BSB Bayerische StaatsBibliothek

Münchener DigitalisierungsZentrum
Digitale Bibliothek

Piles, Roger de

Einleitung in die Malerey aus Grundsätzen mit Kupfern

Leipzig 1760

Regensburg, Staatliche Bibliothek -- 999/Art.175
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11081528-7
VD18 10548467-004

Copyright

Das Copyright für alle Webdokumente, insbesondere für Bilder, liegt bei der Bayerischen Staatsbibliothek. Eine Folgeverwertung von Webdokumenten ist nur mit Zustimmung der Bayerischen Staatsbibliothek bzw. des Autors möglich. Externe Links auf die Angebote sind ausdrücklich erwünscht. Eine unautorisierte Übernahme ganzer Seiten oder ganzer Beiträge oder Beitragsteile ist dagegen nicht zulässig. Für nicht-kommerzielle Ausbildungszwecke können einzelne Materialien kopiert werden, solange eindeutig die Urheberschaft der Autoren bzw. der Bayerischen Staatsbibliothek kenntlich gemacht wird.

Eine Verwertung von urheberrechtlich geschützten Beiträgen und Abbildungen der auf den Servern der Bayerischen Staatsbibliothek befindlichen Daten, insbesondere durch Vervielfältigung oder Verbreitung, ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung der Bayerischen Staatsbibliothek unzulässig und strafbar, soweit sich aus dem Urheberrechtsgesetz nichts anderes ergibt. Insbesondere ist eine Einspeicherung oder Verarbeitung in Datensystemen ohne Zustimmung der Bayerischen Staatsbibliothek unzulässig.

The Bayerische Staatsbibliothek (BSB) owns the copyright for all web documents, in particular for all images. Any further use of the web documents is subject to the approval of the Bayerische Staatsbibliothek and/or the author. External links to the offer of the BSB are expressly welcome. However, it is illegal to copy whole pages or complete articles or parts of articles without prior authorisation. Some individual materials may be copied for non-commercial educational purposes, provided that the authorship of the author(s) or of the Bayerische Staatsbibliothek is indicated unambiguously.

Unless provided otherwise by the copyright law, it is illegal and may be prosecuted as a punishable offence to use copyrighted articles and representations of the data stored on the servers of the Bayerische Staatsbibliothek, in particular by copying or disseminating them, without the prior written approval of the Bayerische Staatsbibliothek. It is in particular illegal to store or process any data in data systems without the approval of the Bayerische Staatsbibliothek.

11081528

Arles 175

11081528

11081528


Einleitung
in die
Malerey
aus
Grundsä-
tzen.
Artis et Naturæ
Fœdus

Einleitung

in die

Mahlerey

aus

Grundsätzen.

Aus dem Französischen

des Hrn. Roger von Piles

übersetzt.

Conjuncti C. Fabricii Waldemannstorffe Minor. Pfleg.

Mit Kupfern.

Leipzig,

Verlegts Johann Gottfried Dyck,

1760.



Staatliche Bibliothek
Regensburg

Vorbericht.

Aufmunterungen eines Freundes der Kunst, haben den Verleger bewogen, diese Uebersetzung eines beliebten und ziemlich seltenen Werkes zu veranstalten.

Der Werth der Schriften des Herrn von Piles ist unter allen ächten Kennern festgestellt. Ein solcher Mann, der die Begriffe in einer der angenehmsten Künste aufklären helfen, ist auch würdig, nicht nur in seiner Landessprache, jeglichem gesitteten Volke, das die Verschönerung des Verstandes, und die Verbesserung des Geschmacks unter wesentliche Vortheile rechnet, bekannt, sondern diesem auch durch Uebersetzung eigener zu werden.

11081528

Vorbericht.

Aufmunterungen eines Freundes der Kunst, haben den Verleger bewogen, diese Uebersetzung eines beliebten und ziemlich seltenen Werkes zu veranstalten.

Der Werth der Schriften des Herrn von Piles ist unter allen ächten Kennern festgestellt. Ein solcher Mann, der die Begriffe in einer der angenehmsten Künste aufklären helfen, ist auch würdig, nicht nur in seiner Landessprache, jeglichem gesitteten Volke, das die Verschönerung des Verstandes, und die Verbesserung des Geschmacks unter wesentliche Vortheile rechnet, bekannt, sondern diesem auch durch Uebersetzung eigener zu werden.

Für junge Lehrlinge ist dieses Buch vornämlich geschrieben: der Verfasser hat sich selbst auf der 20sten Seite ausführlich darüber erkläret. Da nun wenig angehende Künstler unter den Deutschen der französischen Sprache mächtig sind: so wird der Nutzen, der ihnen aus gegenwärtiger Uebersetzung erwachsen kann, einem jeden in die Augen fallen. Eine solche Ausnahme von dem Misbrauche der Uebersetzungen, wird auch gegen diejenigen, die am meisten darwider eifern, keiner Schutzschrift bedürfen.

Die Sammler erlesener Kunstwerke will man nicht erinnern; aber für junge Künstler wird es nicht überflüßig seyn, anzumerken, daß der Verfasser auch von der Natur besondere Gaben in der Kunst, die er so gründlich erkläret, empfangen hatte. Das Bildniß des berühmten Boileau Despreaux, das Drevet gesto-

chen

chen hat, wird alle Kenner, die es gesehen, davon überzeuget haben.

Ein feiner Geschmack in den Künsten giebt allerdings Anlaß, die schönsten Betrachtungen über dieselben anzustellen; und was ein denkender Kopf davon schreibt, wird allemal nützlich seyn. Doch, wo ihm die Uebung der Kunst den Ausdruck erleichtert, der bloßen Künstlern, die davon geschrieben haben, aus andern Ursachen nicht selten schwer geworden, da wird der angehende Künstler den Schriftsteller hurtiger fassen. Der Kenner wird zugleich finden, daß, so oft dieser letztere sich, als ein Kunstgenosse, in anderer Künstler Stelle setzen kann, er auch seinem Unterrichte mehr Nachdruck, und gewissen Bildern mehr Schattirungen zu geben vermocht. Ueberhaupt wird das Vertrauen eines jeden Lesers dabey

gewinnen. Auch der halben Kenner, die nur nicht etwann den Mangel der Einsicht in die gemeinsten Grundsätze, unter dem Anstriche höherer Kenntnisse, verbergen wollen. So stehet einigen das Tanzen besser an, als das Gehen, weil man, so lange sie tanzen, kaum inne wird, daß sie falsch treten. Nur das Gehen verräth sie. Diesen wird Roger von Piles treffliche Dienste thun: er wird, ohne sie vom Tanzen abzuhalten, sie sogar Gehen lehren.

Leben

Leben des Verfassers.

Roger von Piles wurde, im Jahr 1635, zu Clamecy, einer Stadt in dem Gouvernement von Nivernois, gebohren, und stammte aus einem sehr angesehenen Hause. Seine guten Talente, und sein Eifer in den Studien, gewonnen ihm, schon in seiner zartesten Jugend, einen gerechten Vorzug und Hochachtung. In den schönen Künsten und speculativischen Wissenschaften brachte er es gleich weit: doch ein vorzüglicher Geschmack an der Malerey trieb ihn, sich der Anführung des Frater Lukas bey Zeiten zu überlassen. Er machte auch mit dem Alphonsus dü Frenoy Freundschaft; dessen mitgetheiltes lateinisches Gedicht über die Malerey, er in die französische Sprache übersetzte, und mit Anmerkungen begleitete, um den Sinn des Textes leichter zu machen. Unterdessen war der von Piles, im Jahr 1662, in das Haus des Präsidenten Amelot gekommen, und sollte bey dessen Sohn die Hofmeisterstelle bekleiden, und ihn zu den Wissenschaften anführen: weil er nicht nur ein gelehrter Mann war, sondern auch einen feinen und zärtlichen Geschmack hatte, den er seinem vornehmen Schüler wohl einzuflößen wußte. Der junge Herr Amelot that eine Reise nach Wälschland, und hatte auf derselben den von Piles zum Gefährten. Dieser Umstand zeigte dem letztern Mittel und Wege, seine Neigung zu den schönen Künsten zu befriedigen. Nach geendigter Reise ließ unser Verfasser verschiedene Abhandlungen von der Malerey im Druck

erſcheinen; von welchen dieß die Folge war, daß berühmte Künſtler und Schriftſteller ihn zu ſchätzen und zu ſuchen anfiengen. Da der Herr Amelot hierauf zum königlichen Geſandten an die Republik Venedig ernannt wurde; ſo begleitete ihn der von Piles im Charakter eines Geſandſchaftſecretärs. Eben dieſer Herr wurde nicht lange darnach, als Geſandter an den Hof zu Liſſabon verſchickt: und er hatte den von Piles auch auf dieſer Reiſe zum Begleiter. Einige Zeit darauf trug der Kriegsminiſter dem von Piles auf, nach Wien zu gehen, und von der Beſchaffenheit der daſigen Umſtände Kundſchaft einzuziehen. Der Maler bewies ſich auch als einen guten Staatsmann, und entledigte ſich ſeines Auftrags mit vieler Einſicht und Klugheit. Der Herr Amelot wurde ferner zu verſchiedenen Geſandſchaften ernannt, und bey denſelben allemal durch den von Piles begleitet. Der Ruf, worinnen dieſer als ein Kenner der ſchönen Künſte ſtand, und ſeine Geſchicklichkeit zu Staatsſachen waren die Gründe, warum man ihn aufs neue wählte, daß er ſich als ein Liebhaber von Schildereyen zu Haag aufhalten, in der That aber heimlich mit ſolchen Perſonen unterhandeln ſollte, welche den Frieden wünſchten. Allein hier wurde er entdeckt, und auf Befehl des Staats gefänglich eingezogen. In ſeiner Gefangenſchaft war dieſes ſeine Beſchäftigung, daß er die Leben der berühmteſten Maler aufſetzte. Der König von Frankreich gab ihm, nach ſeiner Rückkunft,

kunst, ein jährliches Gnadengeld. Im Jahr 1705, wollte er dem Herrn Amelot, bey seiner Gesandschaft nach Madrid, wiederum folgen: allein seine schwächliche Gesundheit nöthigte ihn, Spanien zu verlassen, und vier Jahre darnach, nämlich im Jahr 1709, gab er zu Paris seinen Geist auf. Der von Piles besaß jene vortreflichen Eigenschaften des Herzens und des Geistes, welche Liebe und Hochachtung einflößen. Die Akademie der Maler- und Bildhauerkunst hatte an ihm einen freundschaftlichen Rathgeber. Seine Geschäfte erlaubten es ihm nicht, sich der Malerey gänzlich zu widmen; doch hatte er sich solche Grundsätze gemacht, welche die ihm mangelnde Uebung gewissermaßen ersetzten. Er hatte eine große Einsicht in die Farbengebung und Haltung; und ahmte die Gegenstände vollkommen nach, welche er schildern wollte. Er hat mit einem guten Erfolg Bildnisse gemalet; und unter andern Personen den Herrn Boileau, und die Madam Dacier geschildert. Man hat verschiedene Werke von ihm, als: Un Abregé d'Anatomie accommodé aux Arts de Peinture et de Sculpture, welches unter dem erdichteten Namen des Tortebat zum Vorschein kam; Conversation sur la connoissance de la Peinture; Dissertation sur les Ouvrages des plus fameux Peintres; les premiers Elemens de la Peinture-pratique; Traduction du Poeme de Du-fresnoy avec des Remarques; Dialogue sur le Coloris; Cours de Peinture par Principes.

Ord-

Ordnung der Abhandlungen,
die in diesem Werke enthalten sind.

Der Begriff von der Malerey S. 1
Das Wahre in der Malerey S. 22
Abschrift eines Briefs vom Hrn. dû Gvet über die Abhandlung von dem Wahren in der Malerey S. 34
Die Erfindung S. 39
Die Athenienſische Schule S. 59
Die Anordnung S. 73
Die Zeichnung S. 98
Die Gewänder S. 141
Die Landschaft S. 159
Die Bildnisse S. 205
Das Colorit oder die Farbengebung S. 239
Die Haltung S. 284
Die Ordnung zu studiren S. 303
Eine Abhandlung, worinnen untersucht wird, ob die Poesie der Malerey vorzuziehen sey S. 329
Beschreibung zweyer Bildschnitzerwerke, die Hr. Zumbo, ein sicilianischer Cavalier, gemacht hat S. 370
Der Maaßstab der Maler S. 383

Ein

Einleitung in die Malerey aus Grundsätzen.

Der Begriff von der Malerey, welcher statt einer Vorrede zu diesem Buche dienen kann.

Niemand trägt in einem Wettlauf den Preiß davon, wenn er seine Augen nicht auf das Ziel richtet, wo er hinkommen muß; und niemand kann eine vollkommene Einsicht in irgend eine Kunst oder Wissenschaft erlangen, ohne einen richtigen Begriff von derselben zu haben. Dieser Begriff ist unser Augenmerk; er leitet den, welcher in den Schranken lauft; und er bringt ihn gewiß an das Ende seiner Laufbahn, ich will sagen, zu dem Besitz der Wissenschaft, wornach er strebet.

Alle Dinge enthalten zwar, und entdecken auch größtentheils, was zur Bestimmung eines wahren und richtigen Begriffs derselben nöthig ist. Hieraus aber folgt noch nicht, daß dieser allemal ganz untrüglich bekannt sey, und daß man, statt der richtigsten und vollkommensten,

sich nicht manchmal falsche davon machen sollte. Die Malerey hat ihre Begriffe eben so wohl, als andre Künste: nur ist es etwas schweres, den richtigen darunter zu entwickeln und zu bestimmen. Allein ehe ich mich auf diese Untersuchung selbst einlasse, so sehe ich mich genöthiget hier anzumerken, daß man sich einen gedoppelten Begriff von der Malerey machen könne: erstlich, einen allgemeinen, der allen Menschen angemessen ist, und zweytens, einen besondern, welchen sich nur der Maler davon machen muß.

Will man den richtigen Begriff der Dinge, ohne Gefahr zu irren, ausfündig machen, so wählet man den sichersten Weg, wenn man ihn aus dem Innersten ihres Wesens und ihrer Erklärung herleitet. Denn die Erklärungen sind aus keiner andern Ursache erfunden worden, als dem Zweydeutigen der Ideen vorzubeugen, die falschen zu verbannen, und unsern Verstand von dem wahren Zweck, und den vornehmsten Wirkungen einer jeglichen Sache zu unterrichten.

Hieraus folgt nun dieses. Je richtiger und geschwinder ein Begriff uns auf den Zweck einer Sache leitet, welchen ihr Wesen, als seine Quelle, uns selbst anzeigt, desto sicherer können wir glauben, daß er der wahre und richtige sey.

Das Wesen und die Erklärung der Malerey besteht in der Nachahmung sichtbarer Vorwürfe,

se, die vermittelst der Gestalt und Farben geschieht. Hieraus muß man nun den Schluß machen: Je stärker und getreuer die Malerey die Natur nachahmt, desto geschwinder und gerader erreicht sie bey uns ihren Zweck, nämlich die Täuschung unsrer Augen, und desto mehrere und bessere Kennzeichen giebt sie uns, den wahren Begriff derselben zu bestimmen.

Dieser allgemeine Begriff der Malerey rührt und lockt jedermann: den unwissenden, den Liebhaber von Schildereyen, den Kenner, und selbst den Maler. Niemanden läßt er durch einen Ort, wo ein Gemälde von diesem Charakter ist, gleichgültig hingehen: er pflegt jedermann gleichsam zu überraschen, und zu machen, daß er sich aufhalten, und dem Vergnügen seiner Uebereilung einige Zeit nachhängen muß. Die gute und wahre Malerey ruft uns also, (wenn ich so sagen darf,) durch übereilen: und nur die Stärke ihrer Wirkung ist die Ursache, warum wir uns nicht entbrechen können, näher zu ihr hinzutreten, nicht anders, als wenn sie uns etwas zu sagen hätte. Und stehen wir bey derselben, so finden wir, daß sie uns ein gedoppeltes Vergnügen schaft: erstlich durch die schöne Wahl, und das Neue der vorgestellten Sachen, durch die Geschichte und Fabel, deren Andenken sie bey uns erneuert, durch die sinnreichen Erfindungen und Allegorien, deren Sinn ausfündig zu machen, oder deren Dunkelheit zu tadeln, eine angenehme Beschäftigung für uns ist; und

zweytens, durch die richtige und getreue Nachahmung, die uns erst gelockt hat, die uns in den einzelnen Theilen der Malerey unterrichtet, und die uns nach des Aristoteles Meinung ergötzt, so schrecklich auch die vorgestellten Gegenstände der Natur seyn mögen.

Außer diesem allgemeinen Begriff der Malerey giebt es noch einen zweyten, welcher den Malern, wie wir bereits erinnert haben, ganz besonders eigen ist, und womit sie sich so beschäftigen müssen, daß sie eine vollkommene Fertigkeit darinn erlangen. Dieser besondere Begriff erstreckt sich auf eine umständliche theoretische Känntniß der Malerey; und er muß ihnen so geläufig seyn, daß es das Ansehen gewinnt, als hätten sie bey der Ausführung ihrer Gedanken gar kein Nachdenken mehr nöthig.

Diese besondern Begriffe, die sich auf die verschiedenen Theile der Malerkunst beziehen, müssen also Malern stets gegenwärtig seyn, wenn sie die Zeichnung genau und sorgfältig erlernt, und eine Einsicht in eine schöne Farbengebung, und in alle übrige Dinge, die von diesen beiden Theilen abhangen, erworben haben.

Aus dem allen, was ich bisher gesagt habe, ziehe ich folgenden Schluß: Der Maler muß also durch die Stärke, und das wahrhaftig Große seiner Nachahmung gleichsam rufen; der betäubte Zuschauer aber zu derselben gehen,

nicht

nicht anders, als wenn er sich mit den vorgestellten Figuren in eine Unterredung einlassen wollte. Kurz, wenn die Nachahmung den Charakter des Wahren an sich hat, so scheint sie uns bloß darum zu sich gezogen zu haben, damit sie uns ergötzen und unterrichten wolle.

Unterdessen sind die Begriffe von der Malerey überhaupt eben so verschieden, als die Manieren der verschiedenen Schulen von einander abzugehen pflegen. Dieses kömmt aber nicht daher, weil es den Malern an den besondern Begriffen fehlt, die sie haben sollten; sondern es fließt vielmehr aus ganz andern Quellen. Und diese sind folgende: der nicht allemal sehr richtige Gebrauch dieser besondern Begriffe; die Fertigkeit in diesem unrichtigen Gebrauch, die sie nach und nach erlangen; ihr heftiger und vorzüglicher Eifer mehr für den einen, als den andern Theil; und endlich die fortdaurende Neigung zur Manier der Meister, die sie nachgeahmt haben. Hauptsächlich erzeugt die letzte in ihnen eine vorzügliche Liebe zu diesem oder jenem Theil. Diesen wählen sie gleichsam zu ihrem Liebling, an statt daß sie höchlich verbunden sind, sie alle mit einander gründlich zu verstehen, weil alle zur Bildung des allgemeinen Begriffs, wovon wir gesprochen haben, das ihrige beytragen müssen. Denn die meisten Maler haben sich allezeit nach ihren verschiedenen Neigungen getheilt. Einige sind für den Raphael, andere für den Michael Angelo, andere für die Caracci, andere für ihre Schüler

eingenommen. Einige haben die Zeichnung, andere den Ueberfluß der Gedanken, andere die Annehmlichkeiten, andere den Ausdruck der Gemüthsbewegungen allem übrigen vorgezogen; und noch andere haben sich endlich der Gewalt ihres Genies überlassen, ohne es durch das Studiren und Nachdenken sattsam verbessert zu haben.

Was sollen wir aber mit allen diesen schwankenden und ungewissen Begriffen machen? Sie ganz und gar verwerfen, ist ohne Zweifel gefährlich; und wir können kein besseres Theil wählen, als dieses, daß wir uns vorzüglich an das Wahre halten, welches wir in dem allgemeinen Begriff vorausgesetzt haben. Alle gemalte Vorwürfe müssen wahr aussehen, ehe sie auf eine gewisse Art erscheinen. Denn das Wahre in der Malerey ist der Grund aller übrigen Theile. Diese erhöhen die Vortreflichkeit dieser Kunst nicht weniger, als die Wissenschaften und Tugenden die Vortreflichkeit des Menschen, der ihr Grund ist, zu erhöhen pflegen. Folglich muß man beide in ihrer Vollkommenheit voraussetzen, so oft man von den schönen Theilen spricht, die sie an sich haben, und die nicht eher eine gute Wirkung thun können, als bis sie auf das genauste mit denselben verbunden sind. Der Anschauende muß nicht genöthigt seyn, das Wahre in einem malerischen Werke erst zu suchen; sondern das Wahre in der Malerey muß vielmehr die Anschauenden durch seine Wirkung zu sich locken.

Vergeblich würde man in einem prächtigen Pallaste die kostbarsten Seltenheiten aufbewahren, wenn man entweder gar keine Thüren darein gemacht hätte, oder wenn der Zugang zu demselben der Schönheit des Gebäudes nicht angemessen wäre, wodurch die Leute Lust bekämen, hinein zu gehen, und da ihre Neugierde zu stillen. Alle sichtbare Gegenstände machen bloß durch die Werkzeuge der Augen einen Eindruck in die Seele, so wie die Töne in der Musik bloß durch die Ohren in das Gemüth eindringen. Die Ohren und die Augen sind die Thüren, durch welche unsre Urtheile über musikalische Concerte, oder über malerische Arbeiten ihren Eingang finden. Die vornehmste Sorge des Malers eben so wohl, als des Tonkünstlers, muß also diese seyn, daß sie durch die Stärke ihrer Harmonie den Zugang zu diesen Thüren frey und angenehm machen, der erste durch seine mit guter Haltung verknüpfte Farbengebung, und der andere durch seine zusammenstimmenden Töne (accords).

Wenn die Sachen auf diesem Fuß stehen, und wenn der Anschauende durch die Stärke des Werks angelockt wird, so entdecken seine Augen besondere Schönheiten daran, welche zu unterrichten und zu ergötzen fähig sind. Nun findet der Neugierige da, was seinem Geschmack angemessen ist; und nun untersucht der Maler die verschiedenen Theile seiner Kunst, um aus dem Guten Nutzen zu schöpfen, und das Schlechte, so sich vielleicht daran findet, zu verwerfen.

Alles ist in einer Malerarbeit nicht gleich. Dieses oder jenes Gemälde hat vielleicht verschiedene Mängel, wenn man alles stückweise untersuchen wollte; bey dem allen aber ermangelt es doch nicht, die Augen der Vorbeygehenden auf sich zu ziehen, weil der Maler Farben und Haltung bey demselben vortreflich zu brauchen wußte.

Rembrand, z. B. bekam einmal den lustigen Einfall, das Bildniß seiner Magd zu malen, und an ein Fenster zu stellen, um die Augen der Vorbeygehenden damit zu täuschen. Dieß gelung ihm auch: und man merkte den Betrug nicht eher, als einige Tage drauf. Jedermann wird sichs von Rembranden gar leicht vorstellen können, daß weder das Schöne in der Zeichnung, noch das Edle in den Ausdrücken die Ursache war, warum dieses Stück eine so gute Wirkung that.

Bey meinem Aufenthalt in Holland wurde ich neugierig dieses Stück zu sehen. Ich entdeckte auch einen schönen Pinsel, und eine große Stärke in demselben. Deßwegen kaufte ich es, und es hat noch gegenwärtig eine beträchtliche Stelle in meiner Sammlung.

Andere Maler hingegen haben eine Menge Vollkommenheiten in den verschiedenen Theilen ihrer Kunst durch ihre Werke gezeigt, und dennoch sind diese nicht glücklich genug gewesen, gleich bey dem ersten Anblick günstige Augen auf sich zu ziehen. Ich sage mit Fleiß, glücklich genug; denn haben sie es doch manchmal gethan,

than, so kam solches von einer gewissen Anordnung der Vorwürfe her, welche an der Stelle, die sie einnahmen, eine unvermeidlich vortheilhafte Haltung erforderten. Nur Schade, daß alsdann das Ungefähr den meisten, die Wissenschaft des Malers hingegen nur sehr geringen Antheil an dieser Anordnung hatte. Denn wäre solche aus seiner Einsicht hergeflossen, so würde er sie in allen seinen Gemälden gewiesen haben.

Dahero ist es was sehr gewöhnliches, Gemälde zu sehen, welche ein Zimmer bloß durch ihren reichen Rahmen zieren, da indessen das Abgeschmackte und Matte der Malerey selbst, die er einfaßt, die Leute ohne alle Rührung vor sich vorbey gehen läßt, und durch kein Kennzeichen des anlockenden Wahren zu sich zieht.

Diese Sache begreiflicher zu machen, könnte ich mich des Beyspiels der geschicktesten Maler bedienen, die bey aller ihrer Geschicklichkeit denjenigen Theil noch nicht zureichend verstunden, welcher die Augen, gleich bey dem ersten Anblick, durch eine sehr getreue Nachahmung, und durch ein Wahres rührt, dessen Kunst uns bey nahe verführen könnte, weil es sich über die Natur selbst erhebt. Allein unter allen den Beyspielen, die man hier anführen kann, ist wohl der Raphael das merkwürdigste, theils wegen seines großen Ruhms, theils weil es eine ausgemachte Sache ist, daß kein einziger anderer Maler so viele Theile seiner Kunst zusammen ver-

standen, noch in einem so hohen Grad der Vollkommenheit in seiner Gewalt gehabt habe.

