

4 79, 1700

(L5)

Den Mitgliedern
der Maximilian-Gesellschaft
überreicht
Schriftgießerei H. Berthold AG
Berlin SW

106 B

DIE IDEE DES KÜNSTLERS

GIOVANNI PIETRO BELLORI

DIE IDEE DES KÜNSTLERS

Deutsche Übertragung

Geleitwort und Erläuterungen von

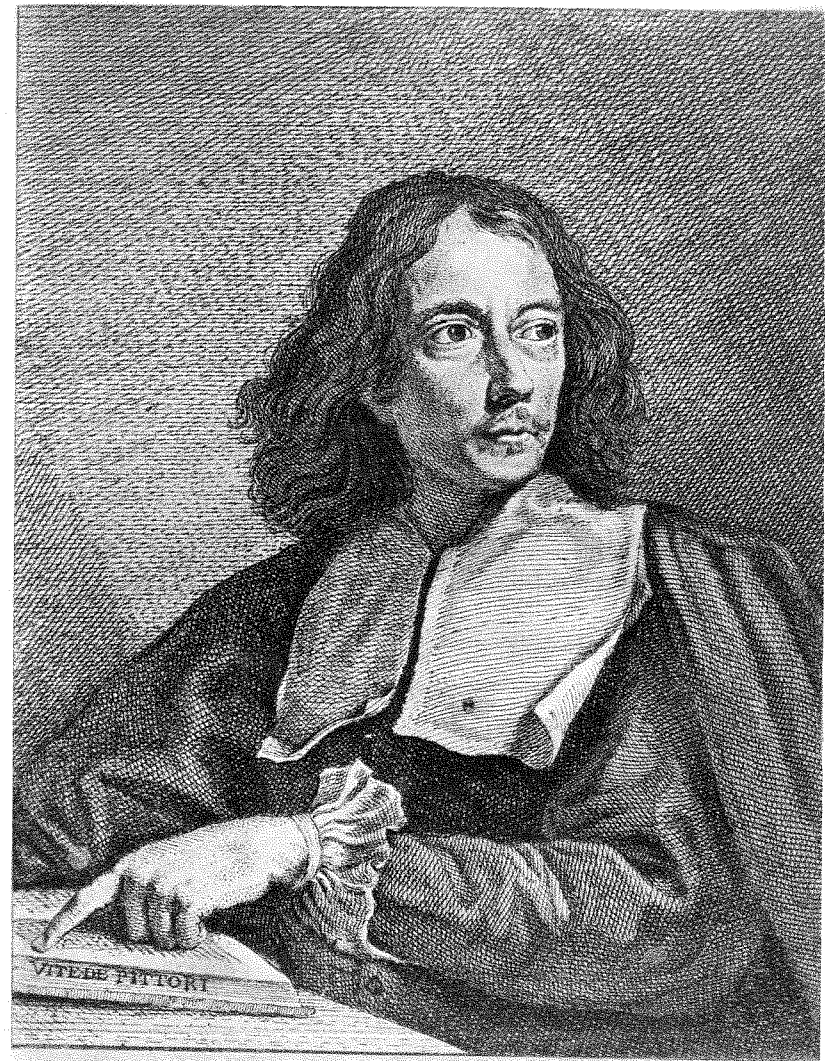
KURT GERSTENBERG

Herausgegeben von der

SCHRIFTGIESSEREI H. BERTHOLD AG

Berlin 1939

wb/68/1610



*Il Ritratto di Gio. Pietro Bellori
Autore delle Vite de Pittori
Dipinto da Carlo Maratti
e fatto a acqua forte dal Quadro Originale
appreso Tommaso Patch Pittore Inglese.*

DIE IDEE
DES MALERS / BILDHAUERS
UND BAUMEISTERS
ERLESEN
AUS NATÜRLICHER SCHÖNHEIT
DOCH DER NATUR
ÜBERLEGEN

VORTRAG
VON GIOVANNI PIETRO BELLORI
IN DER RÖMISCHEN AKADEMIE DES HEILIGEN LUCAS
AM DRITTEN SONNTAG IM MAI 1664
UNTER DER
AMTSHERRSCHAFT DES HERRN CARLO MARATTI

ALS JENER HÖCHSTE UND EWIGE GEIST, DER SCHÖPFER DER NATUR,

bei der Erschaffung seiner bewunderungswürdigen Werke hoch in sich selbst emporschaute, schuf er die Urformen, genannt Ideen. Und da er nun jede einzelne Formenart durch diese Ideen zuerst aussprach, formte er den wunderbaren Zusammenhang aller Schöpfungswerke. Aber nur die himmlischen Körper oberhalb der Mondzone sind keiner Wandlung unterworfen und bleiben ewig schön und wohl geordnet, wie sie uns im Anblick ihrer durchmessenen Bahnen und ihrer Lichtstrahlen allrichtig und doch unfaßbar erscheinen. Die Körper unterhalb des Mondes dagegen sind der Veränderung und der Häßlichkeit unterworfen. Wenn auch die Natur unaufhörlich bemüht ist, ihre reichste Wirkung hervorzutreiben, so werden nichtsdestoweniger die Formen durch die Unvollkommenheit der Materie entstellt, und besonders die menschliche Schönheit vermengt sich, wie wir ja sehen, mit unendlich viel Mißgestalt und Unproportion, die an ihr sind. Aus diesem Grunde bilden sich auch die edlen Maler und Bildhauer, wenn sie jenem Urschmied nacheifern, in der Vorstellung einen Begriff höherer Schönheit. Zu ihm blicken sie auf und verbessern die Natur

in Form und Farbe, ohne Schuld auf sich zu laden. Diese Idee oder Göttin der Malerei und der Bildhauerei lüftet die heiligen Schleier von dem hohen Genie eines Dädalos oder Apelles. Sie enthüllt sich uns und schwebt herab auf Marmor und Leinwand. Aus der Natur erwachsen überwindet sie ihren Ursprung und macht sich zum Urbild der Kunst. Gemessen mit dem Zirkel des Verstandes wird sie der Hand zum Maßstab und durch die Einbildungskraft beflügelt gibt sie dem Gebilde Leben.

Gewiß sind nach der übereinstimmenden Meinung aller größeren Philosophen die Ideen die Urbilder und Vorbilder in der Seele der Künstler, die unverändert fortdauern und in vollkommener Schönheit beharren. Die Idee des Malers und Bildhauers ist das vollkommene und überragende geistige Urbild, und soweit diese vorgestellte Form nachgeahmt wird, ähneln sich alle Dinge, die dem Augensinn unterworfen sind. Cicero urteilt darüber im Buch des Redners an Brutus folgendermaßen: *Ut igitur in formis et figuris est aliquid perfectum et excellens, cuius ad excogitatam speciem imitando, referuntur ea quae sub oculis ipsa cadunt, sic perfectae eloquentiae speciem animo videmus, effigiem auribus quaerimus.*¹⁾ So formt die Idee das Naturschöne zur Vollkommenheit. Sie vereinigt die Wahrheit mit der Wahrscheinlichkeit aller Dinge, die dem Augensinn unterstellt sind, und, indem sie immer nach dem Besten und Bewunderungswürdigsten strebt, macht sie sich nicht nur zur Nebenbuhlerin, sondern zur Herrin der Natur. Sie offenbart uns in vollendeter Feinheit deren Werke, die jene selber uns nicht in allen Teilen gleich durchgebildet zu zeigen pflegt. Diesen Vorzug der Natur bestätigt Proklos im Timaios, wo er sagt: wenn du einen Menschen nimmst, wie er von Natur geschaffen ist und einen anderen, geformt von der Bildhauer-

kunst, so wird der natürliche Mensch weniger vollkommen gebildet sein, denn die Kunst arbeitet sorgfältiger als die Natur. Und wenn Zeuxis nach fünf auserwählten Jungfrauen das so berühmte und von Cicero im Redner als Vorbild hingestellte Bildnis der Helena entwarf, so lehrt er damit den Maler so gut wie den Bildhauer die schönsten Naturformen auf die Idee hin zu betrachten, indem er unter den verschiedenen Körpern wählt und die feinsten Formen an ihnen herausucht. Denn er glaubte nun und nimmer, an einem einzigen Körper all die vollendeten Einzelheiten zu finden, die er für die göttliche Anmut der Helena suchte, weil doch die Natur niemals ein Einzelding in allen Teilen gleichmäßig vollkommen hervorbringt. *Neque enim putavit omnia quae quaereret ad venustatem uno in corpore se reperire posse, ideo quod nihil simplici in genere omnibus ex partibus natura expolivit.*²⁾

