu zählen, deren Kunst noch enger

bedingt war, als die der vorerwähnten Plagiarier, welche nun von diesen wieder als Vorbilder nachgeahmt wurden.

Vom Morandi sieht man, in der Kirche S. Maria del Popolo, die Heimsuchung, kräftig und mit gefälliger Wirkung gemalt, worin er sich die Werke der Lombardischen Schule zum Muster genommen hat. Franceschini, der in Rom bedeutende Arbeiten verfertigte, hatte sich zwar unter C. Cignani, doch, wie aus seinem schönsten uns bekannten Gemälde, einer büßenden M. Magdalena in der Galerie zu Dresden augenscheinlich erhellet, vornehmlich nach Werken des Guido Reni gebildet, als dessen Nachahmer er in dem erwähnten Gemälde auftritt. Allein er ist diesem seinen Vorbild nicht immer so treu geblieben, daß in andern Werken nicht auch zuweilen die Manier des Lehrers mit durchblicken sollte. Gefällige Ausführung mit freiem Pinsel, angenehmere Beleuchtung, mehr Fließendes und Zierliches als Kraft und Bestimmtheit in der Zeichnung, ist der Charakter von Franceschinis Bildern.

*Bonaventura Lamberti*, aus dem Modenesischen, welcher die Kunst vom Cignani gelernt, *Joseph Ghezzi*, von Ascoli, *Joh. Odazzi* und *Joh. Nic. Nasini* des *Cyrus Ferri*, *Ludwig Garzi* des A. Sacchi Schüler, ferner *Joseph Chiari*, *Joh. P. Melchiori*, *Procaccini* und *Passeri*, alle vier vom C. Maratti gezogen. *M. Benefiali*, welchen der obige Lamberti unterrichtet hatte, nebst diesen *de Matteis*, der den Maratti nachahmte, obschon Lucas Giordano sein Lehrer gewesen, waren zu Anfange des Jahrhunderts geschätzte Künstler, und wurden, (der Erste nebst den beiden Letzten ausgenommen,) mit Lutti, Trevisiani und dem nachher zu erwähnenden Seb. Conca im Jahr 1718. erkoren, die großen Figuren der Propheten, in der Kirche St. Giov. in Laterano, zu malen; Werke, die, sobald man an jene herrlichen Typen denken will, welche Michel Angelo und Rafael für dergleichen Charaktere aufgestellt haben, freilich keiner großen Achtung wert sind, Forscher der Kunstgeschichte aber doch interessieren, weil sie ihnen den Zustand der damaligen besten Kunst und des

Geschmacks, in einer Reihe Arbeiten der vorzüglichsten Meister, vor Augen stellen.

Zu gleicher Zeit hatte eine andere, noch viel weniger korrekte, in wilder Manier ausschweifende Schule der Kunst ihren Sitz in Neapel. Dem Haupt und Stifter derselben *Franz Solimena* Fr. Solimena st. 1747.

glauben wir kein Unrecht zuzufügen, indem wir ihm frevelhaft oberflächliche Leichtigkeit im Zeichnen, so wie in der Behandlung überhaupt, schlechten Geschmack und gehaltlose Erfindungen Schuld geben. In der Anordnung scheint er um nichts besorgt gewesen zu sein, als den Raum auszufüllen. Er suchte das Auge nicht anzuziehen; nein, es gewaltsam zu blenden, durch grellen Kontrast von Licht, von Schatten und Farben, Fleck gegen Fleck gesetzt. Die Italienische Kunstsprache hat diese Manier treffend *a macchie*, d. i. fleckenweise malen, genannt. Wir fassen daher alle diejenigen, welche sich derselben bedient haben, unter dem Namen *Macchianten* zusammen. Der oben schon genannte *Sebastian Conca* von

GaetaSeb. Conca st. 1764. D. Vaccaro lebte nach 1740. F. Muro st. ... G. Corrado st. 1765. J. Bapt. Piazetta st. 1755. im 72sten Jahre. J. Bapt. Tiepolo st. 1770. 77 Jahr alt. war des Fr. Solimena Schüler; ein langer Aufenthalt in Rom und die Konkurrenz mit den besten Künstlern daselbst hatte jedoch seinen Geschmack besser gebildet und ihn etwas größern Ernst auf Zeichnung und Ausführung wenden gelehrt. Die Übergänge vom Licht zum Schatten sind bei ihm sanfter, der Ton des Kolorits minder ins Graue fallend, die Farben überhaupt fröhlicher. Willkürliche Anordnung und bunte Unruhe in seinen meisten Werken verraten indessen die Schule.

*Dominicus Vaccaro, Francisciello del Muro* und *Giaquinto Corrado* waren die getreusten Nachahmer von Solimena, besonders gilt Francisciello in dieser Rücksicht für den Vornehmsten. Die Behandlung seiner Werke ist, im Ganzen, nur noch leichtsinniger, loser und dabei nicht so geistreich als Solimenas. Bei

ernsthaften Beschauern erregt er wirklich Unwillen und zuweilen, im eigentlichsten Sinn, schmerzhafte Empfindungen. Corrado ist bunt, unruhig, gehaltlos; aber eben nicht widerwärtig. Er hat viel in Fresko gearbeitet und von dieser Seite kennt ihn der Verfasser bloß. Wiewohl J. Bapt. *Piazzetta* und J. Bapt. *Tiepolo*, beide Venezianer und von ganz anderem Stamm als die Neapolitanischen Macchianten sind, so dürfen sie doch, als Geschmacksverwandte und auf gleichem Irrwege, denselben zur Seite stehen. Schwache Gedanken, fehlerhafte Zeichnung, Mangel an Ausdruck, Charakter und edlen Gestalten, der Zweck durch heftige Gegensätze Wirkung hervorzubringen, unzulängliches Wissen unter kecke Pinselstriche zu verbergen, sind ihnen allen gemeine Eigenschaften. Piazzetta unterscheidet sich nur durch mächtigere Schatten, welche ins Rotbraune fallen, Tiepolo wendet hingegen hellere Farben an und bedarf deswegen keiner gewaltsam dunklen Stellen. In beider Werken finden sich zuweilen noch Spuren

von dem guten Kolorit der ältern  
Venezianischen Schule.

Leicht würden sich noch viel mehrere  
Maler, sowohl aus Venedig als von Neapel  
anführen lassen, welche alle, unter sich  
wenig abweichend, in derselben  
tadelnswerten Manier gearbeitet haben;  
allein wir wollten, unserm Vorsatz gemäß,  
bloß die Gattung anzeigen, wozu das  
Gesagte bereits hinreichend sein mag.

Vom jüngern Brutus haben die Alten  
gesagt: »Er sei der letzte Römer gewesen,«  
und jetzt pflegte man dasselbe Wort unter  
anderer Beziehung auch auf den C. Maratti  
anzuwenden. In der Tat war der Einfall  
treffend, weil nach des Maratti Tode kein  
Römer mehr, ja bald nachher auch nicht  
einmal ein Künstler von italischer Zunge,  
zu Rom den höchsten Ruhm in der Kunst  
genoß, sondern abwechselnd Ausländer  
verschiedener Nationen, bis auf den noch  
lebenden Bildhauer Canova, welcher seinen  
Landsleuten erst neulich diese Ehre  
wiedergewonnen hat. Hieran war nicht der

größere Flor oder eine lebhaftere  
Steigerung der bildenden Kunst in den  
verschiedenen Landen Schuld: denn die  
Niederländische Schule hatte ihre schönste  
Epoche schon zurückgelegt; Auch in  
Frankreich lebten die bessern Künstler aus  
Ludwig des Großen Zeit nicht mehr;  
sondern Kunst und Geschmack hatten  
überhaupt eingebüßt, und waren auch bei  
den Italiänern, durch die Verirrungen,  
welche so eben angezeigt worden, auf  
schlimme Abwege geraten.

Der vorhergegangenen Bemerkung zu  
Folge war Peter *Subleyras*, ein Franzose,  
ohngefähr um das Jahr 1740 zu dem  
Ansehen des besten Historien-Malers  
gelangt, so daß ihm ein Altargemälde für  
die Peterskirche zu ververtigen aufgetragen  
wurde. Es ist in Mosaik gesetzt und das  
Original wird seither in der Kartause, neben  
andern aus der Peterskirche dahin  
transportierten Bildern, aufbewahrt. Der  
Künstler stellte auf demselben eine  
Geschichte vom Kaiser Valens oder  
Theodosius dar, welcher, vom Wunder der

Messe gerührt, ohnmächtig hinsinkt. Es ist ein Werk ohngefähr von dem Verdienst einer Arbeit des Carl Maratti; einige Massen der Gewänder sind vielleicht besser geworfen, andere im Ton zarter abgewechselt, als von jenem zu erwarten wäre, hingegen findet sich wohl im Ganzen nicht so viel Gemütliches; auch würde Maratti die nackenden Teile eines dienenden Mannes, im Vordergrund, vermutlich in besserm Style gezeichnet haben.

## Bildnismalerei

Die Neigung der Italiener hat sich nie so entschieden auf Porträte gewendet, wie solches anderwärts geschehen ist, und so hat man bei ihnen die Bildnismalerei auch nie als einen eigenen, für sich bestehenden Zweig der Kunst angesehen. In Rom selbst findet sich deswegen, durch die ganze Zeit, welche in gegenwärtigem Abschnitt behandelt wird, kein berühmter

Bildnismaler von Profession. *Sebastian Bombelli*, *Rosalba Carrieria* und *Franz Rusca*, die einzigen Künstler von bedeutendem Ruf und Ansehen, welche sich ausschließlich mit dieser Gattung von Arbeiten beschäftigten, waren aus dem oberen Italien gebürtig, wo die Aussicht auf reichlichen Gewinn in den nahe angrenzenden Ländern sie so zu sagen zu dieser Kunst verlocken konnte.

## Landschaftsmalerei

Die Landschaftsmalerei scheint im Anfang dieses Jahrhunderts in Italien weniger als zuvor geübt worden zu sein. Von Nationalen hatten allein *Lucatelli*, *J. P. Pannini* und *Ant. Canale*, die beiden letzten sogar nur in einem Nebenzweige dieser Kunstgattung, in Architekturgemälden, Ruhmwürdiges geleistet; im eigentlichen Fach der Landschaft verdiente und genoß damals der Niederländer *Jul. Franz Bloemen* genannt

Orizzonte, welcher sich in Rom niedergelassen, die meiste Achtung. Er war ein geschickter Künstler, obwohl keinem der großen Landschaftmaler zu vergleichen, die wir oben aus dem vorigen Jahrhundert genannt haben. Seine Erfindungen sind frei, zuweilen dichterisch, mehr anmutig als groß, die Ausführung leicht und meisterhaft. Fast in allen Römischen Palästen finden sich Werke von dieses Künstlers Hand. Die Anwesenheit des *Joachim Franz Beich* und des *Christ. Lud. Agrikola*, deutscher Landschaftmaler von Verdienst in Rom, mag ebenfalls in die ersten Jahre des XVIIIten Jahrhunderts fallen. Doch hat keiner derselben bedeutende Werke daselbst hinterlassen. Beich führt einen kecken Pinsel, seine Erfindungen sind einfach, aber malerisch. Man nimmt wahr, daß er viel nach C. Poussin und Salv. Rosa studiert hat. Agrikola liebte buntere Farben und Darstellungen von Phänomenen. In der Galerie zu Florenz hängt ein kleines verdienstliches Bild von ihm, worin nach

vorübergezogenem Gewitter ein Regenbogen erscheint, fleißig ausgeführt.

Späterhin machte sich ein Franzose, *Manglard*, durch seine Seestücke einen guten Namen. Schöne Behandlung und guter Ton der Farbe sind die Hauptverdienste derselben. Er hat viele Bilder im Palast Ruspoli gemalt, welche man gewöhnlich unter seine besten Arbeiten zählt.

Der in Frankreich so berühmt gewordene *Vernet*, war Manglards Schüler. Die Arbeiten, welche derselbe in Rom und Neapel verfertigt hat, fallen vermutlich noch in die erste Hälfte des Jahrhunderts, obwohl gegen das Ende derselben. Es verdient auch angemerkt zu werden, daß Vernet einer der ersten gewesen ist, der wirkliche Aussichten, z. B. von Seehäfen, vom Vesuv und dergl. gemalt hat, wodurch der Geschmack an dieser Gattung, der seither so um sich gegriffen, zuerst begründet wurde.

## Bataillen- und andere untergeordnete Gattungen der Malerei

Bataillenmaler, von ausgezeichneter Geschicklichkeit, gab es zu Anfang des Jahrhunderts in Rom nicht. Die Geschichte gedenkt zwar eines *Christian Reder* aus Sachsen, der daselbst lange gelebt und 1729 gestorben; doch sind nur wenige Werke von ihm vorhanden, und diese wenigen sind wenig bekannt. Die Gattung scheint keine sonderlichen Liebhaber mehr gefunden zu haben; hingegen erhielt sich die Nachfrage nach Frucht und Blumenstücken besser; und *Christian Bernetz* Christian Bernetz war 1658. geb. starb zu Rom 1722. aus Hamburg, desgl. *Franz Werner Tamm*, F. W. Tamm war ebenfalls 1658. geb. nach langem Aufenthalt in Italien ging er nach Wien und starb daselbst 1724. eben daher, waren geschätzte und beschäftigte Künstler in dieser Art. Tamm malte zärtlich, auf niederländische Weise; und nicht nur seine Früchte und Blumen, sondern auch

Darstellungen zahmer Tiere und toten  
Wildes von seiner Hand sind hochgeachtet.

## Mosaik

*Fabius Christofani* hatte sich schon gegen das Ende des XVIIten Jahrhunderts zu Rom durch seine Arbeiten in diesem Fach rühmlich bekannt gemacht. Dessen Sohn und Schüler, *P. Paul Christofani*, erlangte in der Folge noch größern Beifall, und verfertigte zum Schmuck der Kirchen St. Joh. im Lateran und St. Peter bis gegen die Mitte des XVIIIten Jahrhunderts viele große Werke, die in ihrer Art auch meistens von vorzüglicher Beschaffenheit sind.

Unter allen zeichnet sich, unsers Bedünkens, das Begräbnis der H. Petronilla nach Guercino als das beste aus, weil die Wirkung des Urbilds darin trefflich nachgeahmt ist. Christofani zog mehrere gute Schüler, *Dominicus Gosseni, Nic. Onofri, Bernhard Regolo, J. Bapt. Brughi, Jos. Ottaviani, Liborio Fattori, Philipp Cocchi* und *Joh. Conti*, welche ihm teils bei den erwähnten großen Arbeiten behülflich waren, teils auch für sich selbst bedeutende

Werke unternommen haben. Vom Conti z. B. ist das Madonnen-Bild, unter der Uhr am Glockenturm des Palasts auf Monte Cavallo, nach einem Gemälde des Carl Maratti ausgeführt. Die Mosaik fand und findet auch wohl noch unter den Kunstliebhabern so viele Gönner, so manchen Lobredner, daß ein Wort über ihre Herkunft, Anwendung und Grenzen nicht überflüssig scheinen kann.

Als im Mittelalter die Künste schliefen oder, besser gesagt, verloren gegangen waren, erhielt sich das Andenken der Malerei im Großen noch beinahe einzige durch die Mosaiken, welche man, als köstlichen Zierrat, in Kirchen anzubringen pflegte. Die rohen Handgriffe dieser Gattung von Arbeit waren es hauptsächlich, was den ersten Wiederherstellern der Kunst in Italien von den Griechen überliefert wurde, und manche der vorzüglichsten Künstler früherer Zeit bis vor Rafael haben Mosaiken verfertigt, wie denn einige dergleichen vom *Ghirlandajo* Dominikus Ghirlandajo, ein Florentinischer Maler,

1549. geb. st. 1493. zu den besten und zweckmäßigen Werken dieser Gattung gehören. Späterhin scheint keine große Vorliebe mehr für die Mosaik gewaltet zu haben, und wir sehen sie erst wieder in Aufnahme geraten, als man die Kuppeln der Peterskirche damit zu verzieren unternahm. Nachdem endlich war beschlossen worden auch die Altargemälde in erwähnter Kirche durch Mosaiken ersetzen zu lassen, so erhielt dieses Fach seine letzte Vervollkommnung. Man mußte nun darauf denken, die Wirkung der Urbilder mit Genauigkeit darzustellen, alles Rohe und Steife, welches dem Auge in der Nähe mißfallen könnte, so viel möglich vermeiden, und größere Sorgfalt auf das Detail in der Ausführung wenden, wozu mannigfältigere Farben und Abstufungen derselben erfordert wurden, als man bei einfacherem Zweck und Verfahren bisher notwendig gehabt hatte. Wie die Industrie, besonders im Artikel der Farben, den angeführten Bedürfnissen mit Erfolg abzuhelfen bemüht war, verdient allerdings rühmliche Bemerkung, und es ist für jeden,

dem die Gelegenheit sich bietet, eine wohlbelohnte Mühe, vornehmlich in dieser Hinsicht die Magazine der Fabrik der Mosaiken, hinter St. Peter, wo man alles im Ganzen beisammen, ja gleichsam das Entstehen und Vollenden der musivischen Arbeiten sehen kann, in Augenschein zu nehmen.

Um auch dem, der diese Anstalt nicht gesehen hat, eine Vorstellung von ihrem Umfange und von dem Reichtume an Farbentinten zu geben, welche in derselben zur Nachahmung größerer und kleinerer Gemälde verfertigt und angewandt werden, mag es hinreichen anzuführen, daß die Zahl der aufs mannigfaltigste gemischten Farbentinten sich über 15000 beläuft, und daß jede dieser 15000 Farbentinten wieder in 50 Abstufungen oder Schattierungen von ihrer spezifischen Dunkelheit bis zur höchsten Helle mit Weiß versetzt vorhanden ist, wodurch also überhaupt eine Anzahl von 750,000 Tinten entsteht, deren jede in genau bestimmten Verhältnissen gemischt ist, und in Ermangelung sogleich

wieder bereitet werden kann; und dennoch ist diese ungeheure Menge kaum hinlänglich, jede Tinte, die der Pinsel des Malers zu mischen vermag, in ihren feinsten Nüanzierungen nachzuahmen.

Bei den großen Altargemälden von Mosaik in der Peterskirche gibt man als vornehmsten Zweck an, äußerst dauerhafte Kopien großer Meisterstücke der Malerei aufzustellen. Es fragt sich also Erstlich: welchen Wert solche Werke, wenn man dieselben als Nachbildungen von Öl oder Freskogemälden betrachtet, haben können; Zweitens: inwiefern sie der Absicht einer langen Dauer entsprechen? woraus sich alsdann ergeben muß, ob diese Kunstgattung in besagten Altarblättern der Peterskirche zweckmäßig angewendet worden ist oder nicht. Auch die wärmsten Bewunderer jener Kopien großer Meisterwerke in Mosaik müssen, wenn sie billig sein wollen, zugeben, daß der Geist der Originale, die Lebhaftigkeit des Ausdrucks, das Fließende, Zarte in der Zeichnung, mit einem Wort, des Meisters

letzte, beste Kunst, nicht übergetragen werden konnte, und folglich wenig mehr als das Caput mortuum seiner Gedanken, seiner Anordnung, seines Geschmacks darin zu sehen ist, ja daß der beste Künstler in Mosaik vermöge der Schwierigkeiten, welche ihm die unfügsame Natur des Stoffs, mit dem er arbeitet, entgegensemmt, doch, in Rücksicht auf Kunst und Treue gegen sein Original, nicht mehr leisten kann, als etwa ein mittelmäßiger Maler in Ölfarben auf seine Weise ebenfalls leisten würde, den Ton des Kolorits und die Wirkung von Licht und Schatten allein ausgenommen. Aber dieses sind bei wenigen Gemälden Hauptverdienste; überdem kommt der Fall selten vor, daß bei alten Bildern sich beides ganz unverändert erhalten hat. Vermutlich wird man uns hierauf antworten, Farbenton und Wirkung sei weder der einzige noch größte Vorteil, welchen die Mosaiken gewähren, hingegen mache sie ihre beinahe unverwüstliche Dauer vornehmlich geschickt, das Andenken der berühmten Meisterstücke auf entfernte Zukunft überzutragen. Man

erwäge aber dagegen, daß die Überlieferung an die Nachwelt weit sicherer von der Kupferstecherkunst erwartet werden darf, und daß der Kupferstich überdem vom Geschmack, Geist, Ausdruck und Formen des Originalwerks einen weit bessern Begriff zu geben im Stande ist, als ein Mosaik, welchem also weiter kein Vorzug übrig bleibt, als daß es allenfalls einen schwachen Abglanz vom Kolorit des Urbilds aufbewahrt.

Aber sollte eine redliche Absicht nicht Mißgriffe, welche in der Wahl der Mittel geschehen sein mögen, entschuldigen? Wohl! alsdann bleibt uns nur die Frage noch übrig, hatten die neuern Gönner und Beförderer der Mosaik auch wirklich den edeln, die Kunst und sie selbst ehrenden Zweck, der Nachwelt Kunde von den besten Werken unserer großen Maler zu lassen? Leider muß man befürchten, das Meiste, wo nicht gar Alles, sei durch andere Ursachen bewirkt worden. Was von jeher denen, welche die Natur nicht zur höhern

Erkenntnis weihte, für *Kunst*, deren Geist sie nie begreifen, gegolten hat, der *Stoff*, gleißende Politur, schwere Mühe des Handwerks, das mit dem Material kämpft, bohrt, dreht, schnitzt und bohnt etc. mit einem Wort eben der Trieb, welcher ehemals gleich unnütz am Porphyr sich abmüdete, ja in Demant zu graben versucht hat, war ohne Zweifel ein bei weitem mächtigerer Hebel zur Aufnahme der Mosaik, als der Wunsch, das Andenken schöner Kunstwerke zu erhalten.

Verhältnismäßig sind auch nur wenige der vortrefflichsten Bilder in Mosaik gesetzt, weit mehrere hingegen gelangten zu dieser Auszeichnung, an denen die Nachwelt hoffentlich wenig Freude haben wird, wenn sie ihr ja zukommen sollten; denn auch die sogenannte ewige Dauer der Mosaik leidet Einschränkung. Die Arbeiten des *Taffi* und *Turrita* Andreas Taffi und Jakob da Turrita, alte Florentinische Musivarbeiter, die im 13ten Jahrhundert lebten. haben schon vorlängst der Ausbeßrung bedurft und das Schiff Petri von *Giotto* Giotto, der erste

große Verbesserer der neuern Kunst,  
Cimabues Schüler, starb 1336. im 60sten  
Jahr. ist bereits zweimal restauriert worden,  
während viele Gemälde a tempera, von  
eben diesem Meister sich vollkommen  
unversehrt erhalten haben.

Man hat überhaupt so gar wenig Rücksicht  
darauf genommen, was Mosaik leisten kann  
oder nicht kann, daß sie manchmal auf  
Bildnisse, ja was noch schlimmer war, auch  
auf Landschaften angewendet worden ist,  
mit welchem schlechten Erfolg mag jeder  
Kunstverständige sich vorstellen. Wir  
übergehen lieber, ohne weitere Bemerkung,  
diese Produkte eines verkehrten  
Geschmacks.

Kuppeln mit Mosaik auszulegen scheint  
ebenfalls eine üble Anwendung derselben  
von barbarischem Ursprung. Wenn Mosaik,  
an die Stelle der Malerei gesetzt,  
Entschuldigung verdient, so ist solches  
besonders an feuchten Orten, die man indes  
überhaupt lieber meiden sollte, wo sie am  
besten Widerstand leisten kann, in der Höhe

aber, wie an Decken und Kuppeln in Kirchen, wird solches der Fall nie sein, und dieselben Maler, welche die Kartons zu den Mosaiken in den Kuppeln der Peterskirche verfertigten, würden die gleichen Kompositionen zuverlässig sehr viel besser in Fresko ausgeführt haben, als durch Mosaik, mit ungleich größerem Aufwand, geschehen ist. Die ganze ungeheure Arbeit, welche diese Kuppeln gekostet haben, erregt so wenig Interesse, daß vielleicht niemand auftreten und sagen kann, er habe dieselben, auch nur ein einziges Mal, seiner aufmerksamen Betrachtung wert geschätzt.

Der Verfasser möchte nicht gerne so mißverstanden werden, als hätte er, mit dem Gesagten, unbedingt gegen musivische Arbeiten eifern wollen; seine wahre Absicht ging bloß dahin, übertriebener Bewunderung, welche dem guten Geschmack schaden möchte, Einhalt zu tun, und hiernächst das Zweckwidrige der heut zu Tage gewöhnlichen Anwendung dieser, sonst in manchem Betracht schätzbaren, Kunstgattung zu zeigen. Die

große, fast grenzenlose Lust und Neigung der Alten für Kunstgebilde hat ohne Zweifel zur Mosaik den ersten Anlaß gegeben. Als für jeden Raum passende Zierraten ausgedacht waren, sollten endlich auch die Fußboden nicht ungeschmückt bleiben. Wahrscheinlich waren es anfänglich einfache Muster von Pflastersteinchen, welche, nach und nach besser gefügt, reichere Zierraten bildeten, bis man endlich gar bunte Marmorarten und Gläser in ganz kleinen Stiftchen anwendete. Dieses war der Sache und dem Gebrauch angemessen, äußerste Pracht zwar, ja man kann sagen eine Verschwendung; aber vollkommen übereinstimmend mit dem noch reichern Schmuck der Wände und Decken. Auf diese Weise möchte die Mosaik immerhin jetzt noch angewendet werden, ihrem ursprünglichen Zwecke gemäß in Gebäuden, wo überschwengliche Pracht herrschen soll, zur Verzierung von Flächen, welche vieles zu leiden haben, viel betastet, berieben, betreten werden; in solchen Fällen stelle sie leichten ergötzenden Zierrat dar; nur maße niemand

sich an, edle Werke des Pinsels in Mosaik nachahmen zu wollen, und wo solches geschehen ist, da habe man wenigstens Aufrichtigkeit genug, um einzugehen, daß es unstatthafte Versuche waren, welche nur in Hinsicht auf den kühnen Fleiß, der mit unüberwindlichen Schwierigkeiten zu kämpfen wagt, Nachsicht verdienen.

Gewirkte Tapeten, die man gewöhnlich Hautelisse und in Italien Arrazzi nennt, haben alle Fehler der Mosaiken, aber nicht ihre Dauer, und sind also in keinem Betracht höher zu schätzen, als jede andere Gattung mittelmäßiger Kopien, auch ermatten ihre schönen Farben nach einiger Zeit, und wir gestehen ganz aufrichtig, es würde uns in nicht geringe Verlegenheit setzen, wenn wir sagen sollten, wozu sie eigentlich gut sind. Hier ist der Ort nicht, wo untersucht werden soll, ob P. Leo X. Recht oder Unrecht gehabt, nach Raphaels Zeichnungen die bekannten Stücke wirken zu lassen, welche sonst bei feierlichen Gelegenheiten in der Halle und den Zugängen der Peterskirche aufgehängen

wurden; Künstler und Liebhaber der Kunst sahen sie jedesmal mit Vergnügen; doch wahrlich nicht der kunstgerechten Ausführung wegen, sondern weil Raphaels Erfindungen interessierter. Vorteilhafter für die Kunst und ihrem goldenen Zeitalter unstreitig angemessener wäre es gewesen, wenn die Original-Kartons besser in Acht genommen worden wären, so daß wir nicht den unschätzbarsten Verlust eines Teils des Kindermords, der Anbetung der Könige, der Auferstehung Christi und noch anderer Stücke beklagen müßten.

Dieser Gattung von Kunstarbeiten ist übrigens nur um deswillen Erwähnung geschehen, weil zu Anfange des XVIIIten Jahrhunderts P. Clemens XI. eine Fabrik derselben in Rom anlegte, welche noch immer fortdauert, und in Rücksicht des Farbenton, der Darstellung, der Wirkung von Licht und Schatten etc. auf ihre Weise eben so viel geleistet hat, als die Fabrik der Mosaiken in der ihrigen.

## Kupferstecherkunst

Die Kupferstecherkunst wurde zu Anfang des XVIIIten Jahrhunderts in Italien nicht sonderlich geübt, und diejenigen trefflichen Künstler dieses Fachs, welche wir anzuführen haben, sind Ausländer. Es versteht sich, daß hier bloß von der Kupferstecherkunst die Rede ist, insofern sie Nachbildungen liefert. Denn die eignen Erfindungen verschiedener berühmter Maler, von ihnen selbst eigenhändig radiert, dürfen nicht hierunter begriffen werden, obschon dieselben, indem man den eigentümlichen Geist und Kunst der Meister am deutlichsten darin erkennt, sehr schätzbar sind. Doch gegenwärtig ist uns bloß daran gelegen, Betrachtungen über den Zustand, in welchem sich der erwähnte Zweig der Kunst befunden hat, anzustellen, und zu solchem Zweck beschränken wir uns einzig auf die kurzgefaßte Anzeige und Würdigung der vornehmsten Kupferstecher von Profession und ihrer bekanntesten Werke.

*Nic. Dorigny*, Dorigny ist 1658 geb. hielt sich 28 Jahr in Italien auf und starb in

seinem Vaterlande 1746. ein Franzose, verfertigte ganz zu Anfang des Jahrhunderts zu Rom zwei sehr große Kupferstafeln, nach Raphaels Verklärung und der Abnahme vom Kreuz von Daniele da Volterra. Das erste wird besonders hochgeschätzt und verdient es auch wirklich, denn die Gestalten und Charaktere des Originalgemäldes sind ziemlich getreu dargestellt. Dorigny zeichnete gut, und die Manier, deren er sich bedient hat, ist kräftig, frei, malerisch. Vorteilhafter für Blätter von beträchtlicher Größe, als für kleine Werke, deutet sie die Wirkung von Licht und Schatten nebst der Haltung hinlänglich, die Lokalfarben aber nur wenig an.

*Robert von Audenaert und Arnold van Westerhout*, R. von Audenaert geb. zu Gent 1663. lebte 37 Jahre lang in Italien, und begab sich nachher wieder in sein Vaterland, wo er 1743. gestorben. A. von Westerhout war aus Antwerpen gebürtig, hatte sich zu Rom niedergelassen, wo er 1725. starb. zwei Niederländer, arbeiteten

ebenfalls um den Anfang des Jahrhunderts zu Rom; Westerhouts Blätter haben Verdienste, doch kann er eben nicht unter die Kupferstecher erster Klasse gerechnet werden; sein größter Ruhm ist, den nachher zu erwähnenden Jac. Frey gezogen zu haben. Audenaert führte als Maler die Radiernadel frei und zierlich, beinahe auf Art seines Meisters, des Carl Maratti, nach dessen Gemälden er mehrere Blätter geliefert hat. Überdem hat er auch nach Dominichino, Hannibal Carracci, Peter von Cortona u.a. vieles gearbeitet. Seine Zeichnung ist meistens ein wenig nachlässig.

*Peter und Franz Aquila*, P. und F. Aquila waren aus Palermo gebürtig, von woher sie um den Anfang des Jahrhunderts nach Rom gekommen sein mögen. Ihre bedeutendsten Arbeiten sind gegen 1720. verfertigt. zwei Brüder, Kupferätzer aus Sizilien. Die Farnesische Galerie und die Gemälde der Logen und Stanzen des Vatikans, durchgängig mit freier, kräftiger Nadel radiert, sind ihre Hauptwerke. Die Bataille

Constantins gegen den Maxentius, auf drei großen Blättern, von P. Aquila geätzt, ist vorzüglich meisterhaft geraten. So viel Lob verdienen hingegen nicht die übrigen Stücke nach Raphael, aus den Stanzen, welche Franz Aquila verfertigt hat; sie geben bloß einen allgemeinen Begriff von der Erfindung und Anordnung der Bilder, nicht aber vom Styl des Meisters, seinem Ausdruck, seinen Formen u. s. w.

*Jakob Frey* zu Luzern geb. st. zu Rom 1752.  
seines Alters im 71sten Jahr. aus der  
Schweiz. Seine Blätter mögen, in Hinsicht  
des Malerischen der Behandlung sowohl als  
der inneren Übereinstimmung, durch besser  
beobachtete Andeutung der Lokalfarben,  
vor den Arbeiten des Dorigny den Vorzug  
verdienen, sie kommen ihnen auch in guter  
Zeichnung und beibehaltenem Charakter in  
den Köpfen sehr nahe. Die Gemälde von  
Guido Reni, And. Sacchi, Peter Cortona  
und Carl Maratti scheinen Freys Talent am  
angemessensten gewesen zu sein, einige  
Platten nach Dominichino gelangen ihm  
verhältnismäßig schon weniger, und an

Bilder von ältern Meistern, strengern Styls,  
hat er sich, soviel uns bekannt ist, nie  
gewagt.

Der Venezianische Kupferstecher *Joh. Markus Pitterij*. M. Pitteri war 1703. geb.  
und hat in den Jahren siebzig noch gelebt  
und gearbeitet. hat sich durch das  
Sonderbare seiner Behandlungsweise, aus  
lauter geraden Linien bestehend, welche, so  
wie sie stärker und schwächer sind,  
Schatten, Licht und Formen angeben,  
bekannt und gewissermaßen berühmt  
gemacht. Seine Blätter schmeicheln dem  
Auge, durch das Weiche, Verblasene, durch  
kräftige Schatten und sanfte Übergänge  
zum Licht; das Bestimmte aber in der  
Zeichnung und Geist im Ausdruck lässt sich,  
wie es scheint, auf diesem Wege nicht leicht  
erzielen. Pitteri hat wenig oder nichts nach  
Werken vorzüglicher alter Meister  
gearbeitet. Was uns von ihm bekannt ist,  
sind Blätter nach P. Longhi und Piazetta.

## Bildhauerei

Ganz zu Anfang des XVIIIten Jahrhunderts lebten noch Künstler, welche im Geschmack des Bernini zu arbeiten prätendierten; nicht Nachahmer seines Naturalismus waren sie, sondern des Fehlerhaften, Übertriebenen, Sausenden seiner Manier. Wer gerne mit allen verschiedenen Gattungen von Kunstprodukten bekannt werden möchte, kann sich nach ein paar Stücken dieser Art an Grabmälern in der Kirche St. Isidor umsehen, die ihrer unbeschreiblichen Verkehrtheit und Abgeschmacktheit wegen in der Tat merkwürdig, hoffentlich auch einzig sind.

Die größere Zahl der Bildhauer folgte sonst damals fast allgemein einem strengeren Style und Geschmack, ohngefähr wie ihn Algardi angegeben hatte. Ideale Muster des Altertums scheinen zwar auf sie eben so wenig, als auf die Maler gewirkt, der akademische Geschmack hingegen fast durchgehends übergegriffen zu haben. Ihr Nacktes war daher meistens bloß dem

Modell, ohne weitere Wahl, die Falten dem Gewande des Gliedermannes, nachgebildet.

Sie ahmten zwar die Natur, so gut ein jeglicher vermochte, mit Treue nach, aber einförmig und meist nach gemeinen Mustern; Spuren von Schönheit und edler Größe der Formen zeigen sich darum auch nur selten, oder gleichsam bloß zufällig.

*Dominikus Guidi* Dom. Guidi von Massa di Carrara starb zu Rom 73 Jahr alt. muß hier vor andern erwähnt werden, weil er schon 1701 gestorben, seine besten Arbeiten aber noch in das XVIIte Jahrhundert zurückfallen. Er war des Algardi Schüler und folgte dem Styl desselben, hat ihn aber in dem Derben, Kräftigen der Formen nicht völlig erreicht. Eins der besten Werke dieses Künstlers ist das Basrelief auf dem Hauptaltar der Kirche St. Agnese in Piazza Navona, die h. Familie vorstellend, und in der Tat verdienstlich. Nicht weniger geachtet war sonst das Grabmal des Kardinal Imperiali in der Augustinerkirche, an welchem man besonders die Erfindung

pries, da aber das Hauptmotiv unter die Wappenallegorien gehört, und das Übrige gewöhnliche Gedanken sind, so können wir zum Lobe desselben eben nicht viel vorbringen.

*Camillus Rusconi*, C. Rusconi ein Mayländer starb 1728. zu Rom 70 Jahr alt. des Herkules Ferrata Schüler, doch nicht Nachahmer der Manier desselben, sondern im Gegenteil ein entschiedener Bekannter und Freund des akademischen Geschmacks.

Vier Kolossalstatuen, St. Andreas, St. Jacobus Major, St. Johannes und St. Matthäus in der Kirche St. Joh. in Lateran, nebst dem Grabmal Gregor XIII. in St. Peter, sind die vorzüglichsten Zeugnisse seiner Geschicklichkeit.

Ein anderer Zögling des Hercules Ferrata, der ebenfalls in gutem Rufe stand, dessen Kunst aber ihre Abstammung aus Berninischer Schule weniger verbergen kann, ist *Joseph Mazzuoli*. Jos. Mazzuoli war aus Siena gebürtig und starb zu Rom

ziemlich bei Jahren 1725. Er hat hin und wieder in den Römischen Kirchen gearbeitet, unter andern soll die Figur der Liebe (Carità) am Grab Alex. VII. in St. Peter von ihm verfertigt sein, welche im Geschmack und Weichheit den Arbeiten des Bernini ganz ähnlich ist. Einen Adonis, im Palast Barbarini, hält man indessen für das Meisterstück dieses Künstlers. Formen, die zwar ohne besondere Wissenschaft und Richtigkeit in der Zeichnung, doch wegen ihrer Zartheit und Rundung gefallen, nebst der äußerst weichen und fleißigen Behandlung des Marmors, sind die Verdienste dieses Werks, welches so ziemlich für den Inbegriff der ganzen Kunst des Mazzuoli gelten kann.

*Peter le Gros*, P. le Gros war eines geschickten Bildhauers Sohn und zu Paris geb. er starb zu Rom 1719. 53 Jahre alt. ein Franzose, ist dem Rusconi zum wenigsten gleich zu schätzen, wenn er nicht gar den Vorzug vor demselben verdient, und also unter den Bildhauern, die im Anfang des XVIIIten Jahrhunderts geblüht haben, die

erste Stelle einnimmt. Wie sein berühmter Landsmann Poussin, wählte auch er Rom zum beständigen Aufenthalt. Für die schönsten Beweise seiner Kunst hält man die Kolossalstatue des heil. Dominikus in St. Peter, welche unter den daselbst aufgestellten Bildern von den Stiftern der berühmtesten Mönchsorden für das beste gilt. Die Apostel St. Thomas und Bartholomäus in der Kirche St. Joh. im Lateran, wo der heilige Bartholomäus ebenfalls für den bestgeratenen unter den von verschiedenen Meistern gearbeiteten Aposteln gehalten wird, ferner die Gruppe der Religion, in der Kirche Gesù. Formen und Falten in diesem Werk haben in der Tat mehr Zierlichkeit und Geschmack, als man vielleicht in keinem andern aus dieser Zeit findet.

*Angelo de Rossi*ide Rossi starb zu Rom 1715. 44 Jahre alt. aus Genua gebürtig, war gleichfalls einer der geschicktesten Bildhauer seiner Zeit. Das Basrelief am Grabmal P. Alex. VIII. ist seine vorzüglichste Arbeit, gut gedacht und im

Ganzen wohl angeordnet; nur haben die Köpfe der zahlreichen Figuren auf demselben unter sich viel Einformigkeit und die Gewänder sind steif, eckig und scharf gebrochen.

Peter MonotMonot, zu Besançon geb. starb zu Rom 1733 im 75sten Jahr seines Alters. hatte sich, gleich seinem Landsmanne le Gros, zu Rom niedergelassen. St. Petrus und Paulus, unter den 12 Kolossalstatuen der Apostel im Lateran, sind von seiner Hand, und die bedeutendsten Arbeiten, welche er in Rom verfertigt hat. Das prächtigste und größte Werk aber dieses Künstlers ist das sogenannte Marmorbad zu Cassel, welches nach seiner Angabe erbaut, und von ihm mit Statuen und Basreliefs reichlich geziert worden ist. Unter den Statuen nimmt sich eine, die ungefähr den Charakter eines Fauns hat, am vorteilhaftesten aus; sie ist fleißig behandelt und hat hübsche Formen, woran jedoch der akademische Styl sich spüren lässt. Die Komposition der Basreliefs schmeckt durchaus ein wenig nach der galanten

französischen Manier, die wir aus den Bildern des Bon. Boulogne, des Coypel und anderer Zeitgenossen unsers Künstlers kennen.

Noch hat ein anderer Franzose *Slodts* Renat Michel Slodts, Sohn eines Bildhauers zu Paris 1705. geb. lebte 18 Jahre in Italien und starb in seinem Vaterlande 1764. gegen das Ende des Zeitraums, welchen wir bisher behandelt haben, als Bildhauer zu Rom, in bedeutender Reputation gestanden. Er verfertigte die Kolossal-Statue des heil. Bruno, in der Peterskirche, die etwas zu hagere Formen haben mag. Es scheint, sein Talent sei überhaupt zum Großen nicht geeignet gewesen, wenigstens ist ihm eine traurende weibliche Figur unter Lebensgröße am Grabmal des March. Caponi in St. Giov. de' Fiorentini besser geraten; ihre Gestalt ist hübsch und zart, das Gewand artig geworfen.

Ohngefähr gleiche Geschicklichkeit und Geschmack besaß *Peter Verschaffelt*. Verschaffelts Aufenthalt in

Rom fällt ungefähr in die gleiche Zeit mit Slodts; er arbeitete nachher in Diensten des Kurfürsten von der Pfalz und starb zu Manheim um 1790. Er ververtigte das Modell zu der kolossalen Figur eines Engels, der, in Erz gegossen, oben auf dem Kastell St. Angelo steht.

Man findet überdem noch zu St. Maria maggiore, wie auch in andern römischen Kirchen, Arbeiten von diesem Künstler.

### **Stempel- und Steinschneider**

In dem Abschnitt, welcher die Stempelschneider des 17ten Jahrhunderts berührt, wurde Nachricht von den Arbeiten des vortrefflichen Albert Hamerani und seines großen Sohnes Johann gegeben. Die ersten vorzüglichen Werke aus dem Anfang des 18ten Jahrhunderts gehören ebenfalls Gliedern dieser Familie an.

Zwei Söhne von Johann Hamerani, Hermenegildus und Otto, nebst einer Tochter, übten die Kunst nicht unwürdig

des von ihrem Vater und Großvater  
erworbenen Ruhms.

Von der Tochter, Namens *Beatrix*,  
*Beatrix Hamerani* st. 1704. 25 Jahr alt. röhrt eine  
große gegossene Medaille her, im dritten  
Jahre der Regierung Inoc. XII. (1700)  
verfertigt. Des Papsts Bildnis auf der  
Vorderseite ist von edelm Charakter, leicht  
behandelt, aber vorzüglich geistreich und  
übereinstimmend im Ganzen, ohne Zweifel  
eins der kräftigsten, ausdruckvollsten und  
tüchtigsten Kunstprodukte, die aus  
weiblichen Händen hervorgegangen sind.  
Die Rückseite ist reich angefüllt von  
landschaftlichen Gegenständen.

Das ruhmwürdigste, uns bekannt  
gewordene Werk von *Hermenegildus*  
*Hamerani**Hermenegildus Hamerani* wurde  
1683. geb., sein Todesjahr ist uns nicht  
bekannt. besteht in einem Medaillon von  
wenigstens vier Zoll im Durchmesser mit  
dem Brustbild Clemens XI. im ersten Jahr  
seiner Regierung verfertigt. Im ganzen  
Umfange der Plastik gibt es nur wenige

Beispiele so wahrhafter Darstellungen als dieses Profilgesicht. Die Eigenschaft des Fleisches ist wunderbar natürlich ausgedrückt, dabei herrscht im Ganzen großes Leben und Geist. Bei allem Aufwand von äußerstem Fleiß, mit welchem dieses Werk vollendet ist, hat der Künstler nichts desto weniger meisterhaft gearbeitet, aber ohne alle Anmaßung mit recht seltener Naivetät.

Stellen wir eine Vergleichung zwischen diesem Werk, dem vorerwähnten der Beatrix und der oben angeführten Medaille von Joh. Hamerani auf Inoc. XII. an; so besaß der Vater am meisten Kräftiges, Ausdruck, Styl, und hat sich ebenfalls vom reinen Kunstgeschmack am wenigsten gegen die herrschende Manier entfernt. Die Arbeit der Tochter hat viel weniger Bestimmtes, neigt sich vornehmlich zum berninischen Kunstgeschmack, zeugt indessen von einem sehr schönen Talent und leicht gewandter Fertigkeit. Das Produkt des Sohnes steht als reines Kunstwerk der Arbeit des Vaters zwar auch

nach, Styl und Geschmack sind geringer, aber in Hinsicht auf fleißige Ausführung und Wahrheit ist es vorzüglich, und, wenn man die große Jugend des Künstlers noch in Anschlag bringt, überhaupt wunderbar und unvergleichlich.

Der jüngere Bruder, *Otto Hamerani*, Otto Hamerani 1694. geb. lebte bis 1768. arbeitete unter Inoc. XIII. mit Hermenegildus und nachher für Clemens XII. Im Fall uns eine Medaille auf Kaiser Karl VI., bei Gelegenheit der Erobrung von Belgrad und Temeswar, richtige Ansichten seines Kunstgeschmacks und Fertigkeit gewährt, so ist er, in Betreff der Zeichnung, des Bestimmten und Bedeutenden, hinter Vater und Bruder zurückgeblieben, im Lebendigen und Geistreichen auch gar von der Schwester übertroffen worden. Der Kopf des Kaisers ist nur flach erhoben, sehr glatt, die Haare ziemlich lüftig, das Fleisch äußerst weichlich und verflossen. Das Streben, die Weichheit des Fleisches anzudeuten, äußert sich auch auf der Rückseite unserer

Medaille an der Figur des Donauflusses,  
welche als Akademisches Studium  
behandelt und in solchem Betracht  
wohlgelungen ist.