Es ist aus dem Zeugnisse vieler Menschen ganz unleugbar, daß man oftmals Leute von Verstand gesehen hat, welche den Raphael mitten unter dem Raphael selbst, ich will sagen, mitten in den Sälen des Vatikans, wo die schönsten Stücke dieses Malers stehen, aufsuchten, und zugleich ihre Führer baten, sie möchten ihnen doch Raphaels Werke weisen, ohne daß sie durch irgend ein Merkmal bezeugten, sie empfänden bey dem ersten Anblick derselben die Rührungen, welche sie, dem Gerüchte von Raphaels Ruhm gemäß, erwartet hätten. Sie sahen, daß ihre Erwartung und Einbildung von den Schildereyen dieses großen Genies gar nicht befriedigt wurde, weil sie dieselbe nach dem Begriffe abmaßen, den man natürlicher Weise von einer vollkommenen Malerey haben muß. Sie konnten sich nicht vorstellen, daß sie die Nachahmung der Natur noch nicht in ihrer völligen Stärke, und in ihrer höchsten Vollkommenheit finden würden, wenn sie die Werke eines so bewundernswürdigen Malers sähen. Hieraus aber erhellt nun deutlich, daß die übrigen Theile der Malerkunst, auch selbst auf der Staffel der Vollkommenheit, zu welcher sie ein Raphael gebracht hat, gar viel von ihrem Verdienst verliehren, so lange sie nicht mit der Känntniß einer guten Haltung, und anderer von der Farbengebung abhängender Sachen, verbunden sind.

Ich

Ich kann hier ein ziemlich neues Beyspiel anführen, und dadurch erweisen, wie wenig Wirkung Raphaels Werke bey dem ersten Anblick thun. Dieses Beyspiel (*) ist selbst einer von meinen Freunden, dessen Einsicht und Genie überall bekannt sind. Er treibt seine Achtung für diesen berühmten Maler bis zur Bewunderung; ein Umstand, der ihm mit allen Leuten von Verstand gemein ist. Da sich dieser vor einiger Zeit zu Rom befand, so bezeugte er eine große Ungeduld, die Werke des Raphaels zu sehen. Was man von ihm am meisten bewundert, sind die feuchtgemalten Gipsstücke (les fresques), die er in den Sälen des Vatikans geschildert hat. Man führte den Neugierigen, von dem ich spreche, dahin. Ganz gleichgültig gieng er mitten über diese Säle weg, und ward nicht einmal gewahr, daß er dasjenige eben vor Augen hätte, was er mit so heftiger Begierde suchte. Sein Führer hielt ihn plötzlich auf, und sagte zu ihm: Wo eilen Sie hin, mein Herr? Hier sehen Sie, was Sie suchen: und Sie geben nicht einmal Achtung darauf. Kaum hatte unser neugieriger Freund die Schönheiten wahrgenommen, die ihm sein starker Geist alsdann entwickelte, so faßte er den Entschluß, öfters wieder dahin zu gehen, damit er seine Neugierde völlig stillen, und aus dem, was ihm am meisten in die Augen leuchtete, seinen Geschmack bilden möchte. Wie herrlich würde das nicht vollends gewesen seyn, wenn Raphael selbst durch

(*) Herr von Valincourt.

durch schöne, einem jeglichen Vorwurf angemessene, und von einer vortreflichen Haltung unterstützte Farben, und deren gute Wirkungen, ihn gleich bey dem ersten Anblick herbey gerufen hätte, und der Anschauende auf diese Art entzückt über so viel schöne Sachen von dannen weggegangen wäre?

Der Herr, von welchem ich eben gesprochen, hatte sich eingebildet, er würde bey dem Anblick der Schildereyen, die in einem so großen Ruf stehen, in ein außerordentliches Erstaunen gerathen. Er gerieth aber in keines: und da er selbst kein Maler war, so begnügte er sich damit, daß er die Mienen an den Köpfen, die Ausdrücke, das Edle in den Stellungen, und die Annehmlichkeiten, welche sich hauptsächlich in denen Theilen zeigten, die den Gränzen seiner Einsicht am meisten angemessen waren, sorgfältig prüfte, und nach Verdiensten prieß. Uebrigens war er nicht neugierig genug, sich bey den übrigen Theilen aufzuhalten, welche den eigentlichen Vorwurf eines Malerstudiums ausmachen.

Dieser itzt erzählte Umstand pflegt sich mehr als einmal zu ereignen: ja, er begegnet nicht nur unwissenden Neugierigen, sondern auch selbst wirklichen Malern, die noch nichts von Raphaels Arbeiten gesehen haben.

Dieses aber will nicht so viel sagen, als ob sich unter Raphaels Schildereyen gar keine fänden, die schön colorirt wären. Nein! sondern es soll nur zum Beweis dienen, daß man nach der sehr geringen Anzahl solcher, die er auf diese

Weise

Weise gearbeitet hat, nicht urtheilen dürfe. Wer ihn so wohl, als alle übrige Maler richtig beurtheilen, und den Grad ihrer Fähigkeit bestimmen will, muß seine Entscheidung auf den größten Theil seiner und ihrer Werke bauen.

Einige wenden ein, diese große und vollkommene Nachahmung gehöre nicht zum Wesen der Malerey; denn wenn dieses wäre, so würde man ja die Wirkungen davon in den meisten Schildereyen sehen: ein anziehendes Gemälde komme nicht allezeit mit der Vorstellung desjenigen überein, welcher es suche: und es sey nicht nothwendig, daß die Figuren, woraus ein Gemälde zusammen gesetzt ist, das Ansehen haben müßten, als wollten sie sich mit den Zuschauern in eine Unterredung einlassen; denn man wisse ja schon zum voraus, daß es nichts als eine Malerey wäre.

Es ist wahr, die Anzahl solcher Gemälde, die den Zuschauer gleichsam rufen, ist nicht beträchtlich: allein dieß ist nicht so wohl der Fehler der Malerey, die, ihrem Wesen und Zweck gemäß, die Augen betäuben, und wo möglich hintergehen soll, als vielmehr des Malers. Nur des letztern seiner Nachläßigkeit, oder vielmehr seinem Geist muß man diesen Mangel zur Last legen. Dieser ist entweder nicht erhaben genug, oder nicht sattsam in den Grundsätzen unterrichtet, die er nothwendig vollkommen verstehen muß, wenn er die Vorbeygehenden, so zu sagen, zwingen will seine Gemälde anzusehen, und ihre Aufmerksamkeit auf sie zu richten.

Licht

Licht und Schatten recht zu brauchen, die Farben in eine gute Harmonie zu bringen, und allemal solche zu wählen, die sich für einen jeglichen besondern Gegenstand vollkommen schicken, dieß erfordert weit mehr Genie, als eine Figur regelmäßig richtig zu zeichnen. Das Zeichnen, welches so viel Zeit erfordert, wenn man es recht verstehen will, bestehet fast in nichts, als in einer Fertigkeit, die oft wiederholten Maaße und Umrisse genau zu treffen: hingegen die Haltung und die Zusammenstimmung der Farben sind eine ununterbrochene Kettevon Vernunftschlüssen, die den Geist eben so verschiedentlich üben, als verschieden die Gemälde zusammen gesetzt sind. Auch ein mäßiges Genie muß durch sein Anhalten in der Arbeit zu einer Richtigkeit im Zeichnen gelangen: die Haltung aber erfordert nicht nur die Känntniß der Regeln, sondern auch noch über dieses eine gewisse Stärke des Geists, die groß genug seyn muß, sich theilen, und auf alle übrige Theile der Malerey (wenn ich so sagen darf) ausbreiten zu können.

Jedermann weiß, daß die schöne Haltung und Farbengebung fast das einzige Verdienst sey, welches die Werke des Titian, und aller Maler aus seiner Schule, beliebt macht. Diesem ungeachtet werden sie noch immer sehr aufgesucht, und um einen hohen Preiß bezahlt; und in Sammlungen der Kenner pflegen sie das Verdienst der Schildereyen aus der ersten Klasse beständig noch zu behaupten.

Wenn

Wenn ich hier von der Zeichnung rede, so verstehe ich bloß die mechanische Beschäftigung, welche alle Vorwürfe nach richtigen Ausmessungen regelmäßig bildet. Denn mir ist nicht unbekannt, daß sich in einer Zeichnung nicht nur die Genauigkeit der Maaße, sondern auch ein solcher Geist entdecken kann, welcher durch den Geschmack und die edle Zierlichkeit alle Arten von Gestalten geschickt zusammen zu ordnen fähig ist.

Unterdessen ist leicht einzusehen, daß der größte Theil der Wirkung, welche einen Zuschauer anlockt, dem Colorit zugeschrieben werden müsse; und zwar dem Colorit, welches aus allen seinen Theilen bestehet, nämlich aus der Haltung, der Harmonie oder Zusammenstimmung der Farben, und selbst derjenigen, die wir Lokalfarben nennen, wenn sie, eine jegliche an dem gehörigen Orte, die Farbe der natürlichen Vorwürfe, die der Maler vorstellen will, getreu nachahmen. Allein hieraus folgt nicht, daß die übrigen Theile deßwegen zur Wirkung der ganzen Maschine unnöthig werden, oder daß sie einander, einige zur Bildung, andere zur Ausschmückung der gemalten Vorwürfe, keine gemeinschaftliche Hülfe mehr leisten dürfen, damit diese Geschmack und Anmuth bekommen, die Liebhaber der Malerey auf eine, die Maler aber auf die andre Weise unterrichten, und mit einem Worte, jedermann gefallen können.

Die Pflicht der Malerey ist also anzulocken und zu gefallen. Hat sie ihren Zuschauer zu

sich

sich gezogen, so wird sie durch die Erfüllung einer Obliegenheit noch nicht von der andern loß, welche verlangt, daß sie ihn durch die verschiedenen Schönheiten, die sie in sich schließt, auch angenehm unterhalten soll.

Gegenwärtig habe ich nichts weiter zu thun, als die Theile der Malerkunst in eine natürliche Ordnung zu bringen, damit der Leser durch dieselbe in dem Begriff noch mehr bestärkt werde, den ich ihm beyzubringen getrachtet habe. Und da sich dieser Begriff bloß auf das Wahre gründet; so werde ich auch mit der Abhandlung über das Wahre in der Malerey die Ordnung selbst anfangen müssen, in welcher die hierauf folgenden Abhandlungen nach und nach erscheinen werden. Hierzu bin ich um so viel mehr verbunden, weil diese Abhandlung über das Wahre, und die vorhergehende von dem richtigen Begriff der Malerey, in einer so genauen Verbindung mit einander stehen, daß sie bey nahe einerley Sache ausmachen. Denn alle Theile der Malerkunst haben eher keinen Werth, als bis sie den Charakter dieses Wahren an sich tragen.

Nach dem bereits erklärten und bestimmten Begriff der Malerey, und nach der gleich folgenden Abhandlung über das Wahre, wird weiter nichts zu thun seyn, als daß wir die übrigen Theile dieser Kunst zusammen nehmen. Und könnten wir voraussetzen, daß der Grund davon gewiß und fest genug wäre; so hätten wir das einzige Mittel in den Händen, ein

Ganzes

Ganzes zu bauen, welches vor der falschen Kritik und dem Angriffe solcher, die keine richtigen Grundsätze haben, vollkommen gesichert seyn könnte.

Ich werde dahero trachten, solche Grundsätze anzunehmen und zu erweisen, woraus ich, gleich als festen Steinen, für die Malerey eine Vormauer bauen, und einen Pallast aufrichten kann, zu welchem große Maler, wirkliche Neugierige, Liebhaber von Schildereyen, und Leute von guten Geschmacke eine sichere Zuflucht nehmen können.

Die **Erfindung** wird den Grundriß dieses Gebäudes geben; sie wird dessen malerische Lage wählen, die zwar seltsam, und manchmal wild, aber höchst angenehm ist. Sie wird auch die Materialien verordnen, welche zur Aufführung dieses Pallasts da seyn müssen. Und die **Anordnung** (la disposition) wird die Zimmer abtheilen, damit sie alle wirkliche Schönheiten, und alle Annehmlichkeiten, die man in sie bringen will, fassen können.

Nach der **Erfindung** und **Anordnung** bieten die **Zeichnung** und **Farbengebung**, mit dem Gefolge aller davon abhängenden Theile, ihre hülfreiche Hand dar, um dieses Gebäude vollends auszuführen. Die **Farbengebung** wird sich die Mühe nehmen, alle Dinge zu besuchen, und einem jeglichen von ihren Gaben so viel mitzutheilen, als seinen Bedürfnissen und Umständen angemessen ist. Sie wird in Gesellschaft der **Zeichnung** die Wahl des Gerä-

thes anordnen, welches das Gebäude zieren soll. Die Zeichnung wird allein und vorzüglich die Aufsicht über die Architektur, die Farbengebung aber die Wahl der Schildereyen über sich nehmen. Allein beide werden einstimmig mit einander arbeiten, um die letzte Hand an das Werk zu legen, und nichts daran fehlen zu lassen.

Verschiedene Vorwürfe, welche die Natur freywillig, ohne Kunst und Mühe hervorgebracht hat, müssen der Lage dieses Pallasts eine manchfaltige Gestalt geben, damit sie bequem zur Maleren werde. Felsen, Bäche, Berge, Flüsse, Büsche, Himmel und Felder, nebst ausserordentlichen zufälligen Dingen, ohne doch die Gränzen des Wahrscheinlichen zu überschreiten, sind Dinge, welche die Lage dieses Gebäudes sehr vortheilhaft machen; und in der Abhandlung über die Landschaftmalerey, die ich in der Folge liefern werde, soll umständlich von diesen verschiedenen Gegenständen gesprochen werden.

Die Malerey wird die Dichtkunst, mit allem ihr gebührenden Vorzug, unter die Einwohner dieses Pallasts aufnehmen. Da werden sie gleich zwo guten Schwestern, die einander ohne Eifersucht lieben müssen, und die nichts mit einander zu streiten haben, beysammen leben. Und mit der Vergleichung dieser zwo Künste werde ich die Ordnung beschließen, die ich, meiner Meinung nach, in diesem Lehrgebäude der

Malerey

Malerey, welches ich der Welt mitzutheilen entschloßen bin, zu beobachten habe.

Etliche verständige Männer haben hierbey dieses auszusetzen gefunden, daß ich, (wie es wirklich an dem ist,) meine Meinung von dem Begriffe der Malerey zu bestätigen, eine Unvollkommenheit des Raphaels gebraucht hätte; des Raphaels, sagen sie, welcher um des allgemeinen Rufs willen, den er sich in der Welt erworben hat, nicht anders, als ein Muster aller Vollkommenheit anzusehen ist. Sie gestehen zwar ein, daß ich im Grunde Recht habe: allein sie denken doch, ich hätte ein ander Beyspiel anführen, und wie andere vernünftige Männer, so viel Gefälligkeit für den Raphael haben sollen.

Sie fügen hinzu, neugierige Leser wären aus der Ursache schon wider mich eingenommen, weil sie sich einbildeten, ich zöge dem Raphael den Rubens vor: nun aber würde das Beyspiel, dessen ich mich zur Bestätigung meiner Meinung bediente, an statt sie auf andre Gedanken zu führen, dieselben vollends wider mich aufbringen, und in ihren Gemüthern eine wütende Begierde erzeugen, die mir zugetraute Einsicht in der Malerey zu schmälern.

Auf das alles kann ich weiter nichts antworten, als daß ich Raphaels Beyspiel, ich sollte lieber sagen, den Vorfall, der sich bey dem Anblick seiner Werke oft ereignet, aus keiner andern Absicht zum Beweis gewählt habe, als weil ich glaubte, ich würde aus dem Exempel

dieſes Mannes, eben weil er alle Theile ſeiner Kunſt vorzüglich vor allen andern Malern in ſeiner Gewalt hatte, einen größern Vortheil für mich ziehen, und meine Meinung über den Begriff von der Malerey deſto ſtärker befeſtigen können, wenn ich ihn gegen alle Vollkommenheiten eines Raphaels hielte. Allein heißt denn dieß den Raphael verachten, wenn man ihn eben aus dem Grunde zum Beyſpiel wählt, weil er wirklich in mehrern Theilen erfahren iſt, als kein andrer Maler, und weil er dadurch gezeigt hat, wie viel alle ſeine ſchönen Theile deßwegen verliehren, daß ſie nicht in der Begleitung eines Colorits erſcheinen, welches den Neugierigen zur Bewunderung derſelben anlocken kann?

Ich ſchreibe aber weder für diejenigen, welche die Malerkunſt ſchon vollkommen verſtehen, noch für ſolche, die darinnen gänzlich unerfahren ſind; nein, meine Arbeit iſt für Leute beſtimmt, die mit der Neigung zu dieſer ſchönen Kunſt gebohren, ſie wenigſtens in dem Umgang mit geſchickten Kennern und gelehrten Malern, getrieben haben. Mit einem Worte, ich ſchreibe für junge Schüler, die auf einem guten Wege gegangen ſind, und für alle diejenigen, welche ſchon eine leichte Känntniß von der Zeichnung und Farbengebung beſitzen, und nach einer ohne Vorurtheile angeſtellten Prüfung ſchöner Werke, eine zureichende Lehrbegierde haben, die Wahrheiten anzunehmen, die man ihnen beybringen will.

Halb=

Halbgelehrte Maler, die auf einen unrechten Weg gerathen sind, und die meisten Gelehrten pflegen ordentlich irrige Begriffe, wie sie sich solche gleich anfänglich gemacht haben, zu hegen und zu behaupten. Und ob sie gleich weder Zeichnung, noch Farbengebung, weder Raphael, noch Rubens kennen, so folgen sie doch in ihrer Sprache von diesen zween Malern einer alten Ueberlieferung, die zwar durch gute Anmerkungen der Kenner ein Merkliches von ihrem Ansehen verlohren, aber doch in vieler Leute Gemüthern noch Wurzeln zurücke gelassen hat.

Ich für mein Theil kann wohl sagen, daß ich, auf meinen Reisen, die schönsten Schildereyen in Europa, nicht nur gesehen, sondern auch mit Lust und mit der Verbesserung durchstudirt habe, womit ich das wenige Genie, so mir die Natur gegeben, habe üben können. Ich liebe alles, was in den Werken großer Meister gut ist, ohne Unterschied der Namen, und ohne einige Nachsicht. Ich liebe die Verschiedenheit der berühmten Schulen: ich liebe einen Raphael, einen Titian, einen Rubens: ich thue mein möglichstes, die seltenen Eigenschaften dieser großen Maler zu erforschen. Allein so groß auch ihre Vollkommenheiten seyn mögen, so liebe ich die Wahrheit doch noch mehr. Nur diese muß man zu seinem einzigen Augenmerke machen, hauptsächlich, wenn man für das Publicum schreibt. Ihm ist man diese Achtung schuldig, und von dieser habe ich nicht geglaubt mich loßzählen zu können.

Von dem Wahren in der Malerey.

So geneigt auch der Mensch zum Lügen ist, so haßt er doch nichts ärger, als die Lügen, und die Redlichkeit ist das stärkste Mittel sein Zutrauen zu gewinnen. Aus dem Grunde ist es unnöthig, der Wahrheit hier eine Lobrede zu schreiben. Man wird niemanden finden, der sie nicht lieben, und ihre Schönheiten nicht empfinden sollte. Nichts ist gut, nichts gefällt ohne das Wahre: dieß ist die Ursache, dieß ist das Richtige, dieß ist das Gesunde, und die Grundlage aller Vollkommenheiten, dieß ist das Ziel der Wissenschaften: und alle Künste, welche die Nachahmung zum Vorwurf haben, werden aus keiner andern Ursache getrieben, als die Menschen durch eine getreue Nachahmung der Natur zu unterrichten und zu ergötzen. Folglich können Leute, welche die Wissenschaften suchen, und die Künste üben, sich keinesweges glücklich preisen, wenn sie bey allen ihren Bemühungen das Wahre noch nicht gefunden haben, welches sie als die Belohnung ihrer wachsamen Stunden ansehen.

Außer diesem allgemeinen Wahren, welches sich überall finden sollte, hat man in einer jeden schönen Kunst, und in einer jeglichen Wissenschaft noch ein besonderes Wahres. Hier ist meine Absicht nur das zu entdecken, was man in der

Malerey

Malerey das Wahre nennet, und zu zeigen, wie viel einem Maler dran gelegen sey, solches wohl auszudrücken.

Allein ehe ich mich in diese Untersuchung selbst einlasse, so wird es dienlich seyn, hier im Vorbeygehen zu erinnern, daß man bey der Nachahmung, in Absicht auf die Malerey, folgendes zu bemerken habe. Nämlich, obgleich der Gegenstand in der Natur wahr, der Gegenstand aber auf dem Gemälde nur erdichtet ist, so wird der letzte dem ungeachtet ein Wahres genennet, wenn er den Charakter seines Urbilds vollkommen nachahmt. Und dieß ist nun das Wahre in der Malerey, mit dessen Entdeckung ich mich beschäftigen werde, um den Werth und die Nothwendigkeit desselben zu erweisen.

In der Malerey finde ich drey Arten des Wahren:

das einfache Wahre,
das idealische Wahre,
und das zusammengesetzte oder vollkommene Wahre.

Das einfache Wahre, welches ich auch das erste Wahre nenne, ist eine ungekünstelte und getreue Nachahmung der ausdrückenden und bedeutenden Bewegungen der Natur und der Vorwürfe, so wie sie der Maler zum Modell gewählt hat, und wie sie sich, gleich bey dem ersten Anblicke, unsren Augen darstellen. Folglich

lich muß es machen, daß die fleischichten Theile wirkliches Fleisch, und die Gewänder wirkliche Stoffe von verschiedenen Gattungen zu seyn scheinen; und daß ein jeglicher Gegenstand ins besondre den wirklichen Charakter seiner Natur beybehalte, damit die gemalten Vorwürfe durch die Känntniß der Haltung und der Zerschmelzung der Farben das Ansehen gewinnen, als wenn sie erhoben wären, und zusammen ein harmonisches Ganzes ausmachten.

Dieses einfache Wahre findet in allen Arten von Naturellen Mittel, den Maler zu seinem Zweck zu bringen. Und dieser ist nichts anders, als eine so empfindliche, und so lebhafte Nachahmung der Natur, daß die Figuren, so zu sagen, aussehen, als könnten sie sich von dem Gemälde los reißen, um sich mit ihren Zuschauern zu besprechen.

In dem Begriffe dieses einfachen Wahren sondre ich die Schönheiten, welche das erste Wahre zieren können, von denjenigen ab, welche das Genie oder die Regeln der Kunst noch hinzusetzen könnten, um ein ganz Vollkommenes daraus zu machen.

Das idealische Wahre ist eine Auswahl verschiedener Vollkommenheiten, welche sich niemals an einem Modell allein finden, und deßwegen aus mehrern, ordentlich aber aus dem Antiken hergenommen werden.

Dieses

Dieses idealische Wahre enthält den Ueberfluß der Gedanken, den Reichthum der Erfindungen, den Anstand der Stellungen, die edle Zierlichkeit der Umrisse, die Wahl schöner Ausdrücke, das schöne Werfen der Gewänder, kurz alles, wodurch das erste Wahre, ohne Veränderung, reizender und anständiger werden kann. Allein alle diese Vollkommenheiten können, in Absicht auf die Malerey, nur in der Vorstellung bestehen. Folglich haben sie einen gehörigen Gegenstand nöthig, welcher dieselben an sich zeigt, und mit Vortheil vor die Augen legt. Dieser gehörige Gegenstand ist das einfache Wahre. Es verhält sich damit eben so, wie mit den sittlichen Tugenden. Diese bestehen auch nur in der Vorstellung, so lange sie keinen gehörigen Gegenstand haben, ich will sagen, einen Gegenstand, der fähig und geneigt ist, sie anzunehmen, und ihnen ihr Daseyn zu geben. Ohne diesen würden sie bloß eine leere Einbildung, und ein Schatten von Tugend seyn.

Das einfache Wahre besteht durch sich selbst: es ist das Liebliche der Vollkommenheiten, die es begleiten: es macht, daß man einen Geschmack an ihnen findet: es giebt ihnen das Leben. Und gesetzt, daß es ganz allein noch nicht zur Nachahmung einer vollkommenen Natur bringen sollte, (welches bey dem Maler bloß von der Wahl seines Modells abhängt,) so bringt es doch wenigstens zur Nachahmung der Natur, welche überhaupt des Malers Absicht ist. Es

ist eine ausgemachte Sache, daß das idealische Wahre, ganz allein, durch einen sehr angenehmen Weg leitet: allein der Maler kann auf diesem den Zweck seiner Kunst noch nicht erreichen, und er würde gezwungen seyn unterwegens zu bleiben, wenn er den einzigen Beystand, den er zur Endigung seiner Laufbahn erwarten kann, nicht von dem einfachen Wahren bekäme. Hieraus erhellt nun, daß dieses gedoppelte Wahre, nämlich das einfache und das idealische, ein vollkommenes Zusammengesetztes ausmachen. Bey dessen Bildung reichen sie einander hülfreiche Hand, nur mit diesem besondern Unterschiede, daß das erste Wahre mitten durch alle hinzugefügte Vollkommenheiten hervorleuchtet, und sich merken läßt.