Deshalb meinte Maximus Tirius, ein gemaltes und auf diese Weise von verschiedenen Körpern gewonnenes Bild müsse eine Schönheit erzeugen, die sich an keinem natürlichen Körper finde, wohl aber sich der Schönheit von Statuen annähere. Ebenso gab Parrhasios dem Sokrates zu, daß der Maler, wenn er sich unter jeder Form die natürliche Schönheit vorstellen will, von verschiedenen Körpern all das zusammenfassen muß, was jeder davon im Einzelnen an vollendeter Form besitzt, da es zu schwierig sei, einen einzelnen Körper in Vollkommenheit zu finden. Vielmehr ist die Natur aus diesem Grunde der Kunst so sehr unterlegen, daß die nur nach Ähnlichkeit trachtenden Künstler, wenn sie ohne Auslese und Wahl nach der Idee die Körper nachahmten, getadelt wurden: dem Demetrius sagte man nach, er ginge allzu naturalistisch vor und Dionysios wurde als ἀνθρωπογράφος d. h. Menschenabschreiber verspottet, weil er seine

Figuren uns natürlichen Menschen allzu ähnlich gemalt hatte. Pauson und Pirreikos wurden noch härter verurteilt, weil sie die schlechtesten und häßlichsten Menschen zum Modell nahmen wie in unseren Zeiten Michel Angelo da Caravaggio, der seine Modelle allzu naturgetreu malte, und Bamboccio, der sich die verächtlichsten aussuchte. Lysippos aber machte es der Masse der Bildhauer zum Vorwurf, daß sie die Menschen gebildet hätten, wie sie sich in der Natur fänden, während er es sich zum Ruhm anrechnete, Menschen so zu bilden, wie sie sein sollten gemäß dem Grundgesetz, das Aristoteles für die Dichter wie für die Maler aufgestellt hat.

Dagegen konnte man Phidias solchen Fehler nicht vorwerfen, da er allen Betrachtern mit den Formen seiner Helden und Götter Bewunderung einflößte, weil er mehr seine Idee als die Natur nachgebildet hatte. Wenn Cicero auf ihn zu sprechen kommt, versichert er, daß Phidias beim Bilden seines Jupiter oder seiner Minerva nicht irgend ein Modell betrachtet habe, um dessen Ähnlichkeit zu gewinnen, sondern daß er in seinem Geist eine großgeartete Idee von Schönheit erschaute, zu der er gebannt aufblickte. Auf dieses Vorbild richtete er unentwegt seinen Geist und seine Hand. *Nec vero ille artifex cum faceret Iovis formam, aut Minervae contemplabatur aliquem, a quo similitudinem duceret, sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens, in eaque defixus, ad illius similitudinem artem et manum dirigebat.*³⁾ Sogar Seneca schien dies etwas Großes, obwohl er doch Stoiker und ein strenger Richter aller Künste gewesen ist. Auch er gab seiner Bewunderung Ausdruck, daß dieser Bildhauer, ohne Jupiter oder Minerva mit eigenen Augen gesehen zu haben, dennoch ihre göttliche Gestalt mit der Seele zu erfassen vermochte. *Non vidit Phidias Iovem, fecit tamen velut tonantem, nec*

*stetit ante oculos eius Minerva, dignus tamen illa arte animus et concepit Deos et exhibuit.*⁴⁾ Ebenso lehrt uns Apollonius Tianeus, daß die Phantasie dem Maler mehr Spielraum bietet als die Nachahmung, weil diese nur das Sichtbare wiedergibt, jene aber auch noch das Unsichtbare in seiner Beziehung zu dem, was man sieht.

Mit diesen Lehren der alten Weisen wollen wir nun noch die besten Einsichten der Denker der Neuzeit in Einklang bringen. Leon Battista Alberti lehrt, man solle bei allem, was die Kunst hervorbringt, nicht nur die Ähnlichkeit schätzen, sondern in erster Linie die Schönheit, und man müsse so vorgehen, daß man von den schönsten Körpern die am höchsten gepriesenen Teile auswähle. Ebenso weist Leonardo da Vinci den Maler an, sich eine solche Idee zu bilden und alles zu erwägen, was er sähe, und mit sich zu Rate zu gehen, wie er von jedwem Ding die vortrefflichsten Teile auswählen könne. Raffael von Urbino, der größte Meister der Farbe, den wir kennen, schrieb folgendermaßen an Castiglione über seine Galathea: „Um eine Schöne zu malen, müßte ich mehrere Schöne sehen, da aber ein Mangel an schönen Frauen herrscht, bediene ich mich einer gewissen Idee, die mir vor die Seele tritt.“ Als Guido Reni, der als Bildner der Jugendschönheit alle anderen Künstler unseres Zeitalters übertraf, das Gemälde des Erzengels Michael für die Kapuzinerkirche nach Rom sandte, richtete er dazu an Monsignore Massani, den Haushofmeister Urbans VIII., folgendes Begleitschreiben: „Ich hätte einen englischen Pinsel oder paradiesische Formen haben müssen, um den Erzengel zu bilden und ihn im Himmel anzublicken, aber so hoch konnte ich nicht steigen und auf Erden habe ich ihn vergebens gesucht. So habe ich denn zu der Gestalt aufgeblickt, die sich mir in der Idee festgesetzt hatte. Es gibt auch eine Idee der Häßlichkeit, aber ich überlasse es ihr,

sich im Teufel zu entfalten, da ich ihn selbst in Gedanken fliehe und mich auch nicht bemühe, ihn im Sinne zu behalten." Guido rühmte sich also, die Schönheit nicht so zu malen, wie sie sich seinen Augen darbot, sondern sie jener Schönheit ähnlich zu machen, die er in der Idee vor sich sah. Deshalb wurde sein Raub der schönen Helena auch gleich dem antiken Gemälde des Zeuxis gepriesen. Aber diese Frau war garnicht so schön, wie man vorgab, da sich an ihr Makel und Mängel fanden. Darum nimmt man sogar an, sie sei niemals nach Troja gesegelt, sondern statt ihrer selbst sei ihre Statue dorthin gebracht worden, um deren Schönheit man zehn Jahre Krieg geführt habe. Es wird aber auch die Ansicht vertreten, daß Homer in seinen Gesängen einer Frau seine Anbetung dargebracht habe, die gar nicht göttlich war, um den Griechen zu schmeicheln und um seinen Stoff des trojanischen Krieges um so ruhmwürdiger erscheinen zu lassen in der Art, wie er die Kraft des Achilles und die Klugheit des Odysseus übertreibend verherrlichte. Deswegen konnte sich auch Helena in ihrer natürlichen Schönheit nicht mit den Formen des Zeuxis oder der Dichtung Homers messen, wie denn auch niemals eine lebende Frau soviel Anmut besaß wie die Venus von Knidos oder die Minerva aus Athen, genannt „die schöne Gestalt". Auch würde sich heute kein Mann mehr finden lassen, der es an Kraft mit dem Herkules Farnese von Glykon aufnähme oder eine Frau, deren Anmut der Venus von Medici des Kleomenes gleichkäme. Aus eben diesen Gründen greifen die besten Dichter und Redner, wenn sie eine übermenschliche Schönheit feiern wollen, zum Vergleich mit Statuen oder Gemälden. Wenn Ovid den Cillarus als den schönsten Centauren beschreiben will, preist er ihn als den, der den berühmtesten Statuen am nächsten komme:

Gratus in ore vigor, cervix, humerique manusque
Pectoraque Artificum laudatis proxima signis.⁵⁾

Und an anderer Stelle sang er ein hohes Lied auf Venus, die bis heute in der Meerestiefe verblieben wäre, wo sie geboren ward, wenn nicht Apelles sie gemalt hätte.

Si Venerem Cois nunquam pixisset Apelles
Mersa sub aequoreis illa lateret aquis.⁶⁾

Philostrat verherrlicht die Schönheit des Euphorbos gleich der von Apollofiguren und meint, daß Achilles seinen Sohn Neoptolemos im Schönsein soweit übertreffe, wie schöne Menschen von schönen Statuen übertroffen werden. Und als Ariost sich die Schönheit der Angelika ausdachte, vergleicht er sie, die an den Felsen geschmiedet ist, einer von Künstlerhand sorgfältig gemeißelten Figur.

Fast hätte Rüdiger geglaubt, sie sei erdichtet
Aus Alabaster oder Marmelsteine
Und sei dem Felsenriff so angeschlungen
Durch eines Meisters kunstgeübten Meißel.

Übrigens hat Ariost mit diesen Versen Ovid nachgebildet, der ja auch Andromeda beschreibt:

Quam simul ad duras religatam brachia cautes
Vidit Abantiades, nisi quod levis aura capillos
Moverat et tepido manabant lumina fletu,
Marmoreum ratus esset opus.⁷⁾

Auch wenn Marino Tizians Magdalena besingt, feiert er das Gemälde mit dem gleichen Lob und stellt so die Idee des Künstlers über das, was die Natur bietet.

Zurück tritt die Natur, zurück das einfach Wahre
Vor dem, was ein erfahrener Künstler schuf:

So hold und schön, wie er sie trug im Geiste,

Lebt sie durch seine Malerei noch heute.