Das, wozu wir diesen Hamerani die Bahn  
brechen sehen, führte *Karl Hedlinger*  
Hedlinger ist 1691. geb. und starb  
1771. aus Schwytz, der auch einige Zeit in  
Rom gearbeitet, vollends durch. Seine  
Kunst ist noch mehr auf gefällige Weichheit  
und überdem auf malerische Effekte  
berechnet, dem vorigen Werk gegenüber  
haben die Haare bei Hedlinger bessere  
Massen und größere Leichtigkeit, die Köpfe  
überhaupt etwas mehr Relief. Er steht  
ferner dem Otto Hamerani in der zarten  
Ausführung seiner Arbeiten nicht nach, und  
besitzt über denselben den wesentlichen  
Vorzug von mehr Geist und Lebendigkeit.

Unter den Steinschneidern dieser Zeit  
machte sich *Flavius Sirletto*, ein Römer,  
rühmlich bekannt, indem er die besten  
antiken Statuen in edle Steine  
tiefgeschnitten nachbildete. Die Gruppe des

Laokoon in dieser Art gearbeitet gilt für das beste Werk dieses Künstlers und ist fleißig ausgeführt, aber die herrlichen Formen, der Geist des Originals sind nicht vorzüglich glücklich übertragen. Größeres Talent und vornehmlich mehr Herrschaft über das Werkzeug scheint *Lorenz Natter* Natter ist zu Biberach geb. und starb 1763. in Petersburg 58 Jahr alt. besessen zu haben, der von 1732 bis 1735 in Diensten des Großherzogs von Toskana arbeitete. Natter ist vermutlich auch in Rom gewesen, wiewohl nur auf kurze Zeit; zum wenigsten hat man ein schöngeschnittenes Bildnis des Kardinal Albani von ihm. Geist und Natürlichkeit in recht ausgezeichnetem Maß, nebst fleißiger Ausführung, sind die wesentlichsten Verdienste seiner Werke. Den Geschmack betreffend scheint er weniger den antiken Mustern, als den französischen Bildnismalern gefolgt zu sein. Ob Natter auch ganze Figuren und historische Gegenstände geschnitten, oder sich bloß an das Fach der Bildnisse gehalten, ist uns unbekannt. Zum wenigsten

war er hauptsächlich wegen dieser letztern berühmt.

## **Literatur der Kunst und allgemeine Übersicht des Zustandes in Geschmack und Kunst bis gegen das Jahr 1750**

Unsere Betrachtungen über Künstler und Kunstwerke aus dem Anfang des 18ten Jahrhunderts haben sich nicht viel weiter als über Rom erstreckt, weil diese Stadt, wie schon vorhin gedacht worden, immer mehr der Hauptsitz der Künste, und man kann wohl sagen, einziger Sammelplatz derselben in Italien geworden ist.

Wenn wir aber nun zur Anzeige der literarischen Produkte aus diesem Zeitraum, welche Beziehung und wesentlichen Einfluß auf Geschmack und Kunst gehabt haben, übergehen wollen, so wird zwischendurch Einiges anzuführen sein, was zwar nicht in Rom, vielleicht nicht einmal in Italien entstanden ist, aber vermöge seiner allgemeinen Wirkung auf

Wissenschaft oder Kunst mit in unsern  
Kreis fällt.

Der Abt *Gori* zu Florenz war, seiner tiefen Gelehrsamkeit und seines hellen Verstandes wegen, der trefflichste Altertumsforscher dieser Zeit, und der erste, welcher die übertriebenen Begriffe, die sonst von der Vortrefflichkeit der alten Etrurischen Kunst im Gange waren, etwas einschränkte.

Dadurch wurde zur Beseitigung eines sehr großen Hindernisses der Anfang gemacht, welches die Fortschritte der Altertumskunde, hauptsächlich insofern sie auf Kunstgeschichte und Kunsterkenntnis hinarbeitet, lange gehemmt hat. Graf *Caylus*, Caylus wurde 73 Jahre alt und starb zu Paris 1765. ein französischer Altertumsforscher, der aber Italien bereist hatte, trug ebenfalls viel zu einer richtigern Kenntnis des Geistes und Kunstwertes der Altertümer bei. Er stellte eine bessere Ansicht dessen, was Griechen und Römer geleistet haben, auf, ließ jenen Gerechtigkeit widerfahren, indem er ihre Kunst als die höchste und vollkommenste

pries, behauptete von diesen, sie hätten bloß Prachtliebe, nicht wahre Neigung zur Kunst besessen, dieselbe auch größtenteils nur durch ihre Knechte ausüben lassen etc.

Damit wurde nun eine richtigere Unterscheidung eingeleitet, ja man kann wohl sagen, der Grund zur Hauptverbesserung gelegt, welche die Altertumskunde erfahren sollte. Für die Etrurier hatte Caylus eine gemäßigte Achtung, zu Gunsten der Ägypter aber war er noch von beschränkenden Vorurteilen eingenommen, und wollte daher die Meinung geltend machen, die Griechen hätten die Kunst von den Ägyptern gelernt, da sie doch eigentlich von denselben wenig mehr als etwa mechanische Behandlung des Marmors, Erzes und der Farben etc. erhalten konnten.

Die Schriften dieses Mannes, welche uns zu den eben vorgetragenen Bemerkungen veranlaßt haben, fallen zwischen 1740 und 1750; er hörte aber damit nicht auf, und wir werden andere Gelegenheit finden zu

zeigen, wie er noch später der Kunst genützt hat.

In dem hier behandelten Zeitraum erschienen auch viele Biographien der Künstler dieses und des vorigen Jahrhunderts. Sie reichen indes zur eigentlichen Geschichte der Kunst nur wenig, was allenfalls für höhere Zwecke anwendbar sein könnte, und deswegen glauben wir solche ohne eine nähere Anzeige übergehen zu können.

Auf ein dankbares Andenken der Kunstfreunde haben noch zwei Männer gerechte Ansprüche, die zwar mit ihren Schriften zur bessern Erkenntnis wenig beigetragen, aber durch ihr Beispiel, als warme Liebhaber und tätige Sammler, den Geschmack an Werken besonders der alten Kunst sehr befördert haben.

Den Kardinal *Alexander Albani* nennen wir zuerst, Mengsens und vornehmlich Winkelmanns Beschützer, Wohltäter und Freund. Er verwendete ein großes

Vermögen, Ansehen, Kenntnisse, mit leidenschaftlicher Liebhaberei sein langes Leben durch, um zur Begünstigung des wahren Kunstgeschmacks die herrliche Sammlung antiker Kunstwerke anzulegen, die in seiner Villa noch bewundert wird und dieselbe zum schönsten Aufenthalte macht, wo die ganze Umgebung frohen Genuß und ernsten Unterricht in gleichem Maße gewährt.

Der zweite ist der *Baron Stosch*; ebenfalls mit Vermögen, Ansehen, Kenntnissen und ungeheuerelter Kunstliebe begabt, wollte und wirkte er das Gute eifrig, wo sich Gelegenheit fand, und brachte bei seinem langen Aufenthalt in Rom und Florenz die große und vortreffliche Sammlung geschnittener Steine zusammen, welche Friedrich der Große nach des Besitzers Tod erstanden und zu Sansouci aufgestellt hat.

Der Zustand von Kunst und Geschmack, wie wir solchen zu Ende des XVII. Jahrhunderts angegeben, hatte sich in den folgenden fünfzig Jahren nicht sehr

merklich verändert, ihr äußeres Ansehen, möchte man sagen, war noch eben so krankhaft als damals; doch die innere Disposition hatte sich etwas verbessert. Geraume Zeit arbeitete der größte Teil der Künstler noch in der Manier fort, welche vom Carl Maratti eingeführt worden, und eigentlich schon vom A. Sacchi ihren Ursprung herleitet; endlich fing man aber doch wieder an am Ernstern Gefallen zu finden. Von Rom aus, welches mehr als je zuvor der Hauptsitz bildender Kunst geworden war, (denn in Florenz, so wie durch die ganze Lombardie, konnte man dieselbe als beinahe völlig erloschen betrachten,) breitete sich ein ruhigerer Geist aus, der Widerstreit ausschweifender Manieren fing an nachzulassen. *Piazzetta* trieb sein Wesen an der Grenze; *Tiepolo* gar außer Italien; der Ruhm des *Corrado* war nie besonders groß gewesen; *Solimena* war gestorben, und selbst sein bester Schüler *Bonito*, der bald nachher bekannt zu werden anfing, hatte sich zum Gründlichern bekehrt; Raphaels Werke wurden schon wieder fleißiger studiert und so entwickelte

sich allmählig im Stillen der Keim eines besseren Geschmacks.

## Achtzehntes Jahrhundert

### Zweite Hälfte

Erstes Viertel von 1750 bis 1775

Malerei  
Geschichtliche Darstellungen

Wenn wir bereits zu Ende des eben abgehandelten Zeitraums manches Symptom von abermaliger Wiederkehr eines besseren Geschmacks wahrgenommen haben, so lässt sich daraus auf ein allgemein gefühltes Bedürfnis desselben schließen; jedoch hätte das Gute und Rechte wohl erst nach langem Ringen die Herrschaft erhalten, weil man die Manieren, besonders der Meister des Plagiats, in den Schulen durchgängig angenommen hatte, wäre nicht eben jetzt *Anton Raphael Mengs*, Mengs war zu Außig

in Böhmen 1728. geb. und starb zu Rom 1778. ein vortrefflicher, aber gegenwärtig von wenigen mehr nach Verdienst geschätzter Künstler aufgestanden, Talent, Ruhm, Werke und Lehren für die bessere Sache in die Schale legend. Es war ein bedeutender Vorteil für das, was er leisten und wirken sollte, daß er nicht in der Schule irgend eines zu jener Zeit in Ruf stehenden Malers gebildet ward, sondern unter Aufsicht eines strengen Vaters in völliger Absonderung gehalten und bloß angewiesen wurde, vornehmlich Raphaels Werke nebst den Antiken zu studieren, wodurch er, allem schädlichen Einfluß herrschender Irrtümer entzogen, ungehindert auf dem Wege fortwandelte, den ihm die besten Muster zeigten.

Nicht ohne Grund wird Mengs der Dürftigkeit in seinen Erfindungen beschuldigt; das Poetische derselben ist nicht selten gesucht, die Allegorien dunkel, und oft ringt er mit ungünstigen Gegenständen, überdies gelang ihm auch die Ausführung der einzelnen Teile besser

als die Übereinstimmung des Ganzen. Zwar ließ er es an ernster Überlegung, an Aufwand von Fleiß und Mühe nicht fehlen, ja das Gepräge einer nie zu befriedigenden Sorgfalt in Anlage und Vollendung ist den meisten Werken unsers Künstlers sichtbarlich aufgedruckt, welches ihm denn auch als Fehler angerechnet worden ist; allein man wird sich den Mangel an freier Leichtigkeit in der Behandlung leicht erklären, und auch geneigt sein denselben zu vergeben, wenn gehörig erwogen wird, wie Mengs in Reden und Schriften überall eine hohe, gleichsam schwärmerische Idee von dem Ernst, von der Würde der Kunst geäußert, den höchsten, wünschenswertesten Zweck derselben in die Schönheit der Formen gesetzt und rastlos bemüht gewesen ist diesen Zweck zu erreichen. Im Schönen der Form besteht denn auch eben sein größtes, sein ganz vorzügliches Verdienst, womit er unter den neuern Künstlern sich glänzend auszeichnet, weil vorher keiner diesen Teil eigentlich bezielt hatte. In Raphaels Werken finden sich zwar oft schöne Formen, aber

die Schönheit war es nicht, was dieser Meister vorzüglich suchte, vermittelst des Bedeutenden, zart, wahrhaft Empfundenen und Dargestellten wollte er zum Verstand des Beschauers reden, zum Herzen dringen. Das Schöne war ebenfalls nicht die Absicht des Michel Angelo, sondern das Große und Gewaltige. Correggio strebte überall der Anmut nach, Guido begnügte sich damit, leicht und zierlich zu sein.

Weiter auszumachen, ob Mengs seiner übrigen Verdienste wegen, oder, wenn man will, überhaupt als Künstler mit den genannten Meistern verglichen werden könne, gehört nicht zu unserm gegenwärtigen Vorhaben; wir bestreiten auch diejenigen nicht, welche die allgemeine Anordnung seiner Bilder zuweilen tadeln; wir geben zu, die Köpfe seien selten treffend charakteristisch, noch seltener von lebendigem, in hohem Grade geistreichem Ausdruck. Von jenem Geschmack in Gewändern und Nebensachen, den wir etwa den feinen und putzenden nennen möchten, besaß Mengs

ebenfalls nur wenig, er behauptet aber demohngeachtet einen Platz unter den vornehmsten und belobtesten Künstlern neuerer Zeit, wegen des angeführten Vorzugs schöner Formen, und weil seine Bemühungen zur Einführung eines bessern Kunstgeschmacks nicht ohne gute Wirkung geblieben sind.

Kurze Bemerkungen über einige der bekanntesten Werke unsers Künstlers mögen unbefangene Leser mit seinem Kunstverdienst noch näher bekannt machen.

Die Dresdner Galerie zeigt als Mengsische Jugendarbeiten verschiedene Bildnisse in Pastell, welche, hinsichtlich auf den wahrhaften Ton des Kolorits und geistreiche Darstellung, auch einen vollendeten Meister ehren würden, und ein in Fresko gemaltes Deckenstück der Kirche St. Eusebio, welches er in einem Alter von nicht mehr als acht und zwanzig Jahren zu malen unternommen, mußte die Römer in Erstaunen setzen, indem sie lange kein

öffentliches Werk von solchen Verdiensten hatten entstehen sehen. Es ist von äußerst frischen, warmen Farben, kräftig, in Haltung und Ton ein wahres Meisterstück, die Anordnung des Ganzen ist dem Gegenstände sowohl als dem Zweck des Bildes angemessen, und eine der glücklichsten, die wir von Mengs kennen.

An den guten Formen verschiedener Engel bemerkt man schon das Ringen und Streben desselben nach dem Schönen. Der Parnaß, ein anderes Deckenstück in Fresko, welches er einige Jahre später in der Villa Albani gemalt, zeigt, verglichen mit dem vorigen Werk, seine weitern Schritte gegen diesen Zweck; bei eben so frischblühendem Kolorit sind die Formen weit sorgfältiger gewählt, in einigen Teilen dem Antiken nachgeahmt und sehr schön. Aber auf einer noch höhern, ja der höchsten Stufe, die seine Kunst erreicht hat, stehen die Malereien am Gewölbe eines zur Vatikanischen Bibliothek gehörigen kleinen Zimmers, la Camera de' papiri genannt, welche Mengs um das Jahr 1772

verfertigte. Vor andern nehmen sich daselbst die vier Genien aus, die neben den Figuren Mosis und St. Petri stehen. Sie gelten für die besten Werke unsers Künstlers und sind, was man ohne unbillig zu sein nicht abstreiten kann, die schönsten Gestalten aus der ganzen Schöpfung der neuern Kunst.

Mengs hat sich beinahe in allen Arten der Behandlung versucht, in Fresko, Öl, Pastell, Guazzo, Mignatur und in Schmelzfarben. Auch findet sich eine plastische Arbeit in Marmor von ihm. Er hat nämlich die Beine an einer kleinen schönen Venus, welche sein Biograph, der verstorбene Ritter Azara, besessen hat, restauriert. Seine vorerwähnten Freskogemälde werden an Kraft und Frischheit des Kolorits von wenigen übertroffen, und man muß sich in der Tat wundern, wie er eben in dem Deckenstück zu St. Eusebio alle Schwierigkeiten dieser Art zu malen schon so völlig beherrschen konnte. Den Amor in der Galerie zu Dresden kann man als eine musterhafte Pastellmalerei betrachten. In

den Ölgemälden ist unser Künstler nicht immer sich selbst gleich geblieben; einige derselben sind etwas grau und frostig geraten, andere grünlicht in den Schatten, aber dabei klar und kräftig. Die besten sind diejenigen, bei welchen er die großen Meister der Venezianischen Schule zum Muster nahm; sie haben wenig Schatten und vortrefflichen warmen Ton. Das Bildnis des Papstes Rezzonico ist von dieser Art und eins der trefflichsten Werke seines Pinsels. In der eben angeführten Camera de' papiri der Vatikanischen Bibliothek ist, wie Azara bemerkt, der Apostel Petrus in Guazzo gemalt, sehr kräftig und vollkommen mit den Freskogemälden daselbst übereinstimmend. Zu Dresden zeigt man eine Halbfigur der M. Magdalena in Mignatur, schwach im Ton, aber rücksichtlich auf schöne Form höchstschätzbar, und selbst im Ausdruck wohlgelungen. Seinem Vater hat Mengs bei verschiedenen Schmelzmalereien geholfen. Die Zeichnungen unsers Künstlers sind meistens, wie der Charakter seiner Kunst es nicht anders erwarten lässt, ausführlich, sehr

selten getuscht, gewöhnlich mit schwarzer und weißer Kreide gezeichnet, zuweilen auch mit roter; desgleichen findet man einige, wo er mehrere Arten Kreide zugleich angewendet hat. Ihm wird auch die Erfindung der zarten, gefälligen Weise mit Sepia zu zeichnen beigelegt, von welcher wir künftig zu sprechen Gelegenheit haben werden. Doch ist uns nie eine Arbeit dieser Art von seiner eigenen Hand zu Gesicht gekommen.

Als Lehrer empfahl unser Künstler seinen Schülern vor allem Erwerbung von Fertigkeit des Auges und der Hand. Er hielt es für Anfänger nützlich, geometrische Figuren zu zeichnen. Mit denen die schon weiter gekommen waren, ließ er sich selten über höhere Theorien der Kunst, oder auf Entwickelungen allgemeiner Grundsätze, welche den Künstler leiten sollen, ein, sondern berichtigte in ihren Arbeiten meistens bloß die begangenen Fehler gegen Anatomie, Verhältnisse, Charakter des Konturs; er blieb auf diese Weise gewöhnlich innerhalb der Grenzen des

Technischen und pflegte verschiedentlich zu äußern, die Erfindung hänge allein von einer gewissen Inspiration, einem zarten Gefühl und der Empfindung des Rechten und Guten ab.

Diese Äußerung von dem denkendsten Künstler seiner Zeit mag freilich über Erwarten schwankend und unbestimmt scheinen; allein sie ist, in geschichtlicher Hinsicht, bedeutend, indem sie die dunkle Unsicherheit der damals allgemein gangbaren Begriffe von dem wichtigsten Teile der Kunst bestätigt.

Weit bündiger, aus den Tiefen bewährter Erfahrungen geschöpft, waren hingegen Mengsens Aussprüche, wenn sie auf das Praktische Bezug hatten. Einer vor andern geht jetzt noch als allgemeine Kunstregel von Mund zu Munde. Er sagte nämlich: *beim Zeichnen soll man immer ans Malen, beim Malen ans Zeichnen denken*. In der Tat ein großes, wahres Wort.

Man wird nun fragen, woher es komme, daß der Mengsischen Schule wohl nicht ganz ohne Grund der Vorwurf gemacht worden sei, nur wenig geschickte und keinen einzigen sich besonders auszeichnenden Künstler gezogen zu haben, da doch eine solche Lehrmethode wenigstens dem praktischen Teile der Kunst günstig zu sein scheine? Die Antwort ist leicht; Mengs hielt keine eigentliche Schule, wo die Schüler unter des Meisters Aufsicht zum Teil mit an seinen eigenen Werken arbeiteten, wie solches in früheren Zeiten gebräuchlich war; sondern wer sich seinen Schüler nannte, hatte freien Zutritt bei ihm, um seine Arbeit vorzuzeigen, woran er dann, auf oben erwähnte Weise, die Fehler zeigte und verbesserte. Wie redlich aber auch Mengsens Absichten bei Erteilung seines Unterrichts sein mochten, so wurde die mögliche Wirkung davon durch seine allzu strengen Forderungen an Geschick und Kunstmöglichkeit der Schüler wieder gehemmt, ja meistens gar aufgehoben. Vermutlich rührte diese Strenge teils von seiner Erziehung, teils von

dem hohen Begriff her, den er von der Vollkommenheit der Kunst in Hinsicht auf Formen gefaßt hatte. Ernste strebende Naturen verzweifelten, daß sie die unendlichen Schwierigkeiten würden überwinden können; an andern, die ein bloß zum Praktischen sich neigendes Talent hatten, wie *Knoller*, Knoller war ein Tyroler; er arbeitete viel und mit Beifall in Mayland *Guibal*, Guibal war Hofmaler des Herzogs von Wirtenberg. *Unterberger*, gleitete das Ernsteste ab, sie überließen sich ihrer Natur, und man erkennt Mengs Schule in ihren Werken nicht aus der wohlverstandenen Zeichnung schöner gewogener Formen, sondern bloß an hellen, muntern Farben und herrschendem guten Ton im Allgemeinen.

Der hohe Begriff von möglicher Vollkommenheit schöner Formen, der Glaube, daß die verlorenen großen Meisterwerke der Griechen die strengsten Forderungen müßten befriedigt haben, bestimmten unsren Künstler zu einem unbezwinglichen Mißtrauen gegen die

Originalität der vornehmsten, noch übriggebliebenen antiken Kunstwerke. Er, der, wie gezeigt worden, in die Schönheit der Formen das höchste Ziel der Kunst setzte, hatte wohl ein scheinbares Recht, auch die kleinsten Schatten von Unvollkommenheit an einzelnen Teilen der Gestalten hoch anzuschlagen. Weil sich aber dartun läßt, daß die schönen Formen noch nicht Hauptzweck der griechischen Kunst waren, sondern sie sich nur aus dem Geist derselben entwickelten, als notwendiges Mittel zum Ausdruck schöner Gedanken; so hat man völlig zureichenden Grund, eine jede Antike, wo die Ausführung im Ganzen mit dem in der Erfindung herrschenden Geist nicht im Widerspruche steht, unter Bedingungen für ein Original-Werk zu halten, und sich in diesem Glauben weder durch die ungleich großen Füße des Apollo, noch durch das kürzere Bein des einen Sohnes an der Gruppe des Laokoon etc. irre machen zu lassen.

Ernst und Strenge hingen Mengsen nicht nur bei der Ausübung seiner Kunst, sondern auch im Leben an; über Welt und Verhältnisse durch seine Talente sich erhaben fühlend, ließ er, bei einem sonst lautern edeln Gemüt, sich nicht selten von Launen beherrschen, war herb, eigensinnig, floh die Gesellschaft und lebte bloß für die Kunst, mit übermäßigem Fleiß und Anstrengung arbeitend, völlig sorglos über seine, fast immer zerrütteten, ökonomischen Umstände.

An Ruhm und Kunst kam *Pompejus Battoni* Battoni war aus Lucca gebürtig, und ist zu Rom im Anfange der Jahre neunzig, nachdem er mehr als 80 Jahre alt geworden war, gestorben. unserm Landsmann am nächsten. Wiewohl beträchtlich älter an Jahren, hatte derselbe doch nicht eher sich vorzüglichen Ruhm erwerben können. Seine Werke erinnern noch sehr an die Zeit und Schule des C. Marratti, deren Vorschriften gemäß er studiert hatte; auch ihn nötigte die von Mengs eingeführte größere Aufmerksamkeit auf schöne

Formen zur sorgfältigern Wahl derselben.  
Daher findet man, zum wenigsten in  
denjenigen Werken, worauf Battonis  
Ansehen sich vornehmlich gründet,  
manches Lobenswerte dieser Art. Es scheint  
indessen allemal mehr von wohlgestalter  
Natur veranlaßt, als im Geist der Antike  
gedacht oder derselben nachgeahmt. Er  
besaß Lebhaftigkeit und Wärme des  
Kolorits; aber Harmonie der Farben, die  
angenehme Wirkung und Ton des Ganzen  
gelangen ihm gewöhnlich nicht; dagegen  
muß man einzelne, vortrefflich und mit  
äußerster Sorgfalt ausgeführte Teile, welche  
hier und da in seinen Werken vorkommen,  
billig bewundern, zuweilen auch geistreiche  
Köpfe, von kräftigem, wahrhaftem  
Ausdruck; überdem besaß er noch ein  
natürliches Talent zum Gefälligen und  
Naiven, weswegen ihm jugendliche  
weibliche Figuren oft reizend gelungen  
sind.

Unter diesen zeichnet sich die M.  
Magdalena in der Galerie zu Dresden  
besonders aus. Sie hat zierliche Formen,

anmutige Züge, man kann dem Werk leicht ansehen, daß der Meister solches, wenig von der Wahrheit abweichend, einer jungen hübschen Römerin nachgebildet hat; mit der Reue scheint es ihr kaum halber Ernst, und sie tut nur bußfertig, um desto reizender zu erscheinen. Die Farben sind frisch, auch gebricht es ihnen weniger an Kraft als an Übereinstimmung des Tons. Die gute Wirkung in diesem Bilde ist den gesammelten hellen Lokalfarben zuzuschreiben.

Ein anderes Bild, so uns wert scheint unter Battonis beste Arbeiten gezählt zu werden, befindet sich in den obern Zimmern der Villa Borghese und besteht aus drei Figuren. Die Stadt und Republik Marino, in Gestalt einer jugendlichen weiblichen Figur, liegt in flehender Stellung zu den Füßen eines Kardinals; darneben steht ein Jüngling, der wegen seines schönen Kopfes gefällt. Fast eben so viel Lob verdient auch der Kardinal; weniger das Mädchen, welches nicht zu den gelungenen Figuren unsers Künstlers gehört. Das Kolorit dieses

Gemäldes ist im Ganzen heiter, ein wenig unruhig; buntes Spiel nicht mit einander harmonierender Farben.

Battoni hat auch die Ehre genossen, ein Bild für die Peterskirche zu malen, welches aber nie in Mosaik gesetzt worden ist. Es stellt die Geschichte von Simon dem Zauberer vor, und hängt gegenwärtig in der Kartause. Ein reich angefülltes Werk, worin einzelne Teile sehr wohl gezeichnet und vortrefflich ausgeführt sind. Vornehmlich zieht ein junges Weib, ihr Kind im Arme, sitzend, mit großgefalteten roten Gewande, das Auge auf sich. Diese Figur ist vor allen andern von gefälliger, edler Wahrheit in Form und Ausdruck. Fast ganz im Halblicht gehalten, macht sie, für sich betrachtet, auch eine sehr angenehme Wirkung.

Der nachher so berühmt gewordene Engländer *Josua Reynolds*, Reynolds wurde zu Plymton 1723. geb. und starb 1792. war zwischen 1750 und 1752 in Rom. Wir bemerken ihn hier vornehmlich deswegen,

weil er einer der Ersten gewesen, die, Mengs zuwider, welcher nächst den Antiken Raphaels Werke für die edelsten Muster in der Kunst erkannte, den Michel Angelo vorzog. Diese Lehre fand, wahrscheinlich weil sie neu schien, bald Anhänger, besonders unter den Engländern, und erweckte die veraltete unnütze Streitfrage wieder, welcher von den erwähnten zwei großen Männern der preiswürdigste gewesen sei.

Reynolds hat in Italien kein Werk von Bedeutung hinterlassen. Das Wenige, was man von ihm sieht, weicht durchgängig von des Michel Angelo gründlichem Wissen und großem Geschmack in den Formen so sehr ab, daß man keinen Lobredner desselben in dem Verfasser solcher Werke ahnden würde. Ihre Verdienste bestehen hingegen in der wirkungsvollen Beleuchtung, im kecken Pinsel und einem sehr kräftigen glänzenden Kolorit.

*Gavinus Hamilton*, Hamilton mochte mit Mengs ohngefähr in gleichem Alter sein,

und ist nur erst vor einigen Jahren in Rom gestorben. ein anderer englischer Maler, wurde der Kunst nützlicher, und verdient unser dankbares Andenken darum, daß er das Mangelhafte, Beschränkende der sonst gewöhnlich dargestellten historischen, allegorischen, oder aus der christlichen Mythe geschöpften Gegenstände eingesehen, und sich dafür vornehmlich an die Homerischen Dichtungen gehalten hat. Er bearbeitete eine ganze Folge von Erzählungen aus der Ilias, und hat überhaupt selten andern als griechischen Stoff für seine Gemälde gewählt. Ob er übrigens immer die am besten für die Darstellung geeigneten Gegenstände ausgefunden, ist hier nicht der Ort zu untersuchen. Es war damals erstlich nur darum zu tun, der Kunst von dieser Seite eine bessere Richtung zu geben, und durch Hamiltons Bemühungen öffnete sich derselben gleichsam eine neue schönere Welt; die Forderung des Poetischen wurde mehr rege.

Hamiltons Werke kritisch betrachtet und mit den Mengsischen verglichen, stehen in den Teilen, welche zum Technischen gerechnet werden können, meistens zurück. Zeichnung und Formen sind gut, doch nicht von solcher Reinheit und Schönheit, wie wir an Menglins Werken gelobt, das Kolorit hat ebenfalls weniger Blüte, weniger Schmelz und Kraft; es fällt zuweilen gar etwas schmutzig und hefenartig aus. Der Pinsel ist zwar überhaupt freier, doch führt ihn Mengs mit größerer Kunst und endigt seine Werke in allen Teilen besser; Hamilton hat dagegen mehr Gewandtheit im Gebrauch der Motive und ordnet gefälliger an. Seine Hebe kann in dieser Rücksicht als ganz vorzüglich angeführt werden.

## Landschaftsmalerei

Unter den Landschaftsmalern dieser Zeit hat allein *Dietrich* Christian Wilhelm Ernst Dietrich 1712. zu Weimar geboren, sein

Aufenthalt in Italien fällt noch in die Jahre vierzig, aber sein Ruhm verbreitete sich erst später. Er starb zu Dresden 1774. mit großem Ruhm gearbeitet und sich einige Jahre in Italien aufgehalten. Er besaß eine Fertigkeit der Hand, die ihn bis nahe an die Grenzen der Manier verleitete. Seine Farben sind fröhlich und rein, er mag selten wirkliche Aussichten gemalt haben, sondern liebte mehr eigne Gedanken darzustellen. Demungeachtet ist die Erfindung wenigstens nicht der beste Teil seiner Bilder.

## Kupferstecherei

*Joh. Bapt. Piranesi*, der, als Baumeister in verschiedenen von ihm aufgeführten Gebäuden, nur mittelmäßigen Geschmack bewies, war, ohne in der Wissenschaft große Entdeckungen gemacht zu haben, ein sehr tätiger Altertumsforscher, besonders im Fache der Architektur, und für alles in dasselbe Einschlagende der trefflichste

Kupferätzer; wenige haben die Nadel mit solcher Keckheit zu führen verstanden. Seine zahlreichen Arbeiten dieser Art trugen zur Verbreitung der Liebe und des Geschmacks für die Werke der Alten wesentlich bei. Sämtliche Werke von Piranesi bestehen, nachdem sie zusammen herausgegeben worden, in vielen Bänden. Die Ansichten alt Römischer Gebäude sind am bekanntesten, aber seine beste Arbeit ist eine Sammlung antiker Vasen und Kandelaber, von welchen er verschiedene schöne Stücke selbst besessen; seine meisten Arbeiten fallen zwischen 1750. und 1770.

*Dominicus Cunego*D. Cunego ist 1727. zu Verona geboren, und vor einigen Jahren in Rom gestorben. war, besonders in den späteren Jahren der von uns gegenwärtig behandelten Epoche, der vorzüglichste Kupferstecher in historischen Darstellungen. Seine Behandlungsweise ist leicht und malerisch, ohne darum weder an gefälliger Reinlichkeit, noch am Effekt einzubüßen. *Cunego* hat nebst vielen

andern Arbeiten die meisten und besten Blätter zu der *Scuola Italica*, ein den Liebhabern wohlbekanntes treffliches Kupferwerk, welches der vorerwähnte Englische Maler Gav. Hamilton 1773 herausgab, verfertigt, desgleichen verschiedene von Hamiltons eigenen Darstellungen aus dem Homer gestochen; Einige Propheten nach M. Angelo werden unter seine vorzüglichsten Arbeiten gezählt.

## Plastik

*Bartholomäus Cavaceppi*. Seine selbsterfundene Werke zeigen kein außerordentliches Talent und tragen noch Spuren vom Geschmack des Rosconi, ja gar von dem des Bernini an sich. Viele Antiken hat er nicht übel restauriert Er hat viele davon in Kupfer stechen lassen und 1768. eine Sammlung von 60 Blättern herausgegeben. Zwischen 1760. und 1770. fällt die Zeit, da Cavaceppi im größten Flor war. Er starb in hohem Alter gegen das

Ende des Jahrhunderts. und das Fehlende andern ohngefähr ähnlichen Antiken nachgeahmt, mit mehr Sinn und Sorgfalt, als vor ihm sonst gewöhnlich zu geschehen pflegte. In diesem Fache besaß Cavaceppi unleugbare Verdienste, die einer ehrenvollen Erwähnung wert sind. Außer ihm hat kein Bildhauer dieser Zeit etwas denkwürdiges geleistet.

## Steinschneider

*Joseph Pichler*Pichler starb um 1790. und mag etwa 50 Jahr alt geworden sein. wird mit vollem Recht zu den größten neuern Künstlern in seinem Fach gezählt. Mit eben so viel Geschicklichkeit im Technischen, als Natter besaß, verband er einen weit reinern Geschmack. Treu den Antiken nachgeahmt, haben verschiedene seiner Arbeiten so lange für wirklich alt gegolten, bis er selbst den Irrtum mit unwidersprechlichen Belegen dartat. Einige geben ihm zwar Schuld, er habe in Fällen,

in welchen er wünschte, daß seine Werke für antik angesehen werden möchten, wirklich nach antiken Pasten gearbeitet und solche hernach vernichtet. Wie dem auch sei, so ist wenigstens nicht zu leugnen, daß manche von Pichler geschnittene Gemmen, wenn auch nicht mit den besten, doch mit guten Antiken leicht verwechselt werden können, da sie ihnen selbst in der Freiheit des Schnittes gleichen. Wo es ihm weniger um Täuschung zu tun war, ist seine Behandlung gewöhnlich ausführlicher, sehr bestimmt, zuweilen wohl gar überflüssig detailliert.

Die meisten von dieser Art sind nach den berühmtesten alten Marmorn gearbeitet, einigemal mußten ihm auch vorzügliche Gemälde, deren Darstellung für seinen Zweck passend war, zu Vorbildern dienen. Geschnittene Bildnisse von Pichler sind in Hinsicht auf Styl und Geschmack den Natterschen überlegen, und stehen denselben auch an Natürlichkeit und Geist zum wenigsten nicht nach.

## **Literatur der Kunst und allgemeine Übersicht des Zustandes in Geschmack und Kunst vom Jahr 1750 bis 1775**

Von den Schriften des in der vorigen  
Abteilung schon angeführten Grafen Caylus  
fallen mehrere in den gegenwärtigen  
Zeitraum herüber. Eine, welche wir unserm  
Zwecke gemäß hier vornehmlich  
anzuzeigen haben, führt den Titel: Tableaux  
tirés de l'Illiade, de l'Odyssée d'Homere et  
de l'Enéide de Virgile etc. 1757. zu Paris  
gedruckt. Ob sich schon manchmal gegen  
die Wahl und öfter noch gegen die  
vorgeschlagene Art der Darstellung  
gegründete Einwendungen machen lassen;  
so ist dieses kleine Werk nichts desto  
weniger als eins der zuerst ausgestreuten  
gedeihlichen Samenkörner solcher Art in  
der Kunstgeschichte merkwürdig. Es wurde  
bald bekannt und, wie des Verfassers übrige  
Schriften, viel gelesen, blieb aber  
demohngeachtet ohne merkliche Wirkung,  
bis Hamilton, dessen Homerische  
Darstellungen vermutlich daher  
entsprungen sind, der Idee Wirklichkeit gab

und sie in die lebendige Kunst übertrug.  
Was Winkelmann geleistet hat, gedenken  
wir am Ende dieser geschichtlichen  
Darstellung besonders abzuhandeln. Noch  
ein schöneres Geschenk erhielt die Kunst  
an *Lessings Laokoon*, worin mit  
überzeugender Klarheit der zwischen  
Malerei und Poesie bestehende Unterschied  
auseinandergesetzt und der erste Schritt zur  
eigentlichen Grenzbestimmung der  
bildenden und redenden Künste getan ward.  
Lessing stellte in dieser Schrift, so wie  
ungefähr um gleiche Zeit von Mengs und  
Winkelmann auch geschehen war, den  
Grundsatz auf, daß bei den Alten Schönheit  
das höchste Gesetz der bildenden Künste  
gewesen sei, eine Maxime, welche auf  
Geschmack und Kunst großen Einfluß  
gehabt, ja man kann wohl sagen das Meiste  
beigetragen hat, ihnen ihre dermalige  
Gestalt zu geben.

Mengsens nachgelassene Schriften zeugen  
nicht minder klar von seinem Streben,  
seiner Ausbildung, seinen würdigen  
Kunstbegriffen, als seine Gemälde. In der

ganzen Sammlung, welche dem Publikum in zwei Editionen übergeben worden, ist kein Aufsatz, kein Fragment, aus dem nicht Unterricht zu schöpfen wäre, woraus sich nicht der gründliche Forscher, der tüchtige, in den Geheimnissen der Kunst eingeweihte Meister ankündigte. Wir räumen übrigens den *Betrachtungen über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei*, unter allen schriftstellerischen Arbeiten unsers Künstlers, den ersten Platz ein. Sie sind ein Schatz trefflicher lichtvoller Gedanken, Resultate langer Studien über die vorzüglichsten Werke der Kunst alter und neuerer Zeit. Winkelmann hielt dafür, nie sei ein Werk wie dieses so voller tiefer Einsichten, gründlicher Urteile, entschieden nützlich und unterrichtend an das Licht getreten. S. Mengs Schriften Ausgabe von Fea p. 422.. Was darin über Raphael, Correggio und Tizian gesagt wird, so wie noch in einer andern besondern Abhandlung, welche ebenfalls Betrachtungen über die drei größten Lichter der neuern Kunst enthält, konnte zu seiner Zeit gleichsam für neue Offenbarung zur

wahren Erkenntnis der Werke jener Maler gelten. Beinahe eben so viel Gutes ist auch von den Nachrichten *über Correggio* zu sagen, worin die Verdienste fast aller bekannten Werke desselben meisterhaft entwickelt werden. Unstreitig hat Mengs sich Ansprüche auf den Dank aller Kunstliebenden auch dadurch erworben, daß er, sowohl durch diese Abhandlung, als mit verschiedenen andern Stellen seiner Schriften richtigere Begriffe über die Arbeiten des Correggio in Umlauf gebracht hat.

Die angeführten Schriften waren zwar, bei aller guten Aufnahme, die sie genossen, doch nicht ganz so wirksam, als zu wünschen gewesen wäre, sie stifteten aber doch, im Ganzen genommen, sehr viel Gutes und führten neue erhöhte Forderungen, nebst einem reinem Geiste der Betrachtung und des Genusses an Kunstwerken ein.

Die Schriften von Hagedorn, Webbs Gespräche, Watelets Gedicht, selbst

Hogarths Schrift über die Linie der Schönheit, Sulzers allgemeine Theorie, Reynolds Reden und andere Werke, die mehr oder weniger wertgeschätzt wurden, gehen wir vorbei, ohne uns auf nähere Betrachtung ihrer Verdienste oder Mängel einzulassen. Sie haben, ihres Ruhms ungeachtet, auf den Gang der Kunst keinen bedeutenden Einfluß gehabt, oder wenigstens keine merklichen Spuren desselben hinterlassen, und liegen also schon darum außer dem Kreise, in den wir mit unsren Untersuchungen uns zu beschränken vorgenommen haben.

Der Sacchische und Marattische Kunstgeschmack fand jetzt keine Nachahmer mehr, selbst Guido, an dessen Werken sonst die Maler sich vormals fast einzig zu bilden suchten, und die Carracci, welche für die größten Muster in der Zeichnung gegolten hatten, wurden zwar immer noch geschätzt, aber die Studierenden hatten sich fast durchgängig zu Raphael und den Antiken gewandt. Man entwöhnte sich des akademischen

Geschmacks mehr und mehr, suchte dagegen in den Formen, nach Mengs Beispiele, sich näher an die griechischen Muster zu halten, legte die Gewänder zierlicher und ließ die Gestalt deutlicher als vorher durchscheinen. Durch Mengs Lehren und Beispiel ist mehr Ernst in die Kunst gekommen; durch Winkelmanns Schriften Sinn und Empfänglichkeit für das Schöne in antiken Kunstwerken geschärft worden, und was wir anzumerken ebenfalls nicht vergessen dürfen, die Entdeckungen in Herculaneum und Pompeji, das Anschauen einer, dort für uns gleichsam wieder neu erstandenen alten schönen Lebensweise, einer Welt und Zeit, welche auch über die geringsten Bedürfnisse heitere Zierlichkeit verbreitet hatte, teilten den Kunstwerken selbst und fast allem andern, wo Kunst-Bildung und Geschmack eingreifen konnte, im Allgemeinen einen gefälligern, anziehenderen Charakter mit. Durch Caylus und Hamilton wurden die freiern Kunstdarstellungen in Hinsicht auf den Gegenstand durchgängig erhoben und verschönt, ja auch da, wo die Künstler zu

religiösem Gebrauch arbeiteten, und also mehr durch das Hergebrachte bedingt waren, sah man ein regeres Bemühen für poetischen Wert und Erfindung.

Plastische Werke waren wenige verfertigt worden, allein die in diesem Fach aufblühenden jungen Künstler hatten alle die Berninische Manier verlassen, und kündigten sich, mehr oder weniger, als glückliche Nachahmer der Antiken an. Die Steinschneider vermehrten sich, von Pichlers Ruhm und Gewinn gelockt, und gingen auf eben denselben Wege.

Liebaberei für landschaftliche Darstellungen, besonders für Ansichten nach der Natur, fand beim Publikum immer mehr Eingang. Es taten sich einige vorzügliche Künstler in dieser Art hervor, von denen wir im folgenden Abschnitt zu reden gedenken.

Gleicher Gunst hatte sich auch die Kupferstecherei zu erfreuen, und wir werden von ihr, so wie von musivischen

Arbeiten, die von mannigfaltiger Größe und  
Darstellung häufig verfertigt wurden,  
ebenfalls in den folgenden Blättern  
Nachricht geben.

## Achtzehntes Jahrhundert

### Zweite Hälfte

Letztes Viertel von 1775 bis zu Ende

Malerei

Geschichtliche Darstellungen

Von den neuern Bekennern des Michel Angelo hat keiner mehr Talent gezeigt, noch größern Ruhm erworben als *Heinrich Füeßli*, der ungefähr von 1770 bis 1778 in Rom studierte und sich seit dem in London niedergelassen hat. Nicht nur trachtete er die gewaltigen Formen seines Vorbildes nachzuahmen, sondern fügte noch düstere Beleuchtung und Grausen erregende Gegenstände hinzu, um, wäre es ihm möglich gewesen, das Entsetzliche hervorzubringen. Seine Darstellungen waren daher meistens Hexen und Gespenster, nach Volkssagen, erschütternde

Szenen aus Shakespeare und andern  
tragischen Dichtern.

Die Nachahmer des Michel Angelo pflegen fast allemal, anstatt der wirklichen echten Großheit seines Stils bloß seine Manier aufgreifend, ins Übertriebene zu verfallen, auch Füeßli ist es nicht besser gelungen; er kann, man mag ihn so billig und nachsichtsvoll, als sich nur immer tun läßt, beurteilen, doch nie für etwas mehr als einen geistreichen Manieristen gelten. Die gewaltigen großen Formen seines Vorbildes hat er nirgends erreichen mögen, und das Schreckliche, wenn es auch in der Kunst könnte gestattet werden, verliert in seinen Werken, indem es übertrieben erscheint, die beabsichtigte Wirkung. Fruchtbarkeit in Erfindungen und zuweilen echtpoetischer Gehalt derselben kann ihm nicht abgeleugnet werden; doch strebt er überall mehr dem Auffallenden und Seltsamen, als dem Treffenden, dem Wahrhaften nach. Seine Zeichnung ist auf anatomische Kenntnisse gegründet, jedoch Anmut, zarter Schwung und Biegung der Linien fehlen

ihr; deswegen sind auch Füeßlis beste Figuren nicht schön, sondern höchstens wohlgestaltet zu nennen. Seine Gewänder fallen einfach in gute Massen, brechen sich aber etwas scharf und lassen die Formen oft zu sehr durchscheinen. Die kunstmäßige Anordnung einzelner Gruppen gelang ihm zuweilen vortrefflich, hingegen sind die Stellungen der Figuren, fast ohne Ausnahme, gewaltsam; der Ausdruck in Gesichtern zwar lebhaft, aber karikaturmäßig übertrieben. Es sind runde klotzende Augen, geblähte Nüstern der Nase, bei geschlossenen aufgezogenen Lippen, niederhängende Mundwinkel u. dgl. Nach Füeßlis Bildern sind viele größtenteils gut gestochene Blätter verfertigt worden, welche zum Beleg der oben versuchten Darstellung seines Kunst-Charakters dienen können. Wir nennen in dieser Hinsicht aus vielen nur Ödipus, K. Lear, W. Teil und die 3 Hexen aus Macbeth. Im Theseus, welcher eben im Begriff ist in die Grotte des Labyrinths hinabzusteigen und von der Ariadne den Knaul erhält, lernt man das Talent unsers Künstlers zugleich

von der besten und von der fehlerhaften Seite kennen. Die Erfindung ist trefflich, ja man kann wohl sagen untadelhaft; hingegen haben die Figuren gezwungene Stellungen und handeln mit theatralischer Affektation.