Das dritte Wahre, welches aus dem einfachen und idealischen Wahren zusammengesetzt wird, macht eben um dieser Verbindung willen das größte Meisterstück der Kunst, und die vollkommene Nachahmung der schönen Natur aus. Dieses schöne Wahrscheinliche scheint oft wahrer zu seyn, als die Wahrheit selbst; weil in dieser Verbindung das erste Wahre den Zuschauer einnimmt, mancherley Nachläßigkeiten bedeckt, und sich zuerst zu erkennen giebt, ohne daß man daran denkt.

Dieses dritte Wahre ist ein Ziel, welches bis hieher noch niemand getroffen hat. Nur so viel kann man sagen, daß diejenigen Maler die

die geschicktesten sind, die sich demselben am meisten genähert haben. Ja selbst das einfache und idealische Wahre haben die Maler nicht gleich stark in ihrer Gewalt gehabt, sondern es ist nach ihrem Genie, und nach ihrer verschiedenen Anführung getheilt gewesen. Giorgione, Titian, Pordenon, der ältere Palma, die Bassani, und die ganze Venetianische Schule, haben kein andres Verdienst gehabt, als daß sie in dem ersten Wahren Meister waren. Hingegen Leonhard von Vinci, Raphael, Julius der Römer, Polydor von Caravaggio, le Poussin, und einige andre aus der Römischen Schule, haben ihren größten Ruhm durch das idealische Wahre erlanget. Hauptsächlich hat sich Raphael dadurch hervorgethan: dieser kannte auch, außer den Schönheiten des idealischen Wahren, noch einen beträchtlichen Theil des einfachen Wahren, und näherte sich eben dadurch dem vollkommenen Wahren mehr, als es irgend einem von seiner Nation gelungen ist. Man kann auch an seinen Werken deutlich erkennen, daß er zu einem Gemälde so viel verschiedene Modelle habe sitzen laßen, als er Figuren darauf vorzustellen hatte, um die Natur in ihrer Verschiedenheit recht nachzuahmen. That er von dem Seinigen ja noch etwas hinzu, so geschahe es nur, um die Gesichtszüge regelmäßiger und ausdrückender zu machen. Uebrigens pflegte er das Wahre und den besondern Charakter seines Modells allemal beyzubehalten. Und ob er gleich das einfache Wahre in den

übrigen

übrigen Theilen der Malerkunst nicht vollkommen kannte, so hatte er doch an dem Wahren überhaupt einen solchen Geschmack, daß er die meisten Theile des Körpers erst nach der Natur zeichnete, und auf seinem Papier so ausdrückte, wie sie wirklich beschaffen waren. Dieses that er in der Absicht, daß er Zeugen der ganz ungekünstelten Wahrheit vor den Augen haben, und diese noch zu seiner aus dem Antiken gebildeten Idee der Schönheit hinzu fügen möchte. Bewundernswürdige Aufführung, die seit der Widerherstellung der Malerey kein einziger Maler so glücklich beobachtet hat, als Raphael!

Da das vollkommene Wahre ein Zusammengesetztes ist, welches aus dem einfachen und dem idealischen Wahren bestehet: so läßt sich nun sagen, welche Maler man geschickt nennen könne. Kurz von der Sache zu reden, man kann die Größe ihrer Geschicklichkeit nicht richtiger bestimmen, als durch den Grad ihrer Einsicht und Stärke in den Theilen des ersten und zweyten Wahren, und durch ihre erworbene glückliche Leichtigkeit aus beiden ein gutes Zusammengesetztes zu bilden.

Nachdem wir nun das Wahre in der Malerey erklärt und bestimmt haben, so wird die Untersuchung der Frage nicht undienlich seyn: Ob denn diejenigen Maler, welche in der Absicht gelehrt auszusehen, in den Umrissen ihrer Figu-

ren

ren zu ſtarke Ausſprünge machten, und alſo die Gränzen der regelmäßigen Einfalt überſchritten, nicht eben dadurch das Wahre verlaſſen haben?

Da die Maler alles Uebertriebene durch das Wort Laſt (charge) und Beläſtigt (chargé) ausdrücken, und da alles Uebertriebene die Gränzen der Wahrſcheinlichkeit überſchreitet: ſo iſt nicht zu leugnen, daß alles Beläſtigte, wie man es nennt, demjenigen Wahren zuwider ſey, welches wir eben beſtimmt haben. Unterdeſſen giebt es beläſtigte und ſtark ausgeſprungene Umriſſe, die doch gefallen, weil ſie ſich von dem Niedrigen des gewöhnlichen Naturells entfernen, und weil ſie das Anſehen haben, als leuchte etwas Freyes, und der Begriff von einem gewiſſen großen Geſchmack aus denſelben hervor. Dieſes pflegt die meiſten Maler ſo zu hintergehen, daß ſie dergleichen Uebertreibungen den Namen einer großen Manier beylegen.

Allein wer einen richtigen Begriff von der Genauigkeit, der regelmäßigen Einfalt, und der edlen Zierlichkeit der Natur hat, wird dergleichen Laſten, welche das Wahre allemal verändern, als etwas überflüßiges anſehen. Unterdeſſen kann man ſich nicht entbrechen, dergleichen beläſtigte Sachen in einigen großen Werken zu preiſen, abſonderlich wenn eine gehörige und billige Entfernung, in welcher man ſie anſieht, dieſelben in unſern Augen mildert, oder

wenn

wenn sie mit einer Vorsicht angebracht sind, welche den Charakter der Wahrheit nur desto deutlicher macht.

Gewisse Maler haben sich so wenig Mühe gegeben, eine gerechte Mäßigung in ihrer Zeichnung zu suchen und zu beobachten, daß sie sich vielmehr recht gezwungen haben, die Umrisse und Muskeln in derselben mit stärkern Aussprüngen anzugeben, als sie die Genauigkeit ihrer Kunst verlangt. Und dieses thaten sie bloß deßwegen, weil sie wollten für Leute gehalten werden, welche viel Einsicht in die Zergliederungskunst, und in der Zeichnung einen Geschmack gehabt hätten, der bey der Nachkommenschaft alle Hochachtung erhalten würde. Allein dieser Bewegungsgrund so wohl, als ihre Schildereyen haben ein gewisses Ansehen der Pedanterey, welche die Schönheit der Werke weit eher vermindern, als den Ruhm der Maler, die sie schilderten, vergrößern kann.

Es ist richtig, der Maler muß die Zergliederungskunst, und die rührenden Uebertreibungen, welche daraus herstammen, kennen; weil die Zergliederungskunst der Grund der Zeichnung ist, und weil dergleichen Uebertreibungen solche Personen zur Vollkommenheit führen können, die so viel davon zu nehmen und wegzulassen wissen, als zur Harmonie zwischen der Genauigkeit und edlen Einfalt der Zeichnung und dem guten Geschmack nothwendig ist. In

Zeich=

Zeichnungen, welche bloß die Gedanken der Gemälde enthalten, sind diese Uebertreibungen auch erträglich, ja nicht selten angenehm; und ein kluger Maler kann sich ihrer bey dem Anfang und dem Entwurf seiner Arbeit gar wohl bedienen. Allein er muß sie nachhero gleichsam wegschneiden, wenn er verlangt, daß sein Gemälde in seiner Vollkommenheit erscheinen soll; eben so, wie ein Baumeister den hölzernen Bogen herausschneidet und wegwirft, der ihm zum Auswölben seines Bogens gedient hat.

Endlich haben auch die antiken Bildsäulen, die man zu allen Zeiten für die Regel der Schönheit gehalten hat, nichts Beläſtigtes, nichts Gezwungenes an sich; eben so wenig, als die Werke derer, welche sie allezeit zu ihren Mustern wählten, als Raphael, le Pouſſin, Domenichino, und einige andere.

Alles gezwungene Wesen mißfällt nicht nur, sondern auch selbst die Natur wird durch diese Wolke der üblen Fertigkeit, welche bey den Malern Manier heißt, sehr verdunkelt.

Diese Wahrheit wohl zu verstehen, muß man wissen, daß es zwo Gattungen von Malern giebt. Einige, deren Anzahl aber sehr schwach ist, schildern nach den Grundsätzen ihrer Kunst, und liefern Werke, worinnen sich das Wahre deutlich genug zeigt, um den Zuschauer aufhalten, und ihm ein Vergnügen geben

ben zu können. Andere malen nur handwerksmäßig mit einer fördernden Fertigkeit, die sie entweder von sich selbst ohne Nachdenken angenommen, oder von ihren Meistern ohne Ueberlegung erlernt haben. Von Ungefähr, und vermöge des Gedächtnisses, machen sie es zwar manchmal gut; mittelmäßig aber geräth es ihnen allemal, wenn sie aus ihrem eigenen Vorrath schöpfen. Und da sie sich des Naturells nur selten bedienen, oder es doch stets nach ihrer Fertigkeit einrichten, so können sie auch weder das Wahre, noch das Wahrscheinliche, welches der einzige Vorwurf eines wahren Malers, und das Ziel der Malerey ist, jemals gehörig und richtig ausdrücken.

Uebrigens muß sich das Wahre unfehlbar weit stärker und augenscheinlicher in der Malerey, als in allen andern schönen Künsten finden. Die letztern thun nichts weiter, als daß sie die Idee abwesender Dinge wider erneuern; die Malerey hingegen ersetzt sie gänzlich, und durch ihr Wesen, welches nicht nur im Ergötzen, sondern auch im Hintergehen unsrer Augen besteht, stellt sie dieselben als gegenwärtig dar.

Apelles gab seinen Bildnissen, in Ansehung der Miene und der einzelnen Gesichtszüge, so viel wahres und ähnliches, daß ein gewisser Nativitätsteller, bloß wenn er sie ansah, die Gemüthsart und die zukünftigen Begebenheiten der geschil-

schilderten Personen vollkommen sagen konnte. Apelles trug also mehr Sorge, das Wahre in seinen Bildnissen beyzubehalten, als sie durch einige Aenderung zu verschönern.

Kurz, das Wahre hat in diesem Falle so viele Reizungen, daß man es der Beyhülfe einer entlehnten Schönheit allemal vorziehen muß. Denn Bildnisse können ohne das Wahre nur einen schwankenden und verwirrten Begriff von unsern Freunden, nicht aber den wirklichen Charakter ihrer Person erhalten.

Was kann man aber aus dieser ganzen Betrachtung für Schlüsse ziehen? Keine andern, als diese: Es giebt in der Malerey ein erstes und ursprüngliches, ein wesentliches Wahres, welches den Maler, ohne den geringsten Umweg, zu seinem Zweck bringt; es giebt ein beseeltes Wahres, welches nicht nur durch sich selbst besteht und lebt, sondern auch allen Vollkommenheiten, deren es fähig ist, und womit man es ausschmücken will, das Leben schenkt; diese Vollkommenheiten sind aber, so zu sagen, nur ein Nebenwahres, welches für sich allein keine Bewegung hat, und doch dem ursprünglichen Wahren Ehre macht, wenn es mit demselben verbunden wird. Es ist aber dieses erste ursprüngliche Wahre der Malerey, wie wir bereits gesagt haben, eine ungekünstelte und getreue Nachahmung der ausdrückenden Bewegungen der Natur und andrer Gegenstände, so

wie sie sich, gleich bey dem ersten Anblick, unsern Augen mit ihrer Verschiedenheit, und mit ihrem Charakter, zeigen und darstellen.

Hieraus erhellen endlich noch folgende zwo Wahrheiten: Welcher Maler dieses erste Wahre nicht nur gering schätzen, sondern auch keine große Sorge tragen will, es richtig kennen zu lernen, und vor allen andern Dingen Meister darinnen zu werden, der wird nur auf Sand bauen, und niemals für einen wahren Nachahmer der Natur hingehen; zweytens, die ganze Vollkommenheit der Malerey besteht in diesen drey Gattungen des Wahren, welches wir eben erklärt und erwiesen haben.

* * * * * * * * * * * * * * *

Abschrift eines Briefs, den Herr du Gvet an ein Frauenzimmer schrieb, welches ihm die vorhergehende Abhandlung zugeschickt, und seine Meinung darüber verlangt hatte.

Den 9 März, 1704.

Madam,

Die Abhandlung über das Wahre in der Malerey hat mir mehrern Unterricht ertheilt, und ein dauerhafteres Vergnügen gegeben, als alle die Schriften, mit welchen ich, wie Sie wissen, so zufrieden war. Sie schien mir nicht

nur

nur ein Abriß der Regeln zu seyn, sondern auch ihren Grund und Endzweck zu entdecken. Und zu meiner großen Zufriedenheit habe ich auch das Geheimniß daraus gelernt, zwey mir ganz widrig scheinende Dinge mit einander zu vergleichen: nämlich, wie man die Natur nachahmen könne, und sich doch nicht an die bloße Nachahmung derselben fesseln dürfe; und wie es möglich sey, ihren Schönheiten andre beyzufügen, damit man sie erreiche, und sie zu verbessern, damit sie wohl in die Augen falle.

Die Bewegung und das Leben giebt das einfache Wahre; das idealische aber wählt mit Kunst noch alles das, was jenes verschönern und rührend machen kann: doch wählt es solches nicht außerhalb den Gränzen des einfachen Wahren, welches in gewissen Theilen arm, aber in seinem Ganzen reich ist.

Wenn das zweyte Wahre das erstere nicht voraus setzt, wenn jenes dieses erstickt, und hindert, deutlicher in die Augen zu leuchten, als alles das, was von dem zweyten hinzugesetzt wird: so entfernt sich die Kunst von der Natur; jene zeigt sich statt dieser, sie nimmt den Platz ein, an statt diese vorzustellen; sie betrügt die Erwartung und nicht die Augen des Zuschauers; sie warnt ihn vor dem Fallstrick, und ist nicht geschickt genug, ihm denselben recht zu legen.

Bleibt hingegen das erste Wahre, welches zwar alle Wahrheit der Bewegung und des

Lebens, nicht aber auch das Edle, die Genauigkeit, und die Annehmlichkeiten, die sich anderswo finden, allemal an sich hat, auch ohne die Beyhülfe eines zweyten Wahren, stets groß und vollkommen: so gefällt es doch nur so stark, als angenehm und vollkommen es ist; und das Gemälde verliehrt auch alles das, was seinem Urbilde mangelte.

Der Nutzen dieses zweyten oder idealischen Wahren ist also dieser: Es ersetzt in einem jeglichen Gegenstande, was er nicht besaß; welches er aber doch haben konnte, und die Natur einigen andern auch wirklich mitgetheilt hatte: und folglich vereiniget es, was diese fast allemal getheilt hat.

Dieses zweyte Wahre, wenn man sich nach aller Schärfe ausdrücken will, ist fast eben so wirklich, als das erste: denn es erfindet nichts, sondern wählt nur an allen Orten. Es durchstudirt alles, was gefallen, unterrichten, besee-len kann. Nichts entgehet ihm, selbst wenn es scheint dem Ungefähr entgangen zu seyn. Durch die Zeichnung verwahrt es, was sich nur einmal zeigt; und es bereichert sich mit tausend verschiedenen Schönheiten, um allezeit regelmäßig zu seyn, und niemals wider in eckelhafte Widerholungen zu verfallen.

Und dieses dünkt mir die Ursache zu seyn, warum die Verbindung dieses gedoppelten Wahren eine so erstaunende Wirkung thut: denn in die-

diesem Fall entsteht eine vollkommene Nachahmung dessen, was man das geistreichste, das rührendeste, und das vollkommenste in der Natur nennen kann.

Alles ist alsdenn wahrscheinlich, weil alles wahr ist: allein alles ist erstaunend, weil alles selten ist. Alles macht einen Eindruck, weil man alles bemerkt hat, was einigen machen kann: und doch scheint nichts gezwungen, weil man das Naturell gewählt hat, da man das Wundernswürdige und das Vollkommene wählte.

Von diesen Regeln und von dem Zweck der Malerey würde man sich nun entfernen, wenn man eine Schönheit zum Nachtheil einer andern merklich zu machen trachtete, oder wenn man lieber nach einem einzelnen Theil, als nach dem Ganzen beurtheilt werden wollte. Die Zeichnung, die Känntniß der Zergliederungskunst, ja selbst die Begierde zu gefallen und Beyfall zu erhalten, müssen der Wahrheit nachstehen. Die Malerey muß den Zuschauer gleich von den ersten Augenblicken an einnehmen, und man muß nicht anders, als durch die Bewunderung des Werks auf seinen Maler zurücke kommen.

Der Herr von Piles hat die Charaktere des Titian und des Raphael sehr glücklich bezeichnet: jenen durch das einfache Wahre in seiner größten Stärke, und diesen hingegen durch die

edle Erhöhung des einfachen in der Verbindung mit dem idealischen Wahren. Und ich weiß nicht, ob man bey der Beurtheilung der größten Maler, und ihres Verdiensts, auf eine sinnreichere und allgemeinere Art hätte verfahren können, als er wirklich verfahren ist, da er nicht bey ihren Bemühungen, nicht bey ihrem Erfolg in denselbigen stehen blieb, sondern die Verbindung des gedoppelten Wahren als dasjenige Ziel bezeichnete, welches sie suchen sollten, aber nicht erreichen konnten.

Ich weiß nicht, Madam, warum ich so viel davon sage. Genug, Sie werden daraus erkennen, wie sehr ich von dem, was ich eben gelesen, eingenommen bin, und wie hoch ich Sachen schätze, die ich Ihnen wider vorzutragen nicht unterlassen kann, ob ich gleich selbst begreife, daß ich sie nur verstellen und schwächen werde. Ich bin mit aller möglichen Ehrfurcht,

Madam,

Ihr

ergebenster und gehorsamster Diener

* * *

Von

Von der Erfindung.

Man kann sich die Malerkunst, wenn man von ihren verschiedenen Theilen spricht, und einige Ordnung darinnen beobachten will, auf eine gedoppelte Art vorstellen: entweder als den Vorwurf eines jungen Menschen, der sie erst lernt; oder als die Beschäftigung eines vollkommenen Malers, der sie schon treibt. Betrachtet man sie auf die erste Art, wie man sie lernt, so muß man vom Zeichnen den Anfang machen, sich hierauf mit der Farbengebung beschäftigen, und endlich mit der Zusammensetzung den Beschluß machen; weil es vermeintlich ist etwas ersinnen wollen, das man nachahmen möchte, so lange man noch nicht nachahmen kann; und weil die Vorstellung der Vorwürfe sich nicht anders, als durch die Zeichnung und das Colorit bewerkstelligen läßt. Allein betrachtet man diese Kunst in ihrer Vollkommenheit und in der Ordnung, wie sie wirklich ausgeübt wird; und setzt man noch darzu einen Maler voraus, der in allen Theilen seiner Kunst eine vollkommene Fertigkeit erlangt hat, um sie mit einer gewissen Leichtigkeit zu üben: so macht die Erfindung den ersten Theil aus, welcher sich unserm Gemüthe darstellet. Denn wer Vorwürfe vorstellen will, muß erst wissen, was für Vorwürfe er vorstellen will. Aus diesem letztern Gesichtspunkt werde ich hier die Malerey ansehen, und zwar in der Absicht,

ſicht, einen ſolchen Begriff davon zu machen, der dem Geſchmack des größten Haufens vollkommen angemeſſen ſeyn wird.

Viele Schriftſteller haben zwar in ihren Abhandlungen von der Malerey den Ausdruck Erfindung gebraucht, allein ganz verſchiedene Dinge dadurch bezeichnet. Einige haben ſich einen ſolchen Begriff davon gemacht, daß ſie glaubten, ſie ſchließe die ganze Zuſammenſetzung eines Gemäldes in ſich. Andre haben ſich eingebildet, es hange die Fruchtbarkeit des Genies, das Neue der Gedanken, die Art ſie zu wenden, und einerley Gegenſtand auf verſchiedene Weiſe auszuführen, von derſelben ab. Allein obgleich dieſe Dinge einen vortreflichen Nutzen haben, und ſehr viel dienen, die Erfindung zu unterſtützen, zu ſchmücken, ihr Feuer zu geben, und ſie lebhaft und rührend zu machen, ſo beſteht doch bey alle dem weder ihr Grund, noch ihr Weſen in denſelben. Ein Maler kann durch ſeine kluge Wahl, und durch ſein gründliches Urtheil, dieſem Stücke vollkommene Gnüge leiſten, auch wenn er alle dieſe Dinge nicht in ſeiner Gewalt hat.

Da die Erfindung nur ein Theil der Zuſammenſetzung iſt, ſo kann ſie auch keinen vollkommenen Begriff von dieſer geben. Denn die Zuſammenſetzung begreift ſo wohl die Erfindung, als auch die Anordnung unter ſich. Vorwürfe erfinden, und dieſelben geſchickt ordnen

nen und ſtellen, ſind zwo ganz verſchiedene Sachen. Mit der Widerlegung der übrigen Begriffe, die man von der Erfindung gehabt hat, werde ich mich hier nicht aufhalten; und ich hoffe, dieſelbe auf eine ſo richtige und ſo begreifliche Art zu erklären, daß, meinem Vermuthen nach, nicht die geringſte Verſchiedenheit der Meinungen hierüber mehr übrig bleiben ſoll.

Mich dünkt alſo, die Erfindung ſey eine Wahl derjenigen Vorwürfe, die in der Zuſammenſetzung des Gegenſtands, welchen der Maler auszuführen gedenkt, ihren Platz haben müſſen.

Ich ſage, ſie iſt eine Wahl, weil die Vorwürfe nicht unbedachtſam, und ohne daß ſie zum Ausdruck und zum Charakter des Gegenſtands etwas beytragen, in ein Gemälde gebracht werden müſſen. Ich ſage noch mehr: dieſe Vorwürfe müſſen in der Zuſammenſetzung des Gemäldes einen Platz einnehmen, ſolche aber nicht ganz ausmachen, damit man die Erfindung nicht mit der Anordnung verwirre, und dieſer letztern eine vollkommen freye Hand in ihrem Amt laſſe, welches in der vortheilhaften Stellung dieſer erfundenen Vorwürfe beſteht.

Die Dichter haben eben ſo wohl, als die Redner verſchiedene Schreibarten, worinnen ſie, nach Beſchaffenheit des Gegenſtands, den ſie auszuführen geſonnen ſind, ihre Gedanken vortragen; und hiervon pflegt die Wahl der Worte,

des Wohlklangs, und des Schwungs der Gedanken abzuhängen. Eben so verhält sichs mit der Malerey. Wenn sich der Maler zu irgend einem Gegenstand entschlossen hat, so ist er genöthigt, die Wahl von seinen Figuren, und von alle dem, was sie begleitet, nach demselben abzumessen. Die Maler haben nicht weniger, als die Dichter, ihren erhabenen Stil zu erhabenen Sachen, einen mittelmäßigen zu den gewöhnlichen, und den hirtenmäßigen zu Landsachen, und so weiter. Und obgleich alle Theile der Malerkunst über diese verschiedene Stile zu sprechen haben, so gehören sie doch vorzüglich vor den Richterstuhl der Erfindung. Allein diese Sache ist weitläuftig genug, daß sie den Gegenstand einer besondern Abhandlung ausmachen kann.

Die Erfindung kann man in Beziehung auf die Malerey auf dreyerley Art betrachten: sie ist entweder bloß historisch, oder allegorisch, oder mystisch.

Die Maler brauchen den Ausdruck Historie nicht ohne Grund, wenn sie die beträchtlichste Gattung der Malerey anzeigen wollen; welche darinnen besteht, daß man mehrere Figuren zusammen stellt. Man spricht zwar, dieser Maler schildert Historien, ein andrer malt Thiere, dieser Landschaften, jener Blumen, u. s. w. allein man muß zwischen der Eintheilung der Gattungen der Malerey, und zwischen der Ein-

theilung der Erfindung einen Unterschied machen. Ich brauche hier das Wort Historie in einem ausgedehntern Verstand: ich begreife darunter alles, was die Idee des Malers bestimmen, oder den Zuschauer unterrichten kann, und sage, die bloß historische Erfindung sey eine Wahl solcher Vorwürfe, die an und für sich selbst den Gegenstand vorstellen.