Deshalb scheint auch Castelvetro einen ungerechten Vorwurf gegen Aristoteles' Tragödie zu erheben, wenn er behauptet, der Wert der Malerei bestände nicht nur darin, ein Bild schön und vollkommen als vielmehr naturgetreu zu machen, sei es nun schön oder häßlich. Als ob ein Übermaß an Schönheit der Ähnlichkeit beraube! Dieser Einwand Castelvetros bleibt vielmehr beschränkt auf die geschickten Naturabschreiber und Bildnismacher, die überhaupt keine Idee in sich tragen, sondern der Häßlichkeit von Antlitz und Körper derart unterworfen sind, daß sie weder Schönheit hinzufügen noch eine natürliche Mißform mildern können, ohne die Ähnlichkeit zu verderben. Denn ein solches Bildnis würde zwar schöner, aber auch weniger ähnlich sein. Auf diese peinliche Naturnachahmung zielt der Philosoph garnicht ab, sondern er verweist den Tragiker auf das Vorgehen der großen Meister, nämlich auf das Vorbild der guten Maler und vollendeten Bildgestalter, die nach einer Idee arbeiten. Wörtlich heißt es so: „Da die Tragödie eine Nachahmung der Besten ist, müssen wir die guten Maler nachahmen. Denn wenn diese Maler Formen, die dem Einzelnen eigentümlich sind, wiedergeben, bilden sie sie nicht nur ähnlich, sondern schöner“ ἀπομιμούμενοι, τὴν οἰκείαν μορφήν, ὁμοίως ποιοῦντες, καλλίους γράφουσιν.⁸⁾

Die Aufgabe der Idee besteht darin, die Menschen schöner zu machen als sie gewöhnlich sind und das Vollkommene herauszufinden. Aber nicht nur eine solche Schönheit wohnt in der Idee, sondern ihre Erscheinungsformen sind mannigfaltig: stark, hochherzig, fröhlich und zudem feingestuft für jedes Alter und Geschlecht. Daher preisen wir nicht einzig und allein die üppige Venus wie Paris auf dem Lustberge

Ida oder den weidlichen Bacchus in den Gärten von Nisa, sondern bewundern ebenso auf den mühsam erklimmbaren Craten von Menalos und Delos Apollo mit dem Köcher und mit ihrem Bogen Diana. Sicherlich besaß der olympische Zeus eine andere Schönheit als Juno auf Samos, und Herkules auf Lindos eine andere als Cupido in Thespia: so schicken sich für die Verschiedenen verschiedene Formen, weil die Schönheit in nichts anderem besteht als darin, daß sie die Dinge in ihrer besonderen vollkommenen Natur darstellt, und eben aus ihr wählen die besten Maler, wenn sie eines jeden Gestalt betrachten.

Weiter müssen wir bedenken, daß die Malerei die Darstellung menschlicher Handlungen zum Ziele hat, und daß der Maler demgemäß in seinem Geist die Vorbilder der Leidenschaften bereithalten muß, die in den Bereich dieser Handlungen fallen in der Art, wie der Dichter den Zornigen, den Schüchternen, den Ergriffenen und den Fröhlichen der Idee nach in sich trägt und dazu dann auch die Idee des Lachens und Weinens, der Furcht und Kühnheit. Noch viel fester muß der bildende Künstler diese Gemütsbewegungen seinem Geist eingeprägt halten und dazu unter ständiger Beobachtung der Natur, zumal es unmöglich wäre, daß er sie mit der gestaltenden Hand nach der Natur abbilden könnte, wenn er sich nicht zuvor in seiner Phantasie ein Bild davon gemacht hätte. Dazu bedarf es aber der größten Aufmerksamkeit, weil die Regungen der Seele nur vorübergehend und für wenige flüchtige Augenblicke sichtbar werden. Wenn also ein Maler oder Bildhauer es unternimmt, seelische Vorgänge zu schildern, die aus den Leidenschaften erwachsen, kann er sie nicht vom Modell ablesen, das sich ohne eine besondere Leidenschaft vor ihm aufstellt, ja das vielmehr müde wird, wenn es in einer Stellung verharren muß, die es nach fremden Gutdünken annimmt und verläßt. Deshalb ist es

nötig, sich dadurch ein der Natur überlegenes Bild zu machen, daß man die menschlichen Gemütsbewegungen beobachtet und die Bewegungen des Körpers mit den Bewegungen der Seele derart begleitet, wie sie wechselseitig von einander abhängen.

Um übrigens die Baukunst nicht ganz aus dem Spiele zu lassen: auch sie bedient sich ihrer Vollkommenheitsidee. So berichtet Philon, daß Dio, der als ein guter Baumeister zu seiner Idee aufblickte und sie sich zum Vorbild setzte, um die sinnlich wahrnehmbare Welt nach seiner Vorstellung dieser idealen und dem Geiste faßbaren Welt zu gestalten. Wenn also die Baukunst von vorgestellten Urbildern abhängt, zeigt auch sie sich der Natur überlegen. So behauptet Ovid bei der Beschreibung der Grotte der Diana geradezu, daß die Natur bei deren Bau die Kunst hätte nachahmen wollen:

Arte laboratum nulla, simulaverat artem
Ingenio Natura suo.⁹⁾

Hieran erinnerte sich vielleicht Torquato Tasso, als er den Garten der Armida beschrieb:

Kunstwerk ist hier Natur, die zum Vergnügen
Und scherzend nachahmt die Nachahmerin.

Übrigens ist, wie Aristoteles folgert, ein Bauwerk umso hervorragender, je mehr das künstlich Gebaute natürlich gewachsen zu sein scheint. Die Baukunst würde gewiß nicht anders vorgehen, wenn sie von der Natur ausgeführt würde, die doch die gleichen Maße anwenden muß, um Vollkommenheit zu erlangen. Selbst die Wohnungen der Götter haben die Dichter mit baumeisterlicher Kunst ersonnen, wohl geordnet mit Säulen und Bögen. Denn so haben sie den Königspalast der Sonne und den des Liebesgottes geschildert, wodurch sie die Baukunst zum Himmel emporhoben. Auf diese Weise wurde

die Idee und Göttlichkeit der Schönheit von den weisen Denkern der Antike im Geiste geformt, immer in Hinblick auf den höchsten Schönheitsgehalt der Natur, wogegen das Häßlichste und Niedrigste jene Gegenidee darstellt, die sich nur aus der Erfahrung bildet, obwohl Plato verlangte, die Idee solle eine vollkommene Erkenntnis der vom Übernatürlichen ausgehenden Dinge sein. Quintilian hat die Lehre aufgestellt, alle von der Kunst und vom menschlichen Geiste überhaupt zur Vollkommenheit gebrachten Werke hätten ihren Ausgang unmittelbar von der Natur genommen, von der sich allein die wahre Idee ableite. Daher bilden alle, die ohne Wissen um die Wahrheit das Ganze nur mit der Erfahrung zuwege bringen wollen, nur Larven anstatt Gestalten. Nicht viel besser sind die anderen, die sich Geist ausborgen und fremde Ideen abschreiben, denn sie erzeugen nicht Kinder, sondern Bastarde der Natur und scheinen geradezu auf den Pinselstrich ihrer Meister eingeschworen zu sein. Zu diesem Übel fügt sich ein weiteres, daß sie nämlich aus Mangel an Geist nicht die guten Stellen herauszufinden vermögen und so auch noch die Fehler ihrer Lehrer auswählen, womit sie sich dann eine Idee des Schlechtesten formen. Hingegen stellen sich die Maler, die sich selber als Naturalisten rühmen, überhaupt keine Idee vor das geistige Auge. Sie kopieren einfach die Fehler der Körper und gewöhnen sich so an Häßlichkeit und Irrtümer und schwören nun ihrerseits auf das Modell als ihren Lehrmeister. Sowie man es aber ihren Augen entzieht, entschwindet ihnen die ganze Kunst. Plato vergleicht diese erste Malergruppe den Sophisten, die sich nicht auf die Wahrheit gründen, sondern auf die Hirngespinnste der landläufigen Meinung. Die zweite Malergruppe aber ähnelt dem Leukippos und dem Demokritos, die aus den niedrigsten Atomen aufs Geratewohl die Körper aufbauen.

Auf diese Weise ist die Malkunst von solchen Leuten dem bloßen Gutdünken und der handwerklichen Übung überantwortet worden, ähnlich wie Kritolaos in der Beredsamkeit nichts anderes sah als Redegewöhnung und Erfahrung, wie man Wirkungen erzielt, *τριβὴ καὶ κακοτεχνία*¹⁰⁾ oder vielmehr *ἀτεχνία*¹¹⁾, eine bloße Gewöhnung ohne Kunst und ohne tieferes Wissen, wobei dem Geist alle Verantwortung entzogen wird und alles nur dem Sinneseindruck überlassen bleibt. So soll das, was die höchste Klugheit und die Idee der Meister unter den Malern darstellt, nach der Meinung dieser Leute nur eine individuelle handwerkliche Maché sein, damit nur ja Weisheit und Torheit sich mit einander gemein machen. Aber die erhabenen Geister, die ihre Gedanken zur Idee des Schönen emporheben, sind ganz von ihr hingerissen und betrachten sie als etwas Göttliches. Das Volk dagegen bringt alles nur mit seiner Sinnenslust in Verbindung. Es lobt alles, was naturgetreu gemalt ist, weil es gewöhnlich nur darauf sieht, wie so etwas ausgeführt wird, und es schätzt die schönen Farben mehr als die schönen Linien, von denen es nichts versteht. Es wird des fein Gewählten leicht überdrüssig und wendet sich stets dem Neuen mit Beifall zu. Es verachtet die strenge Kenntnis, läuft der Tagesmeinung nach und entfernt sich von der wahren Kunst, über der gleichsam als dem eigentlichen Sockel das uredle Götterbild der Idee geweiht steht.