Wie wir gesehen haben, verband Füeßli in seinen Werken mit dem Auffallenden derselben manche wirklich schätzbare Eigenschaft, und gleichwohl war der Eindruck, welchen sie auf das Publikum machten, bald vorübergehend; sie blieben, selbst bei den Engländern, deren Nationalgeschmack doch eigentlich damit geschmeichelt werden sollte, ohne Nachahmer, denn der bessere, durch Mengs, Winkelmann und Hamilton in Rom ausgestreute Samen, hatte überall Wurzel geschlagen.

Wir erwähnen von Künstlern, welche zu Füeßlis Zeit und bald darauf nach Michel Angelo gelüstete, nur noch den Maler Müller, Müller lebt gegenwärtig noch in Rom. der in Deutschland schon früher durch verschiedene poetische Versuche

Aufmerksamkeit und gute Meinung von seinen Talenten erregt hatte. Als bildender Künstler wollte er mehr die Denkweise des Michel Angelo als desselben Formen nachahmen, und wählte sich Gegenstände, wo Teufel die Hauptrolle spielen; doch es gelang ihm nicht, sich Beifall zu erwerben.

Niemand kann die Kunst des Michel Angelo höher schätzen, mehr verehren, als wir tun, aber durch das Beispiel aller, seiner fröhern sowohl als spätem Nachahmer läßt sich unwiderleglich dartun, daß eine nicht gemäßigte Vorliebe für seine Werke, ein ausschließliches Studium derselben junge Künstler zur Manier verlockt und die reine Ausbildung ihres Talents hindert. Michel Angelo imponiert ihnen durch seine großen Formen, durch die Richtigkeit seiner Zeichnung, durch Kraft und Geist; aber bei alle dem ist er doch einförmig, und seine Kunst weist den Schüler, der ihr folgen will, nicht auf die Natur hin, sondern von derselben ab. Wer nicht mit Michel Angelos eigenständlichem Sinn, ja, wir möchten hinzu setzen, auch mit seiner Kunst und

Wissenschaft ausgerüstet, ihn nachahmen will, verfällt aus dem Großen gar leicht ins riesenhaft Ungeheuere. Die Kühnheit der Stellungen artet in Verdrehung und der Ausdruck ins Verzerrte aus. Hingegen ist beim Studium der Antiken, oder Raphaels, dergleichen weniger zu befahren.

Die Kunst der Alten ist erhaben, groß, schön, über der Natur im Reich der Ideen schwebend. Und doch lässt sich das Schöne ihrer Formen teilweise in der Wirklichkeit wiederfinden. Die Antiken dringen sich daher dem jungen studierenden Künstler nicht zu unbedingten Mustern auf, sondern setzen ihn vielmehr gegen die Natur in Freiheit, zeigen ihm den Weg sich derselben zu höhern Zwecken zu bedienen.

Raphaels Werke sind für das Studium der Kunst ebenfalls nützlicher als die des Michel Angelo, ja den Anfängern noch mehr, als die Antiken selbst zu empfehlen. Denn das Mannigfaltige, das Charakteristische ist dieses Meisters großes Kunstverdienst. Er steht, möchte man

sagen, mit der Wahrheit selbst im Bunde, stellt sie von ihrer liebenswerten, ihrer edeln Seite dar, befriedigt somit die Forderungen der Kunst, und, indem er der Natur näher bleibt, bleibt er auch faßlicher als die Antiken, seiner Mannigfaltigkeit wegen lehrreicher als Michel Angelo. Selbst die bedingtesten Nachahmer Raphaels, *Bagnocavallo*, *Garoffalo*, *Inocentius da Imola* und andere, sind noch gefällige Künstler, deren Werke Vergnügen gewähren, dahingegen Bronzino, Ein geistreicher Italiäner sagte einmal bei Betrachtung des geschätztesten Werks des Angelo Bronzino, Christus im Limbus in der Kirche St. Croce zu Florenz: *Dieser hat viel Kunst aufgewendet, um ein schlechtes Gemälde zu machen.* Ein sehr treffendes Urteil in wenig Worten, welches von allen Manieristen jener Zeit, die den Geschmack des Michel Angelo nachzuahmen suchten, gelten kann. Salviatti, Vasari und andere Nachahmer des Michel Angelo mit unangenehmer Einförmigkeit ermüden.

Wenn aus dem Gesagten einleuchtend ist, daß die Werke des Michel Angelo, weder in Rücksicht der Formen, noch des Charakteristischen und Ausdrucks vollen die nützlichsten Muster zum Studium für junge Künstler sind; so müssen wir nun endlich auch noch anmerken, daß es nicht minder bedenklich ist, junge Künstler zur Bildung ihres Erfindungs-Vermögens an dieselben zu verweisen. Wir leugnen damit nicht ab, daß sich große edle Gedanken beim Michel Angelo finden, seine historischen Darstellungen stehen aber der schönen Klarheit und den fein aufgegriffenen Motiven Raphaels weit und noch weiter der heitern Eleganz, die in antiken Werken herrscht, nach; ja wir möchten in diesem Teil der Kunst unter den neuern Meistern selbst die Caracci, den Guido und Dominichino für musterhafter als den Michel Angelo erklären.

Zunächst wird uns nun eine Künstlerin von schönem Talent und weitverbreitetem Ruhm begegnen, später noch eine Andere, deren Werke gleichfalls geschätzt sind; wir

finden uns daher veranlaßt, einige  
Betrachtungen über weibliche Kunst und  
Fähigkeiten voraus zu schicken.

Manche wollen behaupten, daß schon die  
jetzt gangbaren Sitten den Künstlerinnen  
gründliches Studium im Zeichnen beinahe  
unmöglich machen, so wie überdem noch  
der fast allen weiblichen Kunstarbeiten  
vorzuwerfende Mangel am kräftig  
Bedeutenden, Tiefen u. s. w. beim ganzen  
Geschlecht nicht zureichende Fähigkeit  
anzuzeigen scheint.

Diese beiden Vorgeben hoffen wir mit  
Gründen sowohl als mit Beispielen zu  
entkräften, und hingegen die Möglichkeit  
nebst dem notwendigen Erfordernis  
ernsterer Studien darzutun, für  
Frauenzimmer welche bildende Kunst zu  
ihrem Hauptgeschäfte machen wollen.

Künstler erwerben sich eine richtige  
Zeichnung vornehmlich nur durch  
gründliche Kenntnisse der äußern Anatomie  
des menschlichen Körpers, nebst fleißiger

Übung nach lebenden Modellen; diese letztern sind bei der Ausführung großer Werke allemal ein notwendiges Erfordernis; aber Anatomie sowohl, als nach lebenden Modellen nackende Teile zu zeichnen ist, wie man vermeint, gegen die angenommenen Regeln von Zucht und Schamhaftigkeit, deren strenge Beobachtung dem weiblichen Geschlecht unerlässlich obliegt. Das Studium der Anatomie mag für sich selbst unangenehm sein, manchen vielleicht gar ekelhaft vorkommen, doch ist dasselbe vernünftigen Begriffen von Sittsamkeit durchaus nicht zuwider. Man weiß von Frauen, welche ohne Nachteil ihrer Ehre die Zergliederungskunst geübt, ja als öffentliche Lehrer derselben aufgetreten sind. Demnach wäre in dem Entbehren lebender Modelle zum Nackenden das größte Hindernis für weibliche Kunst zu suchen; allein bei genauer Betrachtung vermindert sich auch diese Schwierigkeit sehr. Denn wiewohl es unschicklich scheinen dürfte, wenn eine Künstlerin sich in öffentlicher Akademie einfände, oder in

ihrer Werkstätte sich mit nackenden Männern umgeben wollte; so wird doch gewiß kein Ärgernis entstehen, wenn sie, für sich oder mit andern ihres Geschlechts, nach weiblichen Modellen und nach Kindern studieren will; nicht weniger steht ihr frei sich männlicher Köpfe, Hände und Füße nach Gefallen zu bedienen. Der Vorwurf unrichtiger Zeichnung indessen, den man Arbeiten von Künstlerinnen gewöhnlich zu machen hat, betrifft nicht bloß die einzelnen Teile, sondern das Ganze, dem es am Strengen, Bestimmten, Wissenschaftlichen fehlt. – Gegen die Beschuldigung durchgängiger Schwäche, Mangels an Bedeutung und Tiefe in weiblichen Kunstarbeiten, woraus überhaupt unzulängliche Fähigkeiten zur Kunst vermutet werden, erinnern wir Folgendes.

In den Werken der *Lavinia Fontana* Lavinia Fontana, eines Malers Tochter von Bologna, geb. 1552. st. 1602. bemerk't man ernste Köpfe alter Männer, auch kann weder ihr noch der *Sophonisbe*

*Angusciola*Sophonisbe Angusciola. ...  
Unbestimmtheit vorgeworfen werden,  
besonders verrät die Letzte offenbar Anlage  
zum strengen Geschmack in der Zeichnung,  
so wie zum genau Ausgeführten. Bildnisse  
von *Maria Robusti*Maria Robusti, des  
berühmten Tintorets Tochter, starb 1590. 30  
Jahre alt. haben, wie alle Gemälde aus der  
Zeit der guten venezianischen Schule, eine  
mit kräftigem Natursinn aufgefaßte derbe  
Gegenwart, und von der *Artemisia*  
*Gentileschi*Artemisia Gentileschi, ebenfalls  
eines Malers Tochter, arbeitete mit großem  
Ruhm zu Neapel um 1650. sind uns sogar  
Darstellungen bekannt, welche einem  
weichen Gefühl wehe tun können.  
Ausgezeichnet gut erfundene Werke der  
bildenden Kunst von Frauenzimmern  
herrührend lassen sich freilich nicht  
nachweisen; aber wenn dieses Geschlecht  
in andern Künsten und Wissenschaften  
Denk- und Erfindungskräfte in reichem  
Maße gezeigt, wie könnte man ihm solche  
hier ableugnen wollen? Doch es werde  
zugegeben, die Fähigkeit für große  
figurenreiche Kompositionen, die einen

weitläufig angelegten Plan erfordern, finde sich bei Weibern selten oder gar niemals, desgleichen sei, aus Ursachen, welche in der Erziehung, im Zustand, in Bildung der Begriffe liegen mögen, ihr Sinn fürs Erhabene, Große, für Äußerungen von Kraft und Tat nicht geweckt, werde auch wohl schwerlich sich wecken lassen, so bleibt dessen ungeachtet noch immer das Schöne, Zarte, alles was in das ergiebige Feld friedlicher Gegenstände von Liebe und Gegenliebe, zwischen Gatten, Müttern, Kindern etc. fällt, ihnen und zwar mit Vorteil zu bearbeiten übrig. Aus welchen Gründen also, wie aus den angeführten Beispielen hervorzugehen scheint, das weibliche Geschlecht sei weder durch die herrschenden Sitten, noch durch schwache Naturgaben, gegen die bildende Kunst so nachteilig bedingt, als manche glauben möchten; vielmehr kann für ausgemacht gelten, daß, wenn Künstlerinnen bei ihrem Studium zwar einige Vorteile entbehren müssen, sie sich hingegen auch mancher Vorteile zu erfreuen haben, und also ohne allen Zweifel im Stande sind, besonders wo

die Gegenstände Schönheit, Innigkeit und Zartgefühl erfordern, einen weit höhern Grad von Vollkommenheit zu erreichen, als bisher geschehen ist; nur müßten künftig ihre Bemühungen eine zweckmäßigeren Richtung erhalten, von mehrerem Ernst und Beharrlichkeit unterstützt werden. Sollen wir ohne Rückhalt unsere Meinung sagen, so scheint uns die eigentliche Ursache, warum in der bildenden Kunst auch von den begabtesten Frauen bisher noch keine die Oberfläche durchdrungen hat, keineswegs in dem geringern Maße ihrer Fähigkeiten zu liegen, sondern in der Scheue vor gründlichem Studium, in der Abneigung fest gegen Schwierigkeiten auszuharren. Bei eifrigem Bestreben, mit erhöhten, richtigem Kunstbegriffen, als gewöhnlich im Gange sind, müßten daher Manche die ihnen entgegenstehenden Hindernisse überwinden und sich zu bleibend herrlichem Ruhm emporarbeiten können. Man nimmt wahr, daß die Zahl der Individuen vom schönen Geschlecht, welche sich der Kunst annehmen, täglich wächst; je mehr daher Ansprüche entstehen,

daß ihr Schaffen und Urteilen gelte, je strenger dürfen auch die Forderungen sein, die man an ihre Werke macht, und je mehr werden sie sich hinfert zum Ernstlichen entschließen müssen, zu Gehalt in Gedanken sowohl als in der Ausführung.

Nach diesen allgemeinen Betrachtungen, welche den Standpunkt anweisen sollen, aus dem weibliche Kunstarbeiten überhaupt zu beurteilen sind, setzen wir unsere Geschichte nun weiter fort.

*Angelika Kaufmann* war schon zu Winkelmanns Zeit in Rom rühmlich bekannt geworden, kam aber um 1780, nach langem Aufenthalt in England, wieder dahin zurück, der gepriesene Liebling aller bloß schauenden und genießenden Kunstfreunde, auch von ernstlich prüfenden Kennern, doch mit billiger Mäßigung, hochgeachtet. Das Heitere, Leichte, Gefällige in Formen, Farben, Anlage und Behandlung ist der einzige herrschende Charakter der zahlreichen Werke unserer Künstlerin. Keiner der lebenden Maler hat

sie, weder in der Anmut der Darstellungen, noch im Geschmack und Fertigkeit den Pinsel zu handhaben übertroffen; dagegen ist ihre Zeichnung schwach und unbestimmt, Gestalten und Züge der Figuren haben wenig Abwechselndes, der Ausdruck der Leidenschaften keine Kraft. Die Helden sehen wie zarte Knaben, oder verkleidete Mädchen aus, Alten und Greisen fehlt es an Ernst und Würde.

Zwar ist der Angelika selten, vielleicht gar niemals Geschmackloses, noch weniger Niedriges entschlüpft, indessen stehen ihre Erfindungen doch eben nicht hoch, sind im Ganzen genommen weder mehr noch weniger als leichte liebliche Spiele einer schönen Phantasie, keine derselben ist tief gegriffen, aus sich selbst heraus entwickelt, lange gepflegt, rund, gehalt- und bedeutungsvoll.

Nach Mengs Absterben, das 1778 erfolgt war, entstanden in einigen Jahren keine historischen Gemälde, welche allgemeine Aufmerksamkeit erregten. Battoni, schon

alt, hatte sein Bestes geleistet, *Maron und Unterberger* Unterberger lebt noch in Rom; Maron ist vor einigen Jahren daselbst gestorben. zwei Östreicher, der erste Schwager, der andere Zögling von Mengs, erwiesen sich beide zwar als geschickte Künstler, besaßen aber doch nicht Fähigkeit genug, merkwürdige Erscheinungen hervorzubringen. Maron war anfänglich ein guter Portraitmaler und zeigte nachher in historischen Darstellungen zwar fleißige Ausführung, sonst aber keinen großen Geschmack in den Formen. Seine Erfindung war arm und sein Kolorit geschminkt. Unterbergers Kunst möchten wir am liebsten Plafondmanier nennen, heitere frische Farben, ein angefüllter Raum, ohne viel Inhalt. Unter dieses Künstlers Aufsicht und Mitwirken ließ Catharina II. die Logen Raphaels, historische Darstellungen sowohl als sämtliche Zieraten kopieren, ein Unternehmen, welches, teils seines Umfangs, teils auch seiner Folgen wegen, der Anmerkung wohl wert ist; denn es erhielten dadurch nicht nur viele junge

Künstler Beschäftigung und Gelegenheit, sich mit dem einfachen edeln Sinn und Geschmack dieser Werke vertraut zu machen, sondern das Studium derselben nahm überhaupt unter der jungen Künstlerwelt zu. Auch selbst bei den Liebhabern und Kunstfreunden kamen die Darstellungen aus den Logen von jener Zeit an in höhere Achtung.

*Füger*Füger ist gegenwärtig Direktor der Maler-Akademie in Wien. hatte sich mit guten Mignatur-Bildnissen rühmlich bekannt gemacht, auch historische Versuche im Großen mit Erfolg unternommen, und wurde deswegen nach Neapel berufen, um in Caserta die Bibliothek der Königin auszumalen. Seine Werke verdienen von Seiten der Erfindung kein großes Lob, sind indessen meistens gut angeordnet, auch von gefälliger Wirkung; das Kolorit hat eine lockende Frischheit und die Ausführung ist geistreich, aber gewöhnlich zu leicht und flüchtig, den Umrissen pflegt es am Richtigen zu fehlen.

Mit einem Gemälde, welches Jupiter und Ganymedes darstellte, Figuren in Lebensgröße, erwarb eben damals Böttner Böttner, Hofmaler und Professor der Akademie zu Cassel. aus Cassel billiges Lob; die Charaktere der beiden Figuren sind im Sinn der Antike gehalten, die Anordnung ist kunstgerecht, das Kolorit reinlich.

Nächst diesen war auch ein Tyroler, Namens Bergler, Bergler soll bei der neu errichteten Akademie d. B. Künste zu Prag angestellt sein. als geschickter junger Künstler bekannt. Seine Arbeit erhielt beim jährlichen freien Concurs, den die Akademie zu Parma veranstaltete, den Preis. Er besitzt, nebst großer Fertigkeit des Pinsels, eine kräftige blühende Farbe; mit der Zeichnung weiß er sich selten ganz glücklich und tadellos abzufinden.

Im Herbst 1784 wurde Wilhelm Tischbein aus Cassel, der nachher Direktor der Maler-Akademie zu Neapel geworden, mit einem Gemälde in Halbfiguren von natürlicher

Größe fertig, Conradin von Schwaben im Gefängnis darstellend, der unerschrocken sein Todesurteil vernimmt. Der Künstler war ein Paar Jahre vorher in der Schweiz gewesen, wo er mit *Bodmer* und *Lavater* Umgang pflegte, und wahrscheinlich vom Erstem veranlaßt, den Vorsatz gefaßt hatte, Gegenstände aus der deutschen Geschichte zu bearbeiten. Die Erfindung dieses Werks kann befriedigend genannt werden; ohne Anspruch sucht sie die Geschichte schlicht und so klar darzustellen, als die Natur des Gegenstandes solches erlaubt. Die Köpfe der Figuren haben passenden Ausdruck, jeder nach seinem Charakter und Anteil an der Handlung. Sie sind mannigfaltig und heben einander wechselseitig durch Kontrast. Bei aller Sorgfalt, welche auf die Ausführung verwendet ist, sieht man ihr doch nichts Mühsames oder Ängstliches an, die angenehme Wirkung entsteht durch starke, doch nicht finstre Schattenpartien, welche sich zu einem warmen, lebhaft abwechselnden Kolorit gesellen. Einzig möchte gegen die Anordnung erinnert werden, daß beide Hauptfiguren, die, rot

gekleidet, das Auge locken, auf der Seite im  
Bilde sitzen.

Wir finden uns hierdurch zu bemerken  
veranlaßt, daß Bilder von Halbfiguren, in  
Hinsicht auf die Anordnung, allemal  
schwere Aufgaben sind; man tut vielleicht  
am besten, sie überhaupt nur als Freiheiten  
anzusehen, welche die Künstler sich  
zuweilen gegen die strengen Kunstgesetze  
erlauben. Bei modernen Gegenständen, wo  
viel Draperie dem Künstler Freiheit läßt,  
seine Komposition im Unbedeutenden zu  
endigen, können Halbfiguren allenfalls  
noch entschuldigt werden; hingegen mögen  
wir dieselben nie gerne auf Gegenstände  
aus der Mythologie oder Fabel angewandt  
sehen, weil bei solchen oft die  
Notwendigkeit eintritt, nackte Teile  
durchzuschneiden.

Tischbein erwarb sich durch sein erwähntes  
Gemälde den Ruhm eines vorzüglich  
geschickten Künstlers, unterdessen schien  
er doch keinen mächtigen Antrieb zur  
Bearbeitung mehrerer dergleichen

Gegenstände zu fühlen, weil die Teilnahme an denselben geringer war, als er vielleicht erwartet haben mochte. Heroische Darstellungen aus dem Altertum wurden vorzüglich begünstigt, und Tischbein selbst, als ein großer Verehrer Homers, ebenfalls dazu geneigt, wählte zu seinen bald darauf unternommenen Werken wieder griechische Stoffe.

Von dieser Zeit her datiert sich auch die Vorliebe vieler Künstler und Kunstliebhaber für Werke aus den früheren Zeiten der neuern Kunst, das ist für solche, deren Urheber noch vor Raphael und den andern großen Verbesserern des Geschmacks und Styls gelebt haben. In der Tat ist die Unschuld und fromme Einfalt, welche zumal in den frühesten Produkten der wiederauflebenden Kunst herrscht, sehr anziehend, eben so sind die späteren, wegen redlich pünktlicher Treue und Wahrheit in der Darstellung achtbar, und bis hierher schließen auch wir uns gerne an die Liebhaber dieser alten Werke mit an; aber Manche sind weiter, ja, ohne Bedacht, zu

weit gegangen, haben die alte Manier zu studieren empfehlen und kunstlose Simplizität für den besten Geschmack ausgeben wollen, woher denn endlich der fast unbegreifliche Irrtum entstanden, der größten Meister, z. B. Raphaels und Correggios frühe Werke, eben weil in ihnen noch jene alte schmucklose Einfalt, die Spur von den Schulen des Perugino und des Mantegna, nicht völlig verwischt ist, für vortrefflicher als die Produkte ihrer reifern Kunst auszugeben. Doch wir rechten hier nicht ferner mit krankem Urteil, und werden in der Folge wohl noch einmal Gelegenheit finden, den Vorwürfen zu begegnen, welche ins besondere Raphaels Verklärung gemacht worden sind. Denen aber, welche das Studium der alt-modernen Maler und Bildhauerarbeiten befördert wissen möchten, sagen wir: Wer mit *Giottos* oder des *Gaddi* Geist, mit *Orgagnas* Ernst und Tiefsinn, wer mit *Ghibertis* Anmut und *da Fiesoles* Frömmigkeit malen und bilden, oder seinen Gestalten *Ghirlandajos* Wahrheit geben, oder wie *Mantegna* denselben gleichsam

Odem einhauchen oder *Peruginos* stilles  
Gefühl erteilen wollte, dürfte sich ja nicht  
an ihre Werke halten, sondern alles dieses  
müßte der Natur selbst mit dem Sinn und  
den Gaben dieser Meister abgesehen  
werden; denn auch sie hatten dafür nicht  
Werke ihrer Vorgänger zu Mustern  
genommen. Eben das ist der mächtige  
Unterschied zwischen der steigenden und  
sinkenden Kunst, daß jene nach einer  
unendlichen Vollkommenheit strebt, diese  
aber bedingten Mustern nachzuahmen  
sucht! Die redliche Einfalt, welche man  
durchgängig an den Werken der ältern  
Maler und Bildhauer bemerkt, waren  
dieselben ohne Zweifel mehr ihrer Zeit als  
sich selbst schuldig, und darin ruhte der  
Keim, aus welchem sich die neuere Kunst,  
unter den nachfolgenden großen Meistern,  
so schön entwickelte. Wir brauchen nicht  
ferner zu erweisen, was jedem Sachkenner  
ohnehin bekannt ist, daß die Bildung des  
Geschmacks, des Styls, der Beleuchtung,  
Behandlung, Anordnung, des Kolorits etc.  
mit einem Wort die ganze Kunst im  
eigentlichen Sinn, späterer Zeit angehört.

Wer nun alle die Eroberungen gering schätzt, welche mächtiger Geister unsägliches Forschen und denkender Fleiß für das Gebiet der Kunst gemacht, wer bloß, aus einem verworren gefühlten Bedürfnis von Einfalt und Naivität, in den mehr oder minder rohen Anfängen der Kunst die ganze Kunst schon vollendet erblicken will, und durch Annäherung an die alte Manier das Rechte zu erfassen glaubt, kennt ihren wahren Geist, ihr besseres weiter gestecktes Ziel noch nicht.

Noch eine Bemerkung dürfen wir an dieser Stelle nicht zurück halten. Es geschieht oft, daß diejenigen, welche über Werke der ältern Künstler urteilen wollen, sich in Hinsicht des relativen Werts derselben irren, des Werts nämlich, der einem jeden solchen Werk und seinem Verfasser in Verhältnis gegen andere beizulegen ist. Denn alles Urteil über Künstler und Kunstwerke, wenn es anders haltbar und gerecht sein soll, muß die Geschichte in Betracht ziehen, und sich von ihr leiten lassen; am meisten aber ist dieses in dem

gegebenen Falle vonnöten. So hat z. B. *Giotto* um Zeichnung und Verhältnisse, ja überhaupt um alles Technische in der Malerei beinahe eben so viel Verdienst als *Fra Angelico de Fiesole*, welcher doch über ein Jahrhundert später gelebt, aber, verglichen mit *Masaccio*, *Lippi* und andern seiner Zeitgenossen, in diesem Teile der Kunst schwach war und bloß der schönen Gemütlichkeit der zarten Unschuld wegen, die in allen seinen Werken herrschend ist, Anspruch an unsere Achtung hat.

*Pinturicchio*, der so viel in Rom gearbeitet, ist mit Gunst mancher unserer Freunde, die an seinen Werken Gefallen fanden, ein höchst mittelmäßiger Maler, des *Perugino* Schüler, aber gar sehr von diesem seinem Lehrer, von vielen noch ältern Künstlern und am meisten von seinen Zeitgenossen übertroffen und, wenn wir unsere oben gebrauchte Terminologie auch auf ihn anwenden dürfen, nichts weiter als ein schlechter Praktikante der damaligen Zeit.

Ein Lioner Maler, Namens *Gagneraux*, starb 1793. od. 94. zu Florenz. machte sich

ohngefähr um 1785 zu Rom ebenfalls bemerklich, durch ein Gemälde, worauf die Zusammenkunft Gustavs III. Königs von Schweden mit dem Papst Pius VI. im Museum dargestellt war. Brillante Farben durch kräftige Schattenpartien gehoben, nebst sorgfältig ausgeführten Nebenwerken waren die gelobtesten Teile desselben, auch nahm man im Ganzen eine fertige Hand und Beobachtung der Regeln wahr. Wir bringen dieses Werk hauptsächlich deswegen in Erinnerung, weil es nebst andern von ohngefähr gleicher Art und Verdiensten gleichsam ein Vorläufer derjenigen Manier und Eigenschaften war, durch welche die gegenwärtige französische Malerschule Beifall und Nachahmer sich erwirbt.

Um gleiche Zeit zeigte auch ein Römer, Namens *Cades*, wenn wir nicht irren, Battonis Schüler, dem Publikum zwei seiner Gemälde. Er erregte besonders mit dem einen, Die Verkündigung vorstellend und für eine Genuesische Kirche bestimmt. Das andere war eine heilige Geschichte und

blieb in der Kirche Apostoli zu Rom. Cades ist, so viel wir wissen, schon vor mehreren Jahren gestorben. worin man ein Talent für poetische Erfindung und fleißiges Studium nach Raphael wahr zu nehmen glaubte, schöne Erwartungen, die aber in der Folge durch keine bedeutenden Fortschritte gerechtfertigt wurden.

Geschätzte und mit großen Bildern beschäftigte Maler waren überdem noch *de Angelis* und *Corvi*, welche manches in Römischen Kirchen gearbeitet; ferner *Rossi* und *Conca*. Der Erste von diesen beiden malte die Decke des großen Saals in der Villa Borghese, der andere das Gewölbe vom Saal der Musen, im Museum, al Fresko.

Wer für Kunst sich interessierte, richtete nun seine Blicke auf den französischen Maler *David*, David lebt und arbeitet noch mit großem Ruhm in Paris. welcher gekommen war, um ein Gemälde, den Schwur der Horazier darstellend, zu ververtigen. Man hatte bereits vor einigen

Jahren mit Wohlgefallen seinen Belisarius gesehen, und erwartete daher etwas tüchtiges von ihm; überdem erzählten seine Bekannten, die ihn an dem neuen Werk arbeiten sahen, Wunderdinge, und so war die Aufmerksamkeit aufs Höchste gespannt, als dasselbe endlich im Frühjahr 1786 zur öffentlichen Schau ausgestellt wurde. Nie ist wohl ein Gemälde mit solchem Zulauf und lauterem Beifall geehrt worden.

Wenige Stimmen nur erhoben sich tadelnd gegen einzelne Teile, indem sie jedoch die Verdienste des Ganzen anerkennen mußten; auch war das Werk im Ganzen betrachtet wirklich sehr lobenswert; eine vorzüglich feste, gründliche Zeichnung in derb ausgesprochenen Formen der Krieger, ihre Festigkeit, Mut und rasche Bewegung, der ängstlich stillen Betrübnis zarter Frauen und eines unschuldigen Kindes entgegen gesetzt, bewirkten mit dem äußerst kräftigen Kolorit und hochschimmernden Farben in Gewändern und Waffen einen bestechenden Effekt; die Figuren waren gut im Räume verteilt, selbst als Gruppen wohl angeordnet, die Falten in gutem Geschmack

gelegt, der Grund einfach und für den dargestellten Gegenstand passend; da aber, wo der Ausdruck zart, innig werden sollte, in den jammernden Weibern, im Kinde, da hätte man allerdings mehr Gemüt, mehr Lebendigkeit verlangen können. Auch in der Anlage des Ganzen, im Gedanken überhaupt, in den Gebärden, welche die Handlung aussprechen, schlich sich etwas Theatralisches ein, man vermißte ungern in einem Kunstwerk von so vielen Verdiensten die schöne Wahrscheinlichkeit, das völlig Ungezwungene, die natürliche Einfalt, womit die Kunst ihren Produkten allein wahres bleibendes Interesse, welches im öftern Anschauen nur immer erhöht wird, verschaffen kann, wornach sie immer streben muß und welches auch als Forderung an sie nie aufgegeben werden darf.

Wenig Monate später als die Römer das oben erwähnte Bild von David gesehen und noch in gutem Andenken behalten hatten, zeigte dessen Schüler *Drouai*, Drouai starb zu Rom bald nachher damals Pensionair der

französischen Akademie, ebenfalls ein großes Gemälde, auf welchem Marius dargestellt war, vor dessen Blick und Anrede der ihn zu töten gesandte Soldat erschrocken zurückfährt. Dieses Gemälde ist von H. Lips recht sauber und kräftig in Kupfer gestochen. Geschmack und Darstellungsweise überhaupt hatten mit Davids viele Ähnlichkeit; die Wirkung, durch Farbenglanz und Schimmer und heftige Gegensätze von Licht und Schatten, war noch auffallender, der Gegenstand bedingte und erschwerete die malerische Anordnung, auch blieb Drouai in der Zeichnung etwas hinter seinem Meister zurück; dessen ungeachtet hatte das Werk sehr viele Vorzüge und wurde, man kann wohl sagen, vom Publikum mit Bewunderung aufgenommen, weil nebenher auch noch die Jugend des Verfassers in Anschlag kam, welcher damals kaum 24 Jahr alt sein mochte.

In den angezeigten Verdiensten vorerwähnter Bilder des *Gagneraux*, *David* und seines Schülers *Drouai*, so wie in den

Vorwürfen, welche sie treffen, spricht sich der Charakter der neuern französischen Kunstschule ganz aus. David hat viel, ja das Meiste zu der allerdings wesentlichen Verbesserung des Geschmacks, welche bei seinen Landsleuten sich ereignete, beigetragen; seitdem er aufgetreten, ist die galante und fade Manier der Vanloo und Boucher ziemlich verschwunden, man nimmt nun allgemein in den Produkten französischer Künstler mehr Ernst, Wissenschaft, auch fleißigere Ausführung, die ein Streben nach der Form anzeigt, wahr. Bei dem fast durchgängigen Mangel am Gemütlichen gelingen ihnen angestrengte Bewegungen und stark muskulierte Körper gewöhnlich besser als schöne zarte Gestalten, die eines reinen Natursinns bedürfen und sich noch überdem weniger mit dem grellen Kontrast von übertriebenen Licht- und Schatten-Partien vertragen, welche fast alle Maler dieser Schule, den Guercino und besonders den Valentin nachahmend, in ihren Werken anbringen.

David und dem Einfluß, den sein Beispiel auf andere haben mochte, ist es wahrscheinlich zuzuschreiben, daß in der Folge verhältnismäßig wieder weit mehr Gegenstände aus der Römischen Geschichte bearbeitet wurden, indem er und seine Schüler sich denselben vorzüglich günstig erzeugten.

Zugleich mit Drouai taten sich auch noch zwei andere Pensionaire der französischen Akademie als Künstler von guter Hoffnung hervor, des Marés, des Marés soll unlängst zu Florenz oder Livorno gestorben sein. der ein sehr kräftig gemaltes Bild, Pindar, welcher tot in die Arme eines Knaben fällt, geliefert hatte, und Gauffier, Gauffier starb zu Rom. der noch besser mit einem kleinen Bilde gefiel, welches den Jakob mit Labans Töchtern am Brunnen darstellte, in Poussins Geschmack angelegt und sehr niedlich ausgeführt war. Es hatte eine angenehme Landschaft zum Hintergrund und tat überhaupt gefällige Wirkung. Die zierlich drapierten Mädchen schienen, in Hinsicht auf alte Zeit und Simplizität, nur

etwas zu sorgfältig geputzt. Man machte überdem, diesem sowohl als dem vorigen Bild, den Vorwurf einer nicht ganz richtigen Zeichnung, und bemerkte Steifigkeit in den Figuren, ein Fehler, in welchen die französischen Künstler der neuern Schule sehr oft verfallen.

*St. Ours*, St. Ours lebt in seinem Vaterlande. ein Genfer, bewies Geschicklichkeit in reichen Kompositionen von Figuren, die gewöhnlich nicht viel über einen Fuß hoch waren, und wählte zu Gegenständen öffentliche Spiele, Triumphzüge, Opfer und dergleichen aus der Griechischen oder Römischen Geschichte. Alle Teile sind zum angenehmen Ganzen kunstmäßig verbunden und sehr kräftig ausgeführt. Der durchgehends herrschende Geschmack deutete des Künstlers emsiges Studium nach Poussin an, nur verstieß er gegen richtige Zeichnung öfter als sein Muster.

*Berger* Berger in Rom. aus Savoyen setzte sich mit Bildern von naturalistischer Manier bei einem Teil des Publikums in

Kredit. Individuelle, aber nicht selten unpassende Wahrheit, kecker Pinsel, warmes Kolorit, mit kräftigen klaren Schatten, machen das bedingte Verdienst der Arbeiten dieses Künstlers aus; seine Gedanken so wie seine Formen sind weder edel noch richtig.

Wir schließen die Reihe der Maler französischer Zunge, welche durch das neunte Jahrzehent zu Rom gearbeitet haben, mit der Mad. *Le Brun*. Mad. Le Brun hat fast alle großen Höfe und Städte in Europa bereist und befindet sich gegenwärtig wieder in Paris. Diese Künstlerin beschäftigte sich nicht mit historischen Darstellungen, sondern blieb auf das Fach der Bildnisse eingeschränkt, worin Sie aber großen Ruhm erworben hatte. Ihr eigenes Bildnis, welches sie 1790 für die Sammlung der Malerporträte in der florentinischen Galerie verfertigt, stand, ehe es dahin abgegeben wurde, zu Rom in der Akademie ihrer Nation zur Schau. Da es für eine ihrer besten Arbeiten galt und noch gilt, so glauben wir unsere Leser von dem

eigentlichen Gehalt ihrer Kunst sowohl, als von dem relativen Wert, den sie als Künstlerin behauptet, am angemessensten zu unterrichten, wenn wir eben erwähntes Bildnis mit einem andern von der Angelica Kaufmann, welches dieselbe, nur ein Paar Jahre früher, auch für die florentinsche Sammlung malte, vergleichen. Angelica hat einen wahrern Ton des Kolorits in ihr Bild gebracht, die Stellung ist anmutiger, das Ganze verrät einen schöneren Geist, einen richtigern Geschmack. Das Werk der Le Brun hingegen ist überhaupt zarter, fleißiger gemalt, auch fester gezeichnet, es hat ein helles, jedoch etwas geschminktes Kolorit, weißlich, bläulicht, gerötet etc. Sie weiß sich zu putzen, der Aufsatz, die Haare, die Krause von Spitzen um den Busen ist alles niedlich angelegt, und, man kann wohl sagen, mit Liebe ausgeführt; aber das hübsche Bacchische Gesicht, mit geöffnetem Mund, in welchem man schöne Zähne gewahr wird, sieht, mit allzu offener Absicht zu gefallen, sich nach dem Beschauer um, während die Hand den Pinsel zum Malen ansetzt. Vorzüge gegen

Vorzüge gehalten steht das Bildnis der Angelika, mit der sanften Neigung des Hauptes, dem zarten gemütlichen Blick, in Hinsicht auf Geist und Talent höher, wenn auch im Betracht dessen, was bloße Kunstfertigkeit ist, die Waage nicht entschieden zu seinen Gunsten sich neigen sollte.

Unter den Engländern tat sich, in geschichtlichen Darstellungen, nach Hamilton vornehmlich *Turno* Turno starb zu Rom um 1794. hervor, der Gegenstände, bald aus dem Homer, bald aus Shakesspeare malte, wovon die Zeichnung zwar meistens schwach, aber die Erfindung verdienstlich, die Ausführung geistreich ist.

Von den noch nachzuholenden Deutschen war August *Nahl*, Nahl lebt gegenwärtig zu Cassel. aus Cassel, der vorzüglichste. Überaus reinlich und fleißig in der Ausführung, malte er, im Geist des Albano, meistens erotische Darstellungen mit ergötzenden Landschaften zum Grund. Nahls Geschmack ist vielleicht reiner am

Antiken gebildet, als wir beim Albano wahrnehmen; aber das Poetische ist bei diesem üppiger, das Kolorit blüht fröhlicher.

Ferner waren *Cauzig* und *Schöpf*, aus Tyrol, *Pitz*, aus dem Zweybrückischen, *Hetsch* von Stuttgart, *Schütz* von Frankfurt, *Weitsch* aus Braunschweig, *Schmidt* von Darmstadt, *Meyer* aus Göttingen u. a. welche insgesamt mit mehr oder weniger Erfolg sich in der Kunst bemüheten. *Cauzig* lebt in Wien, *Pitz* starb daselbst, *Hetsch* lebt in Stuttgart, *Schütz* in Frankfurt, *Weitsch* bei der Berliner Akademie angestellt, *Schmidt* soll sich in Neapel aufhalten. *Cauzig* und *Schöpf* waren Männer von Talent, die große Fertigkeit besaßen; aber eben darum die wesentlichsten Teile ihrer Gemälde etwas vernachlässigten. *Pitz* malte hübsch angeordnet und mit kräftiger Wirkung den sterbenden Antonius, *Hetsch*, mit gewandterm Pinsel, den für Darstellung sehr ungünstigen Gegenstand, Tarquinia, die über ihres Vaters Leichnam wegfährt, *Schütz*, ein fleißig behandeltes und anmutig

erfundenes Bild, Luna und Endymion darstellend. Weitsch verfertigte einige wohlgleichende Bildnisse, mit frischer Farbe und sorgfältiger Ausführung; historische Darstellungen hingegen wollten ihm nicht gelingen. Unter verschiedenen Bildern von Schmidt galt Adam und Eva, wohlgezeichnet, geordnet, zart und hell koloriert, für das beste. Meyer bewies in seinen Arbeiten zwar mehr Erfindungsgabe, aber geringere Kunstfertigkeit. Außer diesen Bildern von einiger Bedeutung sah man noch einen Belisarius von *F. Rehberg*. Rehberg hält sich noch gegenwärtig in Rom auf. aus Hannover. Dieser Künstler war früher schon einmal in Rom gewesen und jetzt, bei der Berliner Akademie angestellt, wiedergekommen seine Studien fortzusetzen. Er zeichnet weder richtig, noch in einem großen Geschmack der Formen, noch gelingen ihm Köpfe von lebendig kräftigem Ausdruck, oder treffendem Charakter, aber die Beleuchtung tut Effekt, die Gestalten sind weich, die Erfindung meistens gefällig.

Von den in Rom anwesenden Spaniern, Dänen, Schweden, Polen und Russen zeichnete sich damals keiner vorzüglich aus, die Portugiesen legten bald nachher eine nach dem Muster der Französischen gemodelte Akademie an, unter Direktion des Cav. de Rossi der früher Improvisatore, Fabeldichter und Redakteur einer Kunstzeitung gewesen, später aber Finanzminister der ephemeren Römischen Republik wurde. Diese Akademie hat bisher noch wenig Früchte getragen, wie schon die Wahl ihres erwähnten Vorstehers zum voraus vermuten ließ, der zwar ein Mann von Geschmack, aber doch nicht selbst Künstler war und also unmöglich das ausgebildete didaktische Talent besitzen konnte, welches eine solche Stelle notwendig erfordert.

Unsere Geschichte ist nun bereits in das 10. Dezennium des Jahrhunderts übergegangen. In den ersten Jahren desselben malten *Girodet* und *Faber*, zwei Schüler von David, jener einen Endymion von den Strahlen der Luna geküßt, dieser den

verwundeten Adonis, Bilder, die mit Kunst aufgenommen wurden. Beide Künstler hätten vermutlich nebst andern französischen Malern das Ansehen, ja man kann sagen den Vorzug noch ferner behauptet, den ihre Nation in Hinsicht auf Kunst seit Davids Zeit zu Rom erlangt hatte, wäre nicht im Frühjahr 1793 der bekannte Volkstumult erfolgt, in welchem der Gesandte Basseville ermordet wurde. Damals mußten alle Franzosen, ihrer persönlichen Sicherheit wegen, die Stadt verlassen, und wir haben von ihnen, in Rücksicht gelieferter Kunstprodukte, nichts weiter zu erwähnen.

Dem Englischen Bildhauer *Flaxmann* wird hier, unter den Malern, eine Stelle eingeräumt, weil dessen plastische Arbeiten weniger Beifall als viele gezeichnete Skizzen nach Homer, Äschylus und Dante gefunden, welche von vielen Künstlern und Liebhabern wert gehalten wurden. Dieses scheinbare Rätsel löst sich, wenn man weiß, daß Flaxmann zwar ein sehr schönes Talent und viel Geist, aber keine tiefgegründeten

Kenntnisse der Kunst, und daher für ausgeführte Arbeiten weniger Tüchtigkeit besitzt als zu leichten Entwürfen.

Unleugbar findet sich in den erwähnten Skizzen mancher glückliche Gedanke; der Verfasser hat in den Gegenständen aus den Griechischen Dichtern den Geschmack antiker Vasengemälde und Basreliefs nachzuahmen getrachtet, in den Darstellungen aus Dante hingegen, die dem Geist derselben so passende Einfalt der alten Florentinischen Bilder benutzt, demohngeachtet ist selbst das Gelungenste dieser Stücke immer bloß als ein leicht hingeworfner Gedanke zu betrachten, und nur in solcher Hinsicht schätzenswert. Sie für wirkliche Prüfung ertragende Kunstwerke erklären, heißt die wahre Kunst, die Vollendetes fordert, erkennen; diese Manier nachzuhemen, ist verderblich. Keine von allen schönen Künsten sollte leichtsinnig und bloß aufs Geratewohl ausgeübt werden. Sagt was ihr wollt, ihr Freunde des Skizzenhaften aller Art! auch das größte Talent wird, kann nur dann etwas lobliches hervorbringen, wenn es alle seine

Kräfte in Bewegung setzt, sich ernstlich bemüht, mit Liebe und mit ausdaurendem Fleiß vollendet. Ein schnell gewagter Entwurf in den bildenden Künsten, eine improvisierte Poesie, können wohl einzelne glückliche Stellen enthalten, doch nie wird auf diesem Wege ein ganzes gutes Gedicht, oder ein Kenner befriedigendes Bild gelingen.

Diese Anmerkungen, durch Flaxmanns Skizzen veranlaßt, passen, noch mehr als auf ihn, auf einen malerischen Improvisatore, welcher eben damals Aufsehen erregte, sein Name war *Sabatelli*, Florenz das Vaterland. Aus dem Stegreif entwarf er schnell jeden Gegenstand, der ihm aufgegeben wurde. Sabatelli stand, damit wir zur Andeutung des Grades seiner Kunstfertigkeit nur wenig Worte brauchen, nicht weit unter La Fage, besaß, wie dieser, recht gründliche anatomische Kenntnisse und zeichnete seine Figuren mit der Feder beinahe in eben so gutem Styl und zugleich reinlicher. In der Eile hat er sogar manchmal gute Gedanken erhascht, und

nicht selten bemerkt man Geist und Kraft im Ausdruck. Dieses leistete er im frühesten Jünglingsalter und äußerte in der Tat ein höchst merkwürdiges, viel versprechendes Talent; allein die Schwingen seines Geistes, von jener Gaukelkunst gelähmt, konnten ihn nicht höher erheben. Ja als er nachher in Venedig das Kolorit studieren sollte und große Bilder zu malen unternahm, ist er ins Riesenhaft-karikaturmäßige verfallen und sein ehemaliger Ruf größtenteils verschollen.