Diese Art von Erfindung erstreckt sich nicht nur auf alle wahre und erdichtete Begebenheiten, so wie sie von den Geschichtschreibern erzählt, oder durch die Ueberlieferung bestätigt werden; sondern sie begreift auch die Bildnisse der Menschen, die Vorstellung der Landschaften, der Thiere, und aller Werke der Kunst und Natur, mit in ihrem Umfang. Denn zur Verfertigung eines Gemäldes ist es noch nicht genug, daß der Maler seine Farben und seine Pinsel gleich in Bereitschaft habe; er muß auch, wie wir bereits gesagt haben, ehe er zu malen anfängt, dasjenige schon bestimmt haben, was er malen will, und wenn es auch nur eine Blume, eine Frucht, eine Pflanze, oder ein Ungeziefer seyn sollte. Denn der Maler kann seine Idee manchmal bloß auf ihre Vorstellung einschränken. Außerdem aber kann er sie auch vielmals so schildern, daß sie fähig werden, uns zu unterrichten. Sie haben ihre Kräfte und Eigenschaften. Werke, worinnen diese beschrieben, und zugleich mit demonstrativischen Figuren begleitet werden, haben von ihren Verfassern den

Namen

Namen der Geschichte bekommen. Dahero spricht man eben so wohl die Geschichte der Pflanzen, die Geschichte der Thiere, als man die Geschichte Alexanders, zu sprechen pflegt. Dieses will aber nicht so viel sagen, als ob die bloß historische Erfindung nicht ihre Grade hätte, und als ob sie, nach der verschiedenen Menge der Dinge, die sie enthält, und nach Beschaffenheit der Wahl und des Genies, nicht mehr oder weniger schätzbar wäre.

Die allegorische Erfindung ist eine Wahl solcher Vorwürfe, welche entweder gänzlich, oder zum Theil dienen, in einem Gemälde etwas anders vorzustellen, als sie in der That sind. Dergleichen ist z. E. jenes Gemälde des Apelles, welches die Verleumdung vorstellt, und vom Lucian beschrieben wird. Dergleichen ist die moralische Schilderung des Herkules zwischen der Venus und Minerva, allwo diese heidnische Gottheiten aus keiner andern Ursache eingeführt werden, als die reizende Kraft der Tugend anzuzeigen. Dergleichen ist das Bild der Athenienſischen Schule, wo mancherley Figuren der Zeit, der Länder und der Stände zusammen kommen, um die Weltweißheit vorzustellen. Die drey übrigen Gemälde, die in eben demselbigen Zimmer des Vatikanischen Pallasts stehen, sind auf gleiche allegorische Art ausgeführt worden. Und will man seine Aufmerksamkeit auf das richten, was sich in den Tagen des Alten Testaments zugetragen hat, so wird

man

man finden, daß die daselbst erzählten Vorfälle keinesweges bloß historisch, sondern auch zugleich allegorisch sind (*); weil sie Vorbilder von dem sind, was sich in dem Neuen Bunde zutragen sollte. Und dieß sind Beyspiele von solchen Gegenständen, die ihrem ganzen Innhalt nach allegorisch sind.

Diejenigen Werke, deren Vorwürfe nur zum Theil allegorisch sind, ziehen unsre Aufmerksamkeit leichter und angenehmer auf sich: weil der Zuschauer, durch die eingemischten bloß historischen Figuren unterstützt, die damit verknüpften Allegorien leicht und mit Vergnügen entwickelt. Wir haben hiervon ein authentisches Beyspiel in den halberhobnen Arbeiten der Antoninischen Säule. Der Bildhauer stellte hier, um den durch das Gebet der Christlichen Legion (**) erhaltenen Regen auszudrücken, mitten unter diese Soldaten einen regnenden Jupiter, dessen Bart und Haare ganz voll Wasser sind,

(*) 1 Kor. 10, 6.

(**) Diese Begebenheit ereignete sich unter der Regierung des Markus Aurelius, welcher diese Säule aufrichtete. Er ließ die Kriege wider die Alemannen und Sarmaten in halberhobner Arbeit darauf vorstellen, und zugleich die Bildsäule des Antonins, der ihn zum Mitregenten angenommen hatte, zum Zeichen seiner Dankbarkeit oben auf diese Säule setzen.

sind, welches im Ueberfluß davon herab tropfet. Jupiter wird hier nicht als ein Gott vorgestellt, daß er einen Theil der Geschichte ausmachen soll; sondern nur als ein Sinnbild, welches bey den Heiden den Regen bedeutet. Wenn die alten Schriftsteller von den Werken der Malerey zu ihren Zeiten reden, so führen sie häufige Beyspiele von Allegorien an; und seit der Widerherstellung der Malerey, haben sich die Maler derselben auch häufig genug bedient. Haben aber einige dieselben gemißbraucht, so ist es deßwegen geschehen, weil sie nicht wußten, daß die Allegorie eine Art von Sprache ist, die mehrern Personen gemein seyn muß, und die sich auf einen eingeführten Gebrauch, und auf die Bekanntschaft mit Münzbüchern gründet. Allein an statt diese zu Rath zu ziehen, haben sie lieber eine besondre Allegorie erdichten wollen, die zwar an sich sinnreich genug war, aber doch nur von ihnen verstanden werden konnte.

Die mystische Erfindung bezieht sich auf unsre Religion. Ihr Zweck ist, uns in irgend einem Geheimnisse zu unterrichten, welches in der Schrift gegründet ist. Dieses wird uns durch mancherley Vorwürfe vor die Augen gestellt, welche alle zusammen nur eine Wahrheit lehren.

Unsre Geheimnisse, und die Glaubenslehren, die in unsrer Kirche vorgetragen werden, geben uns eine Menge Beyspiele hiervon. Seit dem es die zweyte Nicänische Kirchenversammlung frey gestellt hat, das Geheimniß der Dreyeinigkeit

den

den Gläubigen vor die Augen zu bilden, so pflegen die Maler den Vater unter dem Bild eines ehrwürdigen Greises, den Sohn in seiner Menschheit, so wie er seinen Jüngern nach seiner Auferstehung erschienen ist, und den Heiligen Geist unter der Gestalt einer Taube zu schildern. Das allgemeine Gericht, der Sieg der Kirche, das Gesetz, der Glaube, und das Heil. Abendmal sind gleichfalls Gegenstände von dieser Art. Aus der Menge Beyspiele, die uns geschickte Maler hiervon gegeben haben, will ich ein sehr sinnreiches anführen, von welchem ich den colorirten Entwurf (esquisse) sehr werth halte und sorgfältig aufhebe. Er stellt das Geheimniß der Menschwerdung vor.

Hätte der Urheber dieser Schilderey die Verkündigung Mariä historisch malen wollen, so würde er es dabey haben bewenden lassen, daß er die Jungfrau Maria in einem schlechten Zimmer, ohne einige andre Gesellschaft, als des Engels seiner, vorgestellt hätte. Allein da er entschlossen war, diesen Gegenstand geheimnißvoll auszuführen, so stellte er die Maria auf eine Art eines Throns, wo sie auf den Knien liegend, die Botschaft des Engels demüthig, doch mit anständiger Würde vernimmt, da indessen Gott der Vater, welcher mit seinem Sohn über den Preiß der Erlösung der Menschen schon berathschlagt hatte, die Vollziehung des Vergleichs, so zu sagen, befördern hilft. Er sitzt majestätisch, auf die Weltkugel gestützt, mit

dem

dem himmlischen Hofstaat umgeben, und hat zu seiner Rechten die Rechtfertigung und den Frieden, welche er der ganzen Welt zu ertheilen eingewilliget hatte. Er sendet seinen Heiligen Geist, dieses große Geheimniß auszuführen. Dieser Heil. Geist ist mit einem Kreiß von Engeln umgeben, die einander bey den Händen haben, und sich darüber erfreuen, daß die erledigten Stellen der bösen Engel nun durch die Menschen würden besetzt werden. Noch andere Engel, welche diesen himmlischen Theil des Gemäldes endigen, halten in ihren Händen verschiedene Eigenschaften, welche die Kirche der Jungfrau Maria zuschreibt, und welche zeigen, daß dieses Geschöpfe der Gnade am würdigsten war, womit sie überschüttet wurde. Dieser ganze erhabene Anblick macht den obern Theil des Gemäldes aus. Unten sind die Patriarchen, welche die Ankunft des Messias wünschten, die Propheten, welche sie vorher verkündigten, die Sibyllen, so davon gesprochen, und kleine Schutzgeister, welche die Stellen der Sibyllen mit den prophetischen vergleichen. So stellt dieses Gemälde die Wahrheit und Größe seines Gegenstands mystisch vor.

Dieß sind die drey Arten, wie man sich die Erfindung vorstellen kann: nämlich die bloß historische, die allegorische, und die mystische Erfindung. Nunmehro wollen wir sehen, was diese drey Arten der Erfindung mit einander gemein haben; und so dann wollen wir auch

von

von den Eigenschaften reden, welche eine jegliche insbesondre haben muß.

Der Maler, wenn er Genie hat, findet in allen Theilen seiner Kunst ein weitläuftiges Feld, dasselbe zu zeigen: allein die Erfindung giebt ihm unfehlbar die meiste Gelegenheit, seinen Geist, seine Einbildungskraft und Klugheit sehen zu lassen. In Beziehung auf sie, geht die Malerey mit der Dichtkunst in gleichem Paare; und sie hauptsächlich gewinnt die Achtung der schätzbarsten Personen, ich will sagen, solcher Leute, die Verstand haben, die nicht mit der bloßen Nachahmung der Vorwürfe zufrieden sind, sondern auch verlangen, daß die Wahl derselben richtig und fähig sey den Gegenstand auszudrücken.

Allein eben dieses Genie will auch durch die Wissenschaften, die mit der Malerey in Verbindung stehen, gebessert seyn. Denn so aufgeweckt auch unsre Einbildungskraft seyn mag, so kann sie doch nur solche Sachen hervorbringen, womit unser Gemüthe angefüllt ist; und unser Gedächtniß giebt nichts her, als nur die Begriffe von dem, was wir wissen, und was wir gesehen haben. Nach diesem verschiedenen Maaß bleiben die Kräfte einiger Maler bey dem Niedrigen gemeiner Vorwürfe stehen; andre aber schwingen sich durch die Aufsuchung außerordentlicher Gegenstände zu dem Erhabenen. Dadurch haben gewisse Maler, die ihren Geist

verbessert hatten, das ihnen sonst mangelnde Genie glücklich ersetzt; und da sie sich mit ihrem Gegenstand erheben, so erhebt und vergrössert sich auch ihr Gegenstand mit ihnen. Ohne die nothwendigen Wissenschaften begeht man viele Fehler: mit ihnen aber pflegt sich alles unvermerkt selbst darzubieten, und in die gehörige Ordnung zu stellen.

Allein bey dem allen werden junge Leute, nachdem sie die ihrer Kunst wesentliche und nothwendige Wissenschaften erlernt haben, und ehe sie noch ernstliche und öffentliche Proben ihrer Fähigkeit liefern, sehr wohl thun, wenn sie ihr Genie vorher in allen Arten von Gegenständen üben. Auf diese Art toben sie, gleich einem neuen Wein, welcher seinen Dunst heftig ausdustet, damit seine Süßigkeit mit der Zeit desto angenehmer werde: sie überlassen sich der Heftigkeit ihrer Einbildungskraft; und indem sie ihre ersten Einfälle gleichsam verrauchen lassen, so reinigen sie nach einiger Zeit die Bilder ihrer Gedanken.

Nur müssen sie der Güte und Stärke ihres Geists nicht zu viel zutrauen, noch vergessen, ihre aufgeklärten Freunde dabey zu Rathe zu ziehen, damit sie die Art und das Maaß ihrer Talente entdecken. Sie müssen sich als eine Pflanze ansehen, die mehr in einem, als in dem andern Lande stehen will, wenn sie ihre Frucht zu rechter Zeit tragen soll.

Wenn

Wenn nun die Wahl des Gegenstands von dem Willen des Malers abhängt, so muß er denjenigen allen übrigen vorziehen, welcher dem Umfang und der Natur seines Genies angemessen ist, und welcher ihm zureichenden Stoff an die Hand giebt, dasselbe besonders in dem Theil zu zeigen, den er mit dem größten Vortheil in seiner Gewalt hat. Er muß seinen Gedanken verschiedene Wendungen geben, um seine Einbildungskraft anzufeuren: er muß seinen Gegenstand zu widerholten malen mit Eifer überlesen, damit das Bild davon in seiner Seele lebhaft werde, und damit er sich, der Größe seines Gegenstands gemäß, bis in die Begeisterung, den eigenthümlichen Charakter eines großen Malers und Dichters, hinreissen lasse.

Da der Maler auf einem Gemälde nichts mehr vorstellen kann, als was sich mit einem Blicke auf einmal in der Natur sehen läßt; so folgt hieraus, daß er auch auf demselben nichts abbilden dürfe, was sich zu verschiedenen Zeiten ereignet hat. Haben sich einige Maler die Freyheit genommen, das Gegentheil hiervon zu thun, so ist ihnen solches nicht zu verzeihen, ausgenommen, sie wären von denen, für die sie arbeiteten, darzu genöthiget worden, oder sie hätten den Einfall gehabt, einen geheimnißvollen oder allegorischen Gegenstand zu verfertigen, deßgleichen die Athenicnsische Schule ist.

Hat der Maler seinen Gegenstand einmal wohl gewählt, so ist es sehr zuträglich, daß er alle Umstände in denselben mit einflicht, welche dienlich seyn können, den Charakter des gewählten Gegenstands zu bestärken und zu entdecken. Nur muß er zugleich darauf sehen, daß sie nicht in einer solchen Menge da sind, welche unsere Aufmerksamkeit ermüden könnte; und daß er vielmehr eine Wahl derselben blicken lassen müsse, welche sinnreich genug ist, unsern Geist auf eine angenehme Art zu üben. Es beziehen sich aber diese Umstände auf den Ort, die Zeit und die Personen.

Eben so zuträglich ist es auch, daß der Maler den Anschauenden, mitten in dem Unterricht, durch die Abwechselung ergötze. Und diese findet sich leicht in den verschiedenen Geschlechtern, Altern, Landschaften, Ständen, Stellungen, Ausdrücken, in dem Wunderlichen der Thiere, in den Stoffen, Bäumen, Gebäuden, und kurz in alle dem, was den Verstand üben, und den Auftritt des Gemäldes anständig und vortheilhaft zieren kann. Unterdessen würde ich diesen Ueberfluß an Vorwürfen, und diese an sich selbst so angenehme Abwechselung nur in so weit billigen, als sie sich zum Gegenstand schickt, und wenigstens eine unterrichtende Beziehung in derselben gefunden wird.

Denn wie es Gegenstände giebt, die nichts als Freude oder Ruhe anzeigen, so giebt es auch ande-

andere, welche traurig sind, oder in einer unruhigen Bewegung vorgestellt werden müssen. Einige fordern Ernsthaftigkeit, Würde, Hochachtung, Stillschweigen, und manchmal Einsamkeit: und diese alle können nur wenige Figuren leiden: andere aber sind so beschaffen, daß sie so zahlreiche und so verschiedene Vorwürfe haben können, als die Klugheit des Malers da anbringen will. Alles muß sich auf den Helden des Stücks beziehen, und eine wohl verknüpfte, und wohl ausgedachte Einheit erhalten.

Dieß sind die Dinge, welche diesen drey Arten von Erfindung überhaupt gemein sind, und zukommen. Nun ist noch übrig, daß wir auch sehen, was einer jeglichen besonders eigen ist.

Unter den Eigenschaften, welche eine bloß historische Erfindung haben kann, bemerke ich dreye, nämlich: die Treue, die Deutlichkeit, und die gute Wahl. Ich habe anderswo schon angemerkt, daß die Treue der Historie zwar nicht zum Wesen der Malerey gehöre, daß sie aber doch eine von dieser Kunst unzertrennliche Wohlanständigkeit sey. Und obgleich der Maler nur zufällig ein Historienschreiber ist, so ist es doch allemal ein großer Fehler, wenn man übel ausführt, was man unternimmt. Ich verstehe aber durch die Treue in einer historischen Schilderung die genaue Nachahmung aller wahren oder erdichteten Umstände, so wie sie

uns aus guten Schriftstellern, oder durch die Ueberlieferung bekannt sind. Und es ist außer allem Zweifel, daß eine solche Nachahmung der Erfindung eine desto größere Stärke, und dem Gemälde einen so viel höhern Werth giebt, je genauer sie diese Treue zu erhalten trachtet.

Besitzt aber der Maler die Fähigkeit, in seinen Gegenstand einige Spuren der Gelehrsamkeit einzumischen, welche die Aufmerksamkeit des Zuschauers, ohne Nachtheil der Wahrheit der Geschichte, vergrößern; kann er, wo es füglich angeht, einige Züge der Dichtkunst in die historischen Begebenheiten einflechten; kann er, mit einem Worte, seine Gegenstände auf die freye Art ausführen, welche Malern und Dichtern erlaubt ist: so wird er seine Erfindungen erhaben machen, und sich eine große Achtung erwerben. Die Treue ist also die erste Eigenschaft der Historie.

Die zweyte ist die Deutlichkeit. Diese fordert, daß ein Zuschauer, welcher in den Geschichten zureichend bewandert ist, die Begebenheit ohne Mühe entdecken könne, welche der Maler hat vorstellen wollen. Hieraus folgt, daß man das Zweydeutige aus derselben entfernen müsse, und zwar durch ein Kennzeichen, welches dem Gegenstand eigen ist, und den Geist auf dessen Seite lenkt. Ich rede aber von Gegenständen, die nicht sehr gewöhnlich sind. Denn bey solchen, die schon durchgängig bekannt,

kannt, und mehrmals vorgestellt worden sind, hat man diese Vorsicht gar nicht nöthig.

Ist aber der Gegenstand noch nicht bekannt genug, oder kann man in demselben keinen aufklärenden Umstand geschickt anbringen, so darf der Maler gar kein Bedenken tragen, eine Aufschrift dabey zu setzen. Aus der Menge Beyspiele, die beides alte und neue Maler hiervon gegeben haben, will ich nur zwey sehr bekannte anführen: das eine stammt vom Raphael, das zweyte vom Hannibal Caraccio her. Da dieser in dem Farnesischen Bildersaal den Zeitpunkt geschildert hatte, in welchem Anchises der Göttinn Venus Proben seiner Liebe geben will, und doch auch hindern wollte, daß man den Anchises nicht etwann für den Adonis annähme; so bediente er sich sehr sinnreich der Virgilianischen Worte: Genus vnde Latinum, (*) welche er unter das Bette in die Verdickung des erhöhten Fußbodens geschrieben hat. Und Raphael schrieb auf seinem Parnaß, wo er die Sappho unter die Dichter stellte, den Namen dieses gelehrten Frauenzimmers gleichfalls darzu, aus Beysorge, man möchte sie mit den Musen verwirren.

Die dritte Eigenschaft eines historischen Stücks besteht in der Wahl des Gegenstands,

(*) Sie wollen so viel sagen: Hieraus nimmt das lateinische Volk seinen Ursprung.

nämlich in dem Fall, wenn der Maler freye Hand darinnen hat. Denn eine merkwürdige Begebenheit bietet mancherley Umstände dar, welche dienen, den Auftritt zu bereichern, und die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Findet hingegen der Maler, daß er an einen geringen Gegenstand gebunden ist, so muß er ihn, durch die außerordentliche Art seiner Ausführung, zu erhöhen trachten.

Die allegorische Erfindung fordert gleichfalls drey Eigenschaften. Die erste ist, sie muß verständlich seyn. Denn es ist ein großer Fehler, die Aufmerksamkeit durch neuerlich erfundene Bilder lange Zeit in Ungewißheit zu lassen, so wie es im Gegentheil eine Vollkommenheit ist, sie durch bekannte, eingeführte, und sinnreich angewandte allegorische Figuren einige Augenblicke zu unterhalten. Die Dunkelheit schreckt das Gemüth ab; die Deutlichkeit aber macht, daß es in seiner Entdeckung ein angenehmes Vergnügen findet.

Die zweyte Eigenschaft der Allegorie ist, daß sie ein schon bekanntes Ansehen für sich habe. Ripa hat hiervon ein besonderes Werk geschrieben, welches in den Händen der Maler ist. Das beste in diesem Schriftsteller ist aus alten Münzen geschöpft. Folglich ist das Ansehen des Alterthums, eben weil es ungezweifelt und unwiderleglich ist, das gültigste Zeugniß für die Allegorien.

Die

Die dritte Eigenschaft der Allegorie ist, sie muß auch nothwendig seyn. Denn so lange sich die Historie durch einfache und ihr zugehörige Vorwürfe selbst aufklären kann, so lange ist es unnöthig, fremde Hülfsmittel zu suchen, welche sie nicht so wohl ausschmücken, als vielmehr dunkel machen und verwirren.

In Ansehung der Mystischen Erfindung haben wir dieses zu bemerken. Da sie der Religion ganz und gar geweyhet ist, so muß sie ganz lauter, und ohne aus der Fabel entlehnte Vorwürfe seyn. Sie muß sich auf die Schrift, oder auf die Kirchengeschichte gründen. Eine lebendige Quelle derselben haben wir in den Gleichnißreden unsers Erlösers, und in der Offenbarung Johannis, deren Dunkelheit wir verehren, aber nicht nachahmen müssen. Denn der Heil. Geist, der nach seinem Gefallen weht, giebt sich auch nach seinem Gefallen zu erkennen: der Maler aber, der den Geist seines Zuschauers weder durchdringen, noch ändern kann, muß alle seine Bemühungen anwenden, allezeit verständlich zu werden.

Da nichts heiliger, nichts größer, nichts unveränderlicher ist, als die Geheimnisse unsrer Religion, so können sie auch nie mit einem allzu majestätischen Pinsel ausgeführt werden. Alles gefallende gefällt nicht stets, und die größten Annehmlichkeiten werden uns zuletzt ordentlich eckelhaft. Allein ein solches Vergnügen, wel-

welches durch die Vorstellung des Großen und des Prächtigen erzeugt wird, pflegt sich nie mit Ueberdruß zu endigen.

Schlüßlich, die Erfindung mag ausgeführt werden, auf welcherley Art sie wolle, so muß sie doch mehr die Frucht eines leichten Genies, als eines mühsamen Nachdenkens zu seyn scheinen. Und giebt es Gaben leicht zu erfinden, so giebt es auch Gaben, die Mühe zu verbergen. Beide haben ihre Verdienste und ihre Anhänger.

Glücklich ist ein solcher, der von der Natur ein Genie erhalten hat, welches die große und weite Laufbahn des abgehandelten Theils betreten, und seine Vorwürfe so gut wählen kann, daß sie alle dienen, seinen Gegenstand verständlich zu machen, zu bereichern, und seinen Zuschauer zu unterrichten. Allein noch glücklicher ist der Maler, welcher bey der erlangten Känntniß von alle dem, was zu einer schönen Erfindung etwas beyträgt, sich und den wahren Werth seiner eignen Kräfte noch weit besser hat kennen lernen. Denn nicht so wohl die Unternehmung großer Sachen, als vielmehr die glückliche Ausführung der unternommenen, macht einem Maler Ruhm und Ehre.

Beschreibung der Athenienſi-ſchen Schule,

welche bey der Abhandlung über die Erfindung zu einem Exempel dienen kann.

Ein Gemälde des Raphael.

Dieſes Gemälde, welches den Namen der Athenienſiſchen Schule führt, iſt von denen, die eine Beſchreibung davon geliefert haben, auf manchfaltige Weiſe angeſehen und vorgeſtellt worden: und es iſt was ſehr außerordentliches, daß unter andern ein Vaſari, der doch in den Tagen Raphaels lebte, ſo falſch davon geurtheilt hat. Ja, ſeine Nachläßigkeit in der davon bekannt gemachten Erklärung iſt ſo weit gegangen, daß er auch nicht einmal bey der Quelle ſelbſt den nöthigen Unterricht einzog, um von einem Werke, das in ganz Italien ſo viel Aufſehens machte, richtig urtheilen zu können.

Dieſer Mann ſchrieb am erſten davon, und erklärte es von einer Vereinigung der Weltweißheit und Sterndeuterkunſt mit der Gottesgelahrheit. Allein man findet nicht das geringſte Kennzeichen der Gottesgelahrheit in der Zuſammenſetzung dieſes Gemäldes. Die Kupferſtecher, welche es der Welt mitgetheilt, haben auf ihren Platten eine recht ungeſchickte

Ueber-

Ueberschrift dazu gesetzt. Sie ist aus den Geschichten des Heil. Paulus entlehnt, und soll uns auf die Gedanken bringen, dieser Apostel erschiene hier, nach seiner kurz vorher gemachten Entdeckung des Altars mit der Aufschrift: Dem unbekannten Gott: ignoto Deo, vor den Areopagitischen Richtern, in der Absicht, ihnen diesen unbekannten Gott bekannt zu machen, und sie von der Auferstehung der Todten zu überzeugen, worüber die Stoiker und Epikurer mit einander stritten.

Augustin, der Venetianer, hat sich noch schändlicher geirrt. Denn in seinem Kupferblatte, worauf sich die fünf oder sechs Figuren zur rechten Hand des Gemäldes finden, setzt er voraus, der schreibende Weltweise sey der Heil. Markus, und der Jüngling mit einem Knie auf der Erde, der Engel Gabriel, der eine Tafel hält, auf welche der Kupferstecher den Englischen Gruß: Aue Maria u. s. f. gesetzt hat.

Es würde eine unnütze Beschäftigung seyn, wenn man hier mit der Widerlegung dieser gleich groben Irrthümer viel Zeit zubringen wollte. Ich werde dahero nichts mehr thun, als bloß die vier Figuren des Deckenstücks (du plat-fond) anführen. Denn diese beziehen sich auf die vier Gegenstände, welche in eben dem Zimmer, wo dieses Gemälde steht, abgeschildert sind; und jene bestimmen diese unwiderleglich.