Hier muß aber noch Folgendes erörtert werden: da die Bildhauer der Antike, wie wir erwähnten, nach einer bewunderungswürdigen Idee geschaffen haben, ist das Studium der vollendetsten antiken Bildwerke unbedingt notwendig, weil diese uns zur Schönheit als einer verbesserten Natur hinführen. Zum gleichen Zweck muß auch das Augenmerk auf die anderen hochbedeutenden Meister gerichtet werden. Aber diesen Stoff wollen wir einer besonderen Abhandlung

über die Nachahmung vorbehalten, um auch denen gerecht zu werden, die das Studium der antiken Statuen verwerfen.

Was die Baukunst anbelangt, erklären wir, daß der Baumeister eine vornehme Idee empfangen und sich einen Begriff bilden muß, der ihm als Gesetz und Erkenntnis dient, da seine Entwürfe auf Ordnung und Einteilung, auf Maß und Wohlklang des Ganzen und seiner Teile beruhen. Dagegen dürfte in Hinsicht auf Dekoration und Ornamente der Säulenordnungen die Idee gewiß schon Festigkeit gewonnen haben und auch bestätigt sein durch die Vorbilder der Alten, die mit ihrem auf langem Studium begründeten Erfolg, Art und Umfang dieser Kunst bestimmten. Denn schon die Griechen haben die Bezeichnungen und die besten Proportionen der Ordnungen festgesetzt, die von den gelehrtesten Jahrhunderten immer wieder bestätigt und durch einmütige Zustimmung einer gelehrten Erbfolge zum Gesetz einer bewunderungswürdigen Idee geworden sind, einer letzten Schönheit, die in jeder Art einmalig ist und nicht verändert werden kann, ohne zerstört zu werden. Daher verunstalten auch die sie nur, die sie um der Neuheit willen abwandeln, zumal der Schönheit die Häßlichkeit so nahe wohnt, wie Laster und Tugend aneinander stoßen. In so schlimmer Verfassung erblicken wir sie denn auch beim Verfall des römischen Reiches, mit dem alle schönen Künste auch dahinsanken und mit ihnen, ja tiefer als alle anderen, die Baukunst. Das geschah, weil jene Baumeister der Barbaren bei ihrer Verachtung der Vorbilder der griechischen und römischen Ideen und der schönsten Denkmäler des Altertums viele Jahrhunderte hindurch ihrer Raserei in so viel verschiedenen Wahngestalten phantastischer Ordnungen frönten, daß sie die Baukunst in einem Zustand widerwärtiger Scheußlichkeit zurückließen. Dann aber gelang es der Anstrengung eines

Bramante, Raffael, Baldassare, Giulio Romano und schließlich Michelangelo sie aus den heroischen Ruinen in ihrer Grundidee und ihrem ursprünglichen Anblick dadurch wieder herzustellen, daß sie die feinsten Formen aus den antiken Bauwerken auswählten. Anstatt nun aber heute diesen hochgelehrten Männern Dank zu wissen, werden sie samt der Antike undankbar beschimpft, wie wenn einer den anderen ohne Geist und Erfindungsgabe nur immer nachgemacht hätte. Deshalb ersinnt sich nun jeder nach seinem eigenem Kopf eine neue Idee, eine Larve der Baukunst auf seine Art, die er dann an Plätzen und an Fassaden bis oben hinauf zur Schau stellt: lauter Leute, die jeder Kenntnis eines wahren Baumeisters ermangeln, welchen Namen sie aber voll Eitelkeit für sich in Anspruch nehmen. Bei ihrer Verunstaltung von Häusern und selbst von erinnerungsreichen Städten rasen sie sich aus in verwinkelten, auseinandergerissenen und verschraubten Linien, entstellen sie Basen, Kapitelle und Säulen mit Flausen aus Stuck, bröckeligem Krimskrums und vor allem durch Mißverhältnisse, obwohl schon Vitruv solche Neubildungen verwirft und uns die besten Vorbilder vorhält. Die guten Baumeister bedienen sich denn auch dieser erhabenen Formen der Ordnung.

Die Maler und Bildhauer aber wählen die feinsten Schönheitsformen aus der Natur und vervollkommen so ihre Idee. Ihre Werke übertreffen sich selbst und werden der Natur überlegen, und das ist, wie wir bewiesen haben, der höchste Wert der bildenden Künste. Daraus geht die staunende Huldigung der Menschen vor den Statuen und Bildern hervor, daraus Preis und Ehrung der Künstler. Darin bestand der Ruhm des Timantes und des Apelles, des Phidias wie des Lysippos und vieler anderer ruhmvoll gefeierter Künstler, die sich alle über die Wiedergabe der menschlichen Form erhoben und ihre Ideen

und Werke zur Bewunderung gebracht haben. Wohl kann also diese Idee Vervollkommnung der Natur heißen, Wunder der Kunst, Voraussicht des Verstandes, Vorbild des Geistes und Licht der Phantasie, Sonne, die von Osten der Memnonstatue Leben einhaucht, und Feuer, welches das Menschenbild des Prometheus zum Leben erwärmte. Sie bewirkt, daß Venus, die Grazien und die Liebesgötter den idealischen Garten und die Gestade Cytheres verlassen und sich nahen, um in Marmorhärte zu hausen und in den Scheinräumen farbiger Schatten. Für ihre Tugend mischen die Musen an den Ufern des Helikon die Farben der Unsterblichkeit, und um ihres Ruhmes willen verschmäh't Pallas babylonische Gewebe und rühmt prunkend die Leinwände des Dädalos. Da aber die Idee der Beredsamkeit der Idee der Malerei so weit nachsteht, wie alles Sichtbare wirksamer ist als Worte, vermag ich nicht über sie zu reden und hülle mich in Schweigen.

1) Wie nämlich in Formen und Bildern irgend etwas vollkommen und überragend ist, dessen vorgestellte schöne Gesamterscheinung man nachahmt und mit der man alles, was unter die Augen kommt, in Verbindung bringt, so sehen wir die Schönheit der vollkommenen Beredsamkeit im Geiste vor uns, während wir das Abbild mit den Ohren suchen.

2) Er glaubte nämlich nicht, daß alle Anmut, die er darzustellen begehrte, an einem Körper gefunden werden könne, weil die Natur nichts Einzelnes in allen Teilen verfeinert.

GELEITWORT

3) Denn weder als jener Künstler das Bild des Jupiter, noch als er das der Minerva schuf, betrachtete er ein Modell, wonach er ähnlich gestalten konnte, sondern in seinem Geiste wohnte ein erhabener Begriff von Schönheit, worauf er den Blick gerichtet hielt und dem er mit Kunst und Hand nahe-zukommen suchte.

4) Niemals hat Phidias Jupiter erblickt, aber er gestaltete ihn doch als den Donnerer; niemals trat Minerva vor seine Augen, und dennoch erwies sich sein Geist und seine Kunst ihrer würdig. So erahnte er Götter und ließ sie Gestalt gewinnen.

5) Im Antlitz strahlende Kraft, an Nacken, Schulter und Händen
Wie an der Brust den Meisterwerken am nächsten.

6) Hätt' nicht der Coer Apelles die Venus im Bilde geschaffen,
Wäre verborgen sie tief noch in den Wogen des Meers.

7) Als der Abantiade an harten Felsen gefesselt
Sie erblickt, hätt' er bald geglaubt ein Steinbild zu sehen,
Doch ein Windhauch strich ihr leicht durch die Haare,
Und den Augen entquoll der heiße Strom ihrer Tränen.

8) Indem diese die individuelle Gestalt wiedergeben, machen sie sie ähnlich und zeichnen sie schöner.

9) Keine Kunst formte sie, und doch wußte Kunst vorzutäuschen
erfinderisch hier die Natur.

10) langes Betreiben und Künstelei

11) Kunstlosigkeit

Mit dem Barockzeitalter ist in Europa das moderne Kulturbewußtsein angebrochen. Betrachtet man Bildnisse des siebzehnten Jahrhunderts, so blicken uns daraus zum ersten Mal Menschen an, deren Antlitz von Gefühlen und Leidenschaften spricht, die wir unmittelbar verstehen und mitfühlen können. Das sind nicht mehr die unbeirraren Götteraugen, mit denen die Männer und Frauen der Bildnisse der Hochrenaissance wie aus fernen Welten auf uns schauen. Um die gleiche Zeit ist auch die Empfindung dafür erwacht, daß man sich kritische Rechenschaft geben müsse über das, was sich an Lebensgefühl und Weltanschauung in der bildenden Kunst niedergeschlagen hat, und anstelle der schriftstellernden Künstler der Renaissance, die in naiv subjektiver Haltung chronikartig über die Kunst ihrer Zeit berichteten, treten nun die denkenden Kunstfreunde, die mit wählendem Geschmack und unter Wahrung eines bestimmten ästhetischen Standpunkts ihr Kunstrichtertum ausüben.