Ein ähnlich viel verheißendes Talent, wiewohl bei geringem Maß von Kenntnissen, zeigte *Heinrich Ramberg* und erfuhr, auf gleichem Wege, gleiches Schicksal. Wir erwähnen seiner hier, weil er wenig früher, wiewohl nur auf kurze Zeit, in Rom gewesen war.

Der Piazzentiner *Landi* befliß sich äußerst weich und sanft gerundet zu malen, mit lieblichen Farben und, besonders in den Fleischpartien, hell aufgetragenen Lichtern.

Auf diese Weise, die durch ihren Schmelz und Rundung an Furini erinnert, nur nicht so starke Schatten und mehr Farbenspiel hat, verfertigte er verschiedene wohlgefällige Bilder, zwar in gutem Geschmack, aber nicht mit großem Talent für Erfindung, oder tief gegründetem Wissen in der Zeichnung.

In diesem Stück verhiß und leistete auch schon mehr ein noch junger Römischer Maler, Namens *Vincenzo Camoccini*, der sich 1796 mit seiner ersten großen Unternehmung, einem Karton, auf welchem er die Ermordung des Julius Cäsar dargestellt, rühmlich bekannt machte. Die lebensgroßen Figuren dieses Werks sind alle, mit vieler Kraft, richtig gezeichnet, es fehlt weder den Gewändern an Geschmack, noch den Figuren an Bewegung, noch den Köpfen an Abwechslung und Ausdruck.

Bei ohngefähr gleichem Verdienst fordern auch die Arbeiten eines andern jungen Malers *Pietro Benvenuti* Landi u. Camoccini leben in Rom, Benvenuti soll Direktor der

Akademie zu Florenz geworden sein. von Arezzo, der noch später bekannt wurde, rühmliche Erwähnung. Er und *Carmoccini* zeigen sich überhaupt in den etwas heftigen Bewegungen ihrer Figuren, im Kräftigen der Formen und Farbengebung als Anhänger des neuern französischen Kunstgeschmacks.

*Jakob Asmus Karstens*, von der Ostsee her und, wenn wir nicht irren, von Lübeck, zog jetzt am meisten die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde auf sich, fand unter den jungen studierenden Künstlern eine nicht unbeträchtliche Anzahl Verehrer und Jünger, hingegen gab es ebenfalls, besonders unter denjenigen, welche schon länger in Rom gelebt, nicht wenige Anfechter seines Verdienstes und seiner Meinungen.

Er besaß, bei großem Talent, großen Ernst und unermüdet rege Lust zum Studium. Wir glauben es geschehe keinem andern dadurch Unrecht, wenn wir sagen, Karstens war der denkendste, der strebendste von

allen, welche zu seiner Zeit in Rom der Kunst oblagen. Offene, treuherzige Anspruchslosigkeit machte ihn liebenswürdig, das Äußere war ausnehmend schlicht, ja fast zu nachlässig.

Auch Er schätzte die Werke der ältern Florentiner und anderer Künstler, die vor dem Anfang des XVI. Jahrhunderts gelebt haben, freute sich an der naiven Einfalt der ungeschmückten Wahrheit ihrer Darstellungen, oder damit wir uns seines eigenen passenden Ausdrucks bedienen, *an ihrer Ehrlichkeit*. Indessen nahm er dieselben niemals zum Muster, es leuchtet vielmehr aus allen seinen Arbeiten eine entschiedene Neigung zum Idealen hervor; unverkennbar hat ihn anfänglich Michel Angelos Kraft und Großheit vor allem andern mächtig angezogen, deswegen behielt er auch immer eine sehr derbe, breite Manier in den Formen; was aber den Geschmack der Falten, die Wahl der Motive betrifft, so bemerkst man, daß, nach einem allmählichen Übergang, endlich Raphael ausschließlich sein Vorbild geworden ist. In

den letzten Arbeiten webt durchgehends ein inniges zartes Fühlen, eine lebendige Seele, auf einige ließe sich das Kunstwort der Italiener *fatto con l'anima* schicklich anwenden, und dieses ist auch ihre preiswürdigste Seite; ein selten gewordenes und daher desto köstlicheres Verdienst. Hingegen zur Richtigkeit im Umriß, zum gefälligen Kolorit und freier Beherrschung des Pinsels ist Karstens nicht gelangt. Seine Werke sind mit Verdiensten derjenigen Art ausgestattet, die ihre Quelle in der Brust des Künstlers, in den schönen Eigenschaften seines Geistes und Herzens haben; was man hingegen etwa das Schulgerechte in der Malerei nennen möchte, dem leisten sie nicht volles Genügen und erfuhren eben darum von so vielen Künstlern heftigen Tadel. Der Wiederschein vom Geschmack des Michel Angelo, den man, wie oben schon gedacht worden, in Karstens Werken antrifft, erregte gegen ihn die gewaltigsten Vorwürfe. Er ahme, hieß es, die Formen seines Vorbildes nur oberflächlich, ohne die erforderliche Wissenschaft nach, seine Gestalten seien daher, anstatt groß,

schwerfällig geworden. Wir müssen indessen zur Berichtigung hinzufügen, daß unser Künstler sich besser als viele andere, welche, unter dem Panier des Michel Angelo, die Schwierigkeiten der Kunst überwinden wollten, vor auffallend verdrehten und widernatürlichen Stellungen in Acht genommen. Bei ihm waltet überall die Neigung zum Ungezwungenen und Naiven vor, so sehr, daß zuweilen selbst ein ungünstiger Kontrast mit der breiten derben Manier der Gestalten entstanden ist. In den Irrtum Gegenstände bearbeiten zu wollen, die seinem Talent nicht angemessen waren, verfiel unser Künstler zum öftern. Der Ernst seiner Natur, seines Strebens verlangte, wenn er sich auch bis zu jenem Hohen, Stillen in der Kunst nicht ausbilden konnte, wo Malerei und Plastik zusammen grenzen, wie z. B. in den Propheten und Sibyllen des Michel Angelo, doch zum wenigsten ernsthafte pathetische Gegenstände; aber er suchte mehr nach gefälligen, nach neuen oder doch selten bearbeiteten, und verstand zu wenig von der Kunst ihren Charakter und

Darstellbarkeit gehörig zu prüfen. Daher hat er oftmals undarstellbares unternommen, auch sich oft an Gegenständen versucht, welche eine muntere Laune in der Behandlung erfordert hätten und ihm also von Seiten des Leichten und Scherhaftes nicht gelingen konnten. Liebhabern wird hierüber zu eignem Urteil Gelegenheit gegeben, indem fünfzig, mehr oder weniger ausgeführte Zeichnungen dieses Künstlers, auf der Herzoglich-Weimarschen Bibliothek verwahrt werden. Unter Karstens Anhängern zeichneten sich zwei Maler von Stuttgart, *Wächter* und *Hartmann*, Wächter lebt gegenwärtig in Wien, Hartmann zu Dresden. als die Besten aus. Der Erste malte angenehme, kleine Bilder mit biblischen Gegenständen sanfter Art, worin die Zeichnung zwar nicht untadelhaft ist, aber zuweilen von der lobenswerten Manier des Garofalo etwas durchblickt. Hartmanns gutes Talent offenbarte sich an einem großen Bilde, auf welchem er den Äneas dargestellt hatte, der mit dem Achates aus dem Hause tritt, um sich den Troja

erobernden Griechen zu widersetzen. Der Geschmack an diesem Werk ist gut, das Kolorit kräftig, doch die Umrisse nicht fehlerfrei; in Betracht der Erfindung erhielt ein etwas später verfertigter Entwurf mit schwarzer Kreide, Orest vom Geist seiner Mutter und den Furien geschreckt, mehr Beifall; war auch in der Tat verdienstlich.

## Landschaftsmalerei

Schon von Anfang des letzten Viertels unsers verfloßnen Jahrhunderts hatte *Philip Hackert* um 1785. od. 86. wurde Hackert von Rom nach Neapel berufen, wo er als erster Maler des Königs in großem Ansehen lebte, bis er, durch die Unruhen des letzten Krieges vertrieben, seither Florenz zu seinem Aufenthalt gewählt. sich, als Landschaftmaler, einen immer größern und ausbreitetern Ruf gegründet. In jeder Hauptstadt Europens trifft man Gemälde, und beinahe in allen bedeutenden Sammlungen begüterter Liebhaber

Zeichnungen von seiner Hand an.  
Unermüdet fleißig hat er eine fast  
unglaubliche Anzahl Werke geliefert und  
damit die Liebhaberei für Landschaften  
weiter verbreitet; aber auch zugleich die  
Wirklichkeitsforderung gemehrt, denn er  
stellte die Natur genau, ohne Zusatz oder  
Weglassung dar, und da er meist die  
reizenden Gegenden von Rom, Tivoli,  
Fraskati, Albano vor Augen hatte, so  
befriedigen seine Bilder freilich oft auch in  
Absicht ihres Inhalts die allgemeinen  
Forderungen der Kunst. Als  
Aussichtenmaler verdient Hackert unsers  
Erachtens den ersten Rang; keiner hat mit  
gewissenhafter Treue soviel Kunst  
verbunden, man findet an seinen Bildern  
bloß einige etwas harte Stellen und  
zuweilen grelle Farbentöne zu tadeln, allein  
die Lüfte sind leicht und hell, der  
Baumschlag durchaus meisterhaft,  
charakteristisch abwechselnd, die Pflanzen  
des Vordergrundes gewöhnlich sehr schön  
ausgeführt, und die mehr zurückliegenden  
Gegenstände, besonders Berge, in nicht  
großer Entfernung unübertrefflich wahrhaft.

Hackert hat ohne Widerrede den bedeutendsten Einfluß auf die Richtung gehabt, welche die Landschaftsmalerei seither genommen. Auf der einen Seite lenkten seine Arbeiten das Publikum von dem Idealen zum Realen ab und gewöhnten, oder vielmehr sie verwöhnten dasselbe zur Forderung einer fast spiegelmäßig treuen Darstellung, so daß es immer mehr den pünktlichsten Maler auch für den besten zu halten anfing. Auf der andern Seite predigte sein Beispiel jungen Künstlern in diesem Fach den Naturalismus; nach der Natur malend und zeichnend glaubten sie sich ohne anderes völlig mit der Kunst abzufinden; doch muß man hinwieder gestehen, daß eben darin die Ursache des seither allgemein besser beobachteten Kolorits, des Tons und der Luftperspektive liegen mag; nicht minder gewann auf diesem Weg die charakteristische Darstellung der Gegenstände überhaupt, aber es wurde mit mehr Wahrheit auch zugleich mehr prosaischer Geschmack in die Landschaftsmalerei aufgenommen.

Hackerts bedeutendste Werke sind mit Ölfarben verfertigt, und in dieser Art hat er den ganzen Reichtum und Umfang seiner Kunst zur Schau gelegt. Wenige, aber ebenfalls sehr schätzbare Bilder malte er mit Wasserdeckfarbe (a Guazzo), auch gibt es von ihm einige nur skizzenhaft, aber vortrefflich behandelte Stücke in Aquarellfarben. Unzählig sind hingegen die ausführlichen Zeichnungen in Sepia mit Bister und Cochenille versetzt, welche er verfertigt hat. Sie gehören zum Teil unter seine besten Produkte, lassen in Hinsicht auf Methode in der Behandlung, Darstellung des Charakters der Gegenstände, Tag u. s. w. wenig zu wünschen übrig.

Auch das sinnreiche Spielwerk der Mondscheine oder sogenannten Transparents ist, wenn nicht unmittelbar eine Erfindung unsers Künstlers, doch durch ihn sehr verbessert und in die Zahl der Kunstartikel erhoben worden.

Nach Hackert, dessen Ruhm, als des ersten Künstlers in seinem Fach, wiewohl oft angefochten, sich gleichwohl immerfort erhielt, setzten sich im Verlauf der siebziger und achtziger Jahre nachfolgende Landschaftsmaler durch ihre Geschicklichkeit in Ansehen. *Moore*, ein Engländer, *Woutky*, *Kobel*, *Dieß*, *Genelli* und *Klengel*, Deutsche, *Thiers*, *La Rive*, *Boguet*, Franzosen, *Denis*, so viel uns bekannt ist, aus Flandern gebürtig, und zwei Römer *l'Abruzzi* und *Fidanza*, dieser letzte ein Manieriste und Geschwindmaler, aber nicht ohne Talent zu besserm.

*L'Abruzzi* tauchte nur auf, um wieder zu verschwinden, indem er ein einziges gelobtes und auch in der Tat lobenswertes Bild malte (um 1785), nachher aber eine flüchtige, gehaltlose Manier annahm und damit unter die bloß mittelmäßigen Künstler zurücktrat.

Ein denkender Künstler, mit schönem Geist und Talent begabt, war der Engländer *Moore*. Starb zu Rom im Anfange des 90sten Jahres. Er liebte, studierte und ahmte

die Natur nach, aber wie *Claude Lorrain*, den er zwar nicht erreichte, sie geliebt, studiert und nachgeahmt hat. Ihm war es deutlich, daß ein Kunstwerk noch etwas mehr sein müßte, als bloßer Abschatten der Wirklichkeit, um deswillen haben seine meisten Werke das entschiedene Verdienst eines gedachten Inhalts, ja öfters liegt ihnen sogar eine wirklich poetische Idee zum Grunde. Bäume und Vorgründe gelangen Moore zwar weniger als Hackert, doch im Ganzen hat er ein milderes, duftigeres Kolorit und im Allgemeinen mehr Übereinstimmung.

*Woutky*, gegenwärtig in Wien. ein Östreicher bediente sich, nach Weise der Wiener Schule, einer etwas flüchtigen Behandlung, die nahe ans Manierierte grenzt, aber viele Wirkung tut. Er erdachte zwar selten, sondern nahm, so zu sagen, den Umriß seiner Gemälde aus der Wirklichkeit, das Zufällige aber, die Phänomene der Natur, pflegte er neben her, frei und geschickt, zum Behuf des Effekts zu benutzen. Sturm, Wolken mit durchbrechenden

Sonnenstrahlen und dergleichen findet man daher oft von ihm dargestellt. Eruptionen des Vesuvs waren ebenfalls Gegenstände, die seiner Neigung entsprachen und ihm auch in Betracht der Wirkung recht gut gelungen sind.

Bei reicher Erfindungsgabe überfüllte *Kobellebt* in München. seine Werke gewöhnlich sehr, malte zwar ausführlich, aber etwas hart und eintönig. Manierierte Härte und Überladung wurde auch an seinen fleißig gearbeiteten Zeichnungen gerügt.

*Dieß, Genelli und Klengel* Dieß lebt gegenwärtig in Wien, Genelli in Berlin, Klengel in Dresden. sind Künstler von guten Anlagen, die angenehme, leicht und heiter gehaltene Werke verfertigt haben. Dem Ersten werden wir unter der Gesellschaft der Aquarellmaler wieder begegnen; die Arbeiten des Andern sind oft mit vieler Anmut erfunden, des Dritten Geschicklichkeit erstreckt sich vornehmlich

auf Wahrheit im Ton, im Kolorit und charakteristische Darstellung der Teile.

Der Franzose *Thiers* suchte in der Komposition seiner Bilder den Caspar Poussin nachzuahmen. Wir haben in diesem Geschmack einsame Waldgegenden, mit wohlgezeichneten Figuren staffiert, gesehen, deren Anlage überhaupt recht gut ist, das Kolorit aber fällt so wie die Behandlung ein wenig ins Maniererte. Den Vorwurf des Manierierten in Kolorit und Behandlung kann man auch gegen den Genfer *La Rive* geltend machen; hingegen haben seine Werke meist das Verdienst gefälliger Erfindung.

*Boguet* Boguet hat sich in Florenz niedergelassen. ahmte zwar im Einzelnen die Natur treuer als die beiden eben erwähnten nach, aber im allgemeinen Geschmack war ebenfalls C. Poussin sein Muster, nur konnte er das Einfache und Große desselben in der Anlage, so wie das Bedeutende in der Behandlung nicht erreichen.

*Denis* Denis ist noch in Rom. malte vorzüglich angenehm, zart, klar und dabei doch kräftig, fleißig ausgeführt mit schöner Übereinstimmung und gutem Effekt; hingegen fehlt es ihm am Bestimmten, Kräftigen, Bedeutsamen in der Zeichnung, und wiewohl er selten bloß Aussichten nachgebildet, sondern sich in der Anordnung seiner Gemälde geziemende Freiheit erlaubt, so ist dessen ungeachtet das Poetische in den Erfindungen wenigstens nicht die am meisten glänzende Eigenschaft seines Kunstverdienstes.

Alle die bisher angeführten Landschaftmaler haben vornehmlich in Ölfarben gearbeitet, dagegen wurden kolorierte Zeichnungen oder sogenannte Aquarell-Malereien in dieser Zeit eine eigene, vielgeübte Kunstgattung.

Der geschätzteste Künstler unter denen, welche dieselbe auf Landschaften anwandten, war *Ducros*, *Ducros* lebt gegenwärtig in Neapel. aus dem Pays de Vaud. Seine Arbeiten zeichnen sich durch

Kraft und frische Farben, so wie durch die große Keckheit des Pinsels aus. Er hat wenig anderes als Aussichten geliefert, und viele dergleichen in der Camera obscura nachgezeichnet. Er errichtete, gemeinschaftlich mit dem Kupferstecher Volpato, eine Art von Manufaktur dieses Kunstartikels, in welcher nämlich von jungen Künstlern, die nach Ducros Originalzeichnungen in Kupfer gestochenen Umrisse Römischer Aussichten auch in Aquarellmanier leicht ausgemalt wurden und einige Jahre lang, ohngefähr 1780 bis 86, unter den Rom besuchenden Fremden viel Absatz fanden.

Nächst Ducros war *P. Biermann* aus Basel. Biermann lebt in seiner Vaterstadt. vielleicht der geschickteste Aquarellmaler. Sein Kolorit ist beinahe eben so frisch, und in seinen besten Arbeiten dünkt uns die Natur treuer aufgefaßt; sie tun hingegen selten so viel Wirkung. Biermann hat ebenfalls nur Aussichten verfertigt und nie gewagt von der Wirklichkeit abzuweichen.

Mit eben so freiem Pinsel, aber weniger Kraft, arbeitete der vorhin, schon unter den Landschaftmalern mit Ölfarben, angeführte Dieß, welcher auch noch nebenher die Radiernadel geschickt zu führen wußte und vereinigt mit Reinhard und Mechau, deren in der Folge gedacht werden soll, eine sehr schätzbare Sammlung Römischer Aussichten herausgegeben hat.

*Knep*  
*Knep* hat Neapel zu seinem Aufenthalt gewählt. aus Hildesheim behandelte landschaftliche Gegenstände mit Aquarellfarben vorzüglich reinlich; heitere Lüfte und Fernungen darzustellen gelang ihm oft ausnehmend wohl. Desgleichen verdienen die niedlichen Figuren, womit seine Bilder staffiert sind, unser Lob, hingegen fehlt dem Baumschlag das Charakteristisch-Abwechselnde, der Beleuchtung wirksame Massen. *Knep* sowohl als der vorerwähnte Dieß zeichneten sich alle beide durch treffliche, doch zur völligen Ausbildung nicht gediehene Talente für Erfindung, vor Ducros und Biermann vorteilhaft aus, wie

auch vor dem hier noch anzuführenden *Tito*, einem Römer, welcher seit 1785 in Neapel arbeitete und sich vornehmlich durch gewissenhaft treue Andeutung aller Details in seinen Aussichten den Liebhabern empfahl; aber dabei dem gewöhnlichen Schicksal der Punktier in Kälte und Steifigkeit zu verfallen nicht entgangen ist.

Bald nachdem die Aquarellmalerei im Fach der Landschaften mit solcher Tätigkeit geübt wurde, wendete man dieselbe auch auf Darstellung historischer Gegenstände an. Eins der ersten Beispiele in dieser Art gab W. Tischbein mit einer großen kolorierten Zeichnung nach seinem oben erwähnten, Conradin von Schwaben darstellenden Gemälde, in welcher Zeichnung aber die Schatten meist noch mit schwarzer Kreide, teils angelegt, teils überarbeitet waren. Auf gleiche Weise weich, zart und gefällig arbeitete auch *H. Kölla*, Kölla starb in seinem Vaterlande 1789. ein Schweizer, der sich indessen wegen Kränklichkeit bloß auf Kopien

beschränkte und einige wenige Bildnisse verfertigt, nie aber eigne Erfindungen auszuführen unternommen hat.

Der Kupferstecher *Lips*, von welchem nachher weiter die Rede sein wird, und *Friedrich Bürri* aus HanauBürri lebt in Berlin. gingen weiter, und bedienten sich der reinen Farben ohne weitere Einmischung der Kreide in den Schattenpartien. Ersterer arbeitete, mit etwas trübem Kolorit, fleißig ausgeführt, und bewies in Kopien nach alten Meistern viel Treue, in eignen Erfindungen guten Geschmack. Der andere hatte anfänglich eine nachlässige rohe Manier; erwarb aber durch Übung nicht nur größere Reinlichkeit, sondern auch eine für Aquarellfarben außerordentliche Kraft des Kolorits und wurde, was die Behandlung betrifft, in diesem Fach unstreitig der beste Künstler. Das Schöne, Zarte und Geistreiche in Köpfen gelang ihm zwar nie vorzüglich, desto besser hingegen derbe Formen der Glieder, die fest und mit Einsicht gezeichnet sind. Gedanke,

Geschmack und Wahrheit der Darstellung in Bürris eignen Erfindungen haben nur mäßiges Verdienst, allein die Wirkung von Licht und Schatten ist zuweilen gut und kräftig.

*Mako*, *Mako* soll sich in Wien aufhalten. aus dem Bayreuthischen, beschäftigte sich ebenfalls meistens mit Aquarellmalen, wiewohl er nebenher auch in Öl und Mignatur gearbeitet, desgleichen einige Blätter rasiert hat. Seine Kopien sind fleißig ausgeführt, mit zarten, doch etwas graulichen Farbetönen; die eignen Erfindungen zeichnen sich weder durch Verdienste noch Fehler sehr aus.

Wir schließen die Anzeige der Künstler, welche in Aquarellfarben arbeiteten, mit den beiden *Hummel*, der eine aus Cassel, der andere in Neapel geboren, aber aus der Schweiz herstammend. *Hummel* aus Cassel befindet sich in Berlin, der andere in Cassel. Jener kommt Bürri im Kräftigen am nächsten und keiner setzt die Farben so frisch gesättigt auf wie er. Der Andere, in

W. Tischbeins Schule erzogen verfertigte in Neapel und Rom fleißig ausgeführte Kopien nach alten und neuern Kunstwerken, und hat seither ein schönes Talent in Zeichnungen von eigner Erfahrung entwickelt.

Vielleicht dürfte hier der schicklichste Ort sein, einige Bemerkungen über die Eigenschaften, Vorteile und Unvollkommenheiten der Aquarellmalerei beizubringen. Zwei Ursachen mögen vornehmlich viel, ja das Meiste beigetragen haben, um die kolorierten Zeichnungen oder Aquarellgemälde, besonders von landschaftlichen Gegenständen, beim Publikum in Gunst zu setzen. Sie befriedigten erstlich die überhandnehmende Liebhaberei für wirkliche Aussichten, welche auf solche Art leicht an Ort und Stelle selbst gemalt und mit der möglichsten topographischen Genauigkeit ausgestattet werden konnten. Zweitens geht die Arbeit schneller von statten und erlaubt daher geringere Preise, welches ebenfalls bei einem großen Teil der Liebhaber keine

kleine Empfehlung sein möchte. Doch auch die Künstler selbst wurden zum Aquarellmalen durch die Bequemlichkeit verlockt, unmittelbar nach der Natur arbeiten zu können. Der ganze hierzu erforderliche Apparat lässt sich klein und kompendiös einrichten, auch kann man nach Willkür anfangen und aufhören. Allein diese scheinbaren Vorteile werden von wesentlichen Unvollkommenheiten nicht nur auf, sondern überwogen. Denn die Farben der Aquarellgemälde schwinden, dem bloßen Tageslicht ausgesetzt, nach einigen Jahren beträchtlich, und weil die Landschaftmaler unserer Zeit auf Ton und Kolorit hinzuarbeiten pflegen, so geht solchermaßen das beste Verdienst von dergleichen Werken bald verloren.

Hiernächst wird zur charakteristischen Darstellung landschaftlicher Gegenstände ein freies Spiel des Pinsels notwendig erfordert; diese Freiheit ist aber in der Aquarellmalerei gewaltig dadurch eingeschränkt, daß alles hellere gegen die dunklern Stellen ausgespart werden muß, und sonach begreift sich's, warum z. B. die

Licht-Partien der Bäume, Wolken, Schaum, Duft und dergleichen immer unvollkommen auszufallen pflegen; auch begegnet es in der Regel allen Künstlern, die sich mit Aquarellmalerei beschäftigen, daß wenn sie fortschreitend mehr Fertigkeit erlangen und jeden Gegenstand nun möglichst genau darstellen möchten, sie sich genötigt sehen, einiges mit Deckfarben aufzusetzen; allein diese sind verhältnismäßig zu wirksam und für die Haltung des Ganzen nachteilig.

Betrachten wir nun die Aquarellmalerei in Hinsicht der Behandlung historischer Gegenstände, so zeigt sich, daß ihr eingeschränkte Gegenstände dieser Art am besten gelingen. Ihre Eigenschaften überhaupt, Einfachheit der Werkzeuge und bequeme Handhabung derselben mit in Anschlag gebracht, schicken sich vorzüglich wohl für Kopien einzelner Figuren und Gruppen aus Freskogemälden, deren Farbton auf diese Weise gut nachgeahmt werden kann; einige Kleinigkeiten, welche etwa nicht anders als durch aufgesetzte Striche mit Deckfarben gehörig anzudeuten sind, haben bei

dergleichen beschränkten Bildern keinen so nachteiligen Einfluß auf Haltung und Harmonie des Ganzen, wie solches bei Landschaften der Fall ist.

Größere Schwierigkeiten als Freskomalereien setzen die Gemälde mit Ölfarben, wegen der Kraft und Transparenz ihrer Schattenpartien, dem nachahmenden Aquarellmaler entgegen, ja er kann den eben gedachten Vorzug der Ölmalereien auf sein Werk nur unvollkommen übertragen. Unerheblich scheint uns hingegen der Vorwurf, daß, weil die Aquarellmalerei im Fach der Figuren bloß mit schattierenden Punkten arbeitet, ihre Kopien von den meisterhaften Pinselzügen der Originale zu wenig Rechenschaft geben. Ein Kopist steht aber als Künstler selten so hoch, daß er vortreffliche Meisterwerke, wie etwa des Raphael, Michel Angelo, der Carracci, des Dominichino und dergleichen, bei denen es hauptsächlich auf Beibehaltung der Formen, des Ausdrucks etc. ankömmt, völlig unbefangen nachbilden könnte, und also sieht er sich schon deswegen genötigt,

die freie Behandlung aufzugeben, wenn er nach Vermögen das Vorbild treu darstellen will. Kopien in Ölfarben aber erhalten durch ängstliche Behandlung allemal etwas Frostiges, Unangenehmes, welches an dem Genuß ihrer übrigen guten Eigenschaften hindert, sie dunkeln überdem leicht nach, aus Ursachen, die hier zu entwickeln nicht der Ort ist, und werden auch dadurch ungenießbarer. Aquarellmalereien hingegen verlieren, wie oben gedacht, von ihrer Kraft und Farben etwas, welches unter den gegebenen Umständen vorzuziehen ist. Freie Pinselzüge nach Art der Öl- und Freskogemälde können sie ihrer Natur nach zwar nicht geben, und sprechen freilich als Kopien den Charakter der Originale von dieser Seite nicht aus, doch ist hingegen der pünktelnde Fleiß bei ihnen auch ohne widrigen Eindruck.

Aus diesen Betrachtungen ergeben sich nun, bei vorausgesetzt unbedingten Kunstzwecken, folgende Resultate.

Für landschaftliche Skizzen und leichte Studien nach der Natur, welche ohnehin meist im Portefeuille bewahrt werden und wobei der Künstler mehr den Farbenton als den Ausdruck des eigentümlichen Charakters der Gegenstände bezweckt, ist die Behandlung mit Aquarellfarben bequem, zuträglich und empfehlenswert, für ausgeführte Bilder aber scheint sie durchaus unzureichend.

Im historischen Fach wird man sich derselben mit gutem Erfolg zu Kopien von Gemälden bedienen, deren wesentliches Verdienst in Formen und Ausdruck besteht, und von Seiten des Kolorits wenig anders als bloße Andeutung der entschiedensten Farben erforderlich ist. Wo hingegen kräftiges, zart nüanziertes Kolorit, meisterhafter Pinsel und schöne Wirkung durch klare Schatten und Halbschatten vornehmlich nachgeahmt werden sollen, dazu wähle man die Aquarellmalerei niemals.

Ihrer dargetanen Beschränkung und Mangelhaftigkeit wegen möchte sie zur Ausführung von Originalwerken, an denen der Künstler alle seine Kräfte versuchen will und alle technische Vorteile zu benutzen nötig hat, ebenfalls nicht anzuraten sein.

Ehe wir weiter gehen, sind noch die Zeichnungen mit Einer Farbe, als ein der Aquarellmalerei verwandtes Fach, in Erinnerung zu bringen; wir wollen diejenigen Künstler zuerst nennen, welche sich mit Figuren beschäftigt, und hernach auch der Zeichner von Landschaften gedenken. *Seidelmann* aus Dresden hatte noch unter Mengs die allen Kunstfreunden wohlbekannte schöne Art mit Sepia nach Antiken äußerst ausführlich und mit großer Kraft zu tuschen erlernt, deren er sich in der Folge auch, zu Nachbildung von Gemälden, mit Ruhm und Gewinn bedient hat. Seine Arbeiten lassen in Absicht auf Kraft, Schmelz und Zartheit wenig zu wünschen übrig. Nach ihm haben *Rubbi*, ein Engländer, vorerwähnter Schweizer *Kölla*,

*Früh*, ein Deutscher, und Andere, teils nach Abgüssen von Antiken, teils nach Malereien auf gleiche Weise gearbeitet; zwar ebenfalls reinlich, nicht selten auch mit noch besserer Zeichnung, doch ist in der schönen Behandlung keiner von ihnen Seidelmann gleichgekommen.

Hier muß auch der obengelobte *Nahl* wieder erwähnt werden, der indessen nicht, wie die genannten Zeichner, nur Kopien nach antiken und modernen Kunstwerken geliefert, sondern meist eigne Erfindungen in Sepia sehr zart und gefällig ausgeführt hat.

Mit Zeichnungen in schwarzer Kreide tat sich *Becker* aus Carlsruhe hervor. Mehrere Italiäner und Franzosen verfertigten gleichfalls viel fleißig ausgeführte Werke dieser Art, zum Gebrauch für Kupferstecher. Unter jenen steht der Maler *Tofanelli* oben an, welcher für Volpato und Morghen arbeitete. Er und seine Landsleute sind gewöhnlich den Originalbildern treuer geblieben als die Franzosen, welche

hingegen ihre Zeichnungen kräftiger zu behandeln pflegen. *Vicar*, ein Schüler von David, wurde in dieser Art als der geschickteste Künstler seiner Nation angesehen.

Unter den Zeichnern von Landschaften mit Einer Farbe standen zunächst an Hackert die vorhin schon erwähnten *Biermann* und *Kniep*, neben ihnen *Gmelin*, welchen die Leser bald auch unter den Kupferstechern finden werden. Als Hausfreund Hackerts hatte er die Behandlung von diesem Meister gelernt und bewies in treu nach der Natur gezeichneten Prospekten gute Kenntnisse von der Wirkung, Haltung etc. Eben so reinlich, wiewohl geringhaltiger an Geist und Charakter waren die Arbeiten *Trolls*. *Troll* lebt, nach vielen Reisen in Frankreich, Holland, und wiederholtem Aufenthalt in Rom, gegenwärtig in seiner Vaterstadt. von Winterthur, der zwar auch in Kupfer stach, aber sich mehr mit Zeichnen nach der Natur als mit der Nadel und dem Grabestichel beschäftigte.

Ein anderer Künstler aus Winterthur,  
Namens *Steiner*, Steiner ebenfalls. arbeitete  
mit größerer Freiheit, Geist und Kraft;  
dieser war eigentlich ein Maler, welcher  
aber vorzüglich zu zeichnen liebte.

Um den Artikel von der Landschaftsmalerei  
zu schließen, haben wir nun noch einige  
Künstler in diesem Fach nachzuholen, die  
ohngefähr seit 1790 nach Rom gekommen  
und sich daselbst ausgezeichnet haben.

*Reinhard* Reinhard blieb seither immer in  
Rom. aus dem Voigtlande gebürtig, mit  
Naturgaben reich ausgestattet, bildete sich  
durch fleißiges Naturstudium zu einem  
trefflichen Landschaftmaler. Wenn  
unparteiische Kunstrichter auch dem Urteil  
einiger zu günstig gesinnten Freunde,  
welche ihn Hackert vorziehen wollen, im  
Ganzen nicht beitreten können, so ist doch  
wenigstens nicht zu leugnen, daß Reinhards  
Arbeiten ungemein schätzbar sind. Sein  
Hauptverdienst besteht im  
Charakteristischen; Bäume, Blätter und  
Stämme, Steine, Felsen etc. sind

mannigfaltig verschieden, mit männlich freiem Pinsel behandelt und führen durchaus das Gepräge der Wahrheit; oft staffiert er mit wohl gezeichnetem Vieh, und ist auch selbst in menschlichen Figuren geschickter, als Landschaftmaler gewöhnlich zu sein pflegen. Eingeschränkte Gegenstände scheinen seinem Talent am besten zu entsprechen, daher sind einzelne, wie Studien nach der Natur gezeichnete oder gemalte Partien höchst loblich; weitläufigem Werken fehlt es hingegen öfter an sanfter Abstufung der Töne, auch wissen wir von Reinhards Bildern keines anzuführen, welches von Seiten der Erfindung sehr vorzügliche Eigenschaften hätte.

*Mechau* *Mechau* ging während des Kriegs und der Unruhen, welche Rom bewegten, nach Hause und arbeitet jetzt in Dresden. aus Leipzig, der nun schon zum zweiten mal in Rom war, hat das Kräftige, Dreiste in der Behandlung, das Charakteristische im Ausdruck der Gegenstände weniger in seiner Gewalt als Reinhart; aber sein Pinsel

ist zarter, das Kolorit lieblicher, heiterer, abwechselnder nüanziert. In eignen Erfindungen verrät er zwar selten einen großen, desto öfter aber einen gefälligen Geschmack.

Diese beiden Künstler haben, in Gesellschaft mit *Dieß*, eine vorhin schon beiläufig erwähnte, beträchtliche Sammlung radierter Ansichten Römischer Gegenden und Altertümer im Frauenholzischen Verlag zu Nürnberg herausgegeben, aus welcher sich Liebhaber von dem Gesagten zum Teil anschaulich überzeugen können.

Noch waren *Kügelchen*, *Kügelchen* ist nach Petersburg gegangen. aus der Rheingegend, *Vogd*, ein Niederländer, und *Theodor Mattweff*, ein Russe, geschickte Landschaftsmaler; *Koch*, *Vogd*, *Mattweff* und *Koch* blieben in Rom. aus dem Tyrol, zeigte ein wildes und ungeregeltes Talent; schönere Früchte ließ *RohdenRhoden* entwich den Unruhen, und ging nach Cassel, ist aber seither wieder nach Italien

zurückgekehrt. aus Cassel hoffen, ein noch junger Künstler, der bereits schon anmutige Erfindungen mit läblichem Fleiß und echtem Kunstsinne ausgeführt hat.

### Untergeordnete Gattungen der Malerei

Der nachher in Wien als Geschichtsmaler berühmt gewordene

*Unterberger* Unterberger, den man von seinem oben erwähnten in Rom lebenden Bruder unterscheiden muß, ist vor einigen Jahren in Wien gestorben. soll früher (um 1780) in Rom Bamboccian mit mattem graulichen Kolorit gemalt haben; wirklich zeigt man unter seinem Namen ein Paar dergleichen in der Villa Borghese, worin übrigens eine fröhliche Laune und ein geistreicher Ausdruck herrschen.

*Sablet*, Sablet starb in Madrit. aus dem Pays de Vaud, machte kleine Portraitfiguren mit teils landschaftlichen, teils andern Gründen und Nebenwerken, welche vornehmlich

durch pikante Wirkung das Auge reizen; diese sowohl als verschiedene andere weitläufigere Kompositionen mit Figuren im Kostüm des gemeinen Römischen Volks, haben alle das Verdienst eines zarten gewandten Pinsels und gefälliger Farbengebung, kräftig und blühend zugleich; meistens sind es sogenannte Cabinetstücke, nur selten hat er größere Werke unternommen.

*Peters*, Peters ist in Rom ansässig geworden. ein Böhme, trefflicher Tiermaler, vereint in seinen Darstellungen mit reinem Natursinn noch die lockenden Eigenschaften einer schönen markigen Behandlung und glänzender Farbe. Wiewohl die Tiere als das Hauptfach unsers Künstlers zu betrachten sind, so hat er doch nebenher auch nicht ohne Lob historische Darstellungen und Bildnisse verfertigt.

*Giani*, ein Römer, stand im Ruf des vorzüglichsten Malers für Zimmer-Dekorationen. Seine Ornamente sind sehr

mannigfaltig, mit Geschmack angegeben,  
leicht und gefällig behandelt.

Im letzten Viertel des 18ten Jahrhunderts wurde zu Rom viel in Hautelisse und Mosaik gearbeitet. Pius VI. zeigte sich vornehmlich als ein Liebhaber und Beschützer der letztern, und die Fabrik zu St. Peter verfertigte nicht nur große Altarblätter für Kirchen, sondern auch Bildnisse, ja sogar Landschaften, die gewöhnlich an vornehme Personen verschenkt wurden. Die Ausbesserung einiger neu aufgefundenen antiken Fußboden wurde mit vieler Geschicklichkeit vollbracht. Es gab auch, außer jener großen Fabrik bei St. Peter, noch verschiedene Privatwerkstätte für Mosaik, wo allerlei minder bedeutende Sachen, wie Ring- und Dosengemälde, Verzierungen auf Kamine, Tischblätter und dergleichen verfertigt wurden; endlich sah man in den letzten Jahren in einer solchen Werkstatt selbst den großen musivischen Fußboden im Clem. Museum, der zu Otricoli gefunden worden, nach

verkleinertem Maßstab kopieren, so daß er für einen mäßig großen Saal passen konnte, eine Erscheinung, welche wenigstens das Eintreten mehrerer Zweckmäßigkeit in der Anwendung solcher Arbeiten zu verkünden schien.

## Kupferstecherkunst

Vorbereitet durch Winkelmanns und Mengsens Schriften erhielt das Publikum, im Anfange des Zeitraums, welchen unsere Geschichte gegenwärtig zu beleuchten unternommen hat, *Volpatos* Kupferstiche nach Raphaels Gemälden im Vatikan, bald hernach die ersten Bände vom Clementinischen Museum und mit denselben eine bestimmtere, wenn auch nicht überall zureichende Anschauung dessen, worauf es durch jene Lehrer des guten Geschmacks hingewiesen worden. Der saubere Stich, die gute Wirkung, Fülle und Pracht der Kompositionen verschaffte besonders den Kupferstichen nach Raphaels

Gemälden überall Eingang; man kann wohl sagen, Volpato habe durch dieselben kräftig mitgewirkt zur Ausbreitung des bessern Geschmacks durch alle Reiche der gesitteten Welt.

Die Verzierungen in den Vatikanischen Logen, ebenfalls von Volpato, und die Gemälde und Ornamente, welche noch in den Bädern des Titus übrig sind, von *Mirri* herausgegeben, haben ihrerseits die große, in den meisten Stücken zu billigende Umänderung des Geschmacks aller Verzierungen im innern unserer Wohnungen vollenden helfen.

Volpatos Schwiegersohn, *Raphael Morghen*, stach einige Stücke zu der Folge von Blättern nach Raphaels Gemälden im Vatikan, diesen folgte dann eine vortreffliche Platte von der Aurora des Guido Rheni, ein Paar andere nach Dominichino und Mengs, und zwei nach Poussin; später wurde Morghen nach Florenz berufen, wo er seine rühmlichen Beschäftigungen unermüdet fortsetzt. Die

Madonna del Sacco, nach Andrea del Sarto, ist eine würdige Abbildung dieses vortrefflichen Kunstwerks, und eine größere Platte vom Abendmahl des L. da Vinci gilt mit Recht für ein Meisterstück chalkographischer Kunst. Alle diese Arbeiten sichern ihm einen der vornehmsten Plätze unter den besten jetzt lebenden Kupferstechern im Fach historischer Darstellungen.

In dieser letzten Zeit legten sich die Italiäner überhaupt mehr auf die Kupferstecherkunst, als vorher geschehen war, und Volpato so wie Morghen haben unter ihren Nationalen gute Schüler gezogen; doch konnte keiner derselben bis zur Geschicklichkeit und bis zum Ruhm der Meister gelangen.

Der schon oben angeführte *H. Lips* lebt in Zürich. stach während seiner zweimaligen Anwesenheit in Rom 1783 und 84, 86 und 87, ein Bachanal mit vielen Figuren, nach N. Poussin und eine kleinere Platte, Marius, nach dem Gemälde von

Drouai; diese letztere ist besonders sehr reinlich und kräftig behandelt.

Des Calmücken *Feodor*, Feodor, begleitete eine Gesellschaft Engländer auf der Reise durch Griechenland und Kleinasien und ist im vorigen Jahr wieder glücklich zurückgekehrt. der vorzügliche Talente zur Kunst besitzt, aber sich weder zur Malerei, noch zum Zeichnen ausschließlich gehalten, können wir vielleicht am füglichsten hier unter den Kupferstechern erwähnen, denn er hat verschiedenes nach Antiken geistreich radiert; sein vornehmstes Werk aber besteht in 12 großen Blättern nach den halberhobenen Arbeiten der berühmten Türen des L. Ghiberti am Battisterium zu Florenz.

Als Kupferstecher, im Fach der Landschaft, machte sich *Georg Hackert* mit vielen nach seines Bruders Gemälden gestochnen Blättern bekannt; dieselben sind von den Kunstrichtern überhaupt einiger Härte und Trockenheit beschuldigt worden.

Bei Hackert arbeitete in Neapel einige Jahre *Friedrich Gmelin*, Während der Unruhen des Kriegs in Italien ging auch Gmelin nach Deutschland, kehrte aber bald wieder nach Rom zurück, wo er scheint seinen beständigen Aufenthalt nehmen zu wollen. dessen wir oben schon als Zeichner gedachten; derselbe hat seither in Rom mit immer steigender Geschicklichkeit verschiedene große Blätter gestochen, teils nach eigenen Zeichnungen wirklicher Aussichten, teils nach vorzüglichen Gemälden des Claude Lorrain.

## Plastik

Nach Cavaceppi war unter den Bildhauern jede Spur vom Geschmack des Bernini und Rusconi verschwunden. *Trippel*, Trippel starb zu Rom 1793. ein Schweizer, und *Sergel*, Sergel lebt in Stockholm. ein Schwede, waren, gegen 1780, zu Rom im Ruf als die geschicktesten Künstler dieses Fachs, und beide hatten sich ganz nach

antiken Mustern gebildet. Trippeln, dessen sittlicher Charakter ernst, derb und kurz geschlossen war, gelangen, da er viel anatomische Kenntnisse besaß, Figuren von kräftig ausgesprochenem Charakter und Handlung am besten; dessen ungeachtet hat er, der immer allgemeiner werdenden Forderung des Naiven und Gefälligen nachgebend, meist zarte jugendliche Gestalten gebildet. Gewöhnlich sind seine Formen völlig und edel, zuweilen vorzüglich schön, im Anfange war er häufigen Falten günstig, und ging dann erst später zu breitern, weicher gebrochenen über. In der Erfindung zeigte er sich dem Allegorischen mehr als dem Symbolischen geneigt; auch trifft ihn der Vorwurf, einigermal dem Kontrast in der Anordnung das Ungezwungene in den Stellungen der Figuren aufgeopfert zu haben.

Unter Trippels vorzüglichste Arbeiten werden gezählt eine kleine Gruppe, Diana vom Amor geneckt; ein sitzender Apollo, die Flöte in der Hand; Daphnis und Mykon, Basrelief an einem dem Dichter Geßner bei

Zürich errichteten Denkmal. Die Brustbilder von Goethe und Herder, Auf der Herzogl. Weimarschen Bibliothek befindlich. desgleichen eins des Östreichischen Generals Werneck etc.

Von *Sergel* ist uns ein auf seinem Schlauche liegender Faun, etwa halb lebensgroß, zu Gesichte gekommen, in welchem der Künstler sich als glücklicher Nachahmer des Styls der Antiken gezeigt hat.