Die

Die erſte ſtellt die Gottesgelahrheit vor, mit den Worten: Scientia diuinarum rerum.

Die zweyte die Weltweißheit, und hat die Aufſchrift: Cauſarum cognitio.

Die dritte die Rechtsgelehrſamkeit, wobey die Worte: Ius ſuum vnicuique tribuens, ſtehen.

Die vierte die Dichtkunſt, wobey man die Worte lieſt: Numine afflatur.

Die Figur, welche die Weltweißheit vorſtellt, iſt oben über dem Gemälde, wovon wir itzt reden, oder der gemeiniglich ſo genannten Athenienſiſchen Schule. Folglich kann man gar nicht dran zweifeln, daß dieſes Gemälde die Philoſophie vorſtellen ſoll. Und ſolches wird noch klärer aus der umſtändlichen Beſchreibung erhellen, die ich davon geben werde.

Der Auftritt des Gemäldes iſt ein Gebäude von einer prächtigen Bauart, aus Bogen und Pfeilern zuſammen geſetzt, und ſo geſtellt, daß ſein Perſpektiv ſich verliehrt, ſeine hinterſte Wand ſich vortheilhaft zeigt, und eine große Vorſtellung von dem Gegenſtande machen kann. Dieſer Ort iſt mit Weltweiſen, Mathematikverſtändigen, und andern Perſonen angefüllt, welche alle den Wiſſenſchaften obliegen. Und wie die Philoſophie nicht auf einmal, ſondern nach und nach zu dem Grad der Vollkommenheit gelangt iſt, worinnen wir ſie ſehen, ſo konn-

konnte auch Raphael sein Vorhaben, diese Wissenschaft durch eine Versammlung der Philosophen vorzustellen, nicht durch die Verbindung derer aus einem Jahrhundert ausführen, sondern er mußte sie aus mehrern zusammen nehmen. Es ist also nicht so wohl eine bloße Begebenheit, welche der Maler hier schildern wollte; als vielmehr eine Allegorie, in welcher die Verschiedenheit der Zeit und des Orts die Einheit des Gegenstands gar nicht aufhebt. Der Maler hat es in den drey übrigen Gemälden dieses Zimmers, wo er die Gottesgelahrheit, die Rechtsgelehrsamkeit, und die Dichtkunst vorstellen will, eben so gemacht. Auf dem ersten sieht man die verschiedenen Kirchenväter, auf dem andern, die Rechtsgelehrten, und auf dem dritten, die Dichter aller Zeiten.

Die Idee, welche aus der Anordnung aller Figuren dieses Gemäldes entsteht, und die Natur ihrer verschiedenen Beschäftigungen, müssen den Anschauenden gar leicht auf die Meinung bringen, daß ihre Gespräche nur unter Leuten voller mannichfaltiger Einsicht und Wissenschaften, dergleichen die Weltweisen sind, vorfallen können. Man erkennet so gar den Pythagoras, Sokrates, Plato, Aristoteles mit ihren Schülern daselbst, und man findet unter den Philosophen auch Männer, die sich mit den mathematischen Wissenschaften beschäftigen.

Mitten auf dem Plan, von oben her, sind die zween berühmtesten Philosophen des Alterthums, Plato und Aristoteles. Der erste trägt unter seinem linken Arm ein Buch, auf welchem das Italiänische Wort Timeo, die Ueberschrift des schönsten Platonischen Gesprächs, stehet. Und weil diese Schrift natürliche Sachen in Beziehung auf die göttlichen mystisch vorträgt, so hebt dieser Weltweise den rechten Arm auf, und weiset damit auf den Himmel, als die höchste Ursache aller Dinge.

Zur Linken des Plato steht sein Schüler, Aristoteles, der ein Buch auf seine Hüfte steift, worauf man das Wort, Ethica, d. i. die Sittenlehre, lieset, weil sich dieser Weltweise vornämlich auf diesen Theil der Philosophie gelegt hatte. Sein ausgestreckter Arm macht die Handlung eines Friedestifters, und eines Beherrschers der Leidenschaften, welches sich vollkommen zu der Moral schickt.

Auf beiden Seiten dieser zween großen Philosophen sind ihre Schüler aus allen Jahrhunderten. Die Figuren derselben sind sinnreich grupirt, und so geordnet, daß die zwo Hauptpersonen, und gleichsam die Helden dieses Gemäldes, zu ihrem Vortheil erscheinen. Die Stellungen dieser Schüler sind zwar verschieden, sie zeigen aber doch alle eine große Aufmerksamkeit auf den Vortrag ihrer Lehrer.

Hin-

Hinter den Zuhörern des Plato ist Sokrates mit dem Angesichte gegen den Alcibiades gekehrt, der diesem Weltweisen gerade gegen über stehet. Beide werden nur von der Seite (de profil) gesehen. Den Sokrates kann man an seinem kahlen Kopf, und an seiner stumpfen Nase erkennen. Alcibiades ist ein schöner Jüngling in einer Kriegskleidung, mit lichten auf den Schultern fliegenden Haaren; sein Harnisch mit goldenen Zierrathen eingefaßt, eine Hand in der Seite, die andre an dem Degen. Philosoph und Soldat zugleich beweiset er sich aufmerksam auf das Gespräch des Sokrates, der seine Worte mit einer sehr ausdrückenden Handlung begleitet. Er streckt beide Hände vor sich hin, und indem er mit der Rechten die Spitze des Zeigefingers an der linken ergreift, so macht er vollkommen begreiflich, daß er seine Gedanken erkläre, und sie deutlich aus einander setzen wolle. Während der Zeit richten alle seine Schüler ihre Aufmerksamkeit auf seinen Vortrag. Neben dem Alcibiades steht Antisthenes, der Lederbereiter, in welchem Sokrates so viel natürliche Geschicklichkeit zur Philosophie entdeckte, daß er ihm die Anfangsgründe derselben beybrachte. Dieser Künstler ließ nach der Zeit sein Geschäfte fahren, um selbst ein berühmter Lehrer der Moral zu werden, von welcher er drey und dreyßig Gespräche geschrieben hat. Eben er ist das Haupt der Cynischen Weltweisen. Ferner dichtet der Maler, um seinen Figuren eine Abwechselung und Bewe-

gung

gung zu geben, als wenn sich hinter dem Alcibiades eine Person umkehrte, und nach der Italiänischen Art zu rufen, ihre Hand ausstreckte, um die Ankunft eines Bedienten zu beschleunigen, welcher ein Buch nebst einer großen Rolle Papier, die man vor alten Zeiten ein Volumen nennte, trägt. Und hinter diesem Bedienten sieht man das Gesicht eines andern, welchem die Hand an der Mütze das Ansehen giebt, als wenn er dem, der ihn ruft, mit Ehrfurcht antwortete.

An den Schülern des Aristoteles hat Raphael die Aufmerksamkeit auf die Worte ihres Lehrers gleichfalls sehr kenntlich gemacht. Unter andern ist einer, der, wie die Griechen zu thun pflegten, nach erlangter Einsicht in den Beweisen des Archimedes, aus der Schule der Meßkünstler weggeht, und dafür die Hörsäle der Weltweißheit besuchen will. Er läßt sich von einer Person, die ihm begegnet, sagen, wo man diese Wissenschaft lehret; und dieselbe zeigt ihm den Plato und Aristoteles.

Neben dieser Figur ist ein fleißiger Jüngling, der sich an das Postement eines Pfeilers lehnt, die Beine über einander schlägt, das Haupt auf sein Papier beugt und niederschreibt, was er eben gehört hat, da indessen ein Greiß, an eben diesem Postemente, das Kinn auf seine Hand gestützt, ruhig betrachtet, was dieser junge Mensch sogleich geschrieben hat.

Unter den Figuren (*), welche diese Seite des Gemäldes endigen, erscheint auch Demokritus, der in seinen Mantel gehüllt, mit Hülfe seines Stocks, gleich einem Blinden, in diese Versammlung kömmt: denn gegen das Ende seines Lebens blendete er sich selbst freywillig, damit er von seinen philosophischen Betrachtungen desto weniger abgezogen werden möchte. Der Maler hat ihn vielleicht deßwegen in einem so hohen Alter vorgestellt, weil er die Lehre mit einstreuen wollte, der Mensch müsse bis in sein Grab an seinem Unterricht, und an der Ablegung seiner falschen Meinungen arbeiten.

In der Gruppe auf der rechten Seite, in der ersten Reihe, kann man den Pythagoras gar leicht entwickeln. Er sitzt, und schreibt die Grundsätze seiner Philosophie, die er aus den harmonischen Verhältnissen der Musik herleitete. Diesem Weltweisen steht ein Jüngling mit einer Tafel zur Seite, worauf die Accorde und Consonanzen eines Tons mit Griechischen Buchstaben beschrieben sind. Sie lauten also: Diapente, Diapason, Diatessaron; Worte, die geschickten Tonkünstlern sattsam bekannt sind. Man sagt so gar, dieser Weltweise hätte auch den Beweis von denjenigen Zusammenstimmungen erfunden, woraus Plato, sein

(*) Cic. de Fin. bon. et mal. l. V. c. 29. Id. Tusc. l. V. c. 39. A. Gell. lib. X. c. 17.

sein Schüler, nachmals die Accorde und die harmonischen Verhältnisse der Seele bildete.

Der sitzende Pythagoras wird im Profil gesehen, und hält ein Buch in der Seite. Er scheint mit dem Beweis beschäftigt zu seyn, wodurch er das Verhältniß der musikalischen Zahlen mit der Wissenschaft der natürlichen Dinge bestärken wollte. Neben dem Pythagoras sind seine Schüler, Empedokles, Epicharmus, Archytas. Einer davon, der seinem Lehrer an der Seite sitzt, und einen kahlen Kopf hat, schreibt auf seinem Knie: in einer Hand hält er sein Dintenfaß, in der andern seine aufgehobene Feder, und zu gleicher Zeit sind seine Augen geöfnet, der Mund aber verschlossen; und durch diese Handlung beweiset er sattsam, wie sehr beschäftigt er sey, nichts von den Schriften des Pythagoras umkommen zu lassen.

Hinter diesem Philosophen tritt ein anderer Schüler, mit der Hand auf der Brust, näher herzu, um in das Buch zu sehen. Dieser hat eine Mütze auf dem Kopf, ein abgeschornes Kinn, einen herabhangenden Knebelbart, und einen Haft (agraffe) an seinem Mantel: allein dieser ganze Anzug hat wahrscheinlich keinen andern Zweck, als die Veränderung, welche Raphael in seinen Werken allezeit gesucht hat. Auf dem hintern Theil dieser Gruppe bemerkt man das Gesicht und die Hand eines andern Weltweisen, welcher ein wenig vorwärts ge-

beugt, die zween ersten Finger der Hand aus einander spaltet, gleich einem, der nach der Welschen Art zählt. Dadurch scheint er das Diapason, welches eine durch den Pythagoras beschriebene doppelte Consonanz ist, zu erklären.

In dem Winkel des Gemäldes ist ein beschorner Mensch, welcher ein Buch auf dem Fußgestelle einer Säule liegen hat, worinnen er ämsig zu schreiben scheint. Man hält dafür, diese Figur sey das Bildniß irgend eines Officiers aus dem Päbstlichen Hause, weil sie einen Eichenkranz trägt; denn dieser war das Hauptstück in dem Sinnbilde des Pabsts Julius des zweyten, welchem Raphael, als seinem Wohlthäter, und dem Manne, welcher das güldene Zeitalter für die Wissenschaften in Italien zurücke gebracht hatte, dieses Werk zueignete.

Gleich darneben und am Rande des Gemäldes sieht man einen Greiß, der ein Kind hält. Dieß streckt seine Hand auf eine seinem Alter gemäße Art nach dem Buch aus, worinnen der vorhergehende schreibt. Es scheint, der Greiß bringe dieses Kind bloß in der Absicht zu entdecken, ob es Neigung zu den Wissenschaften habe; und zugleich dadurch zu bezeugen, man könne die Gaben, so man von der Natur erhalten hat, nie zu frühzeitig untersuchen und verbessern.

Neben dieser Gruppe von Figuren sieht man einen Jüngling mit einer edlen Miene, in einen

weißen

weißen mit Gold verbrämten Mantel gehüllt, und mit der Hand auf der Brust. Man glaubt, es sey Franz Maria de la Rovera, Neffe des Pabsts; und dieser junge Herr wäre wegen seiner Liebe zu den schönen Künsten, auf dieser Bühne mit vorgestellt worden.

Ein wenig weiter vor dem Pythagoras ist ein anderer von seinen Schülern. Dieser stellt einen Fuß auf einen Stein, er erhebt das Knie, und indem er mit einer Hand ein Buch hält, scheint er mit der andern einige merkwürdige Stellen abzuschreiben, welche er mit den Meinungen seines Lehrers vereinigen will. Dieser Mensch könnte gar wohl Terpander, oder Nikomachus, oder irgend ein andrer Schüler des Pythagoras seyn, welcher glaubte, die Bewegung der Sterne wäre auf musikalische Verhältnisse gegründet.

Noch weiter vorwärts sieht man einen Philosophen ganz allein. Mit der Feder in der Hand, stützt er den Ellbogen auf ein marmornes Postement, sieht unbeweglich auf die Erde, und scheint von der Auflösung einer großen Schwierigkeit gänzlich eingenommen zu seyn. Er erscheint in einem groben Soldatenrock, mit nachläßig aufgewickelten Strümpfen, und giebt durch diesen ungekünstelten Anzug zu erkennen, daß die Weltweisen sehr wenige Aufmerksamkeit auf den Schmuck ihres Leibes richten, und in dem Nachdenken und der Verbesserung ihres Geists ihr ganzes Vergnügen suchen.

Auf der andern Seite sieht man den Diogenes besonders, halbnackend, sein Mantel ist hinterwärts geworfen, und sein Sinnbild, eine Schale, steht neben ihm. Er zeigt sich in einer nachläßigen, und einem Cyniker gemäßen Stellung, welcher ganz von der Sittenlehre eingenommen, die Pracht und Hoheit der Erde verachtet.

Auf der linken Seite werden viele Meßkünstler erblickt. Ihre Wissenschaft hat zwar mit sinnlichen Dingen zu thun, allein sie steht dem ungeachtet in einer genauen Verhältniß mit der Philosophie, welche sich mit den Sachen des Verstands beschäftiget.

Die erste von diesen Figuren stellt den Archimedes, unter dem Bildniß des Baumeisters Bramante vor, welcher den Leib krümmt, den Arm niederwärts streckt, und mit dem Zirkel die sechseckichte Figur, die aus zweyen gleichseitigen Dreyecken entsteht, ausmißt, und seinen Schülern den Beweis davon zu geben scheint. Um ihn herum sind vier wohlgebildete Schüler, welche ihre Lehrbegierde, oder das Vergnügen über ihre zunehmende Einsicht durch verschiedene Handlungen zu verstehen geben. Der Maler hat sie jung vorgestellt, weil man die mathematischen Wissenschaften erlernt haben mußte, ehe man zum Studiren der Weltweißheit fortgehen konnte. Der erste von diesen Schülern hat ein Knie auf der Erde, den Leib zusammen gezogen, die Hand auf der Hüfte, und die

Fin-

Finger aus einander gespalten, und giebt auf die demonstrativische Figur Achtung. Der andre stehet aufrechts hinter diesem, legt die Hand auf die Schulter seines Mitschülers, streckt den Kopf vorwärts, und sieht eifrig auf die Bewegung des Zirkels. Die zween übrigen sind dem Archimedes zur Seite, und stehen vorwärts, daß sie bequem sehen können. Der erstere, mit einem Knie auf der Erde, drehet sich um, und zeigt dem hinter ihm stehenden die Figur: und dieser, mit in einander gelegten und aufgehobenen Armen, bückt sich vorwärts, und giebt seine Verwunderung und sein Vergnügen, so er in der Unterweisung findet, zu erkennen. Vasari behauptet, diese Figur sey das Bildniß Friedrichs des zweyten, Herzogs von Mantua, der sich eben damals zu Rom befunden hätte.

Hinter dem Archimedes sind zween Philosophen: einer hält eine Himmels- und der andre eine Erdkugel. Die Kleidertracht des erstern macht, daß er einige Beziehung auf die Chaldäer, die Erfinder der Sternkunde, zu haben scheint: und von dem zweyten, den man nur von hinten, aber mit einer königl. Krone auf dem Haupt erblickt, läßt sich muthmaßen, daß es Zoroaster, der König von Baktriana, seyn soll, welcher ein großer Sternseher und Philosoph war. Diese beiden Weisen sprechen mit zween jungen Leuten, die in dem Winkel des Gemäldes sind. Einer davon stellt das Bild-

niß Raphaels, des Meisters dieser Malerey, vor.

So gelehrt, so erhaben, und so scharfsinnig, hat Raphael seine Gegenstände gewählt, um eine von den schönsten Erfindungen, die jemals in dieser Art erschienen sind, an das Licht zu bringen. Allein das war in seinen Augen noch nicht genug, daß er seinen Gegenstand durch die verschiedenen Personen, die ihn zusammensetzen, sichtbar gemacht hatte. Nein! er that noch mehr, und dachte darauf, wie auch die Statüen und halberhobenen Arbeiten, welche seine Gebäude zieren, etwas zum Reichthum und Ausdruck seiner Gedanken beytragen könnten.

Denn die zwo Statüen, die auf beiden Seiten des Gemäldes erscheinen, stellen den Apollo und die Minerva vor; Gottheiten, welche den Künsten und Wissenschaften vorstehen. In der halberhobenen Arbeit unter der Figur des Apollo, wird die Quelle der Leidenschaften, der Abscheu und die Begierde (l' Iraſcible & le Concupiſcible) vorgestellt: der Abscheu durch einen rasenden Menschen, der alle, die ihm in den Weg kommen, unbarmherzig mißhandelt; und die Begierde durch einen Triton, welcher in dem Elemente, welches der Venus ihre Geburt gab, eine Nymphe umarmt. Und wie das Laster nur durch die entgegen gesetzte Tugend bezwungen wird, so hat auch der Maler in einer andern halberhobenen Arbeit, unter der Figur der

Minerva,

Minerva, die über die Wolken erhabene Tugend vorgestellt, welche eine Hand auf die Brust, den Sitz des wahren Werths legt, und in der andern ein Zepter trägt, womit sie den Sterblichen die Macht ihres Reichs zeigt. Bey der Tugend steht die Figur des Löwens im Thierkreiße; denn dieses Thier ist das Bild der Stärke, welche man in der Sittenlehre nicht anders, als durch gute Fertigkeiten erlangen kann.

Auf diese Art hat Raphael das Schöne seines Genies, das Feine seiner Gedanken, und das Gründliche seines Verstands in diesem Gemälde gezeigt, und uns den allegorischen Gegenstand der Philosophie vor die Augen gemalt.

Von der Anordnung.

In meiner Eintheilung der Malerey habe ich gesagt, die Zusammensetzung, ihr erster Theil, bestehe aus zween andern, der Erfindung und der Anordnung. Von der Erfindung habe ich in der vorhergehenden Abhandlung gewiesen, daß sie die Vorwürfe suche und wähle, die dem Gegenstand, welchen der Maler vorstellen will, angemessen sind. Allein so vortheilhaft der Gegenstand, so sinnreich die Erfindung, so getreu die Nachahmung der Vorwürfe, die der Maler gewählt hat, auch nur immer seyn mag, so wird die Zusammensetzung dem unpartheyischen Zuschauer doch nie vollkommene Gnüge leisten, noch einen allgemeinen Beyfall erhalten,

wenn die gewählten Vorwürfe nicht auch zugleich wohl vertheilt werden. Die Einrichtung und gute Ordnung giebt allen Dingen ihren Werth; sie gewinnt in den schönen Künsten unsre Aufmerksamkeit, und sie erhält unsern Geist so lang beschäftigt, bis er alle Dinge vollkommen weiß, die ihn in einem gewissen Werke zugleich unterrichten und ergötzen können. Und diese Einrichtung nenne ich eigentlich Anordnung.

Machen wir uns diese Vorstellung davon, so begreift die Anordnung sechs Stücke:

1) Die Vertheilung der Vorwürfe überhaupt,

2) Die Gruppen,

3) Die Wahl der Stellungen,

4) Den Contrast,

5) Das Werfen der Gewänder,

6) und die Wirkung des Ganzen (du Tout-ensemble); wo auch gelegentlich von der Harmonie und Begeisterung gesprochen wird.

Alle diese Stücke werde ich so bündig und so deutlich, als mir möglich seyn wird, in ihrer gehörigen Ordnung untersuchen.

Von

Von der Vertheilung der Vorwürfe überhaupt.

Da die verschiedenen Gegenstände, welche der Maler ausführen kann, unzählig sind, so ist es nicht möglich, sie alle hier anzuführen; und noch weit weniger können wir die Anordnung eines jeglichen ins besondre zeigen. Die gesunde Vernunft, und die Beschaffenheit der Sache müssen den Maler leiten und bestimmen, was für Stellen er den gewählten Vorwürfen geben müsse, damit diese jener angemessen sind, und er die Pflichten einer guten Zusammensetzung beobachte.

Bey der Zusammensetzung eines Gemäldes muß der Maler, so viel ihm möglich, darauf sehen, daß der Zuschauer gleich bey dem ersten Anblicke von dem Charakter des Gegenstands gerührt werde, oder doch wenigstens nach einem kurzen Nachsinnen den Hauptbegriff davon finden könne. Der Maler kann diese Einsicht dadurch erleichtern, wenn er den Helden des Gemäldes, und die vornehmsten Figuren an Oerter stellet, welche am ersten in die Augen fallen; doch muß solches ohne augenscheinlichen Zwang geschehen, und die Natur des Gegenstands nebst der Wahrscheinlichkeit allemal in Betrachtung gezogen werden. Denn die Einrichtung hängt von der Beschaffenheit des Gegenstands ab, welcher bald beweglich, bald

lustig,

lustig, bald heroisch, bald gemein, bald zärtlich, bald schrecklich ist, und welcher, mit einem Worte, bald mehr, bald weniger Bewegung verlangt, nachdem er mehr oder weniger lebhaft oder ruhig ist. Flößt aber der Gegenstand dem Maler eine gute Einrichtung bey der Vertheilung der Vorwürfe ein, so trägt die gute Vertheilung auf ihrer Seite wider ganz erstaunend viel bey, den Gegenstand wohl auszudrücken. Sie giebt den erfundenen Sachen Stärke und Anmuth; sie zieht die Figuren aus der Unordnung hervor, und macht, daß das vorgestellte klärer, deutlicher und fähiger wird, seinen Zuschauer anzulocken, und aufzuhalten.

Diese Vertheilung der Vorwürfe überhaupt bezieht sich auf die Gruppen, und die Gruppen entstehen aus der Verbindung der Vorwürfe. Diese Verbindung nun muß man in einer gedoppelten Absicht betrachten: entweder in ihrer Beziehung auf die Zeichnung allein, oder in ihrer Beziehung auf die Haltung. In beiden Fällen ist ihr Zweck, die Zerstreuung der Augen zu verhindern, und diese angenehm aufzuhalten.

Die Verbindung der Vorwürfe, wenn sie sich, ohne Absicht auf die Haltung, bloß auf die Zeichnung bezieht, erstreckt sich hauptsächlich auf die menschlichen Figuren, deren ihre Handlungen, Unterredungen und Verwandschaften nicht selten verlangen, daß sie nahe beysam-

beysammen stehen. Und obgleich dieses, bey einer Zusammenkunft vieler Personen, sich nicht allemal vollkommen so verhält, so ist es doch genug, daß die Sache möglich ist, und daß sich in der Zusammensetzung eines Gemäldes Personen genug finden, welche dem Maler Gelegenheit geben, seine Vortheile daraus zu ziehen, und durch eine dergleichen angebrachte Vereinigung den Augen ein Vergnügen zu schaffen, wenn er sie für angenehm und wahrscheinlich hält.

Es ist unmöglich, sich in eine umständliche Erklärung der Art einzulassen, nach welcher man mit diesen Gattungen von Gruppen besonders verfahren müsse. In Ansehung dieser Sache muß man sich auf das Genie und Nachsinnen des Malers verlassen. Damit man sich aber doch einen richtigen Begriff davon machen lernt, und einen guten Geschmack in Ansehung dieses Theils bekömmt, so kann man die schönsten Stellen großer Meister, und unter andern eines Raphaels, eines Julius von Rom, und eines Polydors hierbey zu Rathe ziehen. Sie haben nicht selten mehrere Figuren auf eine solche Art mit einander vereinigt, daß sich der ganze Geist, und die ganze Anmuth, die man in dieser Gattung Gruppen verlangen kann, an denselben entdecken läßt. Ehe man aber die Stellen, welche diese vortrefliche Männer zu Mustern hinterlassen haben, selbst untersucht, so ist es dienlich, diese Anmerkung zu wissen, daß

der=

dergleichen Verbindungen, wovon wir hier sprechen, ihre besten Gründe und Regeln aus der Wahl der Stellungen, und dem Contrast hernehmen.

Von der Wahl der Stellungen.