Unter den ersten Namen dieser gelehrten Kunstfreunde Italiens steht der Abate Giovanni Pietro Bellori, der, in Rom um 1615 geboren und dort 1696 gestorben, die ganze wunderbare Entfaltung des Hochbarocks miterlebte. Er waltete als Bibliothekar der Königin Christine von Schweden, die, selbst eine Gelehrte, ihren Palazzo Corsini zum Mittelpunkt der römischen Gelehrtenwelt zu machen wußte. Wie Bellori die Kunstströmungen seines Jahrhunderts beurteilte, zeigt sein

Buch über die Lebensläufe der Künstler des neuen Geschmacks 1675, das nur ein Dutzend Namen umfaßt. Die umfangreichste Biographie widmete er Annibale Carracci, den er als den Erretter vom Manierismus des späten sechzenten Jahrhunderts ansah. Dessen älteren Bruder und Weggenossen Agostino Carracci schloß er an. Es folgen der Architekt Domenico Fontana und der Maler Domenichino als Vertreter der konservativen Kunstanschauung. Doch war Bellori großzügig genug, auch die Bedeutung der Gegenspieler anzuerkennen, wenn er sie auch aus seiner kunsttheoretischen Einstellung heraus als Gegner beurteilte. Bei Federigo Barocci entgingen ihm nicht die manieristischen Züge und er verurteilte als Manier, was erst die geistesgeschichtlich eingestellte Kunstwissenschaft unserer Zeit als berechtigter Stilausdruck erkannte. Auch Michelangelos da Caravaggio neue Fähigkeit, mit reicher Lichtbeobachtung und sinnlicher Feinfühligkeit für Oberflächenreize die Sichtbarkeit zu erfassen, erschien seiner idealistischen Anschauung schlechthin als Irrweg. Selbstverständlich war es dagegen für Bellori, auch die großen Künstler des Auslandes, die in seinem Jahrhundert in Rom, der künstlerischen Hauptstadt Europas, weilten, in sein Werk aufzunehmen, und so schreibt er die ersten Biographien des Rubens, des Van Dyck, des flämischen Bildhauers Duquesnoy und besonders seines Freundes und Gesinnungsgenossen Poussin.

Belloris Einfluß war groß und seine Stellungnahme in Fragen der zeitgenössischen Kunst verhallte nicht ungehört. Seine Rede über die Idee des Künstlers ist eine Programmschrift, und nicht umsonst stellte er sie elf Jahre später seinem Buch der Lebensbeschreibungen der modernen Künstler seines Jahrhunderts voran. Er wollte damit dem zeitgenössischen Schaffen die Richtung weisen und wandte dazu die ganze

Schärfe seines Geistes und seiner Gelehrsamkeit auf. Dabei öffnet er die Herzkammern seiner geistigen Existenz, wenn er sich immer wieder auf die antike Kunst und auf Raffael beruft. Bellori war Generalkonservator der römischen Kunstaltertümer. Papst Clemens X. hatte ihm den Titel eines Antiquario di Roma verliehen, ein Ehrenamt, das ein Jahrhundert später Johann Joachim Winkelmann versah. Als Archäologe hat Bellori mehrere große Sammelwerke über antike Kunst herausgegeben, die bis zu der Zeit, wo Winkelmann die Kunstgeschichte im modernen Sinne als Stilgeschichte begründete, von entscheidendem Einfluß auf die Anschauungen blieben. Neben der Antike ruft Bellori Raffael und Guido Reni als Kronzeugen für seine Anschauung auf. Noch in seinem hohen Alter ließ er eine berühmte Beschreibung der Wandgemälde Raffaels in den Stanzen des Vatikans erscheinen – Rom 1695 –, ein wichtiges Dokument der sich zum Klassizismus wandelnden Kunstauffassung, die mit der immer wiederholten Betonung des Ausdrucks und der Grazie bei Raffael den schwärmerischen Raffaelkult des achtzehnten Jahrhunderts schon im Keime enthält. Es ist allerdings zu eng, wenn Bellori darum mitunter nur als der Vertreter eines einseitigen Klassizismus im siebzehnten Jahrhundert angesehen wird. Leitsterne seiner Anschauung waren freilich die antike Kunst und Raffael, aber er wurzelte mit seiner Auffassung doch in dem unmittelbaren zeitgenössischen Kunsterleben und Schaffen. In seinen nächsten Malerfreunden Maratti und Poussin glaubte er die Wunschziele weitgehend erreicht, in Malern also, die bei aller Bändigung der künstlerischen Leidenschaft doch blutvolle Barockmeister blieben. Bellori ist der Bannerträger des Idealismus. Nicht ein Mann spricht in seiner Schrift, sondern eine Weltanschauung.

Der hohe Gedankenflug, mit dem Bellori seinen Vortrag anhebt, ist von neuplatonischem Geist erfüllt. Die Idee ist ihm etwas, was eine Vorstellung von den himmlischen Dingen geben kann, denn nach einer Idee hat Gott als Baumeister die Welt geschaffen. Wenn Künstler bei ihrem Schaffen so verfahren, dann sind es göttliche Formgedanken, die sie gestalten. Bellori weist auf dies Ziel, aber er nennt auch den Weg. Denn dieser Idealismus fordert vom Künstler, daß er die höhere einheitliche Welt einer inneren Schau aus der sinnlichen Anschauung durch Auswahl natürlicher Schönheit gewinnt. Diesem Gedanken Kraft zu geben, überprüft Bellori, was er von der antiken Kunst durch die Zeugnisse der Schriftsteller kennt, und was er von der Kunst seines Jahrhunderts in Rom um sich sieht, wobei es auch an übertriebener Kritik der angeblich nur abschreibenden Wirklichkeitsmalerei eines Caravaggio keineswegs fehlt. Bellori übersieht, daß die naturalistische Kunst doch auch auswählt wie die idealistische, wenn auch gewiß nach anderen Grundsätzen. Denn der Naturalismus geht darauf aus, diejenigen Züge aus der Natur herauszuholen, die im besonderen die Kraft haben eine Illusion zu wecken, als stände man einem besonderen Ausschnitt der Natur gegenüber. Allerdings wählt der Naturalist dabei aus der unmittelbar gegebenen Sichtbarkeit.

Einen anderen Weg dagegen schlagen die Künstler ein, die erst zu den abschließenden Normen vordringen wollen. Sie bekunden ihre idealistische Anschauung darin, daß sie zeigen wollen, welches die letzte absolut wertvolle Form ist. Nach Belloris Auffassung wird dies ermöglicht durch ein eklektisches Verfahren, wodurch die Malerei zu einer Wissenschaft des Schönen wird. Schon Alberti hatte Schönheit durch Auswahl als höchstes Ziel der Kunst hingestellt, und der Großmeister der Darstellung des schönen Seins, Raffael, hatte das gleiche

Ideal gehabt und frei nach seiner Idee gemalt. Auch Guido Reni wollte als Schönheitsbildner die vollkommene Form geben, fern von barocker Häufung und Bewegtheit. Es sind Gedankengänge Plotins, wenn er dabei in seinem von Bellori zitierten Briefe schöne Formen als Ausdruck des Edlen, häßliche dagegen als Ausdruck des Bösen ansieht und so die ästhetische Wertleiter zugleich eine ethische sein läßt. Diese Idee des Schönen durch Auswahl, meint Bellori, habe Guido Reni aus der Antike entnommen. An einer neuen Folge von Beispielen aus der Antike wird die Überlegenheit dieser Schönheitsabstraktion vorgeführt, wobei es zu der ergötzlichen Überspitzung kommt, daß Bellori Homers Erzählung vom Ursprung des trojanischen Krieges in Frage stellt, weil Helena als natürliches Wesen unmöglich so schön gewesen sein könne, um einen zehnjährigen Kampf zu rechtfertigen.

Ein neuer Gedanke taucht auf, der wieder mehr Lebenswärme in die Ausführungen bringt: es gibt nicht eine Schönheit allein, sondern viele Arten der Schönheit. Nun zeigt sich, daß Bellori doch schließlich auch ein Mensch des Barockzeitalters ist, wenn er als Ziel der Malerei die Darstellung menschlicher Handlungen bezeichnet, die Anschauung eines Tuns also, worin sich der Charakter äußert. Man malt aber nicht allgemein das Lachen und das Weinen, sondern der Maler muß die Idee davon aus der Beobachtung der Gemütsbewegungen in sich tragen.