Arbeiten von *Zauner* aus Wien kennen wir aus eigner Anschauung zwar nicht, derselbe soll aber ebenfalls die Antiken fleißig studiert, nachgeahmt und auf diesem Wege verdientermaßen den Ruhm erlangt haben, den er gegenwärtig genießt.

Zu gleicher Zeit fing *Canova* an als Künstler von vorzüglichen Verdiensten allmählig bekannt zu werden. In einer kleinen Gruppe, welche den Theseus mit dem erschlagenen Minotaur darstellt, hatte er den Geschmack der Antike mit glücklichem Erfolg nachgeahmt und

erlangte kurz darauf noch größern Beifall durch eine andere Gruppe von Amor und Psyche, welche zwar fast malerisch lüftig und durchbrochen, aber gefällig komponiert ist, mit eleganten Formen bewundernswerten Fleiß und Glätte in Behandlung des Marmors verbindet; damit bahnte er sich den Weg zu den großen Arbeiten der beiden Grabmäler des Papsts Ganganelli in der Kirche St. Apostoli und des Papsts Rezonico in St. Peter.

Canova kann recht füglich mit Mengs zusammen gestellt werden; sein gleichgeartetes Talent hatte im Plastischen ohngefähr die Stufe erstiegen, auf welcher wir Mengs als Maler gesehen haben. Beide strebten nach der Schönheit in den Formen, durch Nachahmung der Antiken, und beide haben auch ihren Vorsatz in einzelnen Teilen und Gliedern gar oft erreicht, hingegen niemals zur Einheit des Ganzen gelangen mögen. Beide führten ihre Werke mit großer Sorgfalt aus, ordneten auch wohl einzelne Gruppen gut an, glänzen aber selten durch die Erfindung. Um diese

Parallele noch anschaulicher darzutun,  
setzen wir hier eine an dem Platz abgefaßte  
Beurteilung des vorerwähnten Grabmals zu  
St. Peter bei, welches unter Canovas  
Arbeiten eine vorzügliche Stelle behauptet.

Über der Graburne kniet der Papst  
(Clem. XIII.) in andächtiger Stellung, zur  
Linken steht die Religion, das Kreuz und  
ein Strahlendiadem bezeichnet sie; zur  
Rechten sitzt ein Genius, traurend mit  
umgekehrter Fackel, unten liegen ein Paar  
Löwen. Einzelne Teile und Glieder der  
Figuren haben schöne Formen und sind  
wahrscheinlich Antiken nachgebildet, aber  
die Stellungen könnten besser gewählt sein;  
es fehlt der Zusammenhang der Teile unter  
sich, die Übereinstimmung des Ganzen;  
besonders gilt dieses vom Genius, dessen  
Stellung durchaus mißraten ist. Er soll nach  
der Absicht des Künstlers nachlässig,  
traurig, ermüdet dasitzen, gleichwohl  
scheinen seine Glieder alle in Bewegung,  
im übrigen ist der Kopf geistreich, der Leib  
vorzüglich schön. Die Figur der Religion  
hat ein gut angelegtes Gewand, welches

besonders unter der Brust in simpeln Falten niederfällt; auch der Kopf dieser Figur ist schön, die um die Haare gelegte Binde lässt gut; aber der Schleier hätte mit besserm Geschmack gelegt werden können. Am Papst bemerkt man eine etwas grämliche Physiognomie und hangende Gesichtsmuskeln; sein gestickter Mantel hat gute Falten, dagegen ist das Untergewand zu bauschig. Auch war es ein kleinlicher, nicht lobenswerter Gedanke des Künstlers, die Figur des Papsts mit ihrem Sockel schief zu wenden, damit sie das Kreuz, welches die Religion hält, anzubeten scheine. An den beiden Löwen, welche vermutlich auf das Wappen des Papsts anspielen, ist der Charakter des Fells gut ausgedrückt. Die Anordnung des Ganzen verdient wenig Lob; sie ist zerstreut, ohne innern oder äußern Zusammenhang; die architektonischen Verhältnisse sind nicht gefällig, die Verzierungen klein und schwer.

*Döll/Döll* ist gegenwärtig Hofbildhauer in Gotha. in Hildburghausen geboren, studierte einige Jahre zu Rom, wo er unter

Mengs Aufsicht ein treffliches Brustbild von Winkelmann verfertigte, welches in der Rotonde demselben zum Denkmal aufgestellt wurde. Zwei größere Werke, die unser Künstler damals in Marmor gearbeitet, sind nach Rußland gekommen.

Mit guten Kopien nach Antiken und einigen wohlgleichenden Bildnissen erlangte etwas später BuschBusch war in seinem Vaterland, soll aber wieder nach Rom zurückgekehrt sein. aus dem Mecklenburgischen, Beifall.

*Scheffauer* und *Dannecker*Scheffauer und Dannecker leben beide in Stuttgart. von Stuttgart, verfertigten um 1786 oder 1787, jener eine Flora, dieser einen Bacchus in Marmor, ohngefähr 4 Fuß hoch; zwei gefällige Figuren, glatt und fleißig ausgeführt.

Ohngefähr gleiche Größe und Kunstverdienst hatte die Figur eines verwundeten Achilles, welche fast um gleiche Zeit von *Ruhl*Ruhl in Cassel. aus

Cassel, ebenfalls in Marmor vollendet wurde.

*Schadow* in Berlin.] aus Berlin, benutzte Trippels Lehren und stellte sich bei dem Concurs der Akademie von St. Luca unter die Preisbewerber, wo ihm auch für eine kleine Gruppe in gebrannter Erde der zweite Preis zu Teil wurde.

Während dieser Zeit hat sich kein französischer Bildhauer durch vorzügliche Verdienste ausgezeichnet.

Von Engländern wurden *Flaxman* und *Hudson* geschätzt. Flaxmans Hauptverdienst bestand, wie wir schon angemerkt, nicht in der Ausführung großer plastischer Werke. Ein *Athamas*, den er ververtigte, fand keinen Beifall. Von Hudson ist uns, außer verschiedenen wohlgeratenen Kopien und Restaurierungen antiker Statuen, ein Hautrelief bekannt, die Landung des Julius Cäsar in Britannien darstellend, mit viel Bewegung und

Getümmel und nicht übel gezeichneten Figuren.

Römer, oder in Rom ansässige Italiener, brachten, Canovas Produkte abgerechnet, wenig merkwürdiges hervor. *Penna* war der bekannteste und hat eine große Statue Pius des VI. für die Sakristei zu St. Peter, wie auch zwei ohngefähr lebensgroße Figuren, Paris und Helena, in den obern Zimmern der Villa Borghese verfertigt. Jenes große Werk wurde vom Publikum nicht günstig aufgenommen und gewährt wirklich keine Befriedigung: Paris und Helena sind zwar schlanke Gestalten, sie zeichnen sich indessen weder durch bedeutende Handlung, oder Charakter, noch durch Schönheit der Formen so aus, daß sie dem Meister großes Lob verschaffen könnten.

*Ceracchi* bewies vornehmlich in Bildnissen eine mehr als mittelmäßige Geschicklichkeit. Das Brustbild des Churfürsten von Pfalz-Bayern, Carl Theodor, in Marmor, ist geistreich und fleißig ausgeführt. Dieser Bildhauer

arbeitete auch mehrere Jahre an einem sehr großen nach Holland bestimmten Monument, welches in der Anlage wenig Gutes zu versprechen schien und, so viel wir wissen, auch unbeendigt blieb.

*Franzoni* war in Tiergestalten der geübteste plastische Künstler, ergänzte daher die meisten Antiken dieser Art im Clementinischen Museum. Als Arbeit von eigener Erfindung dieses Künstlers sahe man im Jahr 1796 einen eben fertig gewordenen sehr reich verzierten Kamin für den damaligen Nepoten des Papsts Duca Braschi bestimmt. Der Geschmack im Ganzen war zwar nicht gut, aber die Ausführung über die Maßen fleißig und geglättet; man hätte sagen mögen, es sei ein Netscher in Marmor, und Bernini selbst hat z. B. Seidenzeug wohl nirgend so wahrhaft dargestellt, als es hier an Fahnen zu sehen war; ebenfalls war auch das Glatte, Zarte, Fleischige, Weiche an Kindern sehr natürlich ausgedrückt, ihre Form hingegen verdiente wenig Lob. Dieser Künstler hat übrigens nicht nur antike Tierfiguren,

sondern auch menschliche geschickt restauriert; indessen wurde ihm, was die letztern betrifft, der obenerwähnte *Penna* vorgezogen, nach unserm Bedünken aber war *Carl Albacini*, ein Bildhauer, der nie Werke von eigener Erfindung ausgeführt, derjenige, welcher mit Restaurierungen, wenigstens an menschlichen Gestalten, am besten umzugehen wußte. Er vereinte mit Überlegung und Geschmack eine durch lange Übung erworbene Altertums-Kenntnis, oder vielmehr Altertums-Erfahrung; seine vortreffliche Sammlung von Gypsabgüssen setzte ihn in den Stand, an den zu restaurierenden Werken beinahe jedesmal das fehlende Alte durch Kopien nach ohngefähr ähnlichen Antiken zu ersetzen, und auf diesem Weg gelangen ihm manche Restaurierungen wirklich sehr gut. Wir hegen übrigens die Meinung, daß gute sowohl als schlechte Restaurierungen in den meisten Fällen überflüssig, ja, man mag sie nun mit Hinsicht auf das Studium der Kunst oder der Altertumskunde betrachten, verwirrend und schädlich sind.

## Stein- und Stempelschneider

*Marchant*, ein Engländer, *Hecker*, ein Deutscher, *Cades* und *Amastini*, Römer, wurden nach Pichler als die besten Steinschneider angesehen. *Marchant* ist nach England zurückgegangen, *Hecker* in Rom gestorben, *Cades* und *Amastini* leben vermutlich noch daselbst.

Die Arbeiten des Erstern sind fleißig ausgeführt, meist antiken Kunstwerken nachgeahmt. Man hat ihnen nicht ohne Grund einige Härte und Steifigkeit vorgeworfen.

*Hecker* war Trippels Freund und arbeitete, von desselben Rat geleitet, überhaupt etwas weicher und runder als der Engländer, welcher hingegen seiner Seits mehr Geist und eine feinere Geschmacksbildung besitzt.

Cades scheint sich vornehmlich Pichler zum Muster ersehen zu haben; seine Arbeiten nähern sich im Geschmack, Form und Behandlung dieses Künstlers Werken.

Amastini ahmt die antiken Gemmen gut nach, daher es oft geschehen, daß seine Arbeiten für alt ausgegeben und zu hohen Preisen verkauft worden sind.

Der geachtetste Stempelschneider war *Schwendimann*, Schwendimann wurde zu Rom 1786 von einem Schlesier, der ihn berauben wollte, ermordet. ein Schweizer, der in früherer Zeit Hedlingers Unterricht genossen hatte. Seine Medaille auf Mengs, eine größere auf das Bündnis der Schweiz mit Frankreich, und eine noch größere auf den Kurfürsten von Pfalz-Bayern sind Zeugnisse seiner Geschicklichkeit.

## **Literatur, Methoden und Meinungen von 1775 bis 1800**

Von den Geheimnissen der alten Kunst hatte Winkelmann den Schleier

weggezogen und gleichsam eine neue Welt entdeckt. Die Bahn einer besseren Erkenntnis, die er gebrochen, betraten nach ihm *Fea*, *Guatani* und *Visconti*, alle drei gelehrte Römische Altertumsforscher. Sie haben, ruhiger forschend, und von späteren Entdeckungen unterstützt, manches berichtigt, manches alte Monument besser ausgelegt, und verdienen daher rühmliche Erwähnung; doch haben, außer daß durch die Kupferstiche in den Schriften der beiden letztern viel schön erfundene alte Kunstwerke bekannt geworden sind, Geschmack und Kunst durch sie eben keine wesentlichen Vorteile erlangt. Winkelmann war, möchte man sagen, mit dem Geist des Altertums verwandt; beseelt, durchdrungen von demselben, das große rechte Ziel vor Augen, berührte er überall bloß die höchsten Punkte, unbekümmert um alles, was dazwischen lag. Seinen Nachfolgern allen war dieser Geist in weit geringerm Maße zu Teil geworden, und selbst der treffliche, der kenntnisreiche *Visconti* irrte mehrmals, durch gelehrte Mutmaßungen verleitet, wo das Anschauen nach höhern

Begriffen von der Kunst ihn hätte besser belehren können, wie solches z. B. mit seiner Hypothese von den Kopien der Knidischen Venus des Praxiteles, vom Capitolinischen Alexander, in welchem er den Sonnen-Gott zu sehen glaubte u. a. m. der Fall zu sein scheint.

Was Meyer aus Hamburg, *Ramdohr*, *Bartels*, *Moritz*, *Heeren*, *Zoega*, *Hirt* gewirkt, überlassen wir andern Kunst- und Geschichtsfreunden zu erörtern; eines Mannes aber gedenken wir mit Mehrerem, welcher zwar weder Schriftsteller war, noch als Künstler oder Altertumsforscher vorzügliches leistete; allein bei seinen Verhältnissen durch Lehren und Meinungen auf manche Künstler und viele Liebhaber der Kunst Einfluß hatte: dieser Mann war *Reifenstein*. Schon zu Winkelmanns Zeit kam er nach Rom und wurde nach desselben Tode der angesehenste Führer der Fremden. In allem, was in das Fach der Altertumskunde einschlug, richtete er sich nach dem, was er von seinem gelehrt Vorfahr gehört und gelesen hatte; über die

praktischen Regeln in der Kunst pflichtete er Mengs bei, so wie in Betreff einer besondern Hochschätzung Raphaels; andere seiner gehegten Meinungen mochten von dem Umgang mit Römischen Künstlern herrühren, denn sie schienen noch von der Marattischen und Sacchischen Schule abzustammen. Wenn es z. B. um die Frage zu tun war, welchen Weg der junge Künstler bei seinem Studieren einschlagen müsse, so riet Reifenstein eine stufenweis sich erhebende Methode an. Mit den Werken der Carracci in der Farnesischen Galerie sollte die Übung des jungen Künstlers beginnen und nach diesem zu den Raphaelischen Arbeiten im Vatican übergehen; so vorbereitet, möchte sich derselbe dann zu den Antiken wenden und unter diesen wieder zuerst mit dem Herkules anfangen, allmählig zum Gladiator, Laokoon und Torso fortschreiten und endlich mit dem Apollo, als dem vollendetesten höchsten Muster schöner Formen, schließen, denselben so oft abzeichnen, bis die ganze Gestalt sich dem Gedächtnis unverlöschlich eingeprägt, ja

selbst der Hand zur Gewohnheit geworden wäre. Dieses ist, wie man leicht bemerken kann, wenig anders als die modernisierte Lehre der Plagiarier, wobei ein gemeiner Realismus zum Grunde liegt; denn was anders kann der Künstler auf diesem Wege mit Mühe und Fleiß erwerben, als bedingtes mechanisches Nachahmen der Formen, wenn nicht in seinem Innern die Ahndung höherer Kunstzwecke wie von ungefähr erwacht und ihm den wahren Geist und Sinn jener Muster ergründen hilft.

Reifenstein war, unparteiisch beurteilt, im Leben ein rechtlicher wackerer Mann, hülfreich und zu dienen bereit, so weit sein Vermögen und seine Einsichten reichten. Wir merken dieses an, weil viele, besonders Künstler, so lange er lebte, ja gar nach seinem Tode noch nicht gut auf ihn zu sprechen waren; denn da eine Menge, zuweilen wichtiger Bestellungen von Kunstprodukten nach dem Auslande durch ihn besorgt wurde, und er in deren Verteilung vielleicht manchmal die besten Freunde am besten bedacht hatte, so

erhoben diejenigen, welche sich zurückgesetzt glaubten, heftige Klagen, ja einige haßten ihn recht bitterlich.

Der Malerei mit Wachsfarben, welcher schon so mancher Liebhaber und Halbkünstler seine Muße geschenkt, war auch Reifenstein günstig und wünschte sie in Aufnahme zu bringen; aber ungeachtet seiner Ermunterungen ließen es die bessern Künstler doch fast immer bei den ersten Versuchen in dieser Art bewenden, indem die innere Mangelhaftigkeit derselben sie ermüdete. Nur ein junger Mailänder, Namens *de Lera*, blieb, vielleicht durch die Aussicht auf guten Erwerb angereizt, standhafter und erhielt auch wirklich, von Reifenstein empfohlen, ansehnliche Bestellungen enkaustischer Gemälde für Rußland. Doch Gönner und Klient starben nicht lange nach einander, und seither hat in Rom niemand mehr die Wachsmalerei ernstlich geübt.

Liebhaber und Verteidiger der Malerei mit Wachsfarben behaupten, dieses wäre die

echte Behandlungsweise, deren sich die Maler des Altertums bedient hätten. Ebenfalls wollen sie erprobt haben, daß Wachsgemälde bei weitem die dauerhaftesten sind; ingleichem sollen dieselben reinerer Farben und eines frischern Kolorits fähig sein als Ölgemälde, weil Öl an sich allemal schon etwas gelb ist, auch den Farbenton nach und nach immer gelber macht.

Diese gerühmten Vorzüge verdienen eine nähere Beleuchtung. Ob die noch übrigen antiken Malereien wirklich mit Wachsfarben gemalt sind, ist noch sehr ungewiß. Die aufmerksamste Betrachtung eines der vornehmsten Stücke, nämlich der Aldobrandinischen Hochzeit, macht uns vielmehr das Gegenteil wahrscheinlicher und also hat man überall noch keine evidenten Proben von der gerühmten Dauerhaftigkeit der Enkaustik, am wenigsten der neuern. Wäre dem aber auch wirklich also, wie wir zu glauben nicht abgeneigt sind, so müßte dagegen ebenfalls angemerkt werden, daß alle Gemälde, von

welcher Art sie sein mögen, weniger von der Zeit als von der Sorglosigkeit der Menschen zu leiden pflegen; denn es sind bekanntlich in Leim und Freskofarben sehr alte Bilder noch in gutem Stand, desgleichen von Van Eyck, Antonello und Bellini vortrefflich erhaltene Ölgemälde; wir hätten demnach überhaupt keine Ursache, auf Vermehrung der Dauerhaftigkeit der Malereien zu denken, wohl aber tut es not, daß man die guten Kunstwerke aller Art besser schonen lerne. Die größere Lebhaftigkeit und Helle der Farben, welche die Enkaustik vor der Ölmalerei zum voraus haben soll, ist zwar ein scheinbarer, aber gewiß kein wichtiger Grund zu ihrer Empfehlung; denn wer etwas mehr als ein Anfänger in der Kunst ist, muß wissen, daß das gute Kolorit nicht bloß im Glanz der Farben besteht, und daß der gute Maler öfter ihre Lebhaftigkeit dämpft, als zu erhöhen sucht. Ludwig Carracci pflegte zu sagen, jeden Pinselstrich mit weißer Farbe sollte der Maler wohl hundertmal bedenken; auch Vandyck soll geäußert haben, wenn die

weiße Farbe die teuerste wäre, so würde überhaupt besser gemalt werden.

Richtig ist es zwar, daß Öl an sich gelber ist als weißes Wachs, auch die mit Öl gemischten Farben einen etwas gelblichen Ton bekommen; wer weiß aber nicht, daß vollkommen reines Weiß in Gemälden wenig vorkommt, und eben so bekannt ist es, daß Glanz, Klarheit und schöner Schein in den meisten Fällen durch Lasur erzweckt werden, diese aber ist in jeder andern außer der Ölmalerei nur auf eine unvollkommene Weise gedenkbar. Rechnet man zu allem diesem nun endlich noch die Vorteile sanfter Übergänge und zart verschmolzener Tinten, welche die Ölfarben so vorzüglich gewähren, und erwägt im Gegenteil, wie beim Einbrennen der Wachsmalereien manche Farben stärker, andere schwächer werden, daher zarte Nüanzierung der Farbentöne, Harmonie und Haltung immer mangelhaft bleiben müssen; so ist teils das Rätsel gelöst, warum gute gebildete Künstler zur Enkaustik nach der neuern Methode sich nie haben bequemen wollen,

teils wird man der Ölmalerei den ihr gebührenden Vorzug ferner nicht bestreiten. Wer da glaubt, mit dem Wachsmalen sei nun auch die Verfahrungsweise der alten Maler wiedergefunden und die Kunst habe dadurch gewonnen oder könne noch gewinnen, hat nicht erwogen, daß Zeit, Zufall und Erfahrungen uns beinahe in allem, was Werkzeug heißen kann, Vorteile zugewandt, welche das Altertum nicht besaß, so auch in den mechanischen Teilen der Malerei. Darum ist es überflüssig zum eigentlichen Dienst der Kunst den Behandlungsweisen der alten Maler nachspüren zu wollen, denn die Mittel und Werkzeuge, deren man sich jetzt gewöhnlich bedient, lassen alle nur gedenkbare Vollkommenheit der Darstellung zu, und also hätten wir keinesweges den Mechanismus der alten Kunst, sondern ihren Geschmack und Geist zu beneiden; ja besäßen wir selbst die ganze Kunstmöglichkeit der Griechen, was wäre damit Großes gewonnen, wenn ihr höherer Kunstsinn, ihr Geist unsren Werken mangelte? Diesen, aber zu erfassen, sollte

der Künstler erstes und beständiges Streben sein.

Reifensteins Nachfolger im Geschäft Fremde in Rom zu führen war *Hirt*. *Hirt* (Hofrat) befindet sich seit mehreren Jahren in Berlin. Als gelehrter Antiquar hatten seine Forschungen vornehmlich die Architektur zum Zweck; da wir aber dieses Fach hier nicht berühren, so ist es genug, anzumerken, daß er selbst vielleicht bald seine Meinungen darüber dem Publikum in einem bereits weit gediehenen Werke vorlegen wird. Sonst wollte er, Winkelmann, Lessing und Mengs entgegen, nicht die Schönheit, sondern das Charakteristische als höchsten Zweck der Kunst angesehen wissen.

Die Anhänger dieser Lehre scheinen ihren Standpunkt um eine Stufe niedriger zu nehmen als diejenigen, welche schöne Formen für den Gipfel der Kunst halten. Denn die Schönheit schließt den Charakter keineswegs aus, sondern sie veredelt denselben. Die unmündige Kunst ging

anfänglich von roher, unbeholfener Nachahmung menschlicher Gestalt im Allgemeinen aus, ohne Mannigfaltigkeit, Bedeutung oder Schönheit; besser geübt, wurde sie allmählig der Natur getreuer, also auch mannigfaltiger und in der Mannigfaltigkeit charakteristischer; mehr Herr über den Stoff fand sie alsdann die Proportionen und machte sich einen Kanon rein menschlicher Formen; durch zweckmäßiges Abweichen von demselben, durch Nehmen und Geben entstand nun das Große, das Starke, das Behende. Um aber die gefälligern Charaktere darzustellen, mußte man auch die Schönheit in den Gestalten suchen und die Kunst schwang sich dadurch bis zu ihrer obersten Höhe; was vorher roh, hart, gewaltsam, übertrieben ausgedrückt war, wurde jetzt gefälliger, mäßiger, edler; Schönheit und Anmut walteten; aber freilich so wie diese mehr gefordert, mehr als Zwecke betrachtet wurden, verloren die großen, die mächtigen Charaktere, gefälliger und weicher ausgesprochen, etwas von ihrer ursprünglichen Kraft, so wie hingegen die

niedrigen sich veredelten. Charakter mit Schönheit vereint kann ohnmöglich anders als in Produkten vollendeter Kunst erscheinen, und insofern haben jene allerdings Recht, welche die Schönheit als ein Vorrecht und Zeichen des höchsten Flors der Kunst ansehen. Die aber, welche in Kunstwerken hauptsächlich auf das Charakteristische dringen, weisen den Künstler auf den rechten Weg. Denn aus dem Bedeutenden hat, wie so eben dargetan worden, das Schöne sich entwickelt; wer hingegen von der Schönheit ausgeht, wird, wie uns das Beispiel von Mengs und Canova gelehrt, schwerlich je ein charakteristisches Ganzes erzielen.

Hirt verdient ferner von denen, welche die Kunstgeschichte studieren, sowohl als von den Liebhabern der alten naiven Einfalt in Kunstwerken, großen Dank, weil er, nach vielem Bemühen, in dem Labyrinth Vatikanischer Kammern, endlich die vom Fra Angelico da Fiesole unter P. Nicolaus V. ausgemalte Kapelle noch wohl erhalten wieder aufgespürt, beinahe das einzige

Werk von Bedeutung, welches in Rom aus der früheren Zeit der Florentinischen Schule noch übrig ist.

Um 1793 kam *Fernow* aus Preußen, gegenwärtig Bibliothekar der verwitweten Frau Herzogin zu Weimar. nach Rom, der die Grundsätze kantischer Philosophie auf Gegenstände der Kunst anzuwenden versuchte, auch durch den Winter 1795 und 96 Vorlesungen in diesem Sinne hielt, welche von Künstlern und andern zahlreich besucht wurden. Es war das erstemal, daß Künstler in Rom auf das Allgemeine gewiesen und mit der neueren Philosophie bekannt gemacht wurden. Was diese Anfänge für Folgen gehabt und was von solchen Wirkungen ins neunzehnte Jahrhundert übergegangen, wird künftig näher zu entwickeln sein. Auch können wir hoffen, daß uns *Fernow* selbst Aufschlüsse geben werde, indem er die Geschichte des Lebens und der Bildung seines Freundes *Karstens* öffentlich mitzuteilen geneigt ist.

Was Winkelmann auf die zweite Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts gewirkt, haben wir nur beiläufig angeführt, und gedenken am Schlusse dieses Werkes besonders davon zu handeln. Indessen haben wir gesehen, wie unserm Mengs die Befreiung der Kunst und des Geschmacks von den Irrtümern der Plagiarier der Macchianten und Praktikanten gelang, und Welch großes Verdienst er sich ferner dadurch erwarb, daß er, die Antiken nachahmend, schöne Formen suchte; wie nach ihm Hamilton für edle Darstellung günstigere und für den angenommenen griechischen Typus besser passende Gegenstände eingeführt; wie Reinolds, erst durch Lehre und Füeßli später mit der Tat, als Ketzer gegen diese Offenbarung aufgestanden und den Geschmack des Michel Angelo einführen wollen, aber das Publikum bei der einmal gefaßten Liebe zu Raphael und den Antiken beharrte.

Tischbein erging es ebenfalls nicht besser, als er die Kunst von dem Idealen und Poetischen, dessen sie sich ermächtigt,

wieder auf wirkliche Begebenheiten zurückführen wollte, und überdem noch den bedingten Zweck deutsch patriotischer Darstellungen hatte. Die Neigung zur naiven Einfalt der früheren Florentinischen Meister konnte zwar erwachen und fortdauern, weil es wirklich den meisten Kunstprodukten am Natürlichen, Innigen, Gemütlichen und zart Empfundenen mangeln mochte: aber Nutzen für die Kunst entstand keiner daraus, weil diese rohe Unschuld mit der sonst an dem Künstler geforderten schönen Form, edlen Charakteren und gebildetem Geschmack unvereinbar ist. Dann entstand die kräftige Manier Davids und seiner Genossen, Darstellungen von Römertaten, die, gehoben durch Verwandtschaft mit den herrschenden politischen Tendenzen, mehr Beifall erhielten, als sie vielleicht ihrem inneren Kunstgehalt nach hätten erhalten sollen. Wir möchten diesen Geschmack etwa den kriegerischen, oder noch passender den theatralischen nennen, weil in der Darstellung etwas maskenhaftes

herrscht und die Figuren sich wie Schauspieler gebärden.

Obwohl man nicht sagen kann, daß dergleichen Manier völlig übergegriffen habe, indem vielmehr die Forderung naiver Motive und reiner Schönheit in den Formen immer allgemeiner wurde, so war doch damit gleichsam die Lösung zu neuen Spaltungen und widerstreitenden Meinungen unter dem Chor der Künstler gegeben worden. Es trat jetzt im Wissen, Wollen und Urteilen ein etwas unsicherer, schwankender Zustand ein. Nur selten übte sich noch jemand nach Werken der Carracci oder des Guido, hingegen wurden neben Raphael und den Antiken Michel Angelo und Leonardo da Vinci mehr studiert als sonst geschehen war; man konnte überhaupt bemerken, daß besonders bei den Künstlern das Große, Kräftige, zugleich aber auch das Naive immer mehr galt; daher kam es denn, daß einige Antiken, z. B. Antinous von Belvedere, Apollino, Venus, die Ringer, etc. welche vormals als kanonische Muster angesehen wurden, an

ihrem Ruhm einbüßten, hingegen die Kolosse auf Monte Cavallo, die Ludovisische Juno, überhaupt alle Werke von großem und hohem Styl mehr geachtet, ja von manchen unbedingt als die vortrefflichsten aller Kunstwerke verehrt wurden. Leonardo da Vinci ist, nicht allein wegen der Sorgfalt, womit seine Werke ausgeführt sind, in Gunst gekommen, sondern vornehmlich wegen der Verwandtschaft zur alten Einfalt und Naivität, die man in manchen Teilen seiner Bilder noch bemerkt. Mehrerwähnte etwas zu weit getriebene Vorliebe zum Naiven enträtselft uns auch das sonderbare Phänomen, daß vom größern Teile der Künstler und Kunstrichter in der Beurteilung von Raphaels Werken eine den natürlichen und selbst augenscheinlichen Fortschritten seiner Kunst gerade entgegengesetzte Stufenfolge des Werts derselben angenommen wurde. Ihrer Meinung nach sind z. B. unter den Arbeiten dieses Künstlers die Grablegung und die Disputa über das Sakrament allen andern, besonders aber der Verklärung vorzuziehen.

Da dieser Irrtum viele Anhänger gewonnen,  
so halten wir es der Mühe wert, eine  
Berichtigung davon zu unternehmen.

Jene früheren Werke des großen Meisters  
werden besonders wegen der zarten,  
innigen Empfindung, die sich in Motiven  
und Charakteren, in Handlungen und  
Mienen ausdrückt, wegen der  
anspruchslosen, unübertrefflichen Wahrheit  
der Darstellung gepriesen, und wir denken  
in diesem Punkt nicht minder günstig von  
ihnen als Jemand, darum haben wir für  
unsren Zweck nur über die Verdienste der  
Verklärung einiges zu sagen und die  
Vorwürfe, die man ihr macht, zu prüfen.

Niemand leugnet zwar, daß von allen  
Arbeiten des Raphael die Verklärung eine  
der sorgfältigst ausgeführten sei;  
desgleichen gilt dieses Werk auch in  
Rücksicht des Wissenschaftlichen in der  
Zeichnung, des edeln Styls in den Formen  
und geistreichen Ausdrucks  
unwidersprochen für eins der  
vorzüglichsten; hingegen will den Gegnern

die Zusammenstellung zweier Haupthandlungen noch immer etwas mißlich scheinen, mehr für zwei Bilder als für eines geeignet; sie finden das Ganze nicht so naiv, so gefällig als manche von des Meisters früheren Arbeiten, desgleichen einige Falten nicht glücklich gelegt, einiges auch an der Anordnung zu tadeln.

Jene Zusammenstellung des Wunders der Verklärung und des mißlungenen Versuchs der Apostel, den besessenen Knaben zu heilen, ist nach unserer Ansicht der Sache ein höchst merkwürdiges Beispiel genialisch glücklicher Bearbeitung eines an sich wenig dankbaren Stoffs. Das Wunder auf dem Berge würde seine schönste Bedeutung, den nahen Bezug des göttlichen Mittlers zu den Menschen entbehren, ohne die Geschichte vom Besessenen, und diese wäre ein vollkommen widerstrebender Gegenstand, d. h. es ist nicht denkbar, wie sie deutlich sich selbst aussprechend dargestellt werden könnte, wenn sie allein ohne die Verklärung sollte gemalt werden; so aber, wie wenn Stahl und Stein

zusammentreffen, ein lebendiger Funke entsprührt, so verbreitet auch die Berühring beider Teile oder Gegenstände des Bildes einen Strom von poetischer Klarheit über das Ganze, erhebt solches mit einmal in eine höhere, reinere Sphäre der Kunst.

Was nun das Detail der Motive betrifft, so möchte man fast glauben, keiner von den Tadlern der Verklärung habe dieselbe je mit ruhigem Ernst betrachtet, sonst wäre es unmöglich gewesen, die hohen Schönheiten dieser Art zu übersehen; denn, um von Vielen Eine nur als Beispiel anzuführen, wo hat Raphael seine Kunde der Menschen und Herzen besser bewährt als in dem unschätzbar feinen Zug, daß der jüngste der Apostel mit dem schönen sanften Gesicht von den Weibern angesprochen wird und ihnen antwortet, da die andern ältern Apostel teils unter sich, teils zu den Männern reden, welche um den Besessenen sind? Dem zuvörderst sitzenden Apostel wird eine etwas gesuchte Stellung vorgeworfen, wir aber glauben Ursache zu haben, denselben in Schutz zu nehmen und

in mehr als einem Betracht als herrlich zu rühmen, musterhaft, sowohl der Anordnung als des Ausdrucks wegen, und eins von den großen Meisterstücken, wo die bildende Kunst sich gleichsam in der Zeit bewegt. Er hat gelesen und wurde in diesem Geschäft durch die, welche den Besessenen herbei brachten, unterbrochen, darum hält er nun das Buch weg und nimmt an der Handlung Teil. Wir müssen noch anmerken, daß auch sein Gewand vortreffliche Falten hat, beinahe eben so schön wie jene an dem im Vordergrunde des Bildes knieenden Mädchen, welche schon seit langem berühmt sind. Wir geben indessen zu, der Mantel des einen von den beiden Aposteln, die auf Christum weisen, sei nicht in dem Maße gelungen, wie jene eben angeführten Draperien; denn freilich sah die Welt noch kein Kunstwerk, an welchem alle Teile gleich vollkommen wären; aber es ist durchaus ungegründeter Tadel, daß eben die gegen den Berg erhobenen zwei Arme dieser Apostel, kunstgerechter Anordnung zuwider, in gleicher Linie laufen, weil diese Linie, wie jeder Kupferstich von der

Verklärung zeigen kann, zur Symmetrie der Komposition erfordert wird. Durch das Hinaufdeuten verbindet sich der untere Teil des Gemäldes mit dem Obern, und diese Gebärde scheint uns mit gutem Bedacht wiederholt, damit sie mehr in die Augen falle; eben deswegen mag auch die rote Bekleidung für die beiden Arme gewählt worden sein. Der Anachronismus von den zwei Mönchen, die auf dem Berge dem Wunder der Verklärung zusehen, kann billigerweise dem Raphael nicht angerechnet werden, auch greifen diese Figuren in die Komposition nicht ein.

Aus derselben Quelle ungeordneter Kunstbegriffe entsprangen noch viel andere paradoxe Meinungen über den Wert von Künstlern und Kunstwerken, welche in der Reihe anzuführen ermüdend sein würde; wir erinnern also nur noch, daß auch Michel Angelo fast in gleichem Fall wie Raphael war. Sein jüngstes Gericht wurde von Manchen geringer geschätzt, als die Gemälde an der Decke der Sixtinischen Kapelle, auch die Malereien dieses

Künstlers überhaupt seinen plastischen Arbeiten vorgezogen, wiewohl er doch selbst von denen, die ihn so beurteilten, nicht wegen des Kolorits oder der Beleuchtung, oder sonst einer Eigenschaft, die nur der Malerei eigen ist, sondern hauptsächlich um der Formen willen geschätzt wurde.

Alles dieses mußte natürlich Parteien und Partegeist erregen. Die Gewalt entgegengesetzter Meinungen, welche um anderer Ursachen willen die Welt entzweite, bewirkte auch eine Spaltung in der Gesellschaft der Künstler. Die Partie der Atomisten, das ist derjenigen, deren Urteil mehr auf einzelne Teile gerichtet ist, als daß es sich zur Anschauung des Ganzen erhöbe, stellte sich denjenigen entgegen, welche eine Totalität, das ist einen durchgehenden Charakter und Übereinstimmung verlangen und sich weniger um das Einzelne bekümmern. Man verfolgte sich zwar nicht mit solchem Bludurst, als in politischen Verhältnissen sich die verschiedenen Parteien verfolgten, aber es fehlte doch

nicht an bitterm Haß und Schmähungen und Ungerechtigkeiten.

Nachdem 1793 die Franzosen aus Rom weichen mußten, spielte die Landsmannschaft der Deutschen die Hauptrolle daselbst, und Karstens als Anführer derer betrachtet, welche die Totalität forderten, erfuhr von den Gegnern sehr unbillige Anfechtungen, Man sehe des Maler Müllers Brief in den Horen, Jahrgang 1797. 3tes und 4tes Stück. die ihn auch mögen zu Grabe gefördert haben.

Unterdessen vollendete Canova, der nach Trippels Tode allgemein für den besten Bildhauer anerkannt wurde, verschiedene Werke, in denen er, wie wir schon bedeutet haben, auf eben dem Wege, den Mengs gegangen war, die Schönheit der Formen suchte, auch in seiner Art fast eben soviel leistete wie Mengs und vom Publikum gleichlauten Beifall dafür erhielt.

Obgleich Canova dem Charakter seiner Kunst nach eigentlich auch zu den

Atomisten gehört, so widerfuhr ihm doch von denselben keine Gunst, sondern sie fanden unendlich vieles an seiner Arbeit auszusetzen; denen aber, die eine durchgehende Harmonie aller Teile eines Kunstwerks verlangen, hatte er es noch weniger zu Danke gemacht. Beide Sekten schienen sich tadelnd gegen ihn zu vereinigen, der Künstler aber an seiner Seite hatte sich des Beifalls der Liebhaber und – der Bezahler zu erfreuen. Wir sind bemüht gewesen, die auffallende Ähnlichkeit von der Kunst, dem Geschmack und den Talenten des erwähnten Canova mit denen von Mengs darzutun, glauben also denselben ohne weiteres für Mengs Nachfolger erklären zu dürfen. Durch den Beifall, den seine Werke teils vom Publikum, teils von unbefangenen Kennern, und teils von den Tadlern selbst erhalten, welche sie, aller Einwendungen ungeachtet, doch als die besten Kunstprodukte der Zeit gelten ließen, durch alles dieses halten wir uns für berechtigt, den Geschmack am Schönen als den Verbreitetesten, herrschendsten am Ende

des achtzehnten Jahrhunderts anzugeben, und darauf zum Schluß der Übersicht alles dessen, was das Fach der Darstellung, besonders menschlicher Gestalten in der Kunst betrifft, noch einige Betrachtungen und Wünsche zu gründen.

Mengs und Canova beabsichtigten vor allem andern die Schönheit der Formen. Der Erste erwarb sich das große Verdienst, den Geschmack in der Kunst von schlimmen Irrwegen wieder zurückgeführt und besser geleitet zu haben; vom Zweiten erwartet man billig, daß er, was jener Gutes gestiftet, erhalten werde. Beide haben sich einen hohen Zweck vorgenommen und mit ungemeiner Kunstfertigkeit denselben auch teilweise erreicht, zum Einklang des Ganzen aber nie gelangen mögen; denn was uns nicht eigentümlich angehört, nicht aus dem Innersten heraus sich entwickelt, bleibt Stückwerk, kann zur lebendigen Einheit unmöglich gedeihen. Das Schicksal aller Nachahmer war von jeher einförmige Manier, und Manieristen würden vermutlich auch die erwähnten beiden

Künstler geworden sein, hätten sie in den Werken der Alten nicht eine so große Mannigfaltigkeit, gleichsam eine andere Welt und Natur vor sich gehabt. Die ganze Geschichte zeigt, wie die Kunst immer nur stufenweise Fortschritte gemacht, und wenn wir ihren verfallenen Zustand unter Solimen, Conca und den Marattischen Schülern wohl betrachten; so begreift man leicht, daß ihr, auf einmal alle mittlern Stufen überspringend, die Ausübung des Höchsten nicht ganz gelingen konnte; aber der Geschmack, der nicht zu schaffen, sondern nur zu vergleichen und zu wählen braucht, hätte kaum besser gefördert werden können, wofür wir uns allerdings gegen Mengs Andenken hochverpflichtet finden müssen. Allein soll die Kunst selbst nun noch mehr verbessert werden; so muß sie von diesem Wege der Nachahmung, der sie schwerlich viel weiter führen würde, ablassen und tiefer und selbstständiger werden, sie muß in den Erfindungen dem Gemeinen, Flachen, Leeren ausweichen, das Hohe, Edle, Poetische der Gedanken suchen, in der Ausübung aber vornehmlich

das Charakteristische bezwecken.  
Ohnfehlbar würde sie dadurch von dem  
teils Oberflächlichen, teils Falschen, dessen  
sie sich, als überall nachahmend,  
gegenwärtig zu oft schuldig macht, befreit,  
in die Tiefe ihrer selbst zurück geleitet, bald  
gleichsam neugeboren, verjüngt, reiner und  
lebendiger erscheinen. Geschieht hierzu die  
Doppelforderung gehaltvoller Erfindung  
und charakteristischer Darstellung, so ist  
dieses keineswegs ein doppelter Zweck,  
denn auf dem rechten Wege fließt  
unmittelbar eins aus dem andern. Erkennt  
der bildende Künstler nur die Natur und  
Grenzen seiner Kunst, schweift mit dem,  
was er unternimmt, nicht unnötig und  
unvorsichtig über dieselben hinaus, denkt  
zweckgemäß, würdig, deutlich, erhebt sich  
über das Gemeine, Flache hinweg zum  
Poetischen: so wird er, um seine Gedanken  
auf der Mauer, der Leinwand, in Erz oder  
Marmor deutlich darzustellen, zum  
Ausdruck, zum Charakteristischen so zu  
sagen genötigt sein. Das Gemüt, die Seele,  
voll von dem Gegenstand, der ausgebildet,  
vollendet vor ihr liegt, wird den Gestalten

Leben, dem Ganzen Einklang verleihen; nur durch Überzeugung kann man überzeugen, durch Gefühl Mitgefühl erwecken. Dieselben Resultate werden sich ergeben, wenn wir es von der andern Seite ansehen und sagen, der Künstler suche in seinen Darstellungen vornehmlich die Deutlichkeit im Ausdruck und charakteristischer Darstellung: so wird ihn dieses nötigen, zweckgemäß, deutlich, vollendet, plastisch zu denken, ihn von allem Understellbaren ablenken, oder, was gleichviel ist, wenigstens zwingen, Gegenstände, die an sich ungünstig wären, gehörig zu bearbeiten. Er wird der Gefahr entgehen, ein bloßer Nachahmer zu werden, noch weniger in Manier verfallen. Raphael und Leonardo da Vinci besaßen zwar das Charakteristische in dem Maße, daß sie uns als Muster gelten; eigentliche Nachahmer aber in diesem Teile der Kunst haben sie nicht gehabt, weil das Charakteristische sich überhaupt nicht nachahmen, wohl aber erkennen, schätzen und fassen läßt; gedacht, empfunden und reproduziert werden muß. Man darf nicht befürchten,

daß bei Befolgung dieser Grundsätze die Form aufgegeben werden müsse, vielmehr wird sie mit dem Kunstwerk sich inniger vereinen, nicht von außenher durch Nachahmung hinzugebracht, sondern von innen heraus entwickelt, erst wird was zur Bedeutung notwendig ist und dann das Schöne sich einfinden; also geschah es, wie schon angedeutet worden, bei den Alten auch. Sie ahmten zuerst mit kindlicher Einfalt, ja sogar Unbehülflichkeit Gestalten nach, das Auge war ihr einziger Führer, dann fingen sie an zu forschen, die Anatomie, die Verhältnisse wurden erspürt, es bildete sich allmählig die Wissenschaft, man unterwarf sich den Stoff mehr, die Kunst legte die Einförmigkeit ab, indem sie Charaktere zu bilden anfing und wuchs dadurch stufenweise zum Edlen, zum Großen, zum Höchsten empor; das Edle bedung edle Formen, die Schönheit entwickelte sich daraus allgefällig, wurde herrschend, mäßigte das Strenge, zierte das Schmucklose und verbreitete harmonische Anmut über die ganze Kunst, als dieselbe jetzt steigend ihre Vollendung erreicht hatte.

Wir dürfen darum behaupten, die Kunst wird nur auf diesem, kann auf keinem andern Weg sich verbessern; vom Charakter kann sie zur Schönheit fortschreitend übergehen, schwerlich aber entgegengesetzt im bloßen Streben nach der Form und nachahmend zum Charakteristischen gelangen.

Alles gleichsam unter einem Brennpunkt zusammenfassend haben wir den bildenden Künstlern nur die wenigen Worte zuzurufen: Denkt gut und alle bessern Eigenschaften werden sich in euren Werken finden. Die schönsten Formen, der beste Geschmack und Kunstfertigkeit werden hingegen echte Kunstkenner nicht ganz zufrieden stellen, wenn es euch am Gehalt der Gedanken, an Charakter und Übereinstimmung mangelt!