Derjenige Theil der Malerkunst, welcher unter dem Wort Stellung, die alle Bewegungen des menschlichen Körpers in sich schließt, begriffen wird, und welcher eine genaue Känntniß des Gleichgewichts erfordert, soll in einer besondern Abhandlung, welche mit der über die Zeichnung in einem genauen Verhältniß steht, vollständig und bis auf den Grund untersucht werden. Allein da er in Ansehung der Art Gruppen, wovon wir sprechen, auch mit zur Anordnung gehört, so werde ich bey dieser Gelegenheit nur folgende Regel anmerken. Nämlich, eine jegliche Stellung der Figuren, der Gegenstand, zu dem sie gehören, sey auch, welcher er wolle, muß so viel schöne Partien sehen lassen, als es die Natur des Gegenstands leidet. Ueber dieses muß sie eine Wendung haben, welche der Handlung einige Annehmlichkeit giebt, ohne gegen die Wahrscheinlichkeit, oder den Charakter der Person zu verstoßen.

Mit einem Wort, in der Nachahmung ist alles von der Art, daß man, entweder durch die Wahl, oder durch die Weise nachzuahmen, etwas Annehmliches darein mischen kann. In dem Ausdruck der Laster so wohl, als der Tugenden,

genden, giebt es Anmuth. Die äußerlichen Handlungen eines Soldaten haben ihre besondern Annehmlichkeiten, die aber einer Frau übel anstehen würden; so wie auch die Handlungen einer Frau ihre eigene Annehmlichkeiten haben, die einem Soldaten wider sehr unanständig seyn würden. Kurz, die Känntniß des Charakters, welcher einem jeglichen Vorwurf eigen ist, und welcher hauptsächlich das Geschlecht, das Alter, und die Stände betrift, ist der Grund einer guten Wahl, und die Quelle, woraus man die Annehmlichkeiten schöpfen muß, die einer jeglichen Figur angemessen sind. Man wird also leicht begreifen, daß die Wahl schöner Stellungen die Schönheiten einer Gruppe größtentheils ausmacht. Nun wollen wir sehen, in wie ferne auch der Contrast etwas zu denselben beyträgt.

Vom Contrast.

Da man in den Gruppen niemals Stellungen von einerley Ansehen widerholen darf, und da die Natur einen Theil ihrer Annehmlichkeiten durch die Abwechselung ausbreitet, so kann man sie auch nirgends besser suchen, als in der Verschiedenheit und dem Gegensatze der Bewegungen.

Das Wort Contrast (*) ist in unsrer Sprache bloß unter den Malern gebräuchlich, die es von

(*) Dieses mochte vielleicht zu den Zeiten des Herrn

von den Italiänern entlehnt haben. Es bedutet einen Gegensatz, welcher sich unter den Vorwürfen in Absicht auf die Linien, die sie gänzlich, oder zum Theil bilden, befindet. Er erstreckt sich nicht nur auf die verschiedenen Bewegungen der Figuren, sondern auch auf die verschiedenen Lagen der Glieder, und aller andern Vorwürfe, welche sich beysammen finden, doch so, daß kein Zwang aus denselben hervor leuchtet, und der Ausdruck des Gegenstands nur einen stärkern Nachdruck dadurch zu erhalten scheint. Also braucht der Maler, welcher seine Vorwürfe zu seinem Vortheil anordnen will, den Contrast nicht nur bey den Figuren, sondern auch bey unbelebten Dingen, damit derselbe gleichsam die Stelle der Seele und der Bewegung vertrete. Man kann dahero den Contrast also erklären. Er ist eine entgegengesetzte Richtung der Linien, welche die Vorwürfe bilden wodurch diese einander desto mehr erheben, und ein schöneres Ansehen geben.

Diese wohl angebrachte Gegenrichtung giebt den Vorwürfen Leben, gewinnt die Aufmerksam-

Herrn von Piles wahr seyn. Allein nach der Zeit ist das Wort auch auf andere Dinge ausgedehnt worden. Wir haben es auch in unsre Sprache in verschiedenen Bedeutungen aufgenommen; und manche gehen gar so weit, daß sie ein Zeitwort, contrastiren, daraus ableiten.

samkeit, und vermehrt die so nothwendige Annehmlichkeit der Gruppen, wenigstens solcher, welche sich auf die Zeichnung und Verbindung der Stellungen beziehen.

Wir haben gesagt, die erste Art Gruppen, welche im Zeichnen besteht, erstrecke sich hauptsächlich auf die menschlichen Figuren. Hingegen die Gruppen, welche sich auf die Haltung beziehen, nehmen alle Arten von Vorwürfen auf, von welcherley Natur sie auch seyn mögen. Sie fordern nicht nur eine Känntniß des Lichts und Schattens, für einen jeglichen besondern Gegenstand; sondern sie verlangen auch eine Einsicht in die Wirkungen, welche diese Schatten und Lichter in ihrer Verbindung hervorbringen können. Und eben dieß nennt man im eigentlichen Verstand die Kunst der Haltung, von welcher ich in der Abhandlung über die Farbengebung, mit aller mir möglichen Genauigkeit, gesprochen habe.

Da die vornehmste Schönheit der Gewänder in einer bequemen und anständigen Vertheilung der Falten besteht, und da diese bey der Zusammensetzung der Gruppen vielfältig gebraucht werden; so kann man sich nicht entbrechen diese Sache so anzusehen, als wenn sie zum Theil von der Anordnung abhienge.

Von den Gewändern u. s. f.

Hier muß meine Abhandlung über die Gewänder nachgelesen werden. Ich gehe dahero zu dem Ganzen (Tout-ensemble) fort.

Von dem Ganzen.

Die letzte Sache, so von der Anordnung abhängt, ist das Ganze.

Das Ganze in einem Gemälde nennt man, was aus dessen zusammensetzenden Theilen erwächst; dabey aber muß dieses Ganze, welches eine Verbindung mehrerer Vorwürfe ist, nicht etwann einer Zahl gleichen, die aus mehrern von einander unabhängigen, und unter sich gleichen Einheiten besteht, sondern vielmehr einem politischen Ganzen ähnlich seyn, wo die Grossen der Kleinen, so wie die Kleinen der Großen bedürfen. Alle Vorwürfe, die in einem Gemälde seyn können, alle Striche und alle Farben, alle Lichter und alle Schatten, sind bloß in Vergleichung mit andern groß oder klein, stark oder schwach. Allein von welcherley Beschaffenheit auch alle diese Dinge seyn, und in was für einem Zustand sie sich auch finden mögen, so haben sie doch in ihrer Verbindung mit einander ein gewisses Verhältniß, welches sich kein einziges unter ihnen allein und ins besondre anmaßen kann. Denn die daraus herstammende Wir-

Wirkung besteht in einer allgemeinen abhängigen Ordnung, (subordination) worinnen dunkle Theile die hellen, so wie helle die dunkeln erheben, und worinnen sich der Werth eines jeglichen bloß auf eine wechselsweise Abhängigkeit gründet. Wenn man also das Ganze erklären will, so kann man sagen, es sey eine allgemeine Abhängigkeit der Vorwürfe von einander, kraft welcher alle zusammen stimmen, um Eines auszumachen.

Diese abhängige Ordnung nun, vermöge welcher die Vorwürfe zusammen stimmen, nur ein Einziges auszumachen, gründet sich auf zwey Dinge: auf die Ergötzung und Befriedigung der Augen, und auf die Wirkung, welche das Anschauen hervorbringt. Ich will dieses sogleich weiter aus einander setzen.

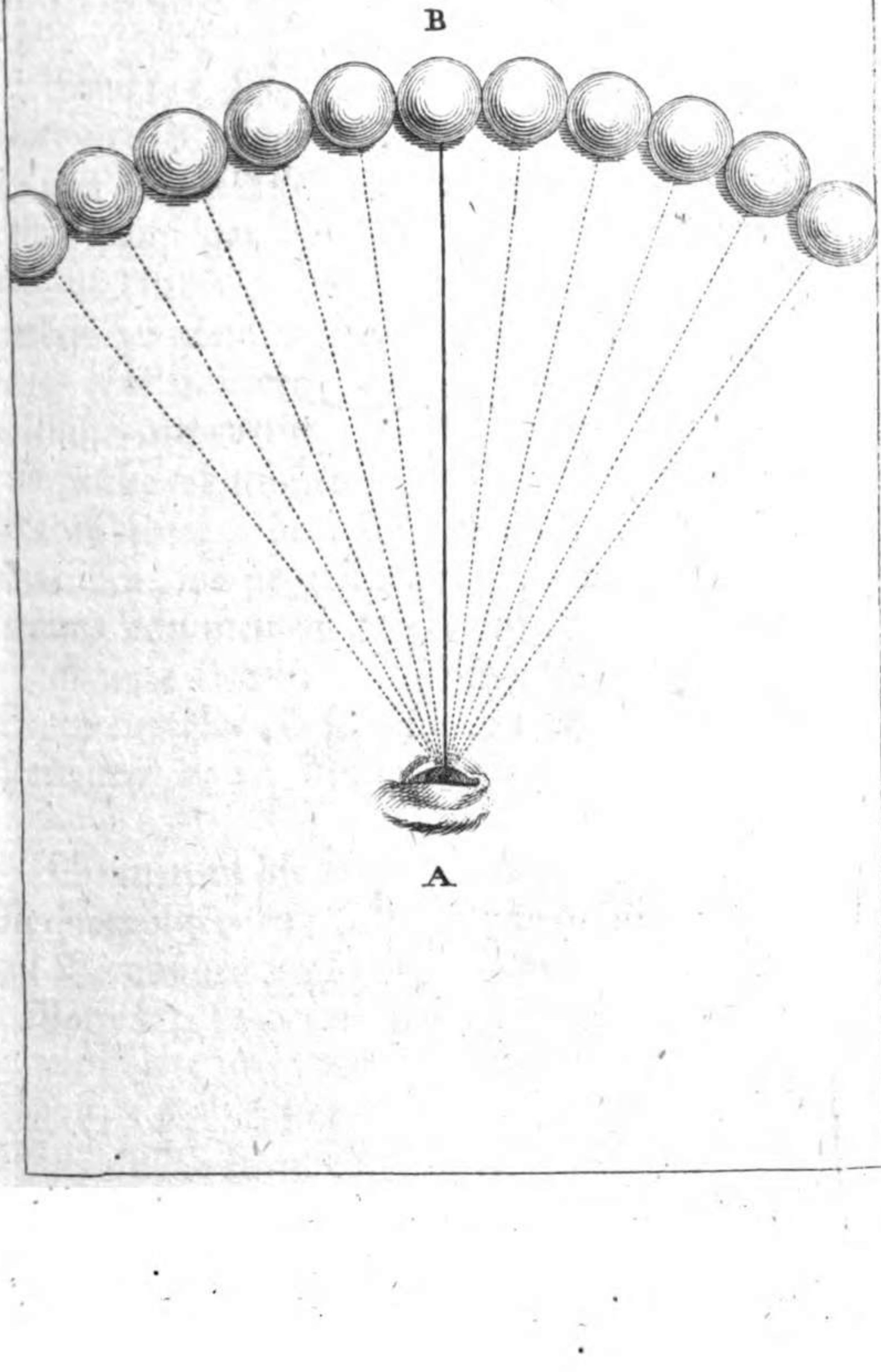
Die Augen haben dieses mit allen übrigen Werkzeugen der Sinne gemein, daß sie in ihren Verrichtungen nicht wollen unterbrochen werden. Muß man einräumen, daß mehrere Redner, wenn sie an einerley Ort, zu einerley Zeit, und in einerley Ton sprächen, den Zuhörern verdrüßlich fallen würden, weil diese nicht wüßten, welchem sie zuhören sollten: so würde sich eben dieses bey einem Gemälde ereignen, wo mehrere abgesonderte, mit einerley Stärke gemalte, und mit gleichem Lichte aufgeblickte Vorwürfe das anschauende Auge theilen und beunruhigen müßten. Denn eben weil es von verschiedenen Seiten angelockt wird, so würde

es verlegen seyn, auf welche es sich wenden sollte. Oder wollte es mit einem Blick alle zusammen nehmen, so würde es sie nur unvollkommen sehen.

Man muß also die Augen, um ihrer Zerstreuung vorzubeugen, durch die Verbindung der Lichter und Schatten, durch die Zerschmelzung der Farben, und durch Gegenstellungen, die ausgedehnt genug sind die Gruppen zu unterstützen, und ihnen Ruhe zu verschaffen, auf eine angenehme Weise fest halten. Hat aber das Gemälde mehrere Gruppen, so muß eine darunter seyn, welche es allen übrigen an Stärke und Farbe zuvor thut. Ueber dieses müssen alle abgesonderte Vorwürfe in ihren Grund verschmelzen, damit sie nur eine Masse ausmachen, welche den vornehmsten Vorwürfen zum Ruhepunkt dienen kann. Die ergötzende Befriedigung der Augen ist also einer von den Gründen, welche die Einheit des Gegenstands in den Gemälden erfordern.

Der andre Grund eben dieser Einheit ist die Wirkung, welche das Sehen, und die Art, wie dieses geschieht, hervor zu bringen pflegen. Das Auge hat die Freyheit alle Vorwürfe, von welchen es umgeben wird, vollkommen zu besehen, wenn es sich nach und nach bey einem jeglichen aufhalten kann. Ist es aber einmal gleichsam angeheftet, so wird unter allen Vorwürfen nur der, welcher in dem Mittelpunkt des Sehens liegt,

Beweis für die Einheit des Vorwurfs.



1081528

liegt, klar und deutlich gesehen: die übrigen, die man nur in schiefen Strahlen erblickt, werden immer dunkler und undeutlicher, je weiter sie sich von dem geraden Strahl entfernen. Die Bekräftigung dieses Umstands finden wir alle Augenblicke, wenn wir unsre Augen auf einen gewissen Gegenstand richten.

Gesetzt, z. B. mein Auge A blickte nach dem Vorwurf B in der geraden Linie A B. Wenn ich nun mein Auge nicht verwende, und doch auch die übrigen Gegenstände, die zur Rechten und zur Linken, aber in schiefen Linien gesehen werden, zu gleicher Zeit anschauen will, so werde ich gewiß finden, daß sie in eben dem Verhältnisse undeutlicher werden, und an Stärke und Farbe abnehmen, in welchem sie von der geraden Linie, dem Mittelpunkt des Sehens abweichen, ob sie gleich alle, in einerley Entfernung von meinem Auge, auf einer bogenförmigen Linie liegen. Hieraus folgt, daß das Sehen ein Beweis sey, welcher die Einheit des Vorwurfs in der Natur bestätiget.

Wenn nun die weise Natur, welche unsre Nothwendigkeiten, selbst bey dem Anschaffen, mit Vergnügen begleitet, auf diese Art mehrere Vorwürfe in einen einzigen Blick zusammen drängt, um nur einen Gegenstand daraus zu machen, so giebt sie dadurch dem Maler zu verstehen, er müsse aus diesem Umstande, so weit es seine Kunst und die Beschaffenheit seines

Gegenstands erlauben, seinen Vortheil zu ziehen trachten. Mich dünkt, diese Anmerkung sey wohl werth, daß ein Maler darüber nachdenke, wenn er nach dem Beyspiel der Natur, deren Nachahmer er ist, zum Vergnügen der Augen arbeiten will.

Bey dieser Gelegenheit will ich den Versuch mit dem Hohlspiegel anführen, welcher es, in Ansehung des einfachen Gegenstands bey dem Sehen, der Natur noch zuvor thut. Alle Vorwürfe, die man da sieht, machen nur einen Anblick und ein Ganzes, welches angenehmer ist, als es eben diese Vorwürfe in einem ordentlichen Spiegel, ja ich getraue mir zu sagen, in der Natur selbst nicht machen würden. (Ich nehme an, der Hohlspiegel sey von einer mäßigen Größe, nicht aber von der Gattung, welche die Gestalt der Dinge allzu sehr vermindern, damit sie den Theil eines kleinen Umfangs ausmachen können.) Im Vorbeygehen will ich noch erinnern, daß man diese Art Spiegel, die ziemlich selten worden sind, bey besondern Vorwürfen so wohl, als bey dem allgemeinen Ganzen, mit Nutzen zu Rathe ziehen könnte.

Endlich ist es die Pflicht des Malers, daß er mit sich selbst über die Arbeit, die er unternimmt, berathschlage. Denn wenn sein Werk groß ist, so kann er es aus mehrern Gruppen zusammen setzen, welche nach dem ersten Anblick fähig sind, vermittelst wohl angebrachter Ru-

hepunk-

Hepunkte die Augen des Zuschauers aufzuhalten, und eine nach der andern ein Mittelpunkt des Sehens zu werden. Folglich muß ein scharfsinniger Maler seine Arbeit so einrichten, daß sie das Auge, nach dem ersten Anblick, gemächlich übersehen kann, dieselbe mag auch so weitläuftig seyn, als sie wolle.

Nun ist noch übrig, daß wir von einer ausserordentlichen Wirkung des Ganzen reden, nämlich von der Harmonie, oder Zusammenstimmung, in welcher sich alle Vorwürfe finden müssen. Denn alle Harmonie, man mag sie antreffen, wo man will, kömmt von der guten Einrichtung und Ordnung her. Man findet Harmonie in der Sittenlehre, so wie in der Naturlehre; in der Aufführung der Menschen, so wie in den Körpern eben dieser Menschen. Man findet sie endlich in alle dem, was aus Theilen zusammengesetzt ist: denn diese sind zwar von einander unterschieden, sie stimmen aber doch zusammen, entweder ein besonderes, oder allgemeines Ganzes auszumachen. Da man nun voraussetzen kann, daß sich diese Ordnung in allen Theilen der Malerkunst besonders findet, so muß man auch den Schluß machen, daß sie ihre besondere Harmonie haben. Allein das ist noch nicht genug, daß sie ihre besondre Ordnung und Richtigkeit haben; sie müssen in einem Gemälde auch alle zusammen stimmen, und nur ein harmonisches Ganzes ausmachen. Es verhält sich hiermit eben so, wie mit einem Mu-

sikalischen Concert. Wenn gleich eine jegliche Stimme sich richtig hören läßt, und in der besondern Ordnung ihrer Noten bleibt, so wird man dieses doch noch kein Concert nennen können, so lange die einzelnen Stimmen keine Harmonie unter sich haben, die sie unter einander verbindet, und aus mehrern besondern Ganzen nur ein allgemeines macht. Und eben dieses thut die Malerey durch die abhängige Ordnung der Vorwürfe, der Gruppen, der Farben und Lichter in dem allgemeinen Ganzen des Gemäldes.

In der Malerey hat man verschiedene Arten der Harmonie. Man hat eine sanfte und gemäßigte, dergleichen Coreggio und Gvido ordentlich in ihren Werken suchten. Man hat eine starke und erhabene, zu welcher Art des Giorgione, des Titian und des Caravage seine gehört. Man kann sie von verschiedenen Graden haben, nach Beschaffenheit der Oerter, der Zeiten, des Lichts, und der Tagsstunden, welche man voraus setzt. Das hohe Licht in einem eingeschlossenen Orte verursacht starke Schatten: hingegen das Licht im freyen Felde fordert schwankende Farben und sanfte Schatten. Endlich muß ein vortreflicher Maler die Kunst verstehen, nicht nur von den Jahrszeiten, sondern auch von den Witterungen und andern Vorfällen, die sich am Himmel und auf der Erde ereignen, einen solchen Gebrauch zu machen,

daß

daß ein harmonisches Ganzes, wie wir bereits gesagt haben, daraus entstehe.

Dieß ist der Begriff, den ich mir von dem mache, was man in der Malerey das Ganze nennt. Ich habe getrachtet, denselben als eine Maschine vorzustellen, deren Räder einander wechselsweise Hülfe leisten; als einen Körper, dessen Gliedmaßen von einander abhangen; und endlich als eine harmonische Haushaltung, welche den Zuschauer aufhält, welche ihn unterhält, und welche ihn gleichsam einladet die besondern Schönheiten zu besehen, die sich in dem Gemälde finden.

Wenn man über alles das, was ich itzt von der Anordnung gesagt habe, nur ein wenig nachdenken will, so wird man einsehen, daß dieser Theil viel andere in sich begreife, und dahero von außerordentlicher Wichtigkeit sey; weil sie alle dem, was die Erfindung darbot, und was auf die Augen und das Gemüth des Zuschauers am ersten einen Eindruck machen kann, seinen einzigen und wahren Werth giebt.

Geschickte Maler werden aus ihrer eigenen Erfahrung wissen, daß man sich, wenn man in diesem so geistvollen Theile glücklich arbeiten will, über das Gemeine erheben, und so zu sagen, außer sich selbst versetzen müsse. Dieß hat mir Gelegenheit gegeben, von der Begeisterung und dem Erhabenen hier etwas zu sagen.

Von der Begeisterung.

Die Begeisterung ist eine Entzückung der Seele, vermöge welcher man die Dinge auf eine erhabene, erstaunende und wahrscheinliche Weise denkt.

Da nun der Mensch, der ein gewisses Werk betrachtet, demjenigen Grad der Höhe sich nachschwingt, den er in demselben findet, so pflegt folglich die Entzückung der Seele, welche in der Begeisterung ist, dem Maler und Zuschauer gemein zu seyn. Nur dieser Unterschied wird sich zwischen ihnen finden. Der Maler hat zu widerholten malen gearbeitet, seine Einbildungskraft zu erwärmen, und sein Werk bis zu dem Grad zu erhöhen, welchen die Begeisterung fordert: der Zuschauer hingegen läßt sich, ohne die geringste Untersuchung einzelner Stücke, auf einmal, und gleichsam wider seinen Willen, zu dem Grad der Begeisterung hinreissen, zu welchem ihn der Maler gezogen hat.

Und obgleich das Wahre allezeit gefällt, weil es der Grund aller Vollkommenheiten ist, so pflegt es doch, wenn es ganz allein ist, nicht selten unschmackhaft zu seyn: hingegen mit der Begeisterung verknüpft, setzt es die Seele in eine mit Erstaunen vermischte Bewunderung; es reißt sie mit Gewalt hin, ohne ihr Zeit zu lassen, daß sie zu sich selbst kommen kann.

Ich habe das Erhabene mit in die Erklärung der Begeisterung gebracht, weil es eine Wirkung und Frucht der Begeisterung ist. Die Begeisterung enthält das Erhabene in sich, so wie der Stamm eines Baums seine Zweige, die er gegen alle Seiten ausbreitet; oder, besser zu sagen, die Begeisterung ist eine Sonne, deren Wärme und Einfluß hohe Gedanken erzeugt, und zu einem gewissen Grad der Reife bringt, den wir das Erhabene nennen. Allein da alle beide, die Begeisterung und das Erhabene, den Zweck haben, unsre Seele zu erheben, so kann man behaupten, daß sie von einerley Natur sind. Der einzige Unterschied, der sich, meinem Bedünken nach, zwischen ihnen beiden noch findet, ist dieser. Die Begeisterung ist eine Heftigkeit der malerischen Ader, welche unsre Seele noch höher schwingt, als das Erhabene, dessen Quelle sie ist, und welche in der Gedanke und in dem Ganzen des Werks ihre vornehmste Wirkung zeigt; das Erhabene hingegen läßt sich in dem allgemeinen, und dem einzelnen aller Theile gleich stark merken. Außerdem hat die Begeisterung noch diesen Vorzug, daß ihre Wirkung sich sehr geschwind äußert, da hingegen des Erhabenen seine wenigstens etliche Augenblicke Nachdenken bedarf, um in ihrer ganzen Stärke gesehen zu werden.

Die Begeisterung erhebt uns, ohne daß wir es merken; sie versetzt uns, so zu sagen, aus einem Lande in das andre, ohne daß wir es aus

sonst

sonst etwas, als aus dem Vergnügen, welches es uns verursacht, wahrnehmen können. Mit einem Worte, mich dünkt, die Begeisterung bemächtige sich unsrer, und wir hingegen bemächtigen uns des Erhabenen. Zu dieser erstaunenden, aber richtigen, aber vernünftigen Höhe muß nun der Maler eben so wohl, als der Dichter, sein Werk schwingen, wenn sie beide das ausserordentliche Wahrscheinliche erreichen wollen, welches das Herz bewegt, und welches das größte Verdienst der Malerey und der Dichtkunst ausmacht.

Manche feurige Geister haben die Ausschweifung ihrer Einbildungskraft für die wahre Begeisterung gehalten, obgleich der Ueberfluß und das Lebhafte ihrer Arbeiten im Grunde nichts anders, als Träume eines Kranken, waren. Es ist zwar richtig, daß es wunderbare Träume giebt, welche nach einer geringen Mäßigung fähig seyn würden, der Zusammensetzung eines Gemäldes viel Feuer zu geben, und die Aufmerksamkeit sehr angenehm rege zu machen. Die Erdichtungen der Poeten sind auch, wie Plutarch spricht, nichts anders, als Träume eines Wachenden. Allein man kann auch behaupten, daß man solche Arbeiten findet, welche Träume eines hitzigen Fiebers sind, und nicht die mindeste Verbindung mit einander haben. Und für deren gefährliche Ausschweifung muß man sich sorgfältig hüten.