Der Idealist Bellori kämpft gegen zwei Fronten. Verwerflich sind ihm einmal die Maler, die nach Typen eines Vorgängers formen, so daß sie Bastarde in die Welt setzen: das sind die Manieristen. Ebenso verächtlich scheint ihm eine andere Gattung, nämlich die Naturalisten. Das Publikum habe seine Freude an der Wirklichkeitsmalerei, meint er, weil es selber keinen Geist besitze und nur seine Sinnenlust an

den Reizen der Farbe befriedige. Gerade diese Bemerkung ist bezeichnend, da die idealistische Richtung in der Kunst immer die Farbe als etwas, das nur zweiten Ranges eine, zu betrachten pflegt. Bei der Baukunst ist für Bellori das Verhältnis von Bild und Urbild von Anfang an gegeben. Jede der Säulenordnungen ist zum Gesetz einer Idee geworden. Dabei zeigt der Zusammenhang, in welchem Bellori Wort und Begriff der Säulenordnung braucht, daß er darunter nicht nur die Reihe plastischer Werte einer gliedernden Flächenkunst versteht, sondern ebenso auch das meint, was dazwischen ist, nämlich die Abstände der Bauglieder untereinander. Wenn die Alten Maß - in jedem Sinne - in die Baukunst brachten, weist Bellori nun mit seinem Ordnungsbegriff auf das Besondere in der Architektur als Raumkunst hin, nämlich auf die Tiefenabstände und die Proportionalität der Quantitäten. Merkwürdig berührt uns dabei die Klage Belloris über die Baukunst seiner Tage. War es doch die höchste Blüte des Barock, das Zeitalter Berninis und Borrominis. Aber grade deren geistreiche Einfälle zogen den besonderen Zorn des idealistischen Akademikers auf sich. Zum Schluß seines Vortrags stimmt Bellori noch einmal einen tönenden Hymnus auf die Idee an: durch sie wird die Kunst nicht nur Deuterin der Natur, sondern selber gestaltende Schöpferin.

ERLÄUTERUNGEN

ALBERTI, Leon Battista, aus vornehmer Florentiner Familie, geb. 1404, gest. 1472. Vollendeter Humanist und Künstler von universaler Begabung, die erste Vollnatur der Renaissance. Er schrieb „Drei Bücher über die Malerei“ 1435 und „Zehn Bücher über die Baukunst“ um 1450.

L.B. Albertis kleinere kunsttheoretische Schriften herausg. von Hubert Janitschek. Wien 1877, S. 150: „Und stets strebe man mit allem Eifer und Fleiß sich des Schönen in reichem Maße zu bemächtigen, wie schwierig dies auch sei, weil man eben nicht an einem Körper allein alle Schönheit vereinigt sieht, sondern sparsam vertheilt an verschiedenen Körpern, darum eben muß man alle Mühe daran wenden, sie aufzusuchen und sie sich zu geistigem Eigenthum zu machen.“

APELLES, der zur Zeit Alexanders des Großen lebte, galt dem späten Altertum als der größte Maler aller Zeiten. Besonders seine Bildnisse waren von packender Kraft der Charakteristik, wie aus den antiken Schriftquellen hervorgeht. Ihm wurde zu Belloris Zeiten als erhaltenes Original die Aldobrandinische Hochzeit zugeschrieben, die 1606 in den Gärten der Villa des Maecenas bei S. Maria Maggiore gefunden worden war. Um 1900 sah die Archäologie in diesem friesartigen Gemälde eine Kopie römischer Zeit nach einem verlorenen Original aus der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts v. Christi, vielleicht nach der Hochzeit der Roxane mit Alexander von Aetion, während die Wissenschaft es nunmehr als eine eklektische Komposition aus der Zeit des Augustus anspricht.

APOLLONIOS VON TYANA (Tianeus). Pythagoreischer Philosoph und Wundertäter des 1. Jahrhunderts n. Chr., der um lebendige Erhaltung der hellenischen Kultur besonders bemüht war. Seine Biographie schrieb Philostratos im Auftrag der Kaiserin Julia Domna.

ARIOST, Der Rasende Roland. Zehnter Gesang. Stanze 96

BAMBOCCIO = drollige Puppe, Spottname des Pieter von Laer, den ihm die Römer wegen seiner verwachsenen Gestalt anhängten. Während seiner römischen Jahre 1626-39 schloß sich Laer nicht den idealisierenden niederländischen Romanisten an, sondern bewahrte kraftvoll einen derben hollän-

dischen Naturalismus in seinen italienischen Volksszenen, die nach ihm schlechthin Bamboccianen genannt wurden. Belloris abfällige Kritik hat der hohen Schätzung des Meisters im späten 17. und 18. Jahrhundert keinen Abbruch getan.

BALDASSARE vergl. Peruzzi.

BRAMANTE, Donato, aus Urbino, gest. 1514 in Rom als Siebzjähriger. Erst nach seiner Übersiedlung nach Rom 1499 geht er zu gründlichem Studium der antiken Bauten über, das nicht eine Wandlung, sondern eine Klärung seines Schaffens bringt. Alles andere als ein Klassizist hat Bramante doch eigentlich erst das Ziel der Renaissance erreicht, nämlich im Geiste der Antike mit seinen Bauten für das lebendige Leben so vollkommenen Ausdruck zu gewinnen, daß sie als unmittelbare Fortsetzung der klassischen Antike gelten konnten.

CARAVAGGIO, Michel Angeloda, geb. 1574, gest. 1610. Der bedeutendste Maler Italiens um 1600. Sein zigeunerhaftes Leben voll flackernder Unruhe ließ eine Schulgründung nicht zu. Dennoch hat er die größte Nachfolge gefunden nicht nur in Italien, sondern auch in Spanien bei Ribera und Velasquez und bei den Niederländern. Unmittelbare Einwirkung seiner Werke erfuhr Rubens, mittelbare Rembrandt in der Stilentwicklung der Romfahrer Terbruggen und Baburen. Früh schon spann sich um ihn die Legende. Caravaggio sollte alles gemacht haben, was einen Schlag ins Gesicht gab. Doch steckte hinter ihm eigentlich eine empfindlich-feine, zarte Natur, die auf psychologische und farbige Beobachtungen von epochaler Bedeutung kam. Caravaggio ist Begründer der unmittelbar packenden Martyrienbilder wie der ruhigen Sittendarstellungen. Bellori spricht in seiner übertriebenen Kritik als Vertreter der gegnerischen Partei.

CASTELVETRO, Lodovico, Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta. Vienna d'Austria 1570. II, 1. p. 39: Da aber Aristoteles das Beispiel des Vergnügens anführt, das man an der Ähnlichkeit in der Malerei hat, um uns das Vergnügen erkennen zu lassen, das man an der Ähnlichkeit (mit der Natur) in der Dichtung genießt, muß man sich klar machen, daß dies Beispiel

nicht das beste von der Welt ist. Denn es ist eine ausgemachte Sache, daß die Malerei in der Richtung weniger erfreut, in welcher allein und am höchsten die Dichtung Vergnügen gewährt, während in der Richtung, in welcher die Malerei mehr und am höchsten erfreut, die Dichtung nicht nur nicht erfreut, sondern sogar mißfällt.

CASTIGLIONE, Baldassare. Der berühmte Verfasser des Buches vom vollendeten Hofmann, Il Cortigiano, das er um 1510 im Palast zu Urbino niederschrieb, lebte als Gesandter des Herzogs von Urbino am Hofe Papst Leos X. Sein farbenschönes Bildnis von Raffaels Hand hängt im Louvre zu Paris.

CICERO, Drator ad Brutum II, 7 ff. Über die Schönheit der Helena: De Inventione II, 1. p.

DÄDALOS. Der älteste sagenhafte Künstler aus Athen. Sein Name bedeutet: kunstreicher Arbeiter. Dädalos war der griechischen Antike ein Sammelbegriff für die nicht mit Namen überlieferten ältesten Künstler. Seine Götterbilder galten als lebenswahr. Er zuerst löste die bis dahin eng angeschlossenen Glieder vom Körper und ließ die Gestalten mit sehenden Augen erscheinen. Man muß die Bilder fesseln, damit sie nicht entlaufen, lautete das Urteil. Pausanias meinte indessen, daß diese archaischen Statuen noch ziemlich wunderlich anzuschauen seien.

DEMETRIOS. Attischer Erzgießer vom Ende des 5. bis Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr. Nach Quintilian und Lukian Bildner veristischer Bildnisstatuen wie der des Feldherrn Pellichos, der dickbäuchig, kahlköpfig und halb entblößt dargestellt war.

DIONYSIOS. Griechischer Maler aus Kolophon in Ionien im 5. Jahrhundert v. Chr. Der Stil seiner Kunst ist nur aus Schriftquellen zu erschließen. Nach Aristoteles malte er weder gute noch schlechte, sondern dem Durchschnittmaß entsprechende Charaktere, womit eine gewisse trockene Gewissenhaftigkeit seiner Darstellung bezeichnet zu werden scheint. Den Beinamen „Menschenabschreiber“ gab ihm Plinius, Naturae Historia XXXV, 113.