Die Landschaftsmalerei war von der schönen Höhe, zu welcher wir sie im siebzehnten Jahrhundert schnell emporsteigen sahen, wieder gesunken, die Erfindungen waren unbedeutend, die

Ausführung manieriert geworden, Hackert wandte sich alsdann wieder zur schönen Natur und ahmte dieselbe mit großer Treue und Darstellung des Charakters im Detail nach, dadurch erregte er beim Publikum den Geschmack an wirklichen Aussichten lebhafter, und befriedigte ihn auch zugleich auf eine Weise, die wenig zu fordern übrig ließ. Nach seinem Beispiel wurde die Natur von den Landschaftsmalern fleißiger studiert, und man kann wohl sagen, die Empirie nahm zu sehr überhand, viele schienen sich mit allem, was in der Kunst über die Fertigkeit des Auges und der Hand hinaus liegt, gar nicht befassen zu mögen. Die Werke des Engländer Moore abgerechnet, sah es um die Erfindung im Fach der Landschaftsmalerei eine Weile sehr dürftig aus, man ermüdete jedoch bald an den bloß treuen Darstellungen, und nun suchten einige Künstler mit Hinzutun und Weglassen den Aussichten nach der Natur mehr Anziehendes zu verschaffen, andere wollten allerlei einzelne Teile der Natur nachgebildet in ein künstliches Ganze zusammen stellen, welches allerdings ein

lobliches Verfahren ist, falls der Künstler dabei mit geschickter Wahl zu Werke geht, die verschiedenen Teile unter sich in Harmonie zu setzen weiß; ein Weg, welcher ihn bis zum Charakteristischen im ernsten oder gefälligen Geschmack, mit einem Wort ungefähr bis dahin bringen kann, wo die größten Landschaftmaler des XVII.

Jahrhunderts wirklich hingelangt sind. Aber es gibt im Gebiet der Landschaftsmalerei ohne Zweifel noch einige öde Stellen, deren Anbau die erheblichsten Vorteile verspricht; vornehmlich gilt dieses vom Schönen der Formen. Für landschaftliche Gegenstände müssen sich ja eben so gut wie für Architektur, menschliche oder andere Gestalt, Verhältnisse ausfinden lassen, nach welchen jeder Teil für sich oder in Bezug aufs Ganze am besten ins Auge fällt. Es kann z. B. unmöglich gleichgültig sein, wie der Stamm, die Äste und Blättermassen eines Baumes sich gegen einander verhalten, und so ist es wohl auch mit Bergen und Felsen, mit allem Darzustellenden in diesem Fach beschaffen. Der Umriß oder der Pinselstrich kann

Charakter und Bedeutung erteilen, doch nur von den Verhältnissen hängt die Wohlgestalt ab. Wir begegnen dem Einwurf, daß unsere besten Landschaftmaler schon die hübschesten Bäume, Felsen, Berge etc. aufsuchen und in ihren Werken nachbilden, auf doppelte Weise: Erstlich, daß nach den bereits angeführten Gründen Ideale oder vollkommene Begriffe von der Form landschaftlicher Gegenstände nicht weniger möglich sein müssen, als Ideale von Menschen, Tieren und dergleichen, deren die bildende Kunst bekanntlich geschaffen hat; Zweitens, daß ohne Wissenschaft bestimmter Regeln bloß Augenmaß und Übung zur Darstellung schöner Formen nicht hinreichend sind, noch das Schöneres von dem weniger Schönen gehörig unterschieden werden kann, besonders wo freie spielende Behandlung, wie eben bei der Landschaft der Fall eintritt, eine unerlässliche Bedingung ist. – Das Fach der Landschaftmalerei verdient, da es, seiner bessern Beschaffenheit nach, der neuern Kunst ganz angehört, sorgfältige Pflege,

und man ist, um dasselbe weiter zu bringen,  
auch wirklich auf gutem Weg begriffen.  
Schon haben viele Künstler einsehen  
lernen, daß die Vernachlässigung des  
Poetischen in der Erfindung sie beschränke,  
und ließen daher von strengbedingter  
Nachahmung der Natur ab, desto fleißiger  
waren sie hingegen bedacht, den Charakter  
des Einzelnen möglichst getreu  
darzustellen, und wenn wir, wegen des  
tätigen Ernstes, der besonders in dem  
letzten Viertel des verflossenen  
Jahrhunderts gewaltet, auf fernere Dauer  
der Tätigkeit und des Strebens rechnen  
dürfen, wenn in den angeführten  
Fortschritten der Übergang vom Realen  
zum Idealen, vom bedungenen Nachahmen  
zum freien Denken, zur Anwendung der  
Natur nach reinen Kunstzwecken, sich  
hoffen läßt, wenn von der Darstellung des  
Charakters der Dinge bis zur Schönheit  
ihrer Formen nur noch ein Schritt zu tun  
übrig bleibt: so sind wir der Erfüllung  
unserer oben geäußerten Wünsche und  
Vorschläge bereits nahe, denn sie müssen  
sich im Verfolg der eingeschlagenen Bahn

ergeben. Der Historienmalerei wie der Plastik legen sich heut zu Tage mancherlei Hindernisse in den Weg, sogar die großen, in gewissem Sinne vollkommenen Muster dieser Art hemmen den freien Flug des Genies, indem sie den Künstler zur Nachahmung reizen, ohne Hoffnung sie übertreffen, oder auch nur erreichen zu können. Den Fortschritten der Landschaftsmalerei hingegen scheint sich nichts zu widersetzen. Dieses Fach genießt vielmehr jede Begünstigung, welche man für dasselbe verlangen kann, es ist beliebt, vorgezogen, wird verhältnismäßig am besten bezahlt. Die Wissenschaft der Luft- und Linearperspektive ist bereits auf sichere Regeln gebracht; die Landschaftsmaler besitzen auch im Durchschnitt mehr als die andern technische Fertigkeit zur Nachahmung der ihrem Sprengel angehörigen Gegenstände: demnach kommt es nur darauf an, die tief im Wesen der gesamten Kunst begründeten Maximen, durch welche das Fach der Darstellung belebter Natur ehemals so hoch gestiegen, auch auf diejenige Abteilung der

bildenden Kunst anzuwenden, welche sich mit der Darstellung lebloser Gegenstände beschäftigt. Vielleicht ist jetzt der Moment freier Wahl noch vorhanden, der, verständig benutzt, uns zum Besten leiten wird; vielleicht sind wir eben an den bedeutenden Scheidepunkt gelangt, zu welchem einmal verfehlten Pfad keine Wiederkehr statt fände und alsdann das rechte Ziel auf immer unerreicht bleiben würde.

Am Ende der Erzählung von dem, was Kunst und Geschmack während des vergangenen Jahrhunderts hauptsächlich in Rom für Veränderungen erfahren, gedenken wir billig auch noch der, in Folge des vererblichen großen Kriegs, vorgefallnen Versetzung der berühmtesten alten und neuern Kunstwerke aus Italien nach Frankreich, wobei vornehmlich Rom den größten und ihm wohl auf immer unersetzlichen Verlust litt. Welchen Einfluß diese Begebenheit auf Kunst und Geschmack überhaupt haben werde, liegt im Schoß der Zukunft verborgen; wir aber glauben, daß er weder im Guten noch im

Schlimmen so groß sein dürfte, als Parteiischgesinnte etwa meinen möchten. Kunst oder Künstler, die sich bloß von abfallenden Tropfen dieser großen Lichter nähren müssen, werden schwerlich je kräftig und hell aufleuchten; auch sind die vollkommensten Kunstwerke für sich unvermögend, den guten Geschmack irgendwo zu fixieren. In Constantinopel waren die göttlichsten Produkte der alten griechischen Künstler noch erhalten und versammelt, als schon die Barbarei herrschte; ja man findet manche derselben in Schnitzwerken sowohl als Musiv-Arbeiten des neunten und zehnten Jahrhunderts ungeschickt nachgeahmt. Beweise von neuerm Datum können, was wir behaupten, ebenfalls unterstützen. Rom selbst hat, wie oben erwähnt worden, Zeiten gesehen, da trotz der Gegenwart kanonischer Meisterstücke des Raphael und der Antiken, Bernini vergöttert wurde und Luca Giordano, Solimena, Pozzo und Currado belobte Meister waren; daraus erhellet deutlich, daß beides, der gute Geschmack sowohl als der echte hohe Geist

der Kunst, keineswegs an die Nähe der schönsten Muster gebunden sind, und also ist es in Rücksicht auf Malerei und Plastik völlig gleichgültig, ob Paris oder Rom den Laokoon, den Apollo, den Torso, die Verklärung etc. aufbewahrt. Für die Altertumskunde hingegen kann aus der geschehenen Versetzung leicht eine schädliche Hemmung entstehen. Der Vervollkommenung dieser Wissenschaft war das Beisammensein so unzähliger Monumente, als Rom aufzuweisen hatte, vornehmlich günstig; wenn aber die Masse derselben mehr und mehr aus einander geht, so müssen die wissenschaftlichen Fortschritte der Altertumskunde notwendig sehr erschwert werden; denn die Bequemlichkeit, die bedeutendsten Monumente zu vergleichen und aus der Vergleichung Schlüsse zu ziehen, fällt größtenteils weg. So betrachtet, erscheinen alle Versetzungen, besonders antiker Kunstwerke von Rom, dieselben seien nun durch Krieg oder Kauf, nach Frankreich oder in andere Länder bewirkt worden, überhaupt als schädliche Eingriffe in die

Fortschritte zur Erweiterung  
wissenschaftlicher Kenntnisse, welche  
jedem Wohldenkenden um soviel  
schmerzlicher fallen müssen, weil nach  
obigem Erweis kaum zu hoffen steht, daß  
Geschmack oder Kunst irgendwo einen  
positiven Nutzen davon ziehen.

Was nun noch ferner den Zustand der Kunst  
in Italien und besonders in Rom betrifft,  
nach der Entführung der erwähnten  
Meisterstücke durch die Franzosen und  
völligem Ablauf des XVIII. Jahrhunderts,  
so hat man bisher noch keine bedeutenden  
Veränderungen wahrgenommen. Die  
vorzüglichsten Landschaftmaler verfolgen  
immerfort den Zweck charakteristischer  
Darstellung im Detail und halten sich  
deswegen mit Ernst und Fleiß, nach ihrer  
verschiedenen Neigung, auf verschiedene  
Weise an das Studium der Natur.

In der Geschichtsmalerei ist das  
Hauptaugenmerk der besten Künstler noch  
die schöne Form, aber auch zugleich  
Großheit und Energie, Dinge, welche alle

zugleich schwer erreicht werden dürften. Die herrschende Feinheit und Ausbildung des Geschmacks begünstigen den großen Styl nicht sehr, und die allgemeine Liebe, ja Sehnsucht für das Zart-Naive verträgt sich zwar wohl mit dem Schönen und Sanften, weniger mit dem Großen, und ist dem Derben und Kräftigen in Formen und Farben gerade zuwider; daher scheint, wenn doch der Charakter von Größe durchgesetzt werden soll, eine Nötigung zum Kolossalnen entstehen zu müssen, und Kolossalgestalten erscheinen auch wirklich häufiger als sonst in den Werken der Maler so wie der Bildhauer.

Noch gereicht den neuesten besten Produkten der beiden Hauptzweige bildender Kunst der mangelnde Einklang des Ganzen zum Vorwurf, wie solches seit Mengs immer der Fall gewesen; man kann aber sagen, die Forderung der Totalität und besonders des Charakteristischen, wodurch jene herbeigeführt werden müßte, sei fort und fort lauter und dringender geworden, daher entstehe nun der weite Abstand

zwischen dem, was der Kunstrichter  
begehrt und was der Künstler leistet. Die  
Kritik fordert mehr streng als billig nach  
einem Maßstab, den die allerhöchsten  
Kunstprodukte ihr gereicht, und ist  
deswegen mit den neuentstehenden Werken  
meist unzufrieden: allein wenn gesteigerte  
Forderungen größeres Anstrengen  
erzeugen, und ernstlicher Anstrengung  
besseres Gelingen zu folgen pflegt; so darf  
man hoffen, aller Widerstreit werde sich ins  
Gute und Harmonische auflösen und die  
noch obwaltenden Irrtümer selbst das  
Rechte befördern helfen.

## **Skizzen zu einer Schilderung Winkelmanns**

### Vorwort

Die nachstehenden Aufsätze von drei  
Freunden verfaßt, welche sich in ihrer  
Gesinnung über die Kunst im allgemeinen  
sowohl als über die Verdienste  
Winkelmanns glücklich begegnen, sollten

einem Aufsatz über diesen merkwürdigen Mann zum Grunde liegen und zum Stoff einer Arbeit dienen, die zugleich das Verdienst der Mannigfaltigkeit und der Einheit hätte.

Wie aber im Leben gar mancher Unternehmung vielerlei Hindernisse im Wege stehen, welche kaum erlauben, den möglichen Stoff zu sammeln, geschweige demselben die gewünschte Form zu geben; so erscheint auch hier nur die Hälfte des entworfenen Ganzen.

Weil jedoch in gegenwärtigem Falle die Hälfte vielleicht mehr als das Ganze geschätzt werden dürfte, indem der Leser durch Betrachtung dreier individueller Ansichten desselben Gegenstandes mehr gereizt und zu eigener Herstellung dieses bedeutenden Lebens und Charakters aufgefordert wird, welche mit Beihülfe der älteren und neueren Hülfsmittel bequem gelingen möchte; so glauben wir Dank zu verdienen, wenn wir, anstatt auf spätere Gelegenheit zu hoffen und eine künftige

Ausführung zu versprechen, nach  
Winkelmanns eigner frischen Weise, eben  
das was gerade bereit ist, wenn es auch  
nicht fertig wäre, freundlich hingeben,  
damit es nach seiner Art in dem großen  
Umkreis des Lebens und der Bildung zeitig  
mitwirke.

## I.

### Einleitung

Das Andenken merkwürdiger Menschen, so  
wie die Gegenwart bedeutender  
Kunstwerke, regt von Zeit zu Zeit den Geist  
der Betrachtung auf. Beide stehen da als  
Vermächtnisse für jede Generation, in Taten  
und Nachruhm jene, diese wirklich erhalten  
als unaussprechliche Wesen. Jeder  
Einsichtige weiß recht gut, daß nur das  
Anschaun ihres besonderen Ganzen einen  
wahren Wert hätte, und doch versucht man  
immer aufs neue durch Reflexion und Wort  
ihnen etwas abzugewinnen.

Hiezu werden wir besonders aufgereizt, wenn etwas neues entdeckt und bekannt wird, das auf solche Gegenstände Bezug hat; und so wird man unsre erneuerte Betrachtung über W., seinen Charakter und sein Geleistetes in dem Augenblicke schicklich finden, da die eben jetzt herausgegebenen Briefe über seine Denkweise und Zustände ein lebhafteres Licht verbreiten.

## Eintritt

Wenn die Natur gewöhnlichen Menschen die köstliche Mitgift nicht versagt, ich meine jenen lebhaften Trieb, von Kindheit an die äußere Welt mit Lust zu ergreifen, sie kennen zu lernen, sich mit ihr in Verhältnis zu setzen, mit ihr verbunden ein Ganzes zu bilden; so haben vorzügliche Geister öfters die Eigenheit, eine Art von Scheu vor dem wirklichen Leben zu empfinden, sich in sich selbst zurückzuziehen, in sich selbst eine eigene Welt zu erschaffen, und auf

diese Weise das Vortrefflichste nach innen bezüglich zu leisten.

Findet sich hingegen in besonders begabten Menschen jenes gemeinsame Bedürfnis, eifrig, zu allem, was die Natur in sie gelegt hat, auch in der äußeren Welt die antwortenden Gegenbilder zu suchen und dadurch das Innere völlig zum Ganzen und Gewissen zu steigern; so kann man versichert sein, daß auch so ein für Welt und Nachwelt höchst erfreuliches Dasein sich ausbilden werde. Unser Winkelmann war von dieser Art. In ihn hatte die Natur gelegt, was den Mann macht und zierte. Dagegen verwendete er sein ganzes Leben ein ihm Gemäßes, Treffliches und Würdiges im Menschen und in der Kunst, die sich vorzüglich mit dem Menschen beschäftigt, aufzusuchen.

Eine niedrige Kindheit, unzulänglicher Unterricht in der Jugend, zerrissene, zerstreute Studien im Jünglingsalter, der Druck eines Schulamtes, und was in einer solchen Laufbahn ängstliches und

beschwerliches erfahren wird, hatte er mit vielen Andern geduldet. Er war dreißig Jahr alt geworden, ohne irgend eine Gunst des Schicksals genossen zu haben; aber in ihm selbst lagen die Keime eines wünschenswerten und möglichen Glücks.

Wir finden schon in diesen seinen traurigen Zeiten die Spur jener Forderung, sich von den Zuständen der Welt mit eigenen Augen zu überzeugen, zwar dunkel und verworren, doch entschieden genug ausgesprochen. Einige nicht genugsam überlegte Versuche, fremde Länder zu sehen, mißglückten ihm. Er träumte sich eine Reise nach Ägypten; er begab sich auf den Weg nach Frankreich; unvorhergesehene Hindernisse wiesen ihn zurück. Besser geleitet von seinem Genius, ergriff er endlich die Idee, sich nach Rom durchzudrängen. Er fühlte, wie sehr ihm ein solcher Aufenthalt gemäß sei. Dies war kein Einfall, kein Gedanke mehr, es war ein entschiedener Plan, dem er mit Klugheit und Festigkeit entgegenging.

## Antikes

Der Mensch vermag gar Manches durch zweckmäßigen Gebrauch einzelner Kräfte, er vermag das Außerordentliche durch Verbindung mehrerer Fähigkeiten; aber das Einzige, ganz Unerwartete leistet er nur, wenn sich die sämtlichen Eigenschaften gleichmäßig in ihm vereinigen. Das letzte war das glückliche Los der Alten, besonders der Griechen in ihrer besten Zeit; auf die beiden ersten sind wir Neuern vom Schicksal angewiesen.

Wenn die gesunde Natur des Menschen als ein Ganzes wirkt, wenn er sich in der Welt als in einem großen, schönen, würdigen und werten Ganzen fühlt, wenn das harmonische Behagen ihm ein reines, freies Entzücken gewährt; dann würde das Weltall, wenn es sich selbst empfinden könnte, als an sein Ziel gelangt aufjauchzen und den Gipfel des eigenen Werdens und Wesens bewundern. Denn wozu dient alle der Aufwand von Sonnen und Planeten und Monden, von Sternen und Milchstraßen,

von Kometen und Nebelflecken, von gewordenen und werdenden Welten, wenn sich nicht zuletzt ein glücklicher Mensch unbewußt seines Daseins erfreut?

Wirft sich der Neuere, wie es uns eben jetzt ergangen, fast bei jeder Betrachtung ins Unendliche, um zuletzt, wenn es ihm glückt, auf einen beschränkten Punkt wieder zurückzukehren, so fühlten die Alten, ohne weitern Umweg, sogleich ihre einzige Behaglichkeit innerhalb der lieblichen Grenzen der schönen Welt. Hieher waren sie gesetzt, hiezu berufen, hier fand ihre Tätigkeit Raum, ihre Leidenschaft Gegenstand und Nahrung.

Warum sind ihre Dichter und Geschichtschreiber die Bewunderung des Einsichtigen, die Verzweiflung des Nacheifernden, als weil jene handelnden Personen, die aufgeführt werden, an ihrem eigenen Selbst, an dem engen Kreise ihres Vaterlandes, an der bezeichneten Bahn des eigenen sowohl als des mitbürgerlichen Lebens einen so tiefen Anteil nahmen, mit

allem Sinn, aller Neigung, aller Kraft auf die Gegenwart wirkten; daher es einem gleichgesinnten Darsteller nicht schwer fallen konnte, eine solche Gegenwart zu verewigen.

Das, was geschah, hatte für sie den einzigen Wert, so wie für uns nur dasjenige, was gedacht oder empfunden worden, einigen Wert zu gewinnen scheint.

Nach einerlei Weise lebte der Dichter in seiner Einbildungskraft, der Geschichtschreiber in der politischen, der Forscher in der natürlichen Welt. Alle hielten sich am Nächsten, Wahren, Wirklichen fest, und selbst ihre Phantasiebilder haben Knochen und Mark. Der Mensch und das Menschliche wurden am wertesten geachtet, und alle seine innern, seine äußern Verhältnisse zur Welt mit so großem Sinne dargestellt als angeschaut. Noch fand sich das Gefühl, die Betrachtung nicht zerstückelt, noch war jene kaum heilbare Trennung in der gesunden Menschenkraft nicht

vorgegangen. Aber nicht allein das Glück zu genießen, sondern auch das Unglück zu ertragen, waren jene Naturen höchst geschickt: denn wie die gesunde Faser dem Übel widerstrebt, und bei jedem krankhaften Anfall sich eilig wieder herstellt; so vermag der jenen eigene gesunde Sinn sich gegen innern und äußern Unfall geschwind und leicht wieder herzustellen. Eine solche antike Natur war, insofern man es nur von einem unsrer Zeitgenossen behaupten kann, in Winkelmann wieder erschienen, die gleich anfangs ihr ungeheures Probestück ablegte, daß sie durch dreißig Jahre Niedrigkeit, Unbehagen und Kummer nicht gebändigt, nicht aus dem Wege gerückt, nicht abgestumpft werden konnte. Sobald er nur zu einer ihm gemäßen Freiheit gelangte, erscheint er ganz und abgeschlossen, völlig im antiken Sinne. Angewiesen auf Tätigkeit, Genuß und Entbehrung, Freude und Leid, Besitz und Verlust, Erhebung und Erniedrigung, und in solchem seltsamen Wechsel immer mit dem schönen Boden

zufrieden, auf dem uns ein so veränderliches Schicksal heimsucht.

Hatte er nun im Leben einen wirklich altertümlichen Geist, so blieb ihm derselbe auch in seinen Studien getreu. Doch, wenn bei Behandlung der Wissenschaften im Großen und Breiten die Alten sich schon in einer gewissen peinlichen Lage befanden, indem zu Erfassung der mannigfaltigen, außermenschlichen Gegenstände eine Zerteilung der Kräfte und Fähigkeiten, eine Zerstückelung der Einheit fast unerlässlich ist; so hat ein Neuerer im ähnlichen Falle ein noch gewagteres Spiel, indem er bei der einzelnen Ausarbeitung des mannigfaltigen Wißbaren sich zu zerstreuen, in unzusammenhängenden Kenntnissen sich zu verlieren in Gefahr kommt, ohne, wie es den Alten glückte, das Unzulängliche durch das Vollständige seiner Persönlichkeit zu vergüten.

So vielfach W. auch in dem Wißbaren und Wissenswerten herumschweifte, teils durch Lust und Liebe, teils durch Notwendigkeit

geleitet; so kam er doch früher oder später immer zum Altertum, besonders zum griechischen, zurück, mit dem er sich so nahe verwandt fühlte, und mit dem er sich in seinen besten Tagen so glücklich vereinigen sollte.

## Heidnisches

Jene Schilderung des altertümlichen, auf diese Welt und ihre Güter angewiesenen Sinnes, führt uns unmittelbar zur Betrachtung, daß dergleichen Vorzüge nur mit einem heidnischen Sinne vereinbar seien. Jenes Vertrauen auf sich selbst, jenes Wirken in der Gegenwart, die reine Verehrung der Götter als Ahnherren, die Bewunderung derselben gleichsam nur als Kunstwerke, die Ergebenheit in ein übermächtiges Schicksal, die in dem hohen Werte des Nachruhms selbst wieder auf diese Welt angewiesene Zukunft gehören so notwendig zusammen, machen solch ein unzertrennliches Ganze, bilden sich zu

einem von der Natur selbst beabsichtigten Zustand des menschlichen Wesens, daß wir in dem höchsten Augenblicke des Genusses, wie in dem tiefsten der Aufopferung, ja des Untergangs eine unverwüstliche Gesundheit gewahr werden.

Dieser heidnische Sinn leuchtet aus Ws Handlungen und Schriften hervor, und spricht sich besonders in seinen früheren Briefen aus, wo er sich noch im Konflikt mit neuern Religionsgesinnungen abarbeitet. Diese seine Denkweise, diese Entfernung von aller christlichen Sinnesart, ja seinen Widerwillen dagegen muß man im Auge haben, wenn man seine sogenannte Religionsveränderung beurteilen will. Diejenigen Parteien, in welche sich die christliche Religion teilt, waren ihm völlig gleichgültig, indem er, seiner Natur nach, niemals zu einer der Kirchen gehörte, welche sich ihr subordinieren.

Freundschaft

Waren jedoch die Alten, so wie wir von ihnen rühmen, wahrhaft ganze Menschen, so mußten sie, indem sie sich selbst und die Welt behaglich empfanden, die Verbindungen menschlicher Wesen in ihrem ganzen Umfange kennen lernen, sie durften jenes Entzückens nicht ermangeln, das aus der Verbindung ähnlicher Naturen hervorspringt.

Auch hier zeigt sich ein merkwürdiger Unterschied alter und neuer Zeit. Das Verhältnis zu den Frauen, das bei uns so zart und geistig geworden, erhob sich kaum über die Grenze des gemeinsten Bedürfnisses. Das Verhältnis der Eltern zu den Kindern scheint einigermaßen zarter gewesen zu sein. Statt aller Empfindungen aber galt ihnen die Freundschaft unter Personen männlichen Geschlechtes, obgleich auch Chloris und Thyia noch im Hades als Freundinnen unzertrennlich sind.

Die leidenschaftliche Erfüllung liebevoller Pflichten, die Wonne der Unzertrennlichkeit, die Hingebung eines für

den andern, die ausgesprochene  
Bestimmung für das ganze Leben, die  
notwendige Begleitung in den Tod setzen  
uns bei Verbindung zweier Jünglinge in  
Erstaunen, ja man fühlt sich beschämt,  
wenn uns Dichter, Geschichtschreiber,  
Philosophen, Redner, mit Fabeln,  
Ereignissen, Gefühlen, Gesinnungen  
solchen Inhaltes und Gehaltes überhäufen.

Zu einer Freundschaft dieser Art fühlte W.  
sich geboren, derselben nicht allein sich  
fähig, sondern auch im höchsten Grade  
bedürftig; er empfand sein eigenes Selbst  
nur unter der Form der Freundschaft, er  
erkannte sich nur unter dem Bilde des  
durch einen dritten zu vollendenden  
Ganzen. Frühe schon legte er dieser Idee  
einen vielleicht unwürdigen Gegenstand  
unter, er widmete sich ihm, für ihn zu leben  
und zu leiden, für denselben fand er selbst  
in seiner Armut Mittel reich zu sein, zu  
geben, aufzuopfern, ja er zweifelt nicht,  
sein Dasein, sein Leben zu verpfänden.  
Hier ist es, wo sich W. selbst mitten in  
Druck und Not, groß, reich, freigebig und

glücklich fühlt, weil er dem etwas leisten kann, den er über alles liebt, ja dem er sogar, als höchste Aufopferung, Undankbarkeit zu verzeihen hat.

Wie auch die Zeiten und Zustände wechseln, so bildet W. alles Würdige, was ihm naht, nach dieser Urform zu seinem Freund um, und wenn ihm gleich Manches von diesen Gebilden leicht und halb vorüberschwindet; so erwirbt ihm doch diese schöne Gesinnung das Herz manches Trefflichen und er hat das Glück, mit den besten seines Zeitalters und Kreises in dem schönsten Verhältnisse zu stehen.

## Schönheit

Wenn aber jenes tiefe Freundschaftsbedürfnis sich eigentlich seinen Gegenstand erschafft und ausbildet; so würde dem altertümlich gesinnten dadurch nur ein einseitiges, ein sittliches Wohl zuwachsen, die äußere Welt würde

ihm wenig leisten, wenn nicht ein verwandtes, gleiches Bedürfnis und ein befriedigender Gegenstand desselben glücklich hervorträte, wir meinen die Forderung des sinnlich Schönen und das sinnlich Schöne selbst: denn das letzte Produkt der sich immer steigernden Natur, ist der schöne Mensch. Zwar kann sie ihn nur selten hervorbringen, weil ihren Ideen gar viele Bedingungen widerstreben, und selbst ihrer Allmacht ist es unmöglich, lange im Vollkommnen zu verweilen und dem hervorgebrachten Schönen eine Dauer zu geben. Denn genau genommen kann man sagen, es sei nur ein Augenblick, in welchem der schöne Mensch schön sei.

Dagegen tritt nun die Kunst ein, denn indem der Mensch auf den Gipfel der Natur gestellt ist, so sieht er sich wieder als eine ganze Natur an, die in sich abermals einen Gipfel hervorzubringen hat. Dazu steigert er sich, indem er sich mit allen Vollkommenheiten und Tugenden durchdringt, Wahl, Ordnung, Harmonie und Bedeutung aufruft, und sich endlich bis zur

Produktion des Kunstwerkes erhebt, das neben seinen übrigen Taten und Werken einen glänzenden Platz einnimmt. Ist es einmal hervorgebracht, steht es in seiner idealen Wirklichkeit vor der Welt, so bringt es eine dauernde Wirkung, es bringt die höchste hervor: denn indem es aus den gesamten Kräften sich geistig entwickelt, so nimmt es alles herrliche, verehrungs- und liebenswürdige in sich auf und erhebt, indem es die menschliche Gestalt beseelt, den Menschen über sich selbst, schließt seinen Lebens- und Tatenkreis ab und vergöttert ihn für die Gegenwart, in der das Vergangene und Künftige begriffen ist. Von solchen Gefühlen wurden die ergriffen, die den olympischen Jupiter erblickten, wie wir aus den Beschreibungen, Nachrichten und Zeugnissen der Alten uns entwickeln können. Der Gott war zum Menschen geworden, um den Menschen zum Gott zu erheben. Man erblickte die höchste Würde und ward für die höchste Schönheit begeistert. In diesem Sinne kann man wohl jenen Alten Recht geben, welche mit völliger Überzeugung aussprachen: es sei

ein Unglück zu sterben, ohne dieses Werk gesehen zu haben.

Für diese Schönheit war Winkelmann, seiner Natur nach, fähig, er ward sie in den Schriften der Alten zuerst gewahr; aber sie kam ihm aus den Werken der bildenden Kunst persönlich entgegen, aus denen wir sie erst kennen lernen, um sie an den Gebilden der lebendigen Natur gewahr zu werden und zu schätzen.

Finden nun beide Bedürfnisse der Freundschaft und der Schönheit zugleich an einem Gegenstande Nahrung, so scheint das Glück und die Dankbarkeit des Menschen über alle Grenzen hinauszusteigen, und alles, was er besitzt, mag er so gern als schwache Zeugnisse seiner Anhänglichkeit und seiner Verehrung hingeben.

So finden wir W. oft in Verhältnis mit schönen Jünglingen, und niemals erscheint er belebter und liebenswürdiger, als in solchen, oft nur flüchtigen Augenblicken.

## Katholizismus

Mit solchen Gesinnungen, mit solchen Bedürfnissen und Wünschen frönte W. lange Zeit fremden Zwecken. Nirgend um sich her sah er die mindeste Hoffnung zu Hülfe und Beistand.

Der Graf Bünau, der als Particulier nur ein bedeutendes Buch weniger hätte kaufen dürfen, um W. einen Weg nach Rom zu eröffnen, der als Minister Einfluß genug hatte, dem trefflichen Mann aus aller Verlegenheit zu helfen, mochte ihn wahrscheinlich als tätigen Diener nicht gern entbehren, oder hatte keinen Sinn für das große Verdienst, der Welt einen tüchtigen Mann zugefordert zu haben. Der Dresdner Hof, woher allenfalls eine hinlängliche Unterstützung zu hoffen war, bekannte sich zur römischen Kirche, und kaum war ein anderer Weg zu Gunst und Gnade zu gelangen, als durch Beichtväter und andre geistliche Personen.

Das Beispiel des Fürsten wirkt mächtig um sich her, und fordert mit heimlicher Gewalt jeden Staatsbürger zu ähnlichen Handlungen auf, die in dem Kreise des Privatmanns irgend zu leisten sind, vorzüglich also zu sittlichen. Die Religion des Fürsten bleibt, in gewissem Sinne, immer die herrschende, und die römische Religion reißt, gleich einem immer bewegten Strudel, die ruhig vorbeiziehende Welle an sich und in ihren Kreis.

Dabei mußte W. fühlen, daß man, um in Rom ein Römer zu sein, um sich innig mit dem dortigen Dasein zu verweben, eines zutraulichen Umgangs zu genießen, notwendig zu jener Gemeine sich bekennen, ihren Glauben zugeben, sich nach ihren Gebräuchen bequemen müsse. Und so zeigte der Erfolg, daß er, ohne diesen früheren Entschluß, seinen Zweck nicht vollständig erreicht hätte, und dieser Entschluß ward ihm dadurch gar sehr erleichtert, daß ihn, als einen gründlich geborenen Heide, die protestantische Taufe

zum Christen einzuweihen nicht vermögend gewesen.

Doch gelang ihm die Veränderung seines Zustandes nicht ohne heftigen Kampf. Wir können nach unserer Überzeugung, nach genugsam abgewogenen Gründen, endlich einen Entschluß fassen, der mit unserm Wollen, Wünschen und Bedürfnen völlig harmonisch ist, ja zu Erhaltung und Förderung unserer Existenz unausweichlich scheint, so daß wir mit uns völlig zur Einigkeit gelangen. Ein solcher Entschluß aber kann mit der allgemeinen Denkweise, mit der Überzeugung vieler Menschen im Widerspruch stehen; dann beginnt ein neuer Streit, der zwar bei uns keine Ungewißheit, aber eine Unbehaglichkeit erregt, einen ungeduldigen Verdruß, daß wir nach außen hie und da Brüche finden, wo wir nach innen eine ganze Zahl zu sehen glauben.

Und so erscheint auch W. bei seinem vorgehabten Schritt, besorgt, ängstlich, kummervoll und in leidenschaftlicher Bewegung, wenn er sich die Wirkung

dieses Unternehmens, besonders auf seinen ersten Gönner, den Grafen, bedenkt. Wir schön, tief und rechtlich sind seine vertraulichen Äußerungen über diesen Punkt!

Denn es bleibt freilich ein Jeder, der die Religion verändert, mit einer Art von Makel bespritzt, von der es unmöglich scheint, ihn zu reinigen. Wir sehen daraus, daß die Menschen den beharrenden Willen über alles zu schätzen wissen und um so mehr schätzen, als sie sämtlich in Parteien geteilt, ihre eigene Sicherheit und Dauer beständig im Auge haben. Hier ist weder von Gefühl, noch von Überzeugung die Rede.

Ausdauern soll man, da, wo uns mehr das Geschick als die Wahl hingestellt. Bei einem Volke, einer Stadt, einem Fürsten, einem Freunde, einem Weibe festhalten, darauf alles beziehen, deshalb alles wirken, alles entbehren und dulden, das wird geschätzt; Abfall dagegen bleibt verhaßt, Wankelmut wird lächerlich. War dieser nun die eine schroffe, sehr ernste Seite, so läßt sich die Sache auch von einer andern

ansehn, von der man sie heiterer und leichter nehmen kann. Gewisse Zustände des Menschen, die wir keinesweges billigen, gewisse sittliche Flecken an dritten Personen haben für unsre Phantasie einen besondern Reiz. Will man uns ein Gleichnis erlauben, so möchten wir sagen, es ist damit, wie mit dem Wildbret, das dem feinen Gaumen mit einer kleinen Andeutung von Fäulnis weit besser als frisch gebraten schmeckt. Eine geschiedene Frau, ein Renegat machen auf uns einen besonders reizenden Eindruck. Personen, die uns sonst vielleicht nur merkwürdig und liebenswürdig vorkämen, erscheinen uns nun als wundersam, und es ist nicht zu leugnen, daß die Religionsveränderung Winkelmanns das Romantische seines Lebens und Wesens vor unserer Einbildungskraft merklich erhöht.

Aber für W. selbst hatte die katholische Religion nichts anzügliches. Er sah in ihr bloß das Maskenkleid, das er umnahm, und drückt sich darüber hart genug aus. Auch später scheint er an ihren Gebräuchen nicht

genugsam festgehalten, ja vielleicht gar durch lose Reden sich bei eifrigen Bekennern verdächtig gemacht zu haben, wenigstens ist hie und da eine kleine Furcht vor der Inquisition sichtbar.

### Gewahrwerden griechischer Kunst

Von allem literarischen, ja selbst von dem höchsten was sich mit Wort und Sprache beschäftigt, von Poesie und Rhetorik, zu den bildenden Künsten überzugehen, ist schwer, ja fast unmöglich: denn es liegt eine ungeheure Kluft dazwischen, über welche uns nur ein besonders geeignetes Naturell hinüberhebt. Um zu beurteilen, inwiefern dieses Winkelmannen gelungen, liegen der Dokumente nunmehr genugsam vor uns.

Durch die Freude des Genusses ward er zuerst zu den Kunstschatzen hingezogen; allein zu Benutzung, zu Beurteilung derselben bedurfte er noch der Künstler als

Mittelspersonen, deren mehr oder weniger gültige Meinungen er aufzufassen, zu redigieren und aufzustellen wußte, woraus denn seine noch in Dresden herausgegebene Schrift: *über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, nebst zwei Anhängen, entstanden ist.

So sehr W. schon hier auf dem rechten Wege erscheint, so köstliche Grundstellen diese Schriften auch enthalten, so richtig das letzte Ziel der Kunst darin schon aufgesteckt ist; so sind sie doch, sowohl dem Stoff als der Form nach, dergestalt barock und wunderlich, daß man ihnen wohl vergebens durchaus einen Sinn abzugewinnen suchen möchte, wenn man nicht von der Persönlichkeit der damals in Sachsen versammelten Kenner und Kunstrichter, von ihren Fähigkeiten, Meinungen, Neigungen und Grillen näher unterrichtet ist; weshalb diese Schriften für die Nachkommenden ein verschlossenes Buch bleiben werden, wenn sich nicht unterrichtete Liebhaber der Kunst, die jenen

Zeiten näher gelebt haben, bald entschließen sollten, eine Schilderung der damaligen Zustände, insofern es noch möglich ist, zu geben oder zu veranlassen.

Lippert, Hagedorn, Oeser, Diterich, Heinecke, Oesterreich liebten, trieben, beförderten die Kunst jeder auf seine Weise. Ihre Zwecke waren beschränkt, ihre Maximen einseitig, ja öfters wunderlich. Geschichten und Anekdoten kursierten, deren mannigfaltige Anwendung nicht allein die Gesellschaft unterhalten, sondern auch belehren sollte. Aus solchen Elementen entstanden jene Schriften Winkelmanns, der diese Arbeiten gar bald selbst unzulänglich fand, wie er es denn auch seinen Freunden nicht verhehlte.

Doch trat er endlich, wo nicht genugsam vorbereitet, doch einigermaßen vorgeübt, seinen Weg an, und gelangte nach jenem Lande, wo für jeden Empfänglichen die eigenste Bildungsepoke beginnt, welche sich über dessen ganzes Wesen verbreitet und solche Wirkungen äußert, die eben so

reell als harmonisch sein müssen, weil sie sich in der Folge als ein festes Band zwischen höchst verschiedenen Menschen kräftig erweisen.

## Rom

Winkelmann war nun in Rom, und wer konnte würdiger sein, die Wirkung zu fühlen, die jener große Zustand auf eine wahrhaft empfängliche Natur hervorzubringen im Stande ist. Er sieht seine Wünsche erfüllt, sein Glück begründet, seine Hoffnungen überbefriedigt. Verkörpert stehn seine Ideen um ihn her, mit Staunen wandert er durch die Reste eines Riesenzeitalters, das Herrlichste, was die Kunst hervorgebracht hat, steht unter freiem Himmel; ohnentgeltlich, wie zu den Sternen des Firmaments, wendet er seine Augen zu solchen Wunderwerken empor, und jeder verschlossene Schatz öffnet sich für eine kleine Gabe. Der Ankömmling schleicht

wie ein Pilgrim unbemerkt umher, dem Herrlichsten und Heiligsten naht er sich in unscheinbarem Gewand, noch läßt er nichts Einzelnes auf sich eindringen, das Ganze wirkt auf ihn unendlich mannigfaltig, und schon fühlt er die Harmonie voraus, die aus diesen vielen, oft feindselig scheinenden Elementen zuletzt für ihn entstehen muß. Er beschaut, er betrachtet alles, und wird, auf daß ja sein Behagen vollkommener werde, für einen Künstler gehalten, für den man denn doch am Ende so gerne gelten mag.

Wie uns ein Freund die mächtige Wirkung, welche jener Zustand ausübt, geistvoll entwickelte, teilen wir unsern Lesern statt aller weitern Betrachtungen mit.

Rom ist der Ort, in dem sich für unsere Ansicht das ganze Altertum in Eins zusammenzieht, und was wir also bei den alten Dichtern, bei den alten Staatsverfassungen empfinden, glauben wir in Rom mehr noch als zu empfinden, selbst

anzuschauen. Wie Homer sich nicht mit andern Dichtern, so läßt sich Rom mit keiner andern Stadt, römische Gegend mit keiner andern vergleichen. Es gehört allerdings das Meiste von diesem Eindruck uns und nicht dem Gegenstande; aber es ist nicht bloß der empfindelnde Gedanke, zu stehen, wo dieser oder jener große Mann stand, es ist ein gewaltsames Hinreißen in eine von uns nun einmal, sei es auch durch eine notwendige Täuschung, als edler und erhabener angesehene Vergangenheit; eine Gewalt, der selbst, wer wollte, nicht widerstehen kann, weil die Öde, in der die jetzigen Bewohner das Land lassen, und die unglaubliche Masse von Trümmern selbst das Auge dahin führen. Und da nun diese Vergangenheit dem innern Sinne in einer Größe erscheint, die allen Neid ausschließt, an der man sich überglücklich fühlt, nur mit der Phantasie Teil zu nehmen, ja an der keine andre Teilnahme nur denkbar ist, und dann den äußern Sinn zugleich die Lieblichkeit der Formen, die Größe und Einfachheit der Gestalten, der Reichtum der Vegetation, die doch wieder nicht üppig ist,

wie in noch südlichern Gegenden, die Bestimmtheit der Umrisse in dem klaren Medium, und die Schönheit der Farben in durchgängige Klarheit versetzt; so ist hier der Naturgenuß reiner, von aller Bedürftigkeit entfernter Kunstgenuss.  
Überall sonst reihen sich Ideen des Kontrastes daran, und er wird elegisch oder satyrisch. Freilich indes ist es auch nur für uns so. Horaz empfand Tibur moderner, als wir Tivoli. Das beweist sein *beatus ille, qui procul negotiis*. Aber es ist auch nur eine Täuschung, wenn wir selbst Bewohner Athens und Roms zu sein wünschten. Nur aus der Ferne, nur von allem Gemeinen getrennt, nur als vergangen muß das Altertum uns erscheinen. Es geht damit, wie wenigstens mir und einem Freunde mit den Ruinen. Wir haben immer einen Ärger, wenn man eine halb versunkene ausgräbt; es kann höchstens ein Gewinn für die Gelehrsamkeit auf Kosten der Phantasie sein. Ich kenne für mich nur noch zwei gleich schreckliche Dinge, wenn man die Campagna di Roma anbauen und Rom zu einer polizierten Stadt machen wollte, in

der kein Mensch mehr Messer trüge.  
Kommt je ein so ordentlicher Papst, was  
denn die 72 Kardinäle verhüten mögen, so  
ziehe ich aus. Nur wenn in Rom eine so  
göttliche Anarchie, und um Rom eine so  
himmlische Wüstenei ist, bleibt für die  
Schatten Platz, deren einer mehr wert ist,  
als dies ganze Geschlecht.

## Mengs

Aber W. hätte lange Zeit in den weiten  
Kreisen altertümlicher Überbleibsel nach  
den wertesten, seiner Betrachtung  
würdigsten Gegenständen umhergetastet,  
hätte das Glück ihn nicht sogleich mit  
Mengs zusammengebracht. Dieser, dessen  
eigenes großes Talent auf die alten und  
besonders die schönen Kunstwerke  
gerichtet war, machte seinen Freund  
sogleich mit dem Vorzüglichsten bekannt,  
was unserer Aufmerksamkeit wert ist. Hier  
lernte dieser die Schönheit der Formen und  
ihrer Behandlung kennen, und sah sich

sogleich aufgeregt, eine Schrift vom  
*Geschmack der griechischen Künstler* zu  
unternehmen.

Wie man aber nicht lange mit Kunstwerken aufmerksam umgehen kann, ohne zu finden, daß sie nicht allein von verschiedenen Künstlern, sondern auch aus verschiedenen Zeiten herrühren, und daß sämtliche Betrachtungen des Ortes, des Zeitalters, des individuellen Verdienstes zugleich angestellt werden müssen; also fand auch Winkelmann mit seinem Geradsinne, daß hier die Achse der ganzen Kunstkenntnis befestigt sei. Er hielt sich zuerst an das Höchste, das er in einer Abhandlung *von dem Stile der Bildhauerei in den Zeiten des Phidias* darzustellen gedachte. Doch bald erhob er sich über die Einzelheiten zu der Idee einer Geschichte der Kunst, und entdeckte, als ein neuer Kolumbus, ein lange geahndetes, gedeutetes und besprochenes, ja man kann sagen, ein früher schon gekanntes und wieder verlorne Land.

Traurig ist immer die Betrachtung, wie erst durch die Römer, nachher durch das Eindrängen nordischer Völker, und durch die daraus entstandene Verwirrung das Menschengeschlecht in eine solche Lage gekommen, daß alle wahre, reine Bildung in ihren Fortschritten für lange Zeit gehindert, ja beinahe für alle Zukunft unmöglich gemacht worden.