So viel ist gewiß, daß Leute von einem feurigen Genie gar leicht in die Begeisterung gerathen, weil ihre Einbildungskraft fast allezeit in Bewegung ist: solche hingegen, in denen ein sanftes Feuer glühet, und die bey einer guten Urtheilungskraft nur eine mäßige Lebhaftigkeit haben, können sich stufenweise in die Begeisterung versetzen, und sie durch das Gründliche ihres Geists so gar regelmäßiger machen. Wenn diese weder so leicht, noch so schnell, in diese malerische Wuth, daß ich so sage, gerathen, so sind sie darum nicht ganz unfähig, sich von derselben nach und nach bemächtigen zu lassen, weil ihr Nachsinnen sie alles sehen, und alles empfinden läßt, und weil es nicht nur verschiedene Grade der Begeisterung, sondern auch mehrere Mittel zu derselben zu gelangen giebt. Haben Maler von der letzten Klasse einen beschriebenen Gegenstand auszuführen, so müssen sie ihn zu verschiedenen malen mit Eifer durchlesen: ist er aber nicht beschrieben, so thut der Maler sehr wohl, wenn er unter den Eigenschaften seines Gegenstands diejenigen auswählt, welche ihm die dienlichsten Umstände, seinen Geist in Bewegung zu setzen, an die Hand geben können. Denn hat er auf diese Weise seine Einbildungskraft durch den Schwung seiner Gedanken erhitzt, so wird er endlich bis zur Begeisterung gelangen, und in den Gemüthern seiner Zuschauer Bewunderung erwecken.

Ueberhaupt zu reden, ist das Beschauen der Werke großer Meister, und das Lesen guter Geschichtschreiber oder Dichter, wegen des Schwungs ihrer Gedanken, wegen ihrer edlen Ausdrücke, und wegen der Gewalt der Beyspiele über die menschlichen Gemüther, das dienlichste Mittel, seine Seele zur Begeisterung fähig zu machen.

Longin (*), der Verfasser des Werks über das Erhabene, verlangt von denen, die eine Arbeit zu schreiben haben, welche etwas Grosses und Wunderbares erfordert, daß sie die großen Schriftsteller als eine sie erleuchtende Fackel ansehen, und sich selbst fragen sollen: Wie würde Homer dieses ausgedrückt haben? Was würde Plato, Demosthenes, und Thucydides hier gethan haben? Der Maler kann sich in gleichen Umständen auch fragen: Wie würde hier ein Raphael, ein Titian, ein Coreggio gedacht, wie würden sie das gezeichnet, wie würden sie das colorirt und ausgemalt haben, was ich itzt vorzustellen unternehme? Man kann sich auch, nach der Vorschrift eben dieses Longins, eine richterliche Versammlung der größten Meister vorstellen, vor welcher ein Maler von seiner Arbeit Rechenschaft abzulegen hätte. Was für einen Eifer würde er nicht in seiner Brust empfinden, bloß wenn er sich einbildete, so viel vortrefliche Leute, die Vorwürfe seiner Bewun-

(*) Kap. 12.

Bewunderung, und itzt seine Richter, vor sich zu sehen?

Diese Hülfsmittel kommen allen Malern zu statten. Solche, die mit einem mächtigen Genie gebohren sind, werden dadurch angeflammt werden: diejenigen aber, gegen welche die Natur nicht so gütig gewesen ist, werden dadurch wenigstens in einige Hitze gerathen, die sich über ihre Werke ausbreiten wird.

In meiner Abhandlung über die Erfindung habe ich zu zeigen getrachtet, wie der Maler Vorwürfe wählen müsse, wenn sie dem Gegenstand, den er vorzustellen hat, angemessen seyn sollen. Bey der Anordnung habe ich gewiesen, was für einen Platz diese gewählten Vorwürfe einnehmen müssen, daß sie mit Vortheil ein Ganzes ausmachen können. Und durch die Verbindung dieser zwey Stücke, der Erfindung nämlich, und der Anordnung, habe ich nach meinem äußersten Vermögen gesucht, die richtigste Vorstellung von diesem wichtigen Theil der Malerkunst zu geben, welchen man die Zusammensetzung nennt.

Antworten auf einige Einwürfe.

Unter den Einwürfen, die man mir machen könnte, finde ich zweene, deren Beantwortung nicht undienlich seyn wird. Der eine ist wider die Einheit des Vorwurfs, der zweyte wider die Begeisterung gerichtet.

Wider die erste kann man einwenden, der Beweis, welchen ich von dem Sehen gegeben habe, um die Einheit des Vorwurfs dadurch zu bestätigen, diene vielmehr, solche ganz und gar über den Haufen zu werfen: denn es sey gar nicht nothwendig, das Auge zu bestimmen: an welchen Ort des Gemäldes sich dieses hinwende, da werde sichs auch natürlicher Weise selbst bestimmen, und die Einheit des Vorwurfs machen, ohne daß man sonst nöthig habe, zu den Grundsätzen der Kunst seine Zuflucht zu nehmen.

Auf diesen Einwurf läßt sich zweyerley antworten. Vors erste, ist es gar nicht dienlich, dem Auge die Freyheit zu lassen, daß es in Ungewißheit umher schweifen kann. Denn sollte es, auf Gerathe wohl, bey einer Seite der Schilderey stehen bleiben, so würde es wider die Absicht des Malers handeln, welcher den Grundsätzen der bewährtesten Wahrscheinlichkeit zu Folge, seine wesentlichsten Vorwürfe in die Mitte, die bloß zufälligen Nebenursachen aber auf die Seiten gestellt haben muß. Denn es

pflegt

pflegt nicht selten auf diese Ordnung anzukommen, wenn man seinen Gedanken einsehen soll. Hieraus aber folgt, daß der Maler dem Auge Schranken setzen, und es an diejenige Stelle seines Gemäldes gleichsam anheften müsse, von welcher er glaubt, daß sie zur guten Wirkung seiner Arbeit das meiste beytrage.

Zweytens kann man antworten, daß alle Vorwürfe der Sinne, welche auf das Vergnügen abzielen, nicht nur die Annehmlichkeiten verlangen, die ihnen die Natur mitgetheilt hat, sondern auch außerdem noch von der Kunst diejenige Hülfe fordern, welche ihre Wirkungen stärker und rührender machen kann.

Die andere Einwendung, die man mir entgegen setzen könnte, könnte folgende seyn. Die Begeisterung reiße gewisse Genies nicht selten allzu weit dahin, und übersehe viele Fehler, ohne solche wahrzunehmen. Hierauf ließe sich leicht antworten, daß eine solche Ausschweifung aufhöre eine wahre Begeisterung zu seyn, so bald sie ihre gesetzten Gränzen der Richtigkeit und Wahrscheinlichkeit überschreitet.

Ich will einräumen, daß die Begeisterung unter andern auch diese Wirkung zu haben scheine, daß sie vermittelst der gemeinschaftlichen Entzückung, welche sie in uns verursacht, manchmal einen Fehler verbirgt. Dieß ist aber kein großes Unglück. Denn die Begeisterung mit einigen Mängeln wird einem richtigen Mittel-

mäßigen allemal vorgezogen werden; weil sie die Seele hinreißt, ohne ihr Zeit zu lassen, daß sie irgend etwas untersuchen, und über einen jeglichen besondern Umstand nachdenken kann. Allein dieß ist, eigentlich zu reden, nicht so wohl die Wirkung der Begeisterung, als unsrer Seele, welche sich davon durchdringen läßt, und dahero manchmal die Gränzen der Wahrscheinlichkeit nicht genau beobachtet.

Wollte man noch weiter einwenden, es lasse sich alles, was ich von der Begeisterung sage, auch auf das Erhabene deuten; so würde ich antworten, der ganze Streit beruhe hier bloß auf dem Begriff, welchen mein Gegner mit diesen zweyen Worten verbinden wolle. Nach diesem würde ich stets geneigt seyn mich zu richten, ungeachtet ich in der Ausführung dieser Abhandlung den Unterschied zwischen diesen beiden Sachen gezeigt und erklärt habe.

* * * * * * * * * * * * * * *

Von der Zeichnung.

Man nimmt das Wort Zeichnung, (dessein) in Beziehung auf die Malerey, in einem dreyfachen Verstand an. Eine Zeichnung stellt entweder den Gedanken des ganzen Werks mit seinem Licht und Schatten, ja manchmal selbst mit den Farben vor; und alsdann ist sie nicht mehr als ein Theil der Malerey, sondern als der Entwurf des Gemäldes, welches der Maler im

Sinn

Sinn hat, zu betrachten. Oder sie stellt irgend eine Partie einer menschlichen Figur, oder ein Thier, oder ein Gewand, alles nach der Natur gemacht, vor die Augen, damit sie in irgend einer Stelle der Schilderey gemalt werden, und dem Maler gleichsam als ein Zeuge der Wahrheit dienen könne; und eine solche Arbeit nennt man eine Untersuchung, ein Durchstudiren (une etude). Endlich wird die Zeichnung auch für die Umschreibung (circonscription) der Vorwürfe, für das Maaß und die Verhältnisse der äußerlichen Gestalten angenommen; und in diesem Verstande macht sie einen Theil der Malerey aus.

Ist nun die Zeichnung, wie sie es wirklich ist, die Umschreibung, der Umriß äußerlicher Gestalten; giebt sie diesen ihr gehöriges Maaß und ihre richtigen Verhältnisse: so kann man sie auch mit Recht eine Art von Schöpfung nennen, welche die sichtbaren Werke der Natur, den Vorwurf eines Malers, gleichsam aus dem Nichts hervorzubringen anfängt.

In unsrer Abhandlung über die Erfindung sagten wir, dieser Theil der Malerey wäre bey der wirklichen Arbeit, der Reihe nach, der erste. Allein betrachtet man die Ordnung in den Studien (des etudes), so verhält sichs ganz anders. Da muß die Zeichnung vor allen andern Dingen erlernet werden.

Sie ist der Schlüssel zu den schönen Künsten: sie öfnet den übrigen Theilen der Malerkunst die Thüre: sie ist das Werkzeug unsrer Gedanken, das Hülfsmittel unsrer Beweise, und das Licht unsres Verstands: Junge Schüler müssen von ihr nicht nur den Anfang machen, sondern auch eine groſse Fertigkeit in derselben erlangen, damit sie die übrigen Theile, deren Grund sie ist, desto leichter einsehen lernen.

Die Zeichnung ist also der Grund der Malerey. Folglich kann man sich niemals zu viele Mühe geben, daß man eine Stärke darinnen erlange, und ein Gebäude damit unterstützen lerne, welches aus so vielen Theilen, als die Malerkunst hat, zusammen gesetzt ist. Ich werde mich dahero befleißigen, so ordentlich davon zu reden, als es eine so nothwendige Wissenschaft immermehr verlangen kann.

Ich finde in der Zeichnung mancherley Dinge, die ein jeglicher schlechterdings wissen muß, wenn er eine Fertigkeit darinnen erlangen will. Die vornehmsten sind diese: die Richtigkeit, der gute Geschmack, die edle Zierlichkeit, die Verschiedenheit, der Ausdruck, und die Perspektiv.

Von

Von der Richtigkeit.

Richtigkeit (correction) ist ein Ausdruck, dessen sich die Maler ordentlich zu bedienen pflegen, wenn sie von einer Zeichnung sagen wollen, daß sie in Ansehung des Maaßes frey von Fehlern sey. Diese Richtigkeit gründet sich auf die Genauigkeit der Verhältnisse, und auf die Känntniß der Zergliederungskunst.

Es giebt ein allgemeines Verhältniß; und dieses hat man auf solche Ausmessungen gegründet, die am dienlichsten sind, eine schöne Figur darnach zu bilden. Hierbey kann man diejenigen Schriftsteller zu Rathe ziehen und prüfen, welche von den Verhältnissen geschrieben, und ein allgemeines Maaß zu menschlichen Figuren gegeben haben: sie müssen aber, welches wir dabey voraus setzen, so wohl die Natur, als die Bildhauerarbeit der Alten, vorher selbst gründlich untersucht haben.

Allein da sich die Natur, in allen Gattungen ihrer Werke, an keine einzige Art eines Vorwurfs allein bindet, und da ihre Abwechselung eine von ihren größten Schönheiten ausmacht; so giebt es auch besondere Verhältnisse, welche sich hauptsächlich auf die Geschlechter, das Alter und die Stände beziehen, und die, selbst in diesen Umständen, widerum eine unendliche Verschiedenheit leiden. Ja, diese besondern Verhältnisse, welche die Natur darstellt,

sind eben so zahlreich, als die Menschen sind, welche auf dem Erdboden wohnen. Will man nun diese Verhältnisse richtig und angenehm machen, so kann bloß das Antike, dessen Quelle in der Natur liegt, zum Muster dienen, und eine richtige und gründliche Vorstellung von der schönen Verschiedenheit geben.

Viel geschickte Maler haben die antiken Figuren mit allen ihren Partien ausgemessen, und ihren Schülern die daran gemachten Entdeckungen (les etudes) mitgetheilt. Sollte es aber geschehen seyn, daß man diese Beweise entweder nicht sattsam bekannt gemacht, oder nicht richtig und genau genug fortgepflanzt hätte; so besitzen wir in Frankreich eine überflüßige Anzahl schöner antiker Statüen, die entweder wirkliche Originalstücke, oder nach Originalstücken abgegossen sind. Und diese können einem jeglichen so viel Licht, und so viel besondere Nachrichten ertheilen, als er zu seiner Unterweisung nöthig haben wird.

Allein will der Maler dieses an antiken Figuren gefundene Maaß bey seiner Arbeit anwenden, so ist es gewiß, daß ihm eine solche Bemühung unmöglich gut von statten gehen wird, wenn er sie nicht vorher genau durchstudirt, mit Aufmerksamkeit nachgezeichnet, und durch eine anhaltende und unermüdete Uebung seinem Gedächtnisse anvertrauet hat. Vasari spricht, Michael Angelo habe folgende Worte stets im

Mund

Mund geführt: Man müsse den Zirkel in den Augen, und nicht in den Händen haben. Dieser sinnreiche Spruch ist von allen Malern wohl aufgenommen worden. Allein Michael Angelo hat ihn weder sagen, noch andre Maler allgemein machen können, ohne eine Fertigkeit in den schönsten Verhältnissen vorraus zu setzen.

Da man also aus dem Antiken nicht nur das Beste zu den Verhältnissen hernehmen muß, sondern da es auch über dieses noch verschiedene Dinge enthält, welche den Weg zum Erhabenen und zur Vollkommenheit bahnen: so ist es nöthig, daß man sich, so viel als möglich, einen klaren, deutlichen und durch die Vernunft selbst gerechtfertigten Begriff davon machen lerne. Wir wollen dahero das Antike in seinem Ursprung, in seiner Schönheit, und in seiner Nutzbarkeit betrachten.

Von dem Antiken.

Ob gleich das Antike, in seiner ursprünglichen Stärke genommen, alles alte überhaupt bedeutet, so werden wir es doch hier bloß von denjenigen Werken der Bildhauerkunst annehmen, welche in dem Zeitalter der großen Geister, in welchem nämlich Alexander der Grosse lebte, und wo die Wissenschaften und schönen Künste in ihrer Vollkommenheit waren, ver-

fertigt worden sind. Hier könnte ich die Namen der ersten Bildhauer anführen, welche viel Jahre nach einander die Bildhauerkunst gleichsam in der Wiege ergriffen, um sie bis zu dem Alter zu bringen, in welchem sie diejenige Vollkommenheit erreichen sollte, die den Namen des Antiken, so zu sagen, verdient, den wir ihr heut zu Tage beylegen. Allein da eine solche Arbeit meinem Leser nur unangenehm seyn würde, so glaube ich, ich müsse ihm diesen Verdruß ersparen.

Durch die Lobeserhebungen, welche man damals vortreflichen Werken beylegte, wurde die Zahl guter Bildhauer vermehrt; und durch die Menge Statüen so wohl, die Männern von außerordentlichen Verdiensten gesetzt wurden, als auch Götzenbilder, womit man die Tempel schmückte, bekamen große Genies immer mehr und mehr Stoff, sich hervor zu thun, und ihre Werke, einander recht zum Trutz, immer vollkommener zu machen.

Um diese Zeit faßte Polyklet, einer von Griechenlands berühmtesten Bildhauern, den Vorsatz eine Statüe zu hauen, welche alle Verhältnisse hätte, die an einem vollkommen wohlgebildeten Menschen seyn müssen. Hierzu bediente er sich vieler natürlicher Modelle. Und nachdem er sein Werck zur äußersten Vollkommenheit gebracht hatte, so wurde es durch geschickte Leute mit einer so großen Schärfe geprüft,

prüft, und durch so viel Lobreden erhoben und bewundert, daß diese Statüe einmüthig die Regel genannt, und überhaupt von einem jeglichen nachgemacht wurde, der fertig und geschickt zu werden trachtete. Da also dieser Versuch für ein Geschlecht wohl gelungen war, so ist es wahrscheinlich genug, daß man ihn auch für das andre machte; ja daß man hierinnen so gar biß auf den Unterschied des Alters und der Stände gieng.

Man kann dahero, meinem Bedünken nach, den Ursprung der bewundernswürdigen Werke, die wir Antiken nennen, mit gutem Grund in die Zeiten dieses Polyklets setzen; weil man sie damals schon zu dem Grad der Vollkommenheit gebracht hatte, worinnen wir sie sehen. Die Bildhauer der damaligen Zeiten fuhren fort Proben ihrer Geschicklichkeit zu liefern; und solches dauerte bis auf die Regierung des Kayfers Galienus, oder gegen das Jahr 360. da die Gothen, ohne selbst etwas zu verstehen, oder einige Achtung für schöne Arbeiten zu haben, Griechenland verheereten. Allein weil wir die Verhältnisse des Antiken, als die Modelle der Vollkommenheit ansehen, so erfordert die natürliche Ordnung, daß wir hier von ihrer Schönheit sprechen.

Von der Schönheit des Antiken.

Einige haben behauptet, die Schönheit des menschlichen Körpers bestünde in einer richtigen Zusammenstimmung der Glieder untereinander, und zwar in Beziehung auf ein Ganzes vollkommenes (Tout-parfait). Andre setzen sie in ein gutes Temperament, in eine lebhafte Gesundheit, wann die Bewegung und Reinigkeit des Bluts gleich lebhafte und frische Farben über die Haut verbreitet. Die gemeine Meinung endlich nimmt gar keine Erklärung des Schönen an. Das Schöne, sagt man, ist nichts Wirkliches: jedermann urtheilt nach seinem Geschmack davon; mit einem Worte, das Schöne ist nichts anders, als was uns gefällt.

Jedoch dem sey, wie ihm wolle. Genug, die Meinungen über das Schöne des Antiken sind wenig getheilt gewesen. Leute von Einsicht, und Liebhaber der schönen Künste haben diese bewundernswürdigen Werke zu allen Zeiten, das ist, nicht nur heut zu Tage, da sie rar sind, sondern auch damals, da alles voller Statüen war, und da sie in Griechenland und Rom gleichsam ein anderes Volk ausmachten, hoch geschätzt. Wir treffen bey den alten Scriben ten eine Menge Stellen an, worinnen man noch lebende Schönheiten, in der Absicht sie zu loben, mit den Statüen verglichen hat. Bewundernswürdig künstlich, spricht Maximus von Tyrus gebürtig, wählen die Bildhauer

hauer aus vielen Körpern nur diejenigen Theile, welche ihnen am schönsten vorkommen, und aus diesen verschiedenen Gliedern machen sie doch nur eine einzige Statüe. Allein sie wissen diese Vermischung so klug, und so geschickt auszuführen, daß es scheint, als wenn sie nur eine einzige und vollkommene Schönheit zum Modell gehabt hätten. Und man bilde sich nicht ein, fährt eben dieser Schriftsteller fort, daß man jemals eine natürliche Schönheit finden werde, die es mit den Statüen aufnehmen könnte. Die Kunst hat allezeit etwas vollkommeneres, als die Natur. Ovidius macht im 12. B. seiner Verwandlungen, eine Beschreibung von dem Cyllarus, dem schönsten unter den Centauren: der Dichter schreibt von ihm, er zeigte in dem Gesicht eine so große Lebhaftigkeit, sein Hals, seine Schultern, seine Hände, und sein Leib waren so schön, daß man behaupten konnte, es sey in alle dem, was er menschliches an sich gehabt, eben die Schönheit zu finden gewesen, die man in den schönsten Statüen bemerkt. Und Philostratus spricht von dem Euphorbus, seine Schönheit habe die Herzen der Griechen gewonnen, und er sey der Schönheit einer Statüe so nahe gekommen, daß man ihn für einen Apollo hätte halten können. Und weiter unten, wo er von der Schönheit des Neoptolems, und dessen Aehnlich

lichkeit mit seinem Vater Achilles spricht, drückt er sich also aus: An Schönheit war ihm sein Vater eben so weit überlegen, als die Statüen schönen Menschen überlegen sind.

Allein die Gewohnheit, Leuten von Verdiensten Bildsäulen zu errichten, und Götzenbilder zu machen, herrschte bey den Griechen nicht allein; sie war auch dem Römischen Volk bekannt, und dieses bediente sich eben dieser Mittel, große Handlungen zu belohnen, und seine Götter zu verehren. Bey der Einnahme Griechenlands führten die Römer nicht nur die schönsten Statüen von dannen, sondern auch die besten Arbeiter mußten ihnen folgen. Diese unterrichteten wider andere in dieser Kunst, und hinterließen der Nachwelt ewige Beweise ihrer Wissenschaft. Wir können dieses aus so viel bewundernswürdigen Statüen, so viel Brustſtücken, (buſtes) so viel Gefäßen, (vaſes) und so viel halberhobnen Arbeiten, und aus den schönen Säulen des Trajan und Antonin erkennen. Alle diese Alterthümer hat man für die wahren Quellen anzusehen, woraus Maler und Bildhauer vorher selbst schöpfen müssen, ehe sie über das, was ihnen ihr Genie sonst etwann eingeben kann, eine gegründete und dauerhafte Schönheit ausbreiten können.

Neuere Schriftsteller haben eben dergleichen Gedanken von der Schönheit des Antiken gehegt. Ich werde aber bloß des Scaliger seine

hier

hier anführen. Die Ursache, spricht er, warum wir nichts sehen, was sich der Vollkommenheit schöner Statüen nähert, ist diese: der Kunst ist es erlaubt zu wählen, wegzuschneiden, hinzuzusetzen, zu verwenden; die Natur hingegen hat sich seit der Schöpfung des ersten Menschen, in welchem Gott der Gestalt und der Unschuld Schönheit mit einander verband, beständig verändert.

Ex Rubenio.

Das lateinische des Rubens in einer wörtlichen Uebersetzung.

De Imitatione statuarum.

Von der Nachahmung alter Statüen.

Aliis vtiliſſima, aliis damnoſa vsque ad exterminium artis. Concludo tamen, ad ſummam eius perfectionem eſſe neceſſariam earum intelligentiam, immo imbibitionem: ſed iudicioſe applicandum earum vſum et omnino citra Saxum. Nam

Einigen Malern ist die Nachahmung alter Statüen sehr nützlich, andern ist sie so schädlich, daß sie auch ihre Kunst dadurch ganz verderben. Allein dem ungeachtet behaupte ich, es sey zur höchsten Vollkommenheit der Malerey nothwendig, eine Känntniß der Antiken zu haben, ja mit der-

Nam plures imperiti, et etiam periti non diſtinguunt materiam a forma, ſaxum a figura, nec neceſſitatem marmoris ab artificio.

derſelben ganz angefüllt zu ſeyn. Zu gleicher Zeit aber ſehe ich es auch für nothwendig an, einen wohl überlegten Gebrauch davon zu machen, damit dieſer auf keinerley Weiſe nach den Stein ſchmecke. Denn man findet unwiſſende, ja ſo gar geſchickte Maler, welche weder die Materie von der Geſtalt, noch den Stein von der Figur, noch auch den Zwang, welchen dem Künſtler ſein Marmor anthat, von der Kunſt zu unterſcheiden wiſſen.