DEMOKRITOS aus Abdera in Thrakien. Griechischer Philosoph des 5. Jahrhunderts v. Chr. Der umfassendste und zugleich schärfste Denker von einer Vielseitigkeit, die erst durch Aristoteles übertroffen wurde. Demokritos hat die von Leukippos in den Grundzügen entworfene Lehre der Atomistik zum großen System ausgebaut. Sein Hauptlehrsatz lautet: in Wahrheit gibt es nur die Atome und das Leere.

DION. Baumeister der römischen Kaiserzeit, der den Ceresempel zu Capena in Südetrurien baute. Sein Name steht auf dem Rest eines schönen Architravs im Vatikan.

EUPHORBOS aus Dardana, Sohn des Panthoos und der Phrontis, wurde von Menelaos getötet und der Rüstung beraubt. Im Heraion zu Argos war nach Philostrat der Schild des Euphorbos zu sehen, den Menelaos dorthin geweiht hatte.

GLYKON aus Athen, Bildhauer der Zeit Caracallas, übersetzte eine Statue des Herakles von Lysipp ins Kolossale, wobei er die Ermüdung in der Haltung des Heros durch derb übertriebene Muskulatur zu steigern suchte. Diese Statue, die in den Caracalla-Thermen zwischen 1540 und 49 gefunden wurde, stand dann im Palazzo Farnese in Rom und gelangte von dort ins Museum zu Neapel. Durch die Inschrift erlangte der Kopist Glykon zu Unrecht den Namen eines schöpferischen Künstlers.

JUNO wird von Bellori der griechischen Hera gleichgesetzt. Der Heratempel auf Samos war zu Herodots Zeiten der größte von allen. Der Überlieferung nach hatten die Argonauten das Kultbild der Hera von Argos mitgenommen und den Tempel gegründet.

KLEOMENES, Sohn des Apollodoros aus Athen, lebte zu Beginn des ersten Jahrhunderts v. Chr. Seine Künstlerinschrift an der sogenannten Venus der Medici, die stilistisch als Wiederholung eines Werkes aus dem 3. Jahrhundert v. Chr. erkannt worden ist.

KRITOLAOS aus Phaselis, Schulhaupt der Peripatetiker in der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts v. Chr., der die von seinen Vorgängern

vernachlässigten philosophischen Forschungen wieder aufnahm anstelle der von jenen gepflegten dialektischen Rhetorik. Aus dieser Grundeinstellung erklären sich seine von Quintilian, *Institutiones Or.* II, 15, 23 und II, 18, 2 überlieferten Schmähungen der Rhetorik.

LIONARDO DA VINCI, das Buch von der Malerei. Herausgegeben von Heinr. Ludwig, Wien 1882.

98. „Die Winterabende sollen von den jungen Leuten zum Studium der im Sommer dazu hergerichteten Sachen benutzt werden, d. h. du stellst alle die Studien nach dem Nackten, die du den Sommer über gemacht hast, zusammen und triffst eine Auswahl der besten Gliedmaßen und Körper. Die übst du dir dann ein und prägst sie dir gut ins Gedächtnis.“

LEUKIPPOS, griechischer Philosoph des 5. Jahrhunderts v. Chr., Lehrer des Demokritos, mit dem er stets in Zusammenstellung genannt wird. Er ist der eigentliche Begründer der atomistischen Schule, doch sind seine Schriften verloren und seine Gedanken in der Philosophie Demokrits aufgegangen. Wenn das All durch Parmenides nach seiner größten Ausdehnung hin begrifflich eine Grenze erhielt, so gab ihm die Atomistik die Grenze in seiner Bewegung nach der Kleinheit hin. Das Atom ist nach Leukippos mathematische Gestalt: Idea.

LYSIPPOS. Griechischer Bildhauer und Erzgießer aus Sikyon in der 2. Hälfte des 4. vordhrstlichen Jahrhunderts. Hofbildhauer Alexanders des Großen. Sein künstlerisches Ideal war der schlanke sehnige Männerkörper in leicht bewegter Haltung. Sein Hauptwerk, der Apoxyomenos (ein Jüngling, der sich nach dem Ringkampf abschabt), ist in Repliken erhalten und durch viele antike Geschichtsquellen gesichert und berühmt. Nach Plinius, *Naturae Historia* XXXIV, 65 behauptete Lysipp, er habe die Menschen nicht dargestellt, wie sie seien, sondern wie sie zu sein scheinen. Bellori hat diese Aussage in seine klassizistisch-idealistische Anschauung umgefärbt.

MARINO. Francesco Manolesco, *La Galeria del Cavalier Marino distinta in Pitture e Sculture*. Ancona 1620 p. 82. Bellori zitiert die erste Hälfte der Stanze XIII. Die zweite Hälfte lautet:

Himmlischer Anblick, welche Meisterschaft,
Die sich in ihrem Werk selbst übertrifft!
Ewiger Schmuck auf Leinwand und Karton
O Weltenwunder, Ehre aller Kunst!

MAXIMOS VON TYROS. Sophist in der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. *Φιλοσοφούμενα*
Philosophische Stoffe XVII, 3. Herausg. von Hobein. Seite 211.

OVID. Die Verse auf Cillarus: *Metamorphoses* XII, 397.
Über Apelles: *Ars amandi* III, 401.
Über Andromeda: *Metamorphoses* LV, 671.
Über die Grotte der Diana: *Metamorphoses* III, 158.

PARRHASIOS. Griechischer Maler des 5. Jahrhunderts v. Chr. zur Zeit des peloponnesischen Krieges. In heftigem Wettstreit mit Zeuxis war auch er ein Begründer der „malerischen“ Malerei. Am bezeichnendsten für seine Kunst scheinen Gemälde gewesen zu sein, worin er die Charaktertypen des athenischen Volks schildern wollte. Psychologische Erkenntnis und neue Beobachtung von Licht und Schatten, die anstelle der einfachen Umrißlinien treten, sind demnach bezeichnend für seinen Stil.

PAUSON. Griechischer Maler des 5. Jahrhunderts v. Chr. Vermutlich ein scharfer Beobachter, der die Umwelt mit überlegener Ironie behandelt hat. In den Komödien des Aristophanes tritt Pauson als Spötter auf. Eine Anekdote berichtet, daß er den Auftrag bekommen habe, ein sich wälzendes Pferd zu malen. Als der Besteller kam, sah er ein laufendes Pferd von Staubwolken eingehüllt und stellte den Maler zur Rede. Pauson aber drehte das Gemälde herum, und nun erschien es wie verlangt. Belloris strenge Auffassung schließt sich Aristoteles, *Poetik* II an, der solchen Witz für unvereinbar mit der Würde der Kunst ansah.

PEIRAIKOS. Griechischer Genre- und Stillebenmaler der hellenistischen Zeit, über den Plinius, *Naturae Historia* XXXV, 112 berichtet hat. Seine kleinen Bilder wurden wegen ihrer Beobachtungstreue und Vollendung hoch

bezahlt. Da er gern Volksszenen mit Eseltreibern, Barbier- und Schusterläden malte, wurde er als *Rhyparographos* = Schmutzmaler bezeichnet.

PERUZZI, Baldassare, geb. in Siena 1481, gest. in Rom 1536, wo er seit 1503 wirkte. Ursprünglich Maler, wurde er durch Studien und Messungen antiker Baudenkmäler in Rom und der Campagna, die er für seine Prospektmaleien betrieb, selber zum Architekten. Sein spätes Hauptwerk ist der Palazzo Massimo alle Colonne in Rom 1532. Bellori nennt diesen Lieblingsschüler Raffaels nur mit dem Vornamen, was bezeichnend ist für die Verehrung, die er allem, was Raffael nahe stand, entgegenbrachte.

PHIDIAS. Die Stelle über die Götterbilder bei Cicero, *Orator ad Brutum* II, 9.

PHILO, *De opificio mundi*. Cap. IV. Seine Lehre besagt, daß Gott die Ideen schafft, weil er weiß, daß ohne schöne Vorbilder nichts Schönes geschaffen werden kann. Diese Ideen wohnen allein Gott inne, aber von ihnen gehen „unkörperliche“ Kräfte aus, die erst die göttlichen Absichten in die Tat umsetzen lassen.

PHILOSTRAT über die Phantasie: Apollonius von Tyana. Bd. VI, 19. Ausgabe von C. L. Kayser. *τὰ Σωζόμενα*. 1844. p. 118.

Flavius Philostratus, des Älteren, *Werke*, übersetzt von Friedrich Jakobs 1828. 2. Bd. S. 525: „Die Nachahmung wird nur das bilden, was sie sieht; die Phantasie aber auch, was sie nicht sieht. Denn dieses wird sie sich darstellen nach Maßgabe dessen, was wahrhaft ist.“

PHILOSTRAT über Euphorbos: *Ἡρωικός*, 725. Ausgabe, Kayser p. 317. Flavius Philostratus, des Älteren, *Werke*, übersetzt von Friedrich Jakobs. 1. Bd. *Heldengeschichten*. Stuttgart 1828. S. 106: „Seine Schönheit, sagt Protesilaos, habe selbst die Achäer erfreut; denn er habe einem Bilde Apolls geglichen, wenn dieser unbeschoren und zart in seiner schönsten Gestalt erscheint.“

PHILOSTRAT über Neoptolemos: *Ἡρωικός*, 739. Ausgabe Kayser p. 324. Ausgabe Jakobs, *Heldengeschichten* a. u. O. S. 126: „Er sei schön und

dem Vater ähnlich gewesen; habe ihm aber um so viel nachgestanden, als schöne Menschen ihren Bildern."