Man mag in eine Kunst oder Wissenschaft hineinblicken, in welche man will, so hatte der gerade, richtige Sinn dem alten Beobachter schon manches entdeckt, was durch die folgende Barbarei und durch die barbarische Art sich aus der Barbarei zu retten, ein Geheimnis ward, blieb, und für die Menge noch lange ein Geheimnis bleiben wird, da die höhere Kultur der neuern Zeit nur langsam ins Allgemeine wirken kann.

Vom Technischen ist hier die Rede nicht, dessen sich glücklicherweise das Menschengeschlecht bedient, ohne zu

fragen, woher es komme, und wohin es führe.

Zu diesen Betrachtungen werden wir durch einige Stellen alter Autoren veranlaßt, wo sich schon Ahndungen, ja sogar Andeutungen einer möglichen und notwendigen Kunstgeschichte finden.

Vellejus Paterculus bemerkt mit großem Anteil das ähnliche Steigen und Fallen aller Künste. Ihn als Weltmann beschäftigte besonders die Betrachtung, daß sie sich nur kurze Zeit auf dem höchsten Punkte, den sie erreichen können, zu erhalten wissen. Auf seinem Standorte war es ihm nicht gegeben, die ganze Kunst als ein Lebendiges ( $\zeta\tilde{\omega}\nu$ ) anzusehen, das einen unmerklichen Ursprung, einen langsamem Wachstum, einen glänzenden Augenblick seiner Vollendung, eine stufenfällige Abnahme, wie jedes andre organische Wesen, nur in mehreren Individuen notwendig darstellen muß. Er gibt daher nur sittliche Ursachen an, die freilich als mitwirkend nicht ausgeschlossen werden

können, seinem großen Scharfsinn aber nicht genug tun, weil er wohl fühlt, daß eine Notwendigkeit hier im Spiel ist, die sich aus freien Elementen nicht zusammensetzen läßt.

Daß wie den Rednern es auch den Grammatikern, Malern und Bildhauern gegangen, wird jeder finden, der die Zeugnisse der Zeiten verfolgt; durchaus wird die Vortrefflichkeit der Kunst von dem engsten Zeitraume umschlossen. Warum nun mehrere, ähnliche, fähige Menschen sich in einem gewissen Jahreskreis zusammenziehen und sich zu gleicher Kunst und deren Beförderung versammeln, bedenke ich immer, ohne die Ursachen zu entdecken, die ich als wahr angeben möchte. Unter den wahrscheinlichen sind mir folgende die wichtigsten. Nacheiferung nährt die Talente, bald reizt der Neid, bald die Bewunderung zur Nachahmung und schnell erhebt sich das mit so großem Fleiß geförderte auf die höchste Stelle. Schwer

verweilt sich's im Vollkommenen und was nicht vorwärts gehen kann, schreitet zurück. Und so sind wir anfangs unsfern Vordermännern nachzukommen bemüht, dann aber, wenn wir sie zu übertreffen oder zu erreichen verzweifeln, veraltet der Fleiß mit der Hoffnung, und was man nicht erlangen kann, verfolgt man nicht mehr, man strebt nicht mehr nach dem Besitz, den andre schon ergriffen, man späht nach etwas Neuem, und so lassen wir das, worin wir nicht glänzen könnten, fahren und suchen für unser Streben ein ander Ziel. Aus dieser Unbeständigkeit, wie mich düunkt, entsteht das größte Hindernis vollkommene Werke hervorzubringen.

Auch eine Stelle Quintilians, die einen bündigen Entwurf der alten Kunstgeschichte enthält, verdient als ein wichtiges Denkmal in diesem Fache ausgezeichnet zu werden.

Quintilian mag gleichfalls, bei Unterhaltung mit römischen Kunstliebhabern, eine auffallende

Ähnlichkeit zwischen dem Charakter der griechischen, bildenden Künstler mit dem der römischen Redner gefunden und sich bei Kennern und Kunstfreunden deshalb näher unterrichtet haben, so daß er bei seiner gleichnisweisen Aufstellung, da jedesmal der Kunstcharakter mit dem Zeitcharakter zusammenfällt, ohne es zu wissen oder zu wollen, eine Kunstgeschichte selbst darzustellen genötigt ist.

Man sagt, die ersten berühmten Maler, deren Werke man nicht bloß des Altertums wegen besucht, seien Polygnot und Aglaophon. Ihr einfaches Kolorit findet noch eifrige Liebhaber, welche dergleichen rohe Arbeiten und Anfänge einer sich entwickelnden Kunst den größten Meistern der folgenden Zeit vorziehen, wie mich dünkt, nach einer eigenen Sinnesweise.

Nachher haben Xeuxis und Parrhasius, die nicht weit auseinander lebten, beide

ungefähr um die Zeit des peloponnesischen Kriegs, die Kunst sehr befördert. Der erste soll die Gesetze des Lichtes und Schattens erfunden, der andre aber sich auf genaue Untersuchung der Linien eingelassen haben. Ferner gab Xeuxis den Gliedern mehr Inhalt und machte sie völliger und ansehnlicher. Er folgte hierin, wie man glaubt, dem Homer, welchem die gewaltigste Form auch an den Weibern gefällt. Parrhasius aber bestimmte alles dergestalt, daß sie ihn den Gesetzgeber nennen, weil die Vorbilder von Göttern und Helden, wie er sie überliefert hat, von andern als nötigend befolgt und beibehalten werden.

So blühte die Malerei um die Zeit des Philippus bis zu den Nachfolgern Alexanders, aber in verschiedenen Talenten. Denn an Sorgfalt ist Protogenes, an Überlegung Pamphilus und Melanthius, an Leichtigkeit Antiphilus, an Erfindung seltsamer Erscheinungen, die man Phantasien nennt, Theon der Samier, an Geist und Anmut Apelles von Niemanden

übertroffen worden. Euphranor bewundert man, daß er in Rücksicht der Kunsterfordernisse überhaupt unter die besten gerechnet werden muß, und zugleich in der Maler- und Bildhauerkunst vortrefflich war.

Denselben Unterschied findet man auch bei der Plastik. Denn Kalon und Hegesias haben härter und den Toskanern ähnlich gearbeitet, Kaiamis weniger streng, noch weicher Myron.

Fleiß und Zierlichkeit besitzt Polyklet vor Allen. Ihm wird von Vielen der Preis zuerkannt; doch damit ihm etwas abgehe, meint man, ihm fehle das Gewicht. Denn wie er die menschliche Form zierlicher gemacht, als die Natur sie zeigt, so scheint er die Würde der Götter nicht völlig auszufüllen, ja er soll sogar das ernstere Alter vermieden, und sich über glatte Wangen nicht hinausgewagt haben.

Was aber dem Polyklet abgeht, wird dem Phidias und Alkamenes zugestanden.

Phidias soll Götter und Menschen am vollkommensten gebildet, besonders in Elfenbein seinen Nebenbuhler weit übertroffen haben. Also würde man urteilen, wenn er auch nichts als die Minerva zu Athen oder den olympischen Jupiter in Elis gemacht hätte, dessen Schönheit der angenommenen Religion, wie man sagt, zu Statten kam, so sehr hat die Majestät des Werks dem Gotte sich gleichgestellt.

Lysippus und Praxiteles sollen, nach der allgemeinen Meinung, sich der Wahrheit am besten genähert haben; Demetrius aber wird getadelt, daß er hierin zu viel getan; er hat die Ähnlichkeit der Schönheit vorgezogen.

## Literarisches Metier

Nicht leicht ist ein Mensch glücklich genug, für seine höhere Ausbildung von ganz uneigennützigen Gönnern die

Hülfsmittel zu erlangen. Selbst wer das Beste zu wollen glaubt, kann nur das befördern, was er liebt und kennt, oder noch eher, was ihm nutzt. Und so war auch die literarisch-bibliographische Bildung dasjenige Verdienst, das W. früher dem Grafen Bünau und später dem Kardinal Passionei empfahl.

Ein Bücherkenner ist überall willkommen und er war es in jener Zeit noch mehr, als die Lust merkwürdige und rare Bücher zu sammeln lebendiger, das bibliothekarische Geschäft noch mehr in sich selbst beschränkt war. Eine große deutsche Bibliothek sah einer großen römischen ähnlich. Sie konnten mit einander im Besitz der Bücher wetteifern. Der Bibliothekar eines deutschen Grafen war für einen Kardinal ein erwünschter Hausgenosse und konnte sich auch da gleich wieder als zu Hause finden. Die Bibliotheken waren wirkliche Schatzkammern, anstatt daß man sie jetzt, bei dem schnellen Fortschreiten der Wissenschaften, bei dem zweckmäßigen und zwecklosen Anhäufen der

Druckschriften, mehr als nützliche Vorratskammern und zugleich als unnütze Gerümpelkammern anzusehen hat, so daß ein Bibliothekar, weit mehr als sonst, sich von dem Gange der Wissenschaft, von dem Wert und Unwert der Schriften zu unterrichten Ursache hat, und ein deutscher Bibliothekar Kenntnisse besitzen muß, die fürs Ausland verloren wären.

Aber nur kurze Zeit, und nur so lange als es nötig war, um sich einen mäßigen Lebensunterhalt zu verschaffen, blieb W. seiner eigentlichen literarischen Beschäftigung getreu, so wie er auch bald das Interesse an dem was sich auf kritische Untersuchungen bezog, verlor, weder Handschriften verglichen noch deutschen Gelehrten, die ihn über Manches befragten, zur Rede stehen wollte.

Doch hatten ihm seine Kenntnisse schon früher zu einer vorteilhaften Einleitung gedient. Das Privatleben der Italiener überhaupt, besonders aber der Römer, hat aus mancherlei Ursachen etwas

geheimnisvolles. Dieses Geheimnis, diese Absonderung, wenn man will, erstreckte sich auch über die Literatur. Gar mancher Gelehrter widmete sein Leben im Stillen einem bedeutenden Werke, ohne jemals damit erscheinen zu wollen oder zu können. Auch fanden sich häufiger, als in irgend einem Lande, Männer, welche, bei mannigfaltigen Kenntnissen und Einsichten, sich schriftlich oder gar gedruckt mitzuteilen nicht zu bewegen waren. Zu solchen fand W. den Eintritt gar bald eröffnet. Er nennt unter ihnen vorzüglich Giacomelli und Baldani, und erwähnt seiner zunehmenden Bekanntschaften, seines wachsenden Einflusses mit Vergnügen.

### Kardinal Albani

Über alles förderte ihn das Glück, ein Hausgenosse des Kardinal Albani geworden zu sein. Dieser, der bei einem großen Vermögen und bedeutendem Einfluß, von

Jugend auf eine entschiedene Kunstliebhaberei, die beste Gelegenheit sie zu befriedigen, und ein bis ans Wunderbare glänzendes Sammlerglück gehabt hatte, fand in späteren Jahren in dem Geschäft diese Sammlung würdig aufzustellen, und so mit jenen römischen Familien zu wetteifern, die früher auf den Wert solcher Schätze aufmerksam gewesen, sein höchstes Vergnügen, ja den dazu bestimmten Raum nach Art der Alten zu überfüllen, war sein Geschmack und seine Lust. Gebäude drängten sich an Gebäude, Saal an Saal, Halle zu Halle, Brunnen und Obelisken, Karyatiden und Basreliefs, Statuen und Gefäße fehlten weder im Hof noch Gartenraum, indes große und kleinere Zimmer, Galerien und Kabinette die merkwürdigsten Monamente aller Zeiten enthielten.

Im Vorbeigehen gedachten wir, daß die Alten ihre Anlagen durchaus gleicher Weise gefüllt. So überhäuften die Römer ihr Capitol, daß es unmöglich scheint, alles habe darauf Platz gehabt. So war die Via

sacra, das Forum, der Palatin überdrängt mit Gebäuden und Denkmälern, so daß die Einbildungskraft kaum noch eine Menschenmasse in diesen Räumen unterbringen könnte, wenn ihr nicht die Wirklichkeit ausgegrabener Städte zu Hülfe käme, wenn man nicht mit Augen sehen könnte, wie eng, wie klein, wie gleichsam nur als Modell zu Gebäuden, ihre Gebäude angelegt sind. Diese Bemerkung gilt sogar von der Villa des Hadrian, bei deren Anlage Raum und Vermögen genug zum Großen vorhanden war.

In einem solchen überfüllten Zustande verließ W. die Villa seines Herrn und Freundes, den Ort seiner höhern und erfreulichsten Bildung. So stand sie auch lange noch, nach dem Tode des Kardinals, zur Freude und Bewunderung der Welt, bis sie in der alles bewegenden und zerstreuenden Zeit ihres sämtlichen Schmuckes beraubt wurde. Die Statuen waren aus ihren Nischen und von ihren Stellen gehoben, die Basreliefe aus den Mauern herausgerissen und der ungeheure

Vorrat zum Transport eingepackt. Durch den sonderbarsten Wechsel der Dinge führte man diese Schätze nur bis an die Tiber. In kurzer Zeit gab man sie dem Besitzer zurück, und der größte Teil, bis auf wenige Juwelen, befindet sich wieder an der alten Stelle. Jenes erste traurige Schicksal dieses Kunstelysums und dessen Wiederherstellung durch eine abenteuerliche Wendung der Dinge, hätte Winkelmann erleben können. Doch wohl ihm, daß er dem irdischen Leid, so wie der zum Ersatz nicht immer hinreichenden Freude, schon entwachsen war.

## Glücksfälle

Aber auch manches äußere Glück begegnete ihm auf seinem Wege, nicht allein, daß in Rom das Aufgraben der Altertümer lebhaft und glücklich von Statten ging; sondern es waren auch die Herculanschen und Pompejischen Entdeckungen teils neu, teils durch Neid,

Verheimlichung und Langsamkeit unbekannt geblieben, und so kam er in eine Ernte, die seinem Geiste und seiner Tätigkeit genugsam zu schaffen gab.

Traurig ist es, wenn man das Vorhandne als fertig und abgeschlossen ansehen muß. Rüstkammern, Galerien und Museen, zu denen nichts hinzugefügt wird, haben etwas Grab- und Gespensterartiges; man beschränkt seinen Sinn in einem so beschränkten Kunstkreis, man gewöhnt sich solche Sammlungen als ein Ganzes anzusehen, anstatt daß man durch immer neuen Zuwachs erinnert werden sollte, daß in der Kunst, wie im Leben, kein Abgeschlossenes beharre, sondern ein Unendliches in Bewegung sei.

In einer so glücklichen Lage befand sich W. Die Erde gab ihre Schätze her, und durch den immerfort regen Kunsthändel bewegten sich manche alte Besitzungen ans Tageslicht, gingen vor seinen Augen vorbei, ermunterten seine Neigung, erregten sein Urteil und vermehrten seine Kenntnisse.

Kein geringer Vorteil für ihn war sein Verhältnis zu dem Erben der großen Stoschischen Besitzungen. Erst nach dem Tode des Sammlers lernte er diese kleine Kunswelt kennen, und herrschte darin nach seiner Einsicht und Überzeugung. Freilich ging man nicht mit allen Teilen dieser äußerst schätzbarren Sammlung gleich vorsichtig um, wiewohl das Ganze einen Katalogen, zur Freude und zum Nutzen nachfolgender Liebhaber und Sammler, verdient hätte. Manches ward verschleudert; doch um die treffliche Gemmensammlung bekannter und verkäuflicher zu machen, unternahm W. mit dem Erben Stosch, die Fertigung eines Katalogs, von welchem Geschäft und dessen übereilter und doch immer geistreicher Behandlung uns die überbliebene Korrespondenz ein merkwürdiges Zeugnis ablegt.

Bei diesem auseinanderfallenden Kunstkörper, wie bei der sich immer vergrößernden und mehr vereinigenden albanischen Sammlung, zeigte sich unser

Freund geschäftig, und alles was zum Sammeln oder Zerstreuen durch seine Hände ging, vermehrte den Schatz, den er in seinem Geiste angefangen hatte aufzustellen.

### Unternommene Schriften

Schon als W. zuerst in Dresden der Kunst und den Künstlern sich näherte, und in diesem Fach als Anfänger erschien, war er als Literator ein gemachter Mann. Er übersah die Vorzeit, so wie die Wissenschaften in manchem Sinne. Er fühlte und kannte das Altertum, so wie das Würdige der Gegenwart, des Lebens und des Charakters, selbst in seinem tiefgedrücktem Zustande. Er hatte sich einen Stil gebildet. In der neuen Schule, die er betrat, horchte er nicht nur als ein gelehriger, sondern als ein gelehrter Jünger seinen Meistern zu, er horchte ihnen ihre bestimmten Kenntnisse leicht ab, und fing

sogleich an alles zu nutzen und zu verbrauchen.

Auf einem höhern Schauplatze als zu Dresden, in einem höhern Sinne, der sich ihm geöffnet hatte, blieb er derselbige. Was er von Mengs vernahm, was die Umgebung ihm zurief, bewahrte er nicht etwa lange bei sich, ließ den frischen Most nicht etwa gären und klar werden, sondern, wie man sagt, daß man durch Lehren lerne, so lernte er im Entwerfen und Schreiben. Wie manchen Titel hat er uns hinterlassen, wie manche Gegenstände benannt, über die ein Werk erfolgen sollte, und diesem Anfang glich seine ganze antiquarische Laufbahn. Wir finden ihn immer in Tätigkeit, mit dem Augenblick beschäftigt, ihn dergestalt ergreifend und festhaltend, als wenn der Augenblick vollständig und befriedigend sein könnte, und ebenso ließ er sich wieder vom nächsten Augenblicke belehren. Diese Ansicht dient zu Würdigung seiner Werke.

Daß sie so, wie sie da liegen, erst als Manuskript auf das Papier gekommen, und

sodann später im Druck für die Folgezeit fixiert worden, hing von unendlich mannigfaltigen, kleinen Umständen ab. Nur einen Monat später, so hätten wir ein anderes Werk, richtiger an Gehalt, bestimmter in der Form, vielleicht etwas ganz Anderes. Und eben darum bedauern wir höchstlich seinen frühzeitigen Tod, weil er sich immer wieder umgeschrieben, und immer sein ferneres und neustes Leben in seine Schriften eingearbeitet hätte.

Und so ist alles, was er uns hinterlassen, als ein Lebendiges für die Lebendigen, nicht für die im Buchstaben Toten geschrieben. Seine Werke, verbunden mit seinen Briefen, sind eine Lebensdarstellung, sind ein Leben selbst. Sie sehen, wie das Leben der meisten Menschen, nur einer Vorbereitung, nicht einem Werke gleich. Sie veranlassen zu Hoffnungen, zu Wünschen, zu Ahndungen; wie man daran bessern will, so sieht man, daß man sich selbst zu bessern hätte; wie man sie tadeln will, so sieht man, daß man demselbigen Tadel, vielleicht auf einer höhern Stufe der Erkenntnis, selbst

ausgesetzt sein möchte: denn Beschränkung ist überall unser Los.

## Philosophie

Da bei dem Fortrücken der Kultur nicht alle Teile des menschlichen Wirkens und Umtreibens, an denen sich die Bildung offenbaret, in gleichem Wachstum gedeihen, vielmehr, nach günstiger Beschaffenheit der Personen und Umstände, einer dem andern voreilen und ein allgemeineres Interesse erregen muß; so entsteht daraus ein gewisses eifersüchtiges Mißvergnügen bei den Gliedern der so mannigfaltig verzweigten großen Familie, die sich oft um desto weniger vertragen, je näher sie verwandt sind.

Zwar ist es meistens eine leere Klage, wenn sich bald diese oder jene Kunst- und Wissenschaftsbeflissene beschweren, daß gerade ihr Fach von den Mitlebenden vernachlässigt werde: denn es darf nur ein

tüchtiger Meister sich zeigen, so wird er die Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Raphael möchte nur immer heute wieder hervortreten, und wir wollten ihm ein Übermaß von Ehre und Reichtum zusichern. Ein tüchtiger Meister weckt brave Schüler, und ihre Tätigkeit ästet wieder ins Unendliche.

Doch haben freilich von jeher die Philosophen besonders den Haß, nicht allein ihrer Wissenschaftsverwandten, sondern auch der Welt- und Lebensmenschen auf sich gezogen und vielleicht mehr durch ihre Lage, als durch eigene Schuld. Denn da die Philosophie, ihrer Natur nach, an das Allgemeinste, an das Höchste Anfoderung macht; so muß sie die weltlichen Dinge als in ihr begriffen, als ihr untergeordnet ansehen und behandeln.

Auch verleugnet man ihr diese anmaßlichen Forderungen nicht ausdrücklich, vielmehr glaubt Jeder ein Recht zu haben, an ihren Entdeckungen Teil zu nehmen, ihre Maximen zu nutzen, und was sie sonst

reichen mag, zu verbrauchen. Da sie aber, um allgemein zu werden, sich eigener Worte, fremdartiger Kombinationen und seltsamer Einleitungen bedienen muß, die mit den besondern Zuständen der Weltbürger und mit ihren augenblicklichen Bedürfnissen nicht eben zusammenfallen; so wird sie von denen geschmäht, die nicht gerade die Handhabe finden können, wobei sie allenfalls noch anzufassen wäre.

Wollte man aber dagegen die Philosophen beschuldigen, daß sie selbst den Übergang zum Leben nicht sicher zu finden wissen, daß sie gerade da, wo sie ihre Überzeugung in Tat und Wirkung verwandeln wollen, die meisten Fehlgriffe tun und dadurch ihren Kredit vor der Welt selbst schmälern; so würde es hiezu an mancherlei Beispielen nicht fehlen.

W. beklagt sich bitter über die Philosophen seiner Zeit und über ihren ausgebreiteten Einfluß; aber mich dünkt, man kann einem jeden Einfluß aus dem Wege gehen, indem man sich [in] sein eigenes Fach

zurückzieht. Sonderbar ist es, daß W. die Leipziger Akademie nicht bezog, wo er unter Christ's Anleitung, und ohne sich um einen Philosophen in der Welt zu bekümmern, sich in seinem Hauptstudium bequemer hätte ausbilden können.

Doch steht, indem uns die Ereignisse der neuern Zeit vorschweben, eine Bemerkung hier wohl am rechten Platze, die wir auf unserm Lebenswege machen können, daß kein Gelehrter ungestraft jene große philosophische Bewegung, die durch Kant begonnen, von sich abgewiesen, sich ihr widersetzt, sie verachtet habe, außer etwa die echten Altertumsforscher, welche durch die Eigenheit ihres Studiums vor allen andern Menschen vorzüglich begünstigt zu sein scheinen.

Denn indem sie sich nur mit dem besten, was die Welt hervorgebracht hat, beschäftigen, und das Geringe, ja das Schlechtere nur im Bezug auf jenes Vortreffliche betrachten; so erlangen ihre Kenntnisse eine solche Fülle, ihre Urteile

eine solche Sicherheit, ihr Geschmack eine solche Konsistenz, daß sie innerhalb ihres eigenen Kreises bis zur Verwunderung, ja bis zum Erstaunen, ausgebildet erscheinen.

Auch W. gelang dieses Glück, wobei ihm freilich die bildende Kunst und das Leben kräftig einwirkend zu Hülfe kamen.

## Poesie

So sehr Winkelmann bei Lesung der alten Schriftsteller auch auf die Dichter Rücksicht genommen; so finden wir doch, bei genauer Betrachtung seiner Studien und seines Lebensganges, keine eigentliche Neigung zur Poesie, ja man könnte eher sagen, daß hie und da eine Abneigung hervorblieke; wie denn seine Vorliebe für alte gewohnte luthersche Kirchenlieder, und sein Verlangen ein solches unverfälschtes Gesangbuch selbst in Rom zu besitzen, wohl von einem tüchtigen, wackern

Deutschen, aber nicht eben von einem  
Freunde der Dichtkunst zeugt.

Die Poeten der Vorzeit schienen ihn früher als Dokumente der alten Sprachen und Literaturen, später als Zeugnisse für bildende Kunst interessiert zu haben. Desto wunderbarer und erfreulicher ist es, wenn er selbst als Poet auftritt, und zwar als ein tüchtiger, unverkennbarer in seinen Beschreibungen der Statuen, ja beinahe durchaus in seinen spätern Schriften. Er sieht mit den Augen, er faßt mit dem Sinn unaussprechliche Werke, und doch fühlt er den unwiderstehlichen Drang mit Worten und Buchstaben ihnen beizukommen. Das vollendete Herrliche, die Idee woraus diese Gestalt entsprang, das Gefühl, das in ihm beim Schauen erregt ward, soll dem Hörer, dem Leser mitgeteilt werden, und indem er nun die ganze Rüstkammer seiner Fähigkeiten mustert, sieht er sich genötigt, nach dem Kräftigsten und Würdigsten zu greifen, was ihm zu Gebote steht. Er muß Poet sein, er mag daran denken, er mag wollen oder nicht.

## Erlangte Einsicht

So sehr W. überhaupt auf ein gewisses Ansehen vor der Welt achtete, so sehr er sich einen literarischen Ruhm wünschte, so gut er seine Werke auszustatten und sie durch einen gewissen feierlichen Stil zu erheben suchte; so war er doch keinesweges blind gegen ihre Mängel, die er vielmehr auf das schnellste bemerkte, wie sich's bei seiner fortschreitenden, immer neue Gegenstände fassenden und bearbeitenden Natur notwendig ereignen mußte. Je mehr er nun in irgend einem Aufsatze dogmatisch und didaktisch zu Werke gegangen war, diese oder jene Erklärung eines Monuments, diese oder jene Auslegung und Anwendung einer Stelle behauptet und festgesetzt hatte, desto auffallender war ihm der Irrtum, sobald er durch neue Data sich davon überzeugt hielt, desto schneller war er geneigt, ihn auf irgend eine Weise zu verbessern.

Hatte er das Mskpt. noch in der Hand, so ward es umgeschrieben; war es zum Druck abgesendet, so wurden Verbesserungen und Nachträge hinterdrein geschickt, und von allen diesen Reuschritten machte er seinen Freunden kein Geheimnis: denn auf Wahrheit, Geradheit, Derbheit und Redlichkeit stand sein ganzes Wesen gegründet.

## Spätere Werke

Ein glücklicher Gedanke ward ihm, zwar auch nicht auf einmal, sondern nur durch die Tat selbst klar, das Unternehmen seiner monumenti inediti.

Man sieht wohl, daß jene Lust neue Gegenstände bekannt zu machen, sie auf eine glückliche Weise zu erklären, die Altertumskunde in so großem Maße zu erweitern, ihn zuerst angelockt habe; dann tritt das Interesse hinzu, die von ihm in der Kunstgeschichte einmal aufgestellte

Methode auch hier an Gegenständen, die er dem Leser vor Augen legt, zu prüfen, da denn zuletzt der glückliche Vorsatz sich entwickelte, in der vorausgeschickten Abhandlung das Werk über die Kunstgeschichte, das ihm schon im Rücken lag, stillschweigend zu verbessern, zu reinigen, zusammenzudrängen und vielleicht sogar teilweise aufzuheben.

Im Bewußtsein früherer Mißgriffe, über die ihn der Nicht-Römer kaum zu recht weisen durfte, schrieb er ein Werk in italiänischer Sprache, das auch in Rom gelten sollte. Nicht allein befleißigt er sich dabei der größten Aufmerksamkeit, sondern wählt sich auch freundschaftliche Kenner, mit denen er die Arbeit genau durchgeht, sich ihrer Einsicht, ihres Urteils auf das klügste bedient und so ein Werk zu Stande bringt, das als Vermächtnis auf alle Zeiten übergehen wird. Und er schreibt es nicht allein, er besorgt es, unternimmt es und leistet als ein armer Privatmann das, was einem wohlgegründeten Verleger, was akademischen Kräften Ehre machen würde.

## Papst

Sollte man so viel von Rom sprechen, ohne  
des Papstes zu gedenken, der doch W.n  
wenigstens mittelbar manches Gute  
zufließen lassen!

W.s Aufenthalt in Rom fiel zum größten  
Teil unter die Regierung Benedict des XIV  
Lambertini, der als ein heiterer, behaglicher  
Mann lieber regieren ließ, als regierte; und  
so mögen auch die verschiedenen Stellen,  
welche W. bekleidete, ihm durch die Gunst  
seiner hohen Freunde mehr, als durch die  
Einsicht des Papstes in seine Verdienste  
geworden sein.

Doch finden wir ihn einmal auf eine  
bedeutende Weise in der Gegenwart des  
Hauptes der Kirche; ihm wird die besondere  
Auszeichnung dem Papste aus den  
monumenti inediti einige Stellen vorlesen  
zu dürfen, und er gelangt auch von dieser

Seite zur höchsten Ehre, die einem  
Schriftsteller werden kann.

## Charakter

Wenn bei sehr vielen Menschen, besonders aber bei Gelehrten, dasjenige was sie leisten, als die Hauptsache erscheint, und der Charakter sich dabei wenig äußert; so tritt im Gegenteil bei W. der Fall ein, daß alles dasjenige, was er hervorbringt, hauptsächlich deswegen merkwürdig und schätzenswert ist, weil sein Charakter sich immer dabei offenbart. Haben wir schon unter der Aufschrift vom Antiken und Heidnischen, vom Schönheits- und Freundschaftssinne einiges Allgemeine zum Anfang ausgesprochen; so wird das mehr Besondere hier gegen das Ende wohl seinen Platz verdienen.

W. war durchaus eine Natur, die es redlich mit sich selbst und mit andern meinte, seine angeborne Wahrheitsliebe entfaltete sich

immer mehr und mehr, je selbstständiger und unabhängiger er sich fühlte, so daß er sich zuletzt die höfliche Nachsicht gegen Irrtümer, die im Leben und in der Literatur so sehr hergebracht ist, zum Verbrechen machte.

Eine solche Natur konnte wohl mit Behaglichkeit in sich selbst zurückkehren, doch finden wir auch hier jene altertümliche Eigenheit, daß er sich immer mit sich selbst beschäftigte, ohne sich eigentlich zu beobachten. Er denkt nur an sich, nicht über sich, ihm liegt im Sinne was er vorhat, er interessiert sich für sein ganzes Wesen, für den ganzen Umfang seines Wesens und hat das Zutrauen, daß seine Freunde sich auch dafür interessieren werden. Wir finden daher in seinen Briefen, vom höchsten moralischen bis zum gemeinsten physischen Bedürfnis, alles erwähnt, ja er spricht es aus, daß er sich von persönlichen Kleinigkeiten lieber, als von wichtigen Dingen unterhalte. Dabei bleibt er sich durchaus ein Rätsel, und erstaunt manchmal über seine eigene

Erscheinung, besonders in Betrachtung dessen, was er war und was er geworden ist. Doch so kann man überhaupt jeden Menschen als eine vielsylbige Charade ansehen, wovon er selbst nur wenige Sylben zusammenbuchstabiert, indessen andre leicht das ganze Wort entziffern.

Auch finden wir bei ihm keine ausgesprochenen Grundsätze; sein richtiges Gefühl, sein gebildeter Geist dienen ihm im Sittlichen, wie im Ästhetischen, zum Leitfaden. Ihm schwebt eine Art natürlicher Religion vor, wobei jedoch Gott als Urquell des Schönen und kaum als ein auf den Menschen sonst bezügliches Wesen erscheint. Sehr schön beträgt sich W. innerhalb der Grenzen der Pflicht und Dankbarkeit.

Seine Vorsorge für sich selbst ist mäßig, ja nicht durch alle Zeiten gleich. Indessen arbeitet er aufs fleißigste, sich eine Existenz aufs Alter zu sichern. Seine Mittel sind edel; er zeigt sich selbst auf dem Wege zu jedem Zweck redlich, gerade, sogar trotzig

und dabei klug und beharrlich. Er arbeitet nie planmäßig, immer aus Instinkt und mit Leidenschaft. Seine Freude an jedem Gefundenen ist heftig, daher Irrtümer unvermeidlich, die er jedoch bei lebhaftem Vorschreiten eben so geschwind zurücknimmt, als einsieht. Auch hier bewährt sich durchaus jene antike Anlage, die Sicherheit des Punktes von dem man ausgeht, die Unsicherheit des Ziels wohin man gelangen will, so wie die Unvollständigkeit und Unvollkommenheit der Behandlung, sobald sie eine ansehnliche Breite gewinnt.

## Gesellschaft

Wenn er sich, durch seine frühere Lebensart wenig vorbereitet, in der Gesellschaft anfangs nicht ganz bequem befand; so trat ein Gefühl von Würde bald an die Stelle der Erziehung und Gewohnheit, und er lernte sehr schnell sich den Umständen gemäß betragen. Die Lust am Umgang mit

vornehmen, reichen und berühmten Leuten, die Freude von ihnen geschätzt zu werden dringt überall durch, und in Absicht auf die Leichtigkeit des Umgangs hätte er sich in keinem bessern Elemente als in dem römischen befinden können.

Er bemerkte selbst, daß die dortigen besonders geistlichen Großen, so zeremoniös sie nach außen erscheinen, doch nach innen gegen ihre Hausgenossen bequem und vertraulich leben; allein er bemerkte nicht, daß hinter dieser Vertraulichkeit sich doch das orientalische Verhältnis des Herrn zum Knechte verbirgt. Alle südlichen Nationen würden eine unendliche lange Weile finden, wenn sie gegen die ihrigen sich in der fortdauernden, wechselseitigen Spannung erhalten sollten, wie es die Nordländer gewohnt sind. Reisende haben bemerkt, daß die Sklaven sich gegen ihre türkischen Herren mit weit mehr Aisance betragen, als nordische Hofleute gegen ihre Fürsten, und bei uns Untergebene gegen ihre Vorgesetzten; allein wenn man es genau betrachtet, so sind diese

Achtungsbezeigungen eigentlich zu Gunsten der Untergebenen eingeführt, die dadurch ihren Obern immer erinnern, was er ihnen schuldig ist.

Der Südländer aber will Zeiten haben, wo er sich gehn läßt, und diese kommen seiner Umgebung zu gut. Dergleichen Szenen schildert W. mit großem Behagen, sie erleichtern ihm seine übrige Abhängigkeit, und nähren seinen Freiheitssinn, der mit Scheu auf jede Fessel hinsieht, die ihn allenfalls bedrohen könnte.

## Fremde

Wenn W. durch den Umgang mit Einheimischen sehr glücklich ward; so erlebte er desto mehr Pein und Not von Fremden. Es ist wahr, nichts kann schrecklicher sein, als der gewöhnliche Fremde in Rom. An jedem andern Orte kann sich der Reisende eher selbst suchen und auch etwas ihm Gemäßes finden; wer

sich aber nicht nach Rom bequemt, ist den wahrhaft römisch Gesinnten ein Greuel.

Man wirft den Engländern vor, daß sie ihren Teekessel überall mitführen, und sogar bis auf den Ätna hinaufschleppen; aber hat nicht jede Nation ihren Teekessel, worin sie, selbst auf Reisen, ihre von Hause mitgebrachten, getrockneten Kräuterbündel aufbraut?

Solche nach ihrem engen Maßstab urteilende, nicht um sich her sehende, vorübereilende, anmaßliche Fremde verwünscht W. mehr als einmal, verschwört sie nicht mehr herumzuführen, und läßt sich zuletzt doch wieder bewegen. Er scherzt über seine Neigung zum Schulmeistern, zu unterrichten, zu überzeugen, da ihm denn auch wieder in der Gegenwart durch Stand und Verdienste bedeutender Personen gar manches Gute zuwächst. Wir nennen hier nur den Fürsten von Dessau, die Erbprinzen von Mecklenburg-Strelitz und Braunschweig, so wie den Baron von Riedesel, einen Mann, der sich in der

Sinnesart gegen Kunst und Altertum ganz  
unseres Freundes würdig erzeugte.

## Welt

Wir finden bei W. das unnachlassende Streben nach Ästimation und Konsideration; aber er wünscht sie durch etwas Reelles zu erlangen. Durchaus dringt er auf das Reale der Gegenstände, der Mittel und der Behandlung; daher hat er eine so große Feindschaft gegen den französischen Schein.

So wie er in Rom Gelegenheit gefunden hatte mit Fremden aller Nationen umzugehen, so erhielt er auch solche Konnexionen auf eine geschickte und tätige Weise. Die Ehrenbezeigungen von Akademien und gelehrten Gesellschaften waren ihm angenehm, ja er bemühte sich darum.

Am meisten aber förderte ihn das im Stillen mit großem Fleiß ausgearbeitete Dokument seines Verdienstes, ich meine die Geschichte der Kunst. Sie ward sogleich ins Französische übersetzt, und er dadurch weit und breit bekannt.

Das, was ein solches Werk leistet, wird vielleicht am besten in den ersten Augenblicken anerkannt, das Wirksame desselben wird empfunden, das Neue lebhaft aufgenommen, die Menschen erstaunen, wie sie auf einmal gefördert werden; dahingegen eine kältere Nachkommenschaft mit eklem Zahn an den Werken ihrer Meister und Lehrer herumkostet und Forderungen aufstellt, die ihr gar nicht eingefallen wären, hätten jene nicht so viel geleistet, von denen man nun noch mehr fordert.

Und so war W. den gebildeten Nationen Europens bekannt geworden, in einem Augenblicke, da man ihm in Rom genugsam vertraute, um ihn mit der nicht

unbedeutenden Stelle eines Präsidenten der Altertümer zu beeihren.

## Unruhe

Ungeachtet jener anerkannten und von ihm selbst öfters gerühmten Glückseligkeit, war er doch immer von einer Unruhe gepeinigt, die, indem sie tief in seinem Charakter lag, gar mancherlei Gestalten annahm.

Er hatte sich früher kümmерlich beholfen, später von der Gnade des Hofes, von der Gunst manches Wohlwollenden gelebt, wobei er sich immer auf das geringste Bedürfnis einschränkte, um nicht abhängig, oder abhängiger zu werden. Indessen war er auch auf das tüchtigste bemüht, sich für die Gegenwart, für die Zukunft aus eigenen Kräften einen Unterhalt zu verschaffen, wozu ihm endlich die gelungene Ausgabe seines Kupferwerks die schönste Hoffnung gab.

Allein jener ungewisse Zustand hatte ihn gewöhnt, wegen seiner Subsistenz bald hierhin bald dorthin zu sehen, bald sich mit geringen Vorteilen im Hause eines Kardinals, in der Vaticana und sonst unterzutun, bald aber, wenn er wieder eine andre Aussicht vor sich sah, großmütig seinen Platz aufzugeben, indessen sich doch wieder nach andern Stellen umzusehen, und manchen Anträgen ein Gehör zu leihen.

Sodann ist einer, der in Rom wohnt, der Reiselust nach allen Weltgegenden ausgesetzt. Er sieht sich im Mittelpunkt der alten Welt, und die für den Altertumsforscher interessantesten Länder nah um sich her, Groß-Griechenland und Sicilien, Dalmatien, der Peloponnes, Jonien und Ägypten, alles wird den Bewohnern Roms gleichsam angeboten, und erregt in einem, der wie W. mit Begierde des Schauens geboren ist, von Zeit zu Zeit ein unsägliches Verlangen, welches durch so viele Fremde noch vermehrt wird, die auf ihren Durchzügen bald vernünftig, bald zwecklos jene Länder zu bereisen Anstalt

machen, bald, indem sie zurückkehren, von den Wundern der Ferne zu erzählen und aufzuzeigen nicht müde werden.

So will denn unser W. auch überall hin, teils aus eigenen Kräften, teils in Gesellschaft solcher wohlhabender Reisenden, die den Wert eines unterrichteten, talentvollen Gefährten mehr oder weniger zu schätzen wissen.

Noch eine Ursache dieser innern Unruhe und Unbehaglichkeit macht seinem Herzen Ehre, es ist das unwiderstehliche Verlangen nach abwesenden Freunden. Hier scheint sich die Sehnsucht des Mannes, der sonst so sehr von der Gegenwart lebte, ganz eigentlich konzentriert zu haben. Er sieht sie vor sich, er unterhält sich mit ihnen durch Briefe, er sehnt sich nach ihrer Umarmung und wünscht die früher zusammenverlebten Tage zu wiederholen.

Diese besonders nach Norden gerichteten Wünsche hatte der Friede aufs Neue belebt. Sich dem großen König darzustellen, der

ihn schon früher eines Antrags seiner Dienste gewürdigt, war sein Stolz, den Fürsten von Dessau wiederzusehen, dessen hohe ruhige Natur er als von Gott auf die Erde gesandt betrachtete, den Herzog von Braunschweig, dessen große Eigenschaften er zu würdigen wußte, zu verehren, den Minister von Münchhausen, der so viel für die Wissenschaften tat, persönlich zu preisen, dessen unsterbliche Schöpfung in Göttingen zu bewundern, sich mit seinen Schweizer Freunden wieder einmal lebhaft und vertraulich zu freuen, solche Lockungen tönten in seinem Herzen, in seiner Einbildungskraft wieder, mit solchen Bildern hatte er sich lange beschäftigt, lange gespielt, bis er zuletzt unglücklicherweise diesem Trieb gelegentlich folgt und so in seinen Tod geht.

Schon war er mit Leib und Seele dem italiänischen Zustand gewidmet, jeder andere schien ihm unerträglich, und wenn ihn der frühere Hineinweg durch das bergigte und felsigte Tyrol interessiert, ja

entzückt hatte, so fühlte er sich auf dem Rückwege in sein Vaterland wie durch eine cimmerische Pforte hindurch geschleppt, beängstet und mit der Unmöglichkeit, seinen Weg fortzusetzen, behaftet.

### Hingang

So war er denn auf der höchsten Stufe des Glücks, das er sich nur hätte wünschen dürfen, der Welt verschwunden. Ihn erwartete sein Vaterland, ihm streckten seine Freunde die Arme entgegen, alle Äußerungen der Liebe, deren er so sehr bedurfte, alle Zeugnisse der öffentlichen Achtung, auf die er so viel Wert legte, warteten seiner Erscheinung, um ihn zu überhäufen. Und in diesem Sinne dürfen wir ihn wohl glücklich preisen, daß er von dem Gipfel des menschlichen Daseins zu den Seligen emporgestiegen, daß ein kurzer Schrecken, ein schneller Schmerz ihn von den Lebendigen hinweggenommen. Die Gebrechen des Alters, die Abnahme der

Geisteskräfte hat er nicht empfunden, die Zerstreuung der Kunstschatze, die er, obgleich in einem andern Sinne vorausgesagt, ist nicht vor seinen Augen geschehen, er hat als Mann gelebt, und ist als ein vollständiger Mann von hinten gegangen. Nun genießt er im Andenken der Nachwelt den Vorteil, als ein ewig Tüchtiger und Kräftiger zu erscheinen: denn in der Gestalt, wie der Mensch die Erde verläßt, wandelt er unter den Schatten, und so bleibt uns Achill als ewig strebender Jüngling gegenwärtig. Daß W. früh hinwegschied, kommt auch uns zu Gute. Von seinem Grabe her stärkt uns der Anhauch seiner Kraft, und erregt in uns den lebhaftesten Drang, das, was er begonnen, mit Eifer und Liebe fort und immer fortzusetzen.

## II.

In dem vorhergehenden Entwurf einer Kunstgeschichte des XVIII. Jahrhunderts ist nur beiläufig Erwähnung von Winkelmann geschehen, weil wir uns

vorgenommen hatten, seinen Einfluß, sein Wirken und seine Verdienste in der Kunde der Altertümer eigens ausführlich zu betrachten.

Es wird zu diesem Endzweck erforderlich sein, daß wir *erstlich* untersuchen, welche Meinungen und Begriffe über die vorhandenen Monumente der alten Kunst im Gange waren, ehe noch Winkelmann als der glücklichste Forscher in diesem Fach auftrat, das heißt, ehe seine Kunstgeschichte erschien, und werden *zweitens* zu zeigen unternehmen, in welchen wesentlichen Punkten sein Bemühen bessere Erkenntnis aufgebracht oder eingeleitet habe.

In Italien galten um die Mitte des verflossenen Jahrhunderts *Gori*, *Passeri*, wie auch *Bracci* für die trefflichsten Altertumsforscher, besonders war der zuerstgenannte rühmlich bekannt. Alle drei waren Männer von gründlicher Gelehrsamkeit, aber nicht eben so vorzüglich in Hinsicht auf Kunstkenntnisse

und Geschmacksbildung, daher im Urteil über die Monumente, welche sie zu erklären gedachten, in der Vergleichung derselben mit Andern, und in den daraus gezogenen Schlüssen gar manchen Fehlgriffen ausgesetzt.

Die in früherer Zeit schon aufgebrachte, aber von den erwähnten Gelehrten ebenfalls angenommene und fort gepflanzte viel zu gute Meinung vom Kunstvermögen der alten Etrurier, von der Anzahl so wie vom Gehalt der ihnen zuzurechnenden Monumente war ein äußerst schädliches Vorurteil, welches den Fortschritten der Altertumskunde auf mancherlei Weise Hindernisse in den Weg legte.

Vielleicht besaß der französische Graf Caylus weniger gelehrte Kenntnisse, als einer der genannten Italiener, er vergütete aber solches durch lebhaftere Neigung für Kunstwerke, durch ein mehr heiteres gewandtes Denk- und Urteilsvermögen; auch ist seine Schreibart gefälliger, unterhaltender, welches nebst Sprache,

Vermögen, Stand, Einfluß, Bekanntschaften etc. seine Schriften zu den gelesensten, seine Meinungen zu den geltendsten jener Zeit machte. Wenn wir uns daher bemühen, diese Meinungen näher auseinander zu setzen, so sprechen wir im gelingenden Falle auch zugleich den in der Altertumskunde herrschenden Glauben aus, ehe die hellere Aufklärung durch Winkelmann statt gefunden.

Den alten Etruriern war man, wie oben bereits angemerkt worden, überhaupt allzu günstig, und auch Caylus schrieb denselben eine Menge Denkmale zu, welche ganz andern Völkern angehören. In noch größerer Achtung aber standen bei diesem Altertumsforscher die alten Ägypter, denen er die anfängliche Erfindung der bildenden Künste zum hohen Verdienst anrechnete und vermeinte, daß Etrurier und Griechen dieselben aus Ägypten erhalten hätten.

Wir vermuten nicht, daß eine so falsche Ansicht, welche geistlos handwerksmäßiges Nachahmen von eigentlicher Kunst und

Genie nicht unterscheidet, vom Grafen Caylus selbst ursprünglich herrühre, wo und wann aber dieselbe ihren Anfang genommen, ist auszumachen außer den Grenzen unsers gegenwärtigen Vorhabens. Desgleichen mögen andere untersuchen, ob der Wahn, die Griechen hätten aus Eitelkeit, und um den Ägyptern den Ruhm der Erfindung der bildenden Künste undankbar zu entreißen, ihre ältesten Kunstprodukte, als Zeugnisse welche gegen sie gesprochen haben würden, absichtlich unterdrückt; ob, sagen wir, dieser Wahn ebenfalls ein älterer und verbreiteter war, oder ein bloßer Notbehelf, zu welchem sich Graf Caylus gedrungen sah, um das einmal angenommene System von etrusischer Kunst und Kunstwerken zu stützen.

Über die in Geschmack, Styl und Behandlung so verschiedenen Epochen in der Kunst, so wie auch über das Eigentümliche des Geschmacks der Kunstwerke verschiedener Völker, walteten sehr unsichere Begriffe. In den Geist der Kunst eindringende Beobachtungen

anzustellen, wurde zu derselben Zeit  
beinahe gänzlich versäumt; man begnügte  
sich gewöhnlich mit Wahrnehmung äußerer  
Kennzeichen, doch wurden auch diese  
höchst selten mit gehöriger Schärfe und  
Genauigkeit aufgesucht. Daher finden sich  
von Caylus wahrscheinlich etruscische  
Denkmale unter den ägyptischen  
aufgeführt, ja sogar altgriechische den  
römischen aus Zeiten sinkender Kunst  
beigemischt.

In solchem Zustande befand sich derjenige  
Teil der Altertumskunde, der sich über  
Denkmale der bildenden Kunst erstreckt.  
Man ging meist, wie z. B. bei den  
obengenannten drei italiänischen Gelehrten  
der Fall war, mit dürftigem Geschmack und  
noch ärmer an Kunstdenkmälern, einseitig  
vom Studium alter Sprachen, Geschichte  
und Fabel aus. Als aber ein durch seine  
Reisen und Umgang, durch Neigung und  
Talent zur Kunst mehrseitig gebildeter und  
fähiger Mann, wie Graf Caylus war, sich  
der Sache angenommen; so geschahen zwar  
einige Vorschritte, doch war der Ort seines

Aufenthalts, Paris, damals noch weniger als jetzt für den Altertumsforscher der günstigste. Zudem wirkten die Vorurteile einer manierierten Malerschule nachteilig auf seinen Geschmack und Kunstsinn; es mußte ihm also wohl unmöglich fallen, sich über alle alten, festgewurzelten Irrtümer zur freien und klaren Erkenntnis zu erheben.

Wir kommen nun auf *Winkelmann*, und werden, unserm Zwecke gemäß, die Resultate seiner für Geschmack, Kunst und Altertumskunde wohltätigen Bemühungen anzugeben versuchen.

Winkelmann erschien zu Rom als ein mit Kenntnis alter Sprachen wohl ausgerüsteter Gelehrter. Unter den Kunstschatzen zu Dresden hatte er sich vorher einige Zeit umgesehen, und ohne Zweifel durch dieselben seine natürlichen Anlagen geweckt. Die Gunst des Kardinals Alexander Albani, die ihm in Rom bald zu Teil wurde, nebst den freundschaftlichen Verhältnissen mit Mengs, müssen der Entwicklung und Ausbildung des

Kunstsinnes in ihm sehr vorteilhaft gewesen sein. Unterdessen ist es wahrscheinlich, die Neigung zu schönen Formen, wodurch, wie bereits angemerkt worden, Mengs als Künstler sich auszeichnete, habe überwiegenden Einfluß auf Winkelmannen gewonnen, und ihn vermocht, die Schönheit unbedingt als das Hauptprinzip der alten Kunst aufzustellen; Siehe die Monum. inediti Tratt. preliminare Cap. IV. eine Behauptung, welche allerdings wahr ist, solange man sie auf den ganzen Begriff von der Kunst ausdehnt, und hingegen eine höchst schädliche Wirkung haben muß, sobald man sie engherzig auf die Formen allein einschränkt, wie leider noch von Manchen geschieht. Im Übrigen ist es gar nicht unwahrscheinlich, Winkelmann selbst sei dieses Unterschieds sich nicht mit völliger Klarheit bewußt gewesen, weil überall, wo er in seinen Schriften von der Schönheit der Teile spricht, es das Ansehen hat, als wäre er ausschließlicherweise der Form gewogen. Wird hingegen von einem vorzüglichen Kunstwerke überhaupt

gehandelt, dann erglüht nicht selten sein großer, den Alten verwandter Geist, und verkündet mit poetischer Ergießung die hohen innern Schönheiten, die Idee, welche der Künstler durch das Mittel edler abgewogener Formen zur Erscheinung gebracht hat.

Der irrgigen Meinung, Etrurier sowohl als Griechen hätten die bildenden Künste von den Ägyptern erhalten, widersprach Winkelmann mit überzeugenden Gründen, und zeigte dagegen, daß solche aus dem allen Menschen inwohnenden Bildungs- und Nachahmungstrieb überall entsprungen sind. Monum. inediti Tratt. prelim. Cap. I.

Die Monumente von ägyptischem Geschmack, über welche, wie oben angemerkt worden, bloß allgemeine und dazu unbestimmte Begriffe herrschten, ordnete er in drei Klassen, nämlich in echtagyptische Arbeiten, in griechische und in römische Nachahmungen derselben, nach Kennzeichen, die von jedem kunstgeübten Auge unfehlbar erkannt

werden können. Ist man ihm dafür schon Dank schuldig, so erwarb er sich doch bei weitem noch größere Verdienste durch seine Aufklärungen über die Monumente der etrurischen Kunst. Dieses Fach diente im Bezirk der antiquarischen Wissenschaften gleichsam zur Polterkammer, wohin alles, was schwer zu deuten oder sonst nicht gut zu gebrauchen war, bei Seite geschafft wurde. Die altgriechischen Werke von Erz und Marmor wurden sämtlich dahin verwiesen, ein Gleiches geschähe auch mit den Vasen von gebrannter Erde, ohne Ausnahme; ja man findet bei Caylus sogar ägyptische Arbeiten für etrurische ausgegeben, und eben dieser sonst verdiente Altertumsforscher tadelt einen Pater Pankratius, der von sizilianischen Altertümern schrieb, und ein bei Girgenti ausgegrabenes Gefäß von gebrannter Erde für griechisch und nicht für etrurisch hielt. Tom. II. p. 54.

Diese alten, schädlichen Vorurteile, die immer neue Irrtümer hervortrieben, beschnitt Winkelmann so zu sagen an ihren

Lebenswurzeln dadurch, daß er nachwies, die mehrerwähnten, bis dahin für etrusisch gehaltenen, bemalten Gefäße in gebrannter Erde seien nicht zu bezweifelnde Arbeiten der in Italien angesiedelten Griechen.

Ebenfalls mutmaßte er, daß auch die plastischen Werke vom sogenannten etrusrischen Geschmack, oder wenigstens einige derselben, altgriechische Monum. ined. Tratt. prelim. p. XXXIV. et seq. Wenn er hierüber nicht bis zur klaren, vollkommenen Erkenntnis gelangte, so geschahe solches, wie wir nicht zweifeln dürfen, aus der zufälligen Ursache, weil ihm zur Zeit seiner reifern Bildung keine günstige Gelegenheit sich darbot, zahlreiche Sammlungen echtetrurischer Arbeiten, wie z. B. gegenwärtig die florentinische Galerie eine aufweisen kann, mit gehöriger Muße zu durchforschen.

Wahr ist es freilich, daß durch die seither angestellten genauern Beobachtungen der alte Wahn von einstmaliger Blüte der etrusrischen Kunst und ihrer weiten

Ausbreitung immer mehr eingeschränkt,  
hingegen den Griechen ihre fröhern  
Denkmale wieder zugeeignet worden sind.  
Aber man muß ebenfalls gestehen, dieser  
Gewinn sei bloß mit dem uns von  
Winkelmann nachgelassenen Kapital  
erworben; denn was taten seine Nachfolger  
anders, als in seine Fußtapfen treten, und  
was er begonnen, etwas vorwärts rücken?

Die schönen in Griechenland und später zu  
Rom entstandenen Monumente betrachtete  
Winkelmann zuerst unter kunsthistorischen  
Beziehungen, nach Kennzeichen des  
verschiedenen Geschmacks und Arbeit der  
verschiedenen Zeiten. Wir behaupten zwar  
keineswegs, daß solches jedesmal mit  
unverbesserlichem Erfolge geschehen; doch  
zeigte er, und zeigte zuerst, wie die  
Antiken, nach offensichtlichen Merkmalen, in  
einer steigenden und sinkenden, von dem  
Geschmack, dem Styl und der Arbeit  
geregelten Folge, zu ordnen sind; auf  
welchem Wege allein die in schriftlichen  
Nachrichten so mangelhaft auf uns  
gekommene Geschichte der alten Kunst

nicht nur vollständiger, sondern auch – und dieses dürfte der wesentlichste Nutzen und Vorzug derselben sein – gleichsam lebendig in den Monumenten selbst dargestellt werden kann.

Solche unschätzbare Erweiterungen erhielt die Kunde der alten Denkmale durch unsers Winkelmanns Bemühungen. Liest man indessen seine Schriften mit prüfender Aufmerksamkeit, so mag ohne Zweifel jede derselben, auch die letzten sogar, in manchen einzelnen Punkten zu Erinnerungen Gelegenheit geben, und zwar von Seiten des artistischen weder minder noch mehr gegründete, als von Seiten des literarischen Teils gegen dieselben gemacht worden sind. Allein es wäre unbillige Strenge, sie auf diese Weise richten zu wollen. Ernste, aufs Allgemeine gehende Betrachtungen über Winkelmanns Hauptwerk, die Geschichte der Kunst des Altertums, müssen vielmehr jeden Gerechtdenkenden von der Unmöglichkeit überzeugen, daß ein Mensch allein eine solche große, nicht vorbereitete

Unternehmung, in wenigen Jahren, für den Gelehrten sowohl als für den Kunstkennner durchaus fleckenlos sollte vollenden können. Wäre demnach jemand, der, was Winkelmann getan, nur für Anfänge halten wollte, so widersprechen wir demselben nicht geradezu; aber wir sagen, es sind große Grundlagen, welche unbeweglich feste stehen, und behaupten überdem laut, in den größten wichtigsten Punkten, welche die Kunde der schönen alten Denkmale fördern können, mag man Winkelmannen keck vertrauen, denn er hat, mehr als kein anderer im Geist mit den Alten verwandt, immer das Rechte gehahndet, wenn auch nicht allemal deutlich ausgesprochen, und obwohl Widersacher gegen ihn aufgetreten sind, hat man sich dennoch genötigt gesehen, seinen Lehren zu folgen.

Zum Beschuß wollen wir noch einige Blicke auf den gegenwärtigen Zustand der Altertumskunde werfen, doch nur in dem artistischen Sinne, in welchem wir bisher Winkelmanns Bemühungen und Verdienste um dieselbe betrachtet haben.

In Hinsicht auf bessere Kenntnis der alten Monumente, zu nähern kunstgeschichtlichen Bestimmungen, sind im Allgemeinen keine bedeutenden Schritte bisher geschehen. Noch werden die Werke des ägyptischen Geschmacks in drei Klassen, nämlich in echt ägyptische, und ferner in griechische und römische Nachahmungen des ägyptischen Geschmacks abgeteilt; die Kennzeichen aber der früheren und späteren Werke jener ersten Klasse sind noch immer nicht erforscht.

Beinahe stillschweigend bequemte man sich, die Denkmale der uralten steifen, sonst für etrusisch gehaltenen Manier als altgriechische Kunstwerke zu betrachten; allein der Ruhm dieser bessern Erkenntnis darf Winkelmanns Nachfolgern nicht sehr hoch angerechnet werden, weil, wie wir oben gezeigt, durch das Hinüberweisen der bemalten Gefäße in gebrannter Erde zu den griechischen Monumenten, ein solches Vorrücken, man möchte wohl sagen, unvermeidlich geworden war.

Bedenken wir endlich noch, was zur bessern Kunde der schönen griechischen und römischen Kunstdenkmale geschehen oder unternommen worden; so findet sich, daß auch hierin seit Winkelmanns Zeit überhaupt keine beträchtlichen Vorschritte getan worden sind. Zwar haben die stimmeführenden gelehrten Forscher die Darstellungen einiger alten Monumente, mit achtungswerten Kenntnissen ihrer Art, gut und wahrscheinlicher ausgelegt; aber da, wo das Urteil aus innern Gründen hervorgehen soll, wo Kunstwert, Zeitgeschmack und Styl zu erkennen, zu würdigen waren, leisteten sie wenig Nutzbares; ja bei genauer Rechnung dürfte die Summe des verdunkelten vielleicht nicht geringer, als die des aufgeklärten, ausfallen. Viel zu oft ließ man sich von unsichern, äußern Kennzeichen oder von zufälligen Ähnlichkeiten der Monumente zu Trugschlüssen und Sünden wider den Geist der Kunst verleiten, der doch vor allem andern erwogen und geehrt werden sollte. Denn wo ließe sich mit mehrerer Sicherheit ein Maßstab zu Beurteilung der

Kunstwerke finden, als in der Kunst selbst? Hieraus folgt aber keineswegs, daß andere Merkzeichen als solche, die aus dem Inneren, Geistigen alter Kunstdenkmale abgeleitet werden, ohne weitere Bedingung verwerflich seien. Kein Verständiger wird Nachrichten, von welcher Art sie sein mögen, oder Bemerkungen, die dem Stoff gelten, oder andere Umstände, welche Licht und Leitung gewähren können, verschmähen; er wird vielmehr jeden Nebenumstand in Erwägung ziehen, prüfen und vorsichtig benutzen, aber den höherbegründeten Ansichten auch jedesmal den höhern und entscheidenden Wert zugestehen.

Der große Vorzug, den Winkelmann als Altertumsforscher über seine Vorgänger, Zeitgenossen und berühmtesten Nachfolger behauptet, die Ursache warum, ungeachtet einseitiger Anfechtungen, seine Schriften ernst meinenden Freunden des Altertums immer noch vor Andern nutzbar und wert geblieben sind, besteht in dem Zusammenwirken gelehrter Kenntnisse mit

lauterm Kunstsinn; Eigenschaften, die sich  
in solchem Maße sonst nie vereint  
gefunden, und zugleich Eigenschaften, die  
keinem Altertumsforscher zu erlassen sein  
dürften, welcher mit glücklichem Erfolg auf  
der von Winkelmann gebrochenen Bahn  
fortzuschreiten gedenkt. Ein geübter  
Geschmack allein wird, ohne hinlängliche  
Bekanntschaft mit der alten Literatur, nicht  
überall ausreichen, noch weniger sind bloß  
gelehrte Kenntnisse zulänglich, wenn sie  
nicht durch richtigen Geschmack  
unterstützt und von der Fähigkeit begleitet  
sind, den Geist der Alten, den höhern  
poetischen Gehalt ihrer vorzüglichsten  
Kunstgebilde aufzufassen. Hätte Mengs  
literarische Kenntnisse besessen, und  
minder ängstlich die Formen verehrt,  
wahrscheinlich würde mehr Harmonie  
zwischen seinen früheren und späteren  
Meinungen, über die berühmtesten antiken  
Statuen, zu bemerken sein, oder deutlicher  
gesagt, er würde, was er unter  
Winkelmanns Einfluß gut und richtig  
begriffen zu haben schien, durch spätere  
Äußerungen nicht aufheben. Hätten die seit

Winkelmann aufgetretenen gelehrten  
Forscher einer an den alten Monumenten  
geschärften Unterscheidungsgabe der  
Verschiedenheiten des Styls, der Arbeit und  
des Geschmacks nicht gar zu oft ermangelt,  
hätten sie sich vom Stoff oder vom Wort  
weniger bestechen lassen; so würde  
mancher, den Gang der antiquarischen  
Wissenschaften aufhaltende Irrtum  
entweder unterblieben sein, oder doch  
weniger Teilnehmer und Verbreiter  
gefunden haben.

### III.

Die mir von Ihnen mitgeteilten Briefe  
Winkelmanns ergänzen vortrefflich das  
Bild, das man sich von dem großen und  
liebenswürdigen Menschen aus den früher  
gedruckten machen konnte. Gewiß werden  
Ihnen für dies lange vorenthaltene  
Geschenk alle Freunde der Kunst und einer  
künstlerisch betriebenen Gelehrsamkeit  
danken. Mir gaben diese Briefe nach vieler  
abstumpfenden Arbeit der letztern Monate

einen innigen Genuss, zu welchem ich bald und öfter zurückzukehren wünsche. Dazu wird die von Ihnen vorgehabte Nachweisung der Zeitfolge aller seiner nunmehr bekannt gemachten Briefe eine neue Einladung werden; weshalb ich Sie angelegentlich und, ich wage zu sagen, im Namen vieler Leser ersuche, die Zugabe ja nicht außer Acht zu lassen. Erst so wird es recht angenehm werden, den Mann von dem Austritt aus Nöthenitz an, auf seiner schönen Bahn teilnehmend zu begleiten, um ihn durch alle seine gelungenen und unvollendeten Entwürfe dahin gelangen und das werden zu sehen, was ihm das Schicksal erlaubte, das über jeden Schritt seines Lebens mit sichtbarer Macht gebot.

Zu bedauern ist es indessen, daß wir nur allzuwenige Data zur Kenntnis seiner ersten Bildung haben. Denn, seitdem es den Erziehungskünstlern gelungen ist, dem Genius der Zeit gehorchend, die meisten zur Veredlung und Würde des Geistes führenden Studien zu verseichern, und die besten Kräfte fast allein solchen

Wissenschaften zuzuwenden, wodurch Gewerbe und Finanzen und Krieg zu Lande und zu Wasser gedeihen, seitdem bleibt für jemand, der hie und da den unverdorbenen Jüngling mit fremder Stimme in ein edleres Leben rufen möchte, außer den Alten, die man aus ihren Schulwinkeln noch nicht ganz verdrängte, nichts anderes übrig, als Geschichte der Erziehung und Bildung von Männern, die im Kampf mit den Hindernissen der Zeit und den innern Schwierigkeiten der Sachen durch angestrengte Kraft das Höchste in dem gewählten Kreise erstrebten. So etwas gab uns vor kurzem über sich selbst der geistvolle Historiker *Schlözer*, in einer Schrift, die in gewissen Sachen das Handbuch jedes künftigen Gelehrten sein sollte. Auch leben noch etliche andere Männer, von welchen sich einst etwas Ähnliches erwarten lässt, nämlich getreue Darstellung des Ganges ihrer Studien und der Bildungsmittel, wodurch sie sich den Bezauberungen des gewaltigen Genius entrissen und über ihr Zeitalter erhoben.

Wer, der Winkelmann und das Altertum liebt, wünschte nicht etwas der Art von dessen eigener Hand geschrieben? Seine Kindheit, das entscheidende Alter des Lebens, fiel in den Zeitraum, wo in Deutschland bei fest bestehenden Einrichtungen öffentlicher Schulen die mangelhaften Einsichten vieler Lehrer weniger schädlich wurden, wo in den Häusern des mittlern und gemeinen Standes noch alle die Tugenden in Ehren waren, woraus echte kräftige Charaktere erwachsen; wo das Geschäft, Menschen zu bilden, noch nicht mit Ansprüchen spekulativer Wissenschaft erschienen, von manchem gewöhnlichen Handwerksmanne neben der täglichen Arbeit, fast ohne die dunkelste Idee von Kunst trefflich ausgeübt wurde.

Mag jedoch die erste Bildung, die W. erhielt, mehr darauf gegangen sein, in seiner herrlichen Natur nur nichts zu verderben: es ist sehr wahrscheinlich bei den leichten Anstalten, die damals die Erziehung machte: und vielleicht nur desto

glücklicher für ihn. Denn Seelen, die eine höhere Weihe mit ins Leben bringen, bedürfen, wie Platon sagt, gleich dem Golde der Athenischen Burg, bloß sorgsame Aufbewahrung, welche dem Erziehungskünstler, der selbst dem Göttlichsten seinen gemeinnützigen Stempel aufzwingt, nicht ohne Gefahr anvertraut wird. An W's gelehrteten Kenntnissen aber scheint fremde Pflege den geringsten Anteil gehabt zu haben. Der blind gewordene Rektor, dessen Führer er wurde, ließ ihn für diesen Dienst in seiner kleinen Bibliothek schalten, woraus er nach dem Antriebe seiner gutartigen Laune las, am meisten alte Sprachen. Er vernachlässigte darüber, wie man uns berichtet, fast alle Übungen in der Muttersprache, d. i. in dem modischen Deutsch oder Undeutsch vor A. 1740. So weit war damals noch die Pädagogik zurück, dergleichen Unheil geschehen zu lassen; obwohl schon einige zu Stendal, vermutlich die Gelehrten des Orts, die Abneigung des jungen Menschen strafbar fanden. Bei ihm selbst lesen wir hier die

Äußerung, daß er beinahe in Allem sein eigener Lehrer gewesen. Die allgemeinern Vorkenntnisse in Geschichte und alten Sprachen mag er bald durch Unterweisung jüngerer Schüler erweitert und lebendiger gemacht haben; zu welchem vorzüglichen Hülfsmittel der Selbstbildung ihn glücklicherweise seine Umstände nötigten. Eine kurze Zeit vor den akademischen Jahren ging er noch, wie gleichfalls erzählt wird, auf eines der Berlinischen Gymnasien, und setzte dabei jenen Unterricht fort; doch erwähnt Niemand, ob er zu Berlin Lehrer gefunden, die ihn mit den klassischen Sprachen und mit alter Literatur vertrauter gemacht, etwa solche, wie die fleißigen Verfasser der *Märkischen Sprachlehren* waren. Wie es scheint, war es nicht der Fall, indem bereits damals solche Schulmänner an den meisten Orten seltner wurden.

Eben so unbedeutend und von schwachem Einfluß auf seine Entwicklung muß sein Hallisches Leben gewesen sein, besonders in Ansehung der Kenntnisse, auf denen die

Unsterblichkeit seines Namens beruht. Es muß ein seltsam planloses und zerstücktes Studieren gewesen sein, das er hier ins dritte Jahr fortsetzte. *In Fridericana*, schreibt er dem Grafen *Bünau*, *parum suppetiarum fuit ad manum, Graeca auro cariora*. Eigentlich bekannte er sich nach dem Wunsche seiner Angehörigen zum Theologen; allein so wenig er sich den der Armut behülflichen Anstalten des Waisenhauses näherte, eben so selten scheint er die theologischen Hörsäle besucht zu haben. Nur einen einzigen Gelehrten erwähnt er, wenn ich mich recht erinnere, unter den damaligen hiesigen Lehrern als den seinigen. Dies ist ein gewisser *Gottfr. Sellius*, S. 70. dieser Briefe. ein schon längst in Deutschland verschollener Mann, von mannichfacher und achtungswerter Gelehrsamkeit, der in der Welt, wie in den Wissenschaften, etwas wild umherschwärzte, und durch mancherlei böse Gerüchte ging, wozu auch jenes bei W. gehört; endlich beschloß er seine Laufbahn nach der Mitte des Jahrhunderts zu Paris als französischer

Schriftsteller und Lohn-Übersetzer. Es hat viele Wahrscheinlichkeit, daß er derselbe sei, den W. in einem Briefe an *WaltherS.* 325. Daßdorf. Samml. als einen ihm ganz unbekannten Namen behandelt. Zu Halle, wohin W. im Jahr 1738 kam, stand dieser *Sellius* auf ein paar Jahre als Professor der juristischen und philosophischen Fakultät; vorher hatte er sich in Holland aufgehalten, wo er 1733 die gerühmte Schrift, *Historia naturalis teredinis* schrieb, worauf er teils wenig Juristisches, teils 1738 eine Experimentalphysik herausgab. Ob er vielleicht in dieser Wissenschaft, oder in welcher sonst er unsren W. zum Zuhörer hatte, ist unbekannt: aber es hat das Ansehen, als ob der Jüngling nur solche Vorlesungen gehört habe, wo ihn entweder Gelehrsamkeit oder Geist der Untersuchung anzog, gleichviel, auf was für Gegenstände sie gingen. So versichert er von seinem folgenden Aufenthalt zu Jena, daß er sich dort den mathematischen und medizinischen Studien ergeben (zu den letztern hatte er gleich anfangs die meiste Neigung) und dem Jenaischen *Hamberger*,

der als Prof. der Physik und Medizin eben in seiner Blüte stand, vieles verdanke. Noch verdient von Halle nicht vergessen zu werden, daß hier die *Ludwigsche* Bibliothek, die mehrmals, wie es bei fleißigen Gelehrten geht, in Unordnung geriet, W. ein ganzes halbes Jahr hindurch die erste Gelegenheit gab, sich im Ordnen von Büchern zu üben, wobei er das Vergnügen hatte, aus dem Munde des berühmten Besitzers einige Brocken (*principia*) von Feudal- und deutschem Staatsrecht zu empfangen.

Kaum sollte man meinen, es könnte Jemand nach solchen Studien ein ehrsames Zeugnis von der Universität mitnehmen, sofern dergleichen Papiere auf den Besuch von Vorlesungen gehen, um wo möglich, ein handwerksmäßiges Studieren unter öffentlichem Ansehen zu begründen. Reif war W. vollends wohl zu keinem landüblichen Berufe, am wenigsten zu dem seinigen, der ihm selbst noch verborgen war. Wahrscheinlich aber würde er auf keiner andern hohen Schule von

Deutschland für die Elemente seiner nachmaligen Lieblingskenntnisse viel mehr gewonnen haben, außer etwa zu Leipzig, wo Gelehrsamkeit und Gründlichkeit im Studieren Ton war, und wo damals, neben andern Lehrern der klassischen Literatur, *Christ* eine kleine Anzahl von Zuhörern auch mit den Überbleibseln alter Kunst bekannt machte, und durch Vortrag besser als durch seine helldunkeln Schriften wirkte. Vielleicht machte indes W., als er beim Grafen *Bünau* war, oder zunächst während des Aufenthalts zu Dresden, Gebrauch von den Handschriftlich herumgehenden Heften des *Christischen* sogenannten Collegium litterarium, woraus er manche nutzbare Notiz, selbst über das Technische der Kunstwerke, aber freilich keinen allgemeinen Geist des Altertums ziehen konnte. Gegen die später auftretenden Kunstschwätzer stand aber jener Mann wirklich sehr hoch; auch bezeigt ihm hie und da W. seine Hochachtung, wie ihm von den Schülern des engern Kreises, z. B. einem *Reiz*, der mich oft von ihm unterhielt, warme Liebe

und Achtung nach dem Tode (1756) zu Teil wurde.

Wer lange auf einer Universität lebte, und das Getreibe der Wissenschaften mit ansah, oder auch selbst nähern Teil daran nahm, muß auf unangenehme Betrachtungen geraten, wenn er bemerkt, wie selten die vorzüglichsten Köpfe dadurch in die rechten Wege gewiesen wurden. W. scheint seiner eigentlichen Bestimmung erst in den acht Jahren, die er teils als Hofmeister, teils als Konrektor der Schule zu Seehausen verlebte, um etwas näher getreten zu sein. In der letztern Stelle fing er zuerst ein eifrigeres Studium der Griechen an; so daß er dem Gr. *Bünau* rühmen konnte, er lege den Sophokles nicht aus der Hand, und habe sein Exemplar mit vielen Bemerkungen und Vorschlägen zur Verbesserung des Textes beschrieben. Hierbei mußten gleichwohl der Lernbegier des gedrückten Schulmanns alle jene Hülfsmittel abgehen, die damals von den Gelehrten in England und Holland für griechische Literatur erschienen, und er sah

sich ohne Zweifel auf die Heroen dieser Wissenschaften aus dem 15ten Jahrhundert eingeschränkt. Denn in Deutschland gab es *eigentlich kein Studium des Altertums* anders, als in dem gemeinen Dienste von Brot erwerbenden Disziplinen. Glaubte man doch noch viel später nicht, daß solche Kenntnisse als unabhängig und für sich bestehend auftreten könnten; einer der lautesten Stimmführer meinte ganz neuerlich, es würde völlig um sie geschehen sein, wenn sich endlich die moderne Kultur andere Kanäle als durch Bibel und Corpus Juris eröffnete. So las und erklärte man denn damals die Alten, um sich besser zur Auslegung des göttlichen und des Justinianischen Wortes vorzubereiten, wiewohl einige hervorstechende Männer die Sache wenigstens gründlicher trieben, und selbst im Latein korrekter schrieben, als in der letzten Hälfte des Jahrhunderts, seit dem Aufkommen der deutschen Geschmackslehre (Ästhetik von αἰσθῶ, ich *schmecke*, wie *Meier* ableitete) von den meisten Philologen geschah.

W. erlebte die Frankfurter Ästhetik noch in Deutschland (1750), welcher zwei Jahre später die erste Basedowische Ankündigung der *Inusitata et optima methodus erudiendae juventutis honestioris* nachfolgte. Beide den Alten unbekannte, und noch jetzt nicht weit über unsere Grenzen gekommene Wissenschaften haben seitdem in Deutschland so viel Papier gefüllt, und so viele Köpfe leer gemacht, daß die Anfänge derselben wohl ein beiläufiges Andenken verdienen, wenn gleich W. an keiner von beiden Anteil nahm. Ihm wäre eher zu wünschen gewesen, daß er den Mut gehabt hätte, wie zwei andere Deutsche um jene Zeit taten, auf einige Zeit nach Leyden zu wandern, um nach älterer guter Methode die Schönheiten der alten Sprachen kennen zu lernen, die er der Seehäuser Jugend mit gar nicht allgemeinem Beifall lehrte. Allein das Schicksal zeigte W. einen andern Weg, auf dem er, unter Gefahr weniger gelehrt zu werden, bald eine Gattung von Studien neu beleben oder vielmehr schaffen sollte, die von den Besten vorhin einseitig, von

wenigen stillen Kennern mit Geschmack,  
von niemand mit dem Inbegriff der dazu  
notwendigen Fähigkeiten und  
Vorkenntnisse, mit Einsicht in die Kunst,  
und mit einem dem Altertum  
gleichgestimmten Gefühl getrieben wurden.

Die Jahre, welche er seit seinem dreißigsten  
in der Nöthenitzer Bibliothek des Grafen B.  
hinbrachte, waren für ihn die einzige Zeit  
gelehrter Muße. Hier erst lernte er ohne  
Zweifel die bessern Subsidien in Ausgaben  
und Kommentaren kennen, und legte den  
Grund zu den weitläufigen Kenntnissen  
der Literatur, die man überall bei ihm  
antrifft. Was ihn aber als Bibliothekar am  
meisten auszeichnet, ist die nüchterne  
Selbstständigkeit, womit er sich den  
Verführungen entzog, denen der Überfluß  
gelehrter Hülfsmittel den gewöhnlichen  
Kopf aussetzt. Er wurde hier weder ein  
Literator, der, ohne sich um den Gehalt von  
Büchern zu bekümmern, Titel, Format,  
Insignien der Buchdrucker und andere  
typographische Merkwürdigkeiten dem  
Gedächtnis aufladet, und darüber die

Denkwürdigkeiten der Literatur versäumt, kurz ein lebendiger Bücher-Katalog, noch ein aufgedunsener Kompilator, der höchstens in der Altertumskunde sich dem kleinen Dienste widmet, um hie und da ein historisches Datum ins Klare zu bringen, oder ein Häufchen Materialien für einen das Ganze umfassenden Schriftsteller zu bereiten. W. scheint seinen subalternen Bibliothek-Dienst, außerdem daß er ihm das Fortkommen in der Welt erleichterte, zur Einsammlung weniger und gediegener, übrigens gar nicht pedantisch einseitiger Kenntnisse genutzt zu haben. Pflichtliebe und Dankbarkeit gegen den Mann, der ihn aus dem Schulstaube gezogen, machte ihm dabei solche Arbeiten erträglich, wie Exzerpten für dessen Reichsgeschichte, für deutsches Staatsrecht etc. aus Büchern, deren Titel ihm kaum des Behaltens wert sein konnten. Aber in den Stunden, die ihm die Berufs-Arbeiten übrig ließen, muß er sich nicht bloß vielerlei Auszüge zu eigenem künftigen Gebrauch gemacht, sondern auch einige der großen Schriftsteller Griechenlands im

Zusammenhänge gelesen haben. Zu dem  
erstern Zweck mußten ihm vornehmlich die  
Schriften der *Akademie der Inschriften*  
nützlich sein, in deren Mitte auch *Caylus*  
seine antiquarische Laufbahn begann.  
Überall darf das Verdienst dieser gelehrten  
Gesellschaft um die fruchtbare und den  
Bedürfnissen neuerer Zeit gemäße  
Behandlungsart des Altertums nicht  
verkannt werden, um so weniger, da  
deutsche Philologen der letzten Dezzennien,  
die den Strom solcher Kenntnisse auch zu  
den Weltleuten leiteten und weniger tief  
machten, das Muster der Franzosen mehr  
als irgend eines andern Volks befolgten.  
W's wohlgeordnete Lektüre zeigte sich  
demnach gleich in den ersten Schriften, mit  
welchen er auftrat, bald nachher aber, als er  
zum Schauen alles dessen gelangte,  
worüber er bisher nur Bücher befragen  
konnte, mit welcher literarischen Kunde  
aller Zeitalter sieht man ihn hervortreten  
und sich bei den gelehrten Antiquaren  
Italiens Achtung oder Neid verdienen!  
Wenn die meisten derselben, wie auch der  
Graf *Caylus*, mühsam zusammentrugen,

was zur Erläuterung eines Gegenstandes diente, fließt W. aus den öfter besuchten Quellen alles zu, was zur Sache gehört; selten entgeht ihm auf lange Zeit etwas des wirklich Brauchbaren: das Überflüssige hingegen verschmäht er und allen Zitatentrunk, den der Unbelesene so leicht aus den rückwärts durchmusterten Büchern (wie Cacus die gestohlenen Rinder in seine Höhle schlepppte) zur Blendung blöder Augen zusammenführt. Seine Maxime, nicht zwei Worte zu gebrauchen, wo sich mit Einem ausreichen ließe, diente ihm auch in dieser Hinsicht zur Richtschnur und gibt allen seinen Schriften ein schönes Maß und eine würdige Einfalt, die wenige Arbeiten der Neuern haben.

Bedenke man zunächst, daß seine mehresten Werke ihm nicht lange unter Händen waren, wie schon die Menge verrät, die er in 13 Jahren herausgab, und daß er oft im Jahre der Wegsendung einer Handschrift weit gelehrter war, als sein Buch, manchmal gar vor dem Abdrucke, der sich meistens unangenehm verzögerte,

ohne ihm doch Zusätze und Verbesserungen zu gestatten. Nicht jeder möchte unter diesen Umständen gern geschrieben haben. Was würde er, der besonders zur Aufklärung der Zeitgenossen jenseits der Alpen arbeitete, in späteren Jahren getan haben, wenn eine auf die Nachwelt ganz gerichtete, sorgsam glättende Kritik dem Aufschwunge der Begeisterung nicht mehr Eintrag tun konnte, zumal wenn er die Hilfe einer mit allen neu erschienenen Forschungen über das literarische Altertum versehenen Bibliothek gehabt hätte. Denn gerade diese günstigere Lage war es ja, was manchem Gegner W's die Feder in die Hand gab. Die besten unter ihnen hätte sich W. zu Herbeischaffung tüchtigen Stoffes für die Geschichte der Kunst wünschen mögen; so aber bearbeitete er daran einen Boden, worauf er so wenige Vorgänger hatte, daß eine kältere Überlegung vor einer solchen Arbeit erschrocken wäre. Denn welche Masse einzelner kleiner Data müssen wohl durchforscht beisammensein, um in diesem Teile von Geschichte etwas Vollendetes hervorzubringen! Allein schwerlich

gedachte er selbst ein Werk zu verfassen, dessen Wert in durchgängiger Fehlerlosigkeit aller historischen Angaben bestände, wenn er auch manchmal den Mund etwas voll nimmt: es gibt eine Menge fleckenloser Bücher, in denen just so viel Gutes ist, als ein Kompilator wieder ausziehen mag; und treffend ist auch bei jener Art von Werken, was Longin von den poetischen sagt, daß ein hoher Geist, der mitunter nicht geringe Fehler begeht, den Vorzug vor dem geistlosen Fleiß verdiene, der jeden Irrtum verhütet.

Allerdings fodern die Gesetze geschichtlicher Untersuchungen, so wie die philologische Kritik, die Basis derselben, eine seltene Mischung von Geistes-Kälte und kleinlicher unruhiger Sorge um hundert an sich geringfügige Dinge, mit einem alles beseelenden, das Einzelne verschlingenden Feuer und einer Gabe der Divination, die dem Ungeweihten ein Ärgernis ist. Unserm W, man muß es gestehen, fehlte jenes gemeinere Talent, oder es kam vielmehr bei dem Mangel vollständiger Vorbereitung zu

seiner Kunstgeschichte nicht recht zur Tätigkeit, indem er bald nach seinem Eintritt in Italien sich in dem Meere von Schönheit verlor, das den verwandten Sinn, ohne irgend einen Blick auf die Geschichte, ganz hinzunehmen vermag. Jetzt fing er an, den Gelehrten, dessen Kenntnisse bloße Notizen sind, als Schriftgelehrten zu verachten, und sich nicht einmal um die historischen Hülfsmittel zu bekümmern, die das Ausland darbot. Man hat hierin einen undeutschen Stolz erkannt, und ich werde ihn deshalb nicht eben loben. Aber sehr verzeihlich dünkt mich diese Denkart bei einem Manne, der viele mit Hülfsmitteln besser ausgerüstete Archäologen, teils unter Kleinigkeiten und Schutt, in Diptychen und Sandsteinen wühlen sah, teils solche, die sich gern zu Forschungen über die edlern Denkmäler erhoben hätten, von dem Anschauen derselben ausgeschlossen, ihres Zwecks verfehlten, und sich in das Philosophieren über Gegenstände, die man nicht genug kannte, zurückziehen. Denn so halfen sich damals einige bessere Köpfe außer Italien, während andre bloß

Nachrichten von Kunstwerken sammelten, wie jemand deren über Geschichte der Poesie und Beredsamkeit sammeln kann, der niemals einen der großen Schriftsteller aus langer kunstgerechter Betrachtung, sondern aus fremden Erzählungen, höchstens aus untreuen Übersetzungen kennen lernte, oder wie man über den Styl eines Cicero, Livius, Tacitus ein Breites reden kann, ohne ein Bild davon in sich selbst, oder den vollen Geist in sein eigenes Wesen aufgenommen zu haben.

Indem W. dieses tat, war es ihm möglich sich zu dem zu erheben, was die Blume aller geschichtlichen Forschung ist, zu den großen und allgemeinen Ansichten des Ganzen und zu der tiefssinnig aufgefaßten Unterscheidung der Fortgänge in der Kunst und der verschiedenen Style, worüber ihm nur dürftige Wahrnehmungen anderer Beobachter vorgegangen waren. Doch über dieses Hauptverdienst W's maße ich mir keine entscheidende Stimme an, da mir meine bisherige Lage den Weg zu dem Innern dieses Studiums, nach meiner Art zu

arbeiten, verschloß. Nur von W. als Gelehrten wollte ich einiges sagen, worauf mich die Lesung dieser Briefe führte. Mehr jedoch hierüber in das Einzelne zu gehen, ist meine Absicht nicht; sonst würde ich, neben einigen wenigen mißlungenen Konjekturen und Auslegungen der Alten, eine weit größere Anzahl glücklicher, aus trefflicher Sprach- und Sachkenntnis geschöpfter Erklärungen und Kritiken als Muster aufstellen. Auch ist es der Erwähnung wert, daß er niemals den auf alte Sprachen verwandten Fleiß selbst aufgab, während er fremde Beiträge gleichgültig entehrte; daß er noch in Rom, wo kaum der Ort dazu war, vollständige Wortregister über die griechischen Tragiker anlegte; daß er ausdrücklich einer Sammlung *Conjectanea in Graecorum auctt. et monumenta*, als von ihm angefangen, gedenkt. Allein dann mißkannte er offenbar seinen Beruf, wenn er von Zeit zu Zeit den Vorsatz faßte, an die philologisch-kritische Bearbeitung eines Griechen zu gehen. Einmal hatte er dazu den Platon im Sinn. Gewiß mochte er den

Weltweisen, der ihn früher zu dem Idealischen in allen seinen Studien begeistert hatte, anders lesen, als Nachbar *Fischer* mit seinem Möris, Thomas Magister und allen übrigen Magistern, die das attische und gemeine Griechisch bei ihm unterschieden. Gleichwohl scheint es nicht, als ob ein Kommentar von W. über Platon, in philologischer Hinsicht, beider Namen würdig genug hätte ausfallen können. Doch die ganze Idee mochte ihm in Rom von leichterer Ausführung dünken, gegenüber einem Giacomelli, den Stadt und Land den gelehrtesten Kenner des Griechischen nannte. Der Mann hatte wirklich eine ziemliche Kenntnis der Sprache und gesunde Beurteilung; aber gegen einen *Markland* oder gar *Valkenaer*, die um dieselbe Zeit, wo jener ein paar Stücke des Äschylus und Sophokles herausgab, über den Euripides arbeiteten, ist er eigentlich nur ein lobenswerter Anfänger. Kaum konnte er von solchen Schätzen altertümlicher Gelehrsamkeit einen hellen Begriff haben, dergleichen dort ausgebreitet wurden.

W. hatte Einmal, seitdem er die Alten genauer zu studieren begann, sein ganzes Augenmerk auf dasjenige gerichtet, was auf Kunst und Künstler mehr oder weniger bezüglich ist; er hatte selbst hierin lange nicht alles erschöpft, wozu ein weit gemächerliches Sammeln und Prüfen nötig war; aber er hatte etwas aus den Alten gewonnen, was die Philologen von der Gilde gewöhnlich zuletzt oder gar nicht lernen, weil es sich nicht aus, sondern an ihnen lernen läßt – ihren Geist. Mit diesem Geist schrieb er alles, vornehmlich die Geschichte der Kunst, dieser zeigte sich auch in den Unvollkommenheiten des Werks; die meisten Fehler sind, möchte man sagen, von der Art, wie sie gerade ein Grieche vor der alexandrinischen Periode, d. i. vor der Ausartung des griechischen Genius hätte begehen können, und an deren Verbesserung sich die nachherigen Grammatiker in den Museen müßig üben mochten. Indessen wer sollte nicht wünschen, daß den W. Schriften ein Gleiches von Sprachgelehrten und Geschichtforschern widerführe, daß sich

sogar mehrere verbänden, jede Abweichung von der strengsten Wahrheit ohne Leidenschaft anzuzeigen, wenn W. bald etwas anderes aus Stellen der Alten entwickelt, als sie enthalten, bald sonst den Sachen etwas zu viel oder zu wenig zu tun scheint. Auch verdiente beigetragen zu werden, was sich aus der Münzkunde, der er den wenigsten Fleiß widmete, zuweilen zur Widerlegung, öfter vielleicht zur Bestätigung seiner Ideen ergibt. Es sollte überall geschehen, was W. selbst, in Verbindung mit *Lessing*, in den Jahren des ruhigen Überblicks seiner Laufbahn hätte tun können, um seine Grundsätze zu größerer Klarheit zu bringen, alle Bedingungen derselben genauer abzuwägen, und da, wo er wie ein Seher so viele größere und kleinere Erscheinungen in Einen Blick aufnimmt, als Deuter und Dolmetscher ihm nachzugehen.

Oft habe ich mich mit einem Gedanken getragen, den ich beifügen will. Sollte nicht endlich der Wunsch einer vollständigen Sammlung der Schriften Winkelmanns

unter dem Volke rege werden, das ihm so vielen National-Ruhm bei den Ausländern verdankt? Und wäre es dann nicht ratsam und der Wissenschaft förderlich, sowohl das, was Andere bereits gegen seine Behauptungen mit Grund erinnert haben, als was eine tiefer eingehende Prüfung jeder Schrift an die Hand gäbe, in Supplementen hinzuzutun? Geschähe dies in Verbindung mit echten Freunden und Kennern der Kunst, so wäre jede Foderung begnügt, und es würde dann deutlich werden, wie sich das durch ihn gewonnene gegen das, was etwa abzuziehen oder umzuprägen wäre, verhielte.

Möge das in diesem Bande dem Publikum vorgelegte hiezu Veranlassung, Lust und Mut geben!