Vna autem maxima eſt, ſtatuarum optimas vtiliſſimas, vt viles inutiles eſſe; vel etiam damnoſas. Nam tirones ex iis neſcio quid crudi, terminati, et difficilis moleſtique Anatomiae dum tra-

So viel iſt richtig, die ſchönſten Statüen ſind eben ſo nützlich, als die ſchlechten unnütze, ja gar ſchädlich ſind. Man findet junge Maler, die ſich einbilden, es in ihrer Kunſt weit gebracht zu haben, wenn ſie ſich von dieſen Figuren, ich weiß nicht was für ein hartes,

trahunt, videntur proficere, sed in opprobrium naturae, dum pro carne marmor coloribus tantum repraesentant. Multa sunt enim notanda, immo et vitanda etiam in optimis accidentia citra culpam Artificis, praecipue differentia vmbrarum, cum caro, pellis, cartilago sua diaphanitate multa leniant praecipitia in statuis nigredinis et vmbrae, quae sua densitate saxum duplicat inexorabiliter obuium. Adde quasdam maccaturas ad omnes motus variabiles, et facilitate pellis aut dimissas, aut contractas, a statuariis vulgo euitatas, optimis tamen aliquando admissas,

tes, steifes, rauhes und in der Zergliederungskunst mühsames angewöhnt haben. Allein durch alle diese Bemühungen machen sie der Natur Schande, weil sie, an statt Fleisch nachzuahmen, nichts als Marmor, mit verschiedenen Farben gemalt, vorstellen. Denn selbst in den schönsten Statüen hat man viel Nebensachen anzumerken, oder vielmehr zu vermeiden, ohne daß solche von einem Fehler des Künstlers herkommen. Sie bestehen vornämlich in der Verschiedenheit der Schatten, weil das Fleisch, die Haut, und das Knorpel, durch ihre durchscheinende Eigenschaft, das harte in den Umrissen, wenn ich es so nennen darf, mildern, und viel Klippen vermeiden lehren, welche an den Statüen der schwarze Schatten verursacht,

der

missas, picturae certe, sed cum moderatione necessarias. Lumine etiam ab omni humanitate alienissimae differunt lapideo splendore et aspera luce, superficies magis eleuante, ac par est, aut saltem oculos fascinante.

der den an sich schon undurchsichtigen Stein durch seine Dunkelheit noch härter und undurchsichtiger zu machen scheint, als er in der That ist. Man setze noch hinzu, daß sich gewisse Theile bey einer jeden Bewegung verändern, und wegen der Biegsamkeit der Haut bald glatt und ausgedehnt, bald aber gefaltet und zusammen gedrückt sind. Ordentlich haben die Bildhauer solche sorgfältig vermieden: und nur die geschicktesten unter ihnen haben sie nicht gänzlich aus der Acht gelaßen. In der Malerey aber sind sie schlechterdings nöthig, doch so, daß sie mit Mäßigung gebraucht werden. Denn nicht nur die Schatten, sondern auch die Lichter der Statüen sind von des Naturells seinen gänzlich unterschieden; und dieses zwar um so viel mehr, weil der Glanz des Steins, und die Schärfe

des

des Tageslichts, wovon er bestrahlt wird, dessen Oberfläche mehr, als nöthig ist, erheben, oder wenigstens Dinge sehen laßen, die nicht da seyn sollten.

Ea quisquis sapienti discretione separauerit, statuas cominus amplectetur. Nam quid in hoc saeculo erroneo degeneres possumus, quum vilis Genius nos humi detinet ab heroico illo imminutos ingenio et iudicio: seu patrum nebula fusci sumus, seu voluntate Deûm ad peiora lapsi, postquam lapsi non remittimur, aut veterascente mundo indebiliti irrecuperabili damno, seu etiam obiectum natu-

Wer alle diese Dinge mit einer reifen Urtheilungskraft zu unterscheiden weiß, kann die antiken Statüen weder zu aufmerksam betrachten, noch zu sorgfältig durchstudiren. Denn in dem irrigen Jahrhundert, darinnen wir leben, sind wir ganz unfähig, etwas ähnliches hervor zu bringen, entweder weil ein niedriges Genie uns kriechend zurücke hält, und uns nicht erlaubt, bis dahin zu gehen, wohin die Alten durch ihre Einsicht, und durch ihren wirklich heldenmäßigen Geist kamen; oder weil wir noch in die Finsterniß eingehüllt sind, worinnen unsre Väter lebten; oder weil Gott erlaubt, daß wir nach verabsäumter

rali antiquitus origini perfectionique propius offerebat vltro compactum, quod nunc saeculorum senescentium defectu ab accidentibus corruptum nihil sui retinuit delabente in plura perfectione succedentibus vitiis: Vt etiam statuae hominum multorum sententiis probatur paullatim decrescentis, quippe profani sacrique de Heroum, Gigantum, Cyclopumque aeuo multa quidem fabulosa, aliqua tamen vera narrant sine dubio.

Gelegenheit uns von dem Irrthum los zu machen, worein wir gerathen waren, in immer schlimmere Irrthümer verfallen; oder auch darum, weil sichs zu einem unersetzlichen Schaden ereignet, daß unsre Geister schwächer werden, und das Alter der Welt an sich empfinden; oder endlich deßwegen, weil sich in den vorigen Jahrhunderten, da die menschlichen Körper ihrem Ursprung und ihrer Vollkommenheit näher waren, vollkommene Modelle fanden, und ungekünstelt alle die Schönheiten darstellten, die wir heut zu Tage nicht mehr in der Natur entdecken. Vielleicht ist die Vollkommenheit, die nur eine war, durch die unvermerkt drauf folgenden Laster, getheilt und geschwächt worden, und zwar dergestalt, daß dieses Verderben nun zu einem solchen Grad gekommen ist, daß die itzigen Körper den vorigen

vorigen nicht mehr gleich zu seyn scheinen. Man könnte solches auch aus den Schriften muthmaſſen, die beides heilige und weltliche Scribenten hinterlaßen haben. Wenn diese von der ehemaligen Größe der Menschen sprechen, so reden sie von Helden, Riesen und Cyklopen. Haben sie nun gleich hierinnen viel erdichtetes vorgebracht, so haben sie doch ohne Zweifel auch einige Wahrheiten mit einfliesen lassen.

Causa praecipua, qua nostri aeui homines differunt ab antiquis, est ignauia et inexercitatum viuendi genus; quippe esse, bibere, nulla exercitandi corporis cura. Igitur prominet depressum ventris onus, semper assidua repleDie Hauptursache aber, warum die menschlichen Körper in unsern Tagen von denen unterschieden sind, welche die Menschen in den Zeiten des Alterthums hatten, ist in der Trägheit, Faulheit, und der itzt gewöhnlichen weinigen Leibesübung zu suchen. Denn die meisten üben ihren Leib nur darinnen, daß er gut essen und trinken kann. Wenn man

repletum ingluuie, crura eneruia et brachia otii sui conscia. Contra antiquitus omnes quotidie in palaestris et gymnasiis exercebantur violenter, vt vere dicam nimis ad sudorem, ad lassitudinem extremam vsque. Vide Mercurialem de Arte Gymnastica, quam varia laborum genera, quam difficilia, quam robusta habuerint. Ideo partes illae ignauae absumebantur tantopere; venter restringebatur abdomine in carnem migrante. Et quidquid in corpore humano excitando passiue se habent: nam brachia, crura, cervix,

also immer Fett auf Fett häuft, so verwundre man sich gar nicht, daß man einen großen und überschütteten Leib, weiche und entkräftete Beine und Arme hat, die sich ihre Faulheit selbst vorrücken. Hingegen in den Zeiten des Alterthums übten sich die Menschen täglich in den Akademien, und andern zu Leibesübungen bestimmten Plätzen, und trieben diese Uebungen oftmals so gar bis zum Schwitzen, und bis zur äußersten Müdigkeit. Man lese in der Schrift, die Merkurialis von der Uebungskunst geschrieben, nach, auf was für verschiedene Arten sie ihre Körper durcharbeiteten, und was für Stärke sie hierzu brauchten. Diese Arten von Leibesübungen waren wirklich das beste Mittel, diejenigen Theile, welche aus Trägheit allzu weich und fett waren, wieder mager zu machen: der

Wanst

vix, ſcapuli, et omnia, quae aguntur auxiliante natura, et ſuccum calore attractum ſubminiſtrante in immenſum augentur et creſcunt; vt videmus terga Getulorum, brachia gladiatorum, crura ſaltantium et totum fere corpus remigum.

Wanſt zog ſich ein, und alle bewegte Theile verwandelten ſich in Fleiſch, und ſtärkten die Muſkeln. Denn die Arme, die Beine, der Hals, die Schultern, und alle arbeitende Glieder gewinnen, durch die Beyhülfe der Natur, die kraft ihrer Wärme einen ſie nährenden Saft dahin zieht, mehr Stärke; ſie wachſen, und nehmen außerordentlich zu, wie ſolches an den Rücken der Geten, an den Armen der Fechter, an den Beinen der Tänzer, und faſt an einem jeglichen Körper der Ruderknechte wahrzunehmen iſt.

So ſchreibt Rubens in einer Lateiniſchen Handſchrift, die ich in meinen Händen habe. Ich habe ſeine eigene Worte mit abdrucken laſſen, um die Treue der Ueberſetzung zu beſtätigen. De Imitatione ſtatuarum. Aliis vtiliſſima etc.

Allein das Lob vernünftiger Leute, die Zeugniſſe der Schriftſteller, und die allgemeine Achtung der aufgeklärteſten Zeiten, alle dieſe Din-

ge, sage ich, welche die stärksten Vorurtheile zur Ehre des Antiken sind, dienen doch am Ende weiter zu nichts, als daß sie den einzigen und wahren Grund seiner Schönheit bekräftigen; nämlich sie zeigen, das Antike sey nur darum schön, weil es auf die Nachahmung der schönen Natur gegründet ist, und weil man sie in dem besten Anstand eines jeglichen Vorwurfs, den man vorstellen wollte, gewählt hat. Ein Gott, ein Held, und ein ordentlicher Mensch, haben verschiedene Charaktere: und diese wird man auch in den schönsten antiken Statüen wahrnehmen. Als z. B. in dem Apollo die Göttlichkeit, in dem Herkules die außerordentliche Stärke, und in dem Antinous die menschliche Schönheit.

Allein der Geschmack an dem Antiken, wird man mir hier einwenden, welcher auf die allgemeine Einstimmung vernünftiger Leute gegründet zu seyn scheint, hat sich doch in den Tagen der Gothen verändert gehabt.

Ich antworte hierauf: die Gothische Manier stellte sich zu einer solchen Zeit ein, da der Krieg die schönen Künste unterdrückt hatte; die Arbeiter wollten sie zwar wider erneuern, allein sie hatten hierzu keinen andern Vorwurf, als die Nachahmung der Natur, so wie sie sich von ungefähr darstellte; und in Ansehung der Verzierungen, übte sich ihre Einbildungskraft lieber in schweren Sachen, durch welche sie glaub-

ten

ten mehr Ehre zu erwerben, als in dem guten Geschmack, den sie nicht kannten.

Folglich haben sich die Gothen nicht so wohl deßwegen von dem Antiken entfernt, weil sie es verwarfen, als vielmehr, weil sie es nicht kannten. Alle Künste haben von der Nachahmung der Natur angefangen, und sind bloß durch die gute Wahl zur Vollkommenheit gelangt. Diese gute Wahl, die in dem Antiken gefunden wird, ist durch Leute von einem grossen Verstand angestellt worden; durch Leute, welche in den Wissenschaften Ruhm suchten, welche zur Erreichung ihrer Absicht die vollkommensten Modelle prüften, und welche noch darzu in einem Lande, wo die Menschen von Natur schön gebohren werden, und in einem Zeitraum lebten, der an großen Genies fruchtbar war, und in welchem die schönen Künste mit Eifer erlernt, in ihren Quellen ergründet, und zu einer solchen Vollkommenheit gebracht wurden, daß sie noch heut zu Tage der Vorwurf unsers Erstaunens ist.

Was hätte man mehr thun können, um der Nachwelt einen großen Begriff von dem Antiken beyzubringen? einen Begriff, der nicht von einer albernen Gewohnheit, oder übertriebenen Manier, dergleichen die Schüler von ziemlich unverständigen und nur mittelmäßig fähigen Meistern annehmen; sondern der vielmehr von einer Vorstellung entlehnt ist, welche bloß die

Natur zur Quelle hat, in welcher das Wahre in seiner ganzen Reinigkeit, in aller seiner Zierlichkeit, in allen seinen Annehmlichkeiten, in aller seiner Stärke erscheint, ohne jemals von ihrer ungekünstelten Einfalt abzuweichen? Hieraus erkenne man, wie vortheilhaft es nothwendig allen Zeichnenden sey, das Nackichte des Antiken, als die gereinigte Natur, und als die sicherste Richtschnur der Vollkommenheit anzusehen.

Allein so vergeblich es ist, aus dem Anschauen schöner Sachen einen Nutzen schöpfen wollen, ohne richtige Vorstellungen davon zu haben, eben so unmöglich ist es auch, ohne Hülfe der Zergliederungskunst, entweder die Schönheit des Antiken, oder das Wahre der Natur gründlich einzusehen. Man kann zwar durch das Besehen, und Nachzeichnen des Antiken eine gewisse Größe der Zeichnung erlangen, und sich im Großen eine Fertigkeit angewöhnen, welche sich auf die Seite des guten Geschmacks, und der Zärtlichkeit (la delicatesse) lenkt. Allein wenn diese Vortheile nicht auf Einsicht und Grundsätze gebauet sind, so können sie keinen weitern Nutzen haben, als daß sie, durch einen äußerlich guten Schein, und durch übel angebrachte Gedächtnißwerke, den Zuschauer blenden. Und wer bey dem Anblick dieser schönen Werke des Alterthums in Entzückung geräth, ist darum noch nicht gleich fähig, die wahre Quelle der von ihm bewunderten Schönheiten

zu

zu erkennen, ausgenommen, er müßte diesen Grundtheil der Zeichnung, ich will sagen, die Zergliederungskunst verstehen.

Ich werde also zu beweisen haben, daß die Zergliederungskunst der wahre Grund des Zeichnens sey, und daß diese Wissenschaft zur Entdeckung der Schönheiten in dem Antiken diene. Zu gleicher Zeit werde ich darthun, daß es einem Maler und Bildhauer etwas leichtes sey, so viel, als ihm nöthig ist, davon zu erlernen; und daß die in diesem Stücke bezeigte Nachläßigkeit nichts anders zum Grund habe, als weil man sie für den Weg gehalten hat, der uns zu etwas Trockenem in der Zeichnung, und zu einer allzu steifen Manier (maniere trop reſſentie) verleiten würde. Allein wer nur ein wenig Nachdenken brauchen will, wird das Gegentheil finden, und einsehen, daß sie der feste Grundstein der Wahrheit und Richtigkeit der Conture sey, die Nettigkeit derselben ganz und gar nicht verderbe, noch die Muskeln in ihren Verbindungen ändere.

Ich habe ehemals, unter einem angenommenen Namen (*) einen kurzen zur Maler- und Bildhauerkunst bequem eingerichteten Abriß der Zergliederungskunst geschrieben, in welchem die Beweise sehr deutlich sind; und hier werde ich wider etwas davon sagen, um die Erkänntniß

(*) Abregé d'Anatomie par Tortebat.

niß derselben um so viel mehr zu erleichtern, je schwerer sie diejenigen zu seyn glauben, die ihrer bedürfen.

Von der Zergliederungskunst.

Die Zergliederungskunst ist eine Känntniß der Theile des menschlichen Körpers. In so ferne sie aber Malern nöthig ist, so hat sie, in scharfem Verstande, nur die Knochen, und die vornehmsten Muskeln, wovon jene bedeckt werden, zu ihrem Augenmerk. Der Beweis von diesen zwey Dingen läßt sich leicht geben. Die Natur hat uns zur Dauerhaftigkeit unsres Körpers, und zur Festigkeit eines jeglichen Glieds Gebeine gegeben. An diese hat sie Muskeln angeheftet, welche, gleich äußerlichen Triebfedern, die Beine auf diejenige Seite lenken, wohin es der Wille befiehlt. Die Knochen bestimmen nun das Längen- und die Muskeln das Breitenmaaß, oder wenigstens hängt die Gestalt und Richtigkeit der Umrisse von dem Dienst der Muskeln ab.

Es ist unumgänglich nothwendig, daß man die Gestalt und Zusammenfügung der Beine richtig kennen lernt; und dieß zwar um so viel mehr, weil sie in der Bewegung das Maaß oft verändern. Und eben so nöthig ist es auch, die Lage und den Dienst der Muskeln gründlich zu verste-

verstehen, weil die Wahrheit der Zeichnung eben daraus am deutlichsten erhellt.

Die Beine sind an sich selbst unbeweglich, und werden bloß durch die Muskeln in Bewegung gesetzt. Die Muskeln haben ihre Ansätze und Absätze: bey ihrem Ansatz halten sie sich an ein Bein, welches sie niemals bewegen wollen; und bey ihrem Absatz halten sie sich an ein andres Bein, welches sie, so oft sie wollen, gegen ihren Ansatz hinziehen können.

Ein jeglicher Muskel hat seinen entgegen gesetzten: wenn der eine handelt, so muß der andre gehorchen. Sie gleichen hierinnen den Eimern eines Ziehbrunns, wovon der eine hinabgeht, wenn der andre herauf kömmt. Der handelnde schwillt auf, und preßt sich gegen seinen Ansatz zusammen, der nachgebende dehnt sich aus, und wird schlaff.

Die größten Beine, und die sich am schwerlichsten bewegen laßen, sind mit den größten Muskeln bedeckt. Diese werden in ihren Verrichtungen oft durch andre unterstützt, welche, bestimmt einerley Dienst zu thun, die Stärke der Bewegung vermehren, und den Theil empfindlicher machen.

Manche Maler haben sich durch den steifen und starken Ausdruck der Muskeln (en prononçant fortement les muscles) den Ruhm erwerben wollen, daß sie Kenner der Zergliederungskunst wären; wenigstens wollten sie zeigen,

gen, daß sie dieselbe in ihrer Gewalt hätten. Allein eben dadurch haben sie gewiesen, daß sie sie schlecht verstunden: denn aus ihrer steifen Arbeit ist klar, daß sie nicht wußten, es gäbe auch eine Haut, welche die Muskeln umhüllt, und ihnen ein zärteres und glätteres Ansehen giebt. Dieß aber macht auch einen Theil des menschlichen Körpers, und folglich der Zergliederungskunst aus. Körper von Frauenzimmern, und von kleinen Kindern, die alle ihre Muskeln eben so wohl, als die Kämpfer, haben, beweisen diese Wahrheit sattsam.

Die Meister antiker Figuren haben ihre tiefe Einsicht in diese Wissenschaft nicht dadurch mißbraucht, daß sie die Muskeln stärker und sichtbarer ausdrückten, als es die kluge Nothwendigkeit erforderte. Ihre Genauigkeit, welche sie auch in diesem Stücke beybehalten haben, ist eine Probe der Aufmerksamkeit, die man, ihrer Meinung nach, darauf verwenden sollte. Und was hat man überhaupt für ein Mittel, die Wahrheit oder Falschheit eines Umrisses zu beurtheilen, wenn man nicht gewiß weiß, wie stark der Muskel, der ihn bildet, aufgeschwollen, oder wie schlaff er seyn müsse, damit er der Bestimmung seiner Verrichtung und dem Grad seiner Handlung gemäß aussehe? Wir finden sehr oft, wie wir bereits erinnert haben, daß dieser oder jener Bewunderer einer antiken Statüe, aus mangelnder Einsicht, keine

ne andere Urſache ſeiner Verwunderung angeben kann, als weil ſie antik iſt.

Fragt man ihn um den Grund eines Umriſſes, ſelbſt an einer Figur, die er gezeichnet hat, ſo wird er antworten, er habe es an der Natur ſo geſehen. Und dieſes pflegt jungen Schülern, und Leuten, deren ganze Wiſſenſchaft in einer handwerksmäßigen Uebung beſteht, meiſtentheils zu widerfahren.

Nicht ſelten geſchieht es auch, daß man an dem Nackichten antiker Figuren, ja an der Natur ſelbſt, gewiſſe Erhöhungen wahrnimmt, deren Grund man nicht einſehen kann, wenn man ihn nicht aus der Lage und der Verrichtung des Muſkels, der ſie verurſacht, herzuleiten weiß. Allein Kenner der Zergliederungskunſt ſehen alles, auch wenn ſie nur einen Theil ſehen: und aus dem, was die Augen erblicken, können ſie dasjenige leicht entdecken, was die Haut und das Fett ihnen zu rauben ſcheint, und was Leuten, die in dieſer Wiſſenſchaft unerfahren ſind, verborgen bleibt.

Weitläuftiger will ich mich hier nicht erklären. Genug, daß das geſagte einen jeden ſchon ſattſam überführen wird, man könne, ohne eine klare und deutliche Känntniß der Zergliederungskunſt, ſo wie ſie der Maler- und Bildhauerkunſt angemeſſen iſt, unmöglich eine rechte Geſchicklichkeit im Zeichnen erlangen. Nur ſo viel will ich noch einmal erinnern, daß

nichts

nichts leichter sey, als sie in dem Grad verstehen lernen, den wir hier voraus setzen. Ich behaupte dieses gegen den Wahn gewisser Maler, die aus diesem so nothwendigen Stücke lieber ein Ungeheuer machen, als einige Aufmerksamkeit darauf verwenden wollen. Uebrigens verweise ich den Leser, der Beweise wegen, auf den Abriß der Zergliederungskunst, den ich davon aufgesetzt und, wie gemeldet, unter dem Namen des Tortebat herausgegeben habe.

Vom Geschmack in der Zeichnung.

Der Geschmack ist die Denkungsart des Malers, welche seiner natürlichen Neigung folgt, oder welche er sich durch die Erziehung gebildet hat. Alle Schulen haben ihren Geschmack in der Zeichnung; und seit der Widerherstellung der schönen Künste, ist der Römische allemal für den besten gehalten worden, weil er sich nach dem Antiken gebildet hat. Das Antike trägt also das Beste bey, den Geschmack in der Zeichnung zu bilden. Ich habe schon oben getrachtet, Beweise davon zu geben.

Von

Von der edlen Zierlichkeit.

Die edle Zierlichkeit (l'elegance) überhaupt ist die Art, alle Sachen auf eine ausgesuchte, artige und annehmliche Weise zu sagen oder zu thun: ausgesucht, wenn man sich über das erhebt, was die Natur und die Maler ordentlich zu thun pflegen; artig, wenn man den Sachen eine gewisse Wendung giebt, welche Leute von einem zärtlichen Gemüthe rührt; und annehmlich, wenn man überhaupt eine so liebliche Vermischung über die Sache verbreitet, daß sie nach eines jeglichen Geschmack und Einsicht ist.

Die edle Zierlichkeit, wie aus dem Antiken und dem Raphael erhellt, gründet sich nicht allemal auf die genaueste Richtigkeit (correction). Sie zeigt sich oftmals in Werken, die ohne ängstlichen Fleiß ausgearbeitet (peu chatiez) und sonst nachläßig gemacht sind; z. E. in dem Correggio, wo man bey allen Fehlern wider die Richtigkeit im Zeichnen, eine edle Zierlichkeit, selbst im Geschmack der Zeichnung, und in der Wendung, die der Maler den Handlungen giebt, bewundern muß. Kurz, Correggio weicht selten von der edlen Zierlichkeit ab.

Allein wird die Zierlichkeit noch von der Richtigkeit im Zeichnen unterstützt, so stellt sie uns ein Bild der Vollkommenheit vor die Augen, sie erfüllt unsre ganze Erwartung, sie gewinnt

winnt unsre Aufmerksamkeit, und erhebt unsern Geist, nachdem sie ihn mit einem angenehmen Erstaunen gerührt hatte. Man kann die Zierlichkeit der Zeichnung auch auf folgende Weise erklären.

Sie ist eine gewisse Art zu bestehen, welche die Vorwürfe, entweder an ihrer Gestalt, oder an der Farbe, oder an allen beiden verschönert, ohne das Wahre derselben zu vernichten.

Die edle Zierlichkeit, welche sich auf die Zeichnung allein bezieht, findet sich in dem Antiken vorzüglich vor allen großen Malern, die es nachgeahmt haben: unter den letztern aber hat es, nach dem einmüthigen Urtheil, Raphael am weitesten darinnen gebracht.

Von den Charakteren.

Nicht so wohl die Richtigkeit allein, als vielmehr die Manier, wie sie gezeichnet sind, giebt gemalten Vorwürfen das Leben. Eine jede Gattung von Vorwurf verlanget ein ihr eigenes Unterscheidungszeichen. Der Stein, das Wasser, die Bäume, die Haare, die Feder, und endlich alle Thiere verlangen ganz verschiedene Striche und Drücke, wenn der Geist ihres Charakters recht bezeichnet werden soll. Selbst das Nackichte an den menschlichen Figuren hat seine Unterscheidungszeichen. Einige, wenn sie das Fleisch nachahmen und ausdrücken wollen,

len, geben ihren Umrissen eine gewisse beugende Wendung, (inflexion) welche ihnen diesen Geist und Charakter gleichsam einprägt: andere aber halten sich strenge an das Antike, und behalten in ihren Umrissen das Regelmäßige der Statüen, aus Furcht von ihrer Schönheit etwas zu verlieren.

Man wird so gar in Zeichnungen großer Meister finden, daß sie sich, zur Bezeichnung und zum Ausdruck der Gemüthsbewegungen, gewisse Züge angewöhnt und eigen gemacht hatten, welche ihre Begriffe noch lebhafter, als selbst ihre Malerey, auszudrücken pflegten.

Die Wörter, Ausdruck und Leidenschaft, verwirrt man ordentlich mit einander, wenn man von der Malerey redet. Ihr Unterschied besteht darinnen: das erstere, der Ausdruck, ist ein allgemeines Kunstwort, welches eine solche Vorstellung eines Gegenstands bedeutet, wie sie dem Charakter seiner Natur, und der Wendung gemäß ist, welche der Maler seinem Werke, um des guten Anstands willen, geben will; hingegen das Wort, Leidenschaft, zeigt in der Malerey eine Bewegung