PLATO. Belloris Zitat: Sophistes 136 ff.

PROKLOS, Commentarius in Timaium II, 122 B: Wenn du einen von Natur wohl gebildeten Menschen und einen von Menschenhand vollendeten nimmst, so ist der natürliche nicht durchaus schöner als der künstliche. Denn in Vielem geht die Kunst genauer vor. – Bellori hat die Stelle aus seiner Anschauung heraus etwas anders gewendet.

QUINTILIAN, Institutiones Or. II. 17, 9: Es genügt, daran zu erinnern, daß alles, was die Kunst vollbracht haben mag, seinen Ausgang von der Natur genommen hat. (Zu Seite 21).

RAFFAEL trug sich mit dem großartigen Plan, das antike Rom wieder vollständig auszugraben, ein weitblickender Gedanke, den dann die Archäologie des 19. Jahrhunderts für Forum und Palatin ausführte, während die großen Kaiserforen erst der wiedererwachten Imperiumsidee des faschistischen Italiens ihre Aufdeckung verdanken. Es ist nicht ausgeschlossen, daß Raffael der Verfasser der historischen Skizze über die alte und neue Architektur ist, der sich als begeisterter Verehrer der Ruinen Roms und sicherer Kenner des Vitruv für die Belebung antiken Baugeistes einsetzt. Die anmutvolle Haltung der Palastbauten Raffaels, in denen die Fülle der Gedanken zu vollendeter Harmonie gebündelt war, entsprach vollkommen dem so reich und vielfältig geschichteten Lebensgefühl der Hochrenaissance unter Leo X.

RENI, Guido 1575–1642. Der Erzengel Michael, eins seiner Hauptwerke, steht noch auf einem Seitenaltar in der Kapuzinerkirche S. Maria della Concezione zu Rom.

ROMANO, Giulio, geb. 1499 in Rom, gest. 1546 in Mantua. Maler und Architekt. Nach dem Tode Bramantes 1540 wies Raffael diesen seinen Lieblingsschüler auf architektonische Studien und Aufgaben hin, wozu er ihn Grundrisse und Schnitte antiker Bauten anfertigen ließ. Giulio Romano baute in klassischem Stil einige Paläste in Rom und nach seiner Übersiedlung

nach Mantua den berühmten Palazzo del Te. Seine umfangreichere male-
rische Tätigkeit steht hier für Bellori nicht zur Erörterung.

TASSO, Torquato. Das befreite Jerusalem XVI, 10.

TIMAIOS, ein pythagoreischer Naturphilosoph, ist Titelperson eines platonischen Dialogs. Vornehmer Herkunft und reich war er zur Zeit des von Plato erfundenen Gesprächs, um 421 v. Chr., in seiner Heimatstadt Lokroi als Politiker entscheidend tätig gewesen. Timaios ist Verfasser einer Schrift „Über die Natur“, deren Wortlaut der Platoniker Proklos seinem Timaioskommentar voranstellte.

TIMANTHES. Nach Plinius Zeitgenosse von Zeuxis und Parrhasios. Sein Hauptwerk war die Opferung der Iphigenie. Obwohl nur aus Schriftquellen bekannt, hat dies Gemälde doch auch in der deutschen Ästhetik seit Lessings Laokoon das erhabene Beispiel für die Darstellung und Stufung des Ausdrucks der Trauer und des Schmerzes abgegeben.

VITRUV. Marcus Vitruvius Pollio. Zehn Bücher über Architektur. Übersetzt von J. Prestel, Straßburg 1913. Seite 363: Kapitel V, 3 „Die Motive nun, welche ehemals die Vorfahren aus dem wahren Leben entlehnten, werden von dem gegenwärtigen verderbten Geschmack verworfen. Denn die heutigen Leute bringen auf den Stuckflächen lieber ungeheuerliche Wesen als wahrheitsgetreue Darstellungen natürlicher Gegenstände zur Schau.“ Weitere Bemerkungen Vitruvs ebenda Kap. V, 4–6. Daraus geht hervor, daß Vitruv sich überhaupt nicht gegen Werke der Baukunst wendet, sondern nur gegen die Scheinarchitekturen der Malerei im sogenannten IV. pompejanischen Stil.

ZEUXIS aus Heraklea. Griechischer Maler des 5. Jahrhunderts v. Chr. Sein Gemälde des rosenbekränzten Eros wird in den 425 v. Chr. aufgeführten Adarnern des Aristophanes genannt. In seiner Kunst war er ein Bahnbrecher des Illusionismus. Das Gemälde der Helena hat wahrscheinlich im Heratempel zu Kroton, einem Museum der Kunst dieses Meisters, gestanden. Mit ihm hatte Zeuxis einen Idealtyp weiblicher Schönheit geschaffen, der auf Jahrhunderte die Vorstellung beherrschte.

DAS BILDNIS, das Carlo Maratti von seinem Freund und Gesinnungs-
genossen Giovanni Pietro Bellori wohl um 1665 malte, ist verschollen.
Es darf als ein Zeugnis jener neuen Bildniskunst gelten, die der 1625 in
Camerino in den Marken geborene Meister um 1660 in Rom begründete.
Die psychologische Charakteristik ist zugeschärft, und in Haltung und
Aufbau sind das geistige Wesen und die Bedeutung der Persönlichkeit zur
Wirkung gebracht.

Die unserer Heliogravüre zugrunde liegende Radierung nach Marattis Ge-
mälde stammt von der Hand des englischen Malers und Kupferstechers
Thomas Patch, der, um 1720 in Devonshire geboren, mit Reynolds 1749
nach Rom kam, von wo er sich 1755 nach Florenz begab. In dieser seiner
Wahlheimat starb Patch 1782. Weder Naglers Künstlerlexikon 1841 noch
Le Blancs, Manuel de l'Amateur d'estampes 1888, kennen die Radierung.
Auch Thieme-Beckers Künstlerlexikon Bd. 26/1932 führt sie nicht an. Das
Blatt, das ich in der an Seltenheiten reichen Porträtsammlung der Na-
tionalbibliothek in Wien fand, darf daher als Unikum gelten. Für freund-
liche Förderung bin ich dem Vorstand der Porträtsammlung, Herrn Dr.
Beetz, zu Dank verpflichtet.

Die Suche nach einem Bildnis Belloris verlief lange Zeit ohne Ergebnis. In
keiner einzigen römischen Sammlung war sein Bildnis bekannt, selbst nicht
in der Accademia di San Luca. Für diese Nachforschungen sei Herrn Com-
mentatore Professor Hermanin in Rom auch an dieser Stelle gedankt.

DIE NEUE SCHRIFT, aus der diese Veröffentlichung gesetzt worden
ist, entwarf Herbert Post, der Leiter der Abteilung Schrift und Buchgestal-
tung an der Meisterschule des Deutschen Handwerks in Halle an der Saale
auf Burg Giebichenstein. Nach ihm trägt sie ihren Namen: Post-Antiqua.
Herbert Post fand mit dieser Schrift eine neue Form der Antiqua, in der die
Bewegtheit der Kapitalen alter griechischer Inschriften zum ersten Mal auf
die Groß- und Kleinbuchstaben des abendländischen Alphabets übertragen
wurde. Damit steht diese Schrift in bewußtem Gegensatz zu den konstruk-
tiven Antiquaschriften, die ihre Wurzel in den in sich ruhenden Einzel-
formen der römischen Kapitalschriften haben. Schon im Versalsatz wird
dieser grundlegende Unterschied gegenwärtig; die Wortbilder gewinnen

einen inneren Zusammenhalt, das Leben jedes einzelnen Buchstabens fließt
in dem Leben des nächsten weiter. In noch stärkerem Maße ist dies im ge-
mischtem Satz der Fall. Mit den Schwierigkeiten, die erfahrungsgemäß in
der Zusammenordnung von Kapitalen und Gemeinen liegen, hat Herbert
Post in der Post-Antiqua immer wieder gerungen; er hat gemeinsam mit
der Schriftgießerei H. Berthold AG die Schrift so durchgestaltet, daß sie als
ein von lebendiger Einheit getragener Gliederzusammenhang wirkt.

Universitätsprofessor Dr. Kurt Gerstenberg, Würzburg.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Dies ist das erste Buch, das aus der von Herbert Post gezeichneten und von der H. Berthold Messinglinien-Fabrik und Schriftgießerei AG herausgegebenen Post-Antiqua gesetzt wurde. Satz und Druck stellte die Druckerei des Hauses Berthold zu Berlin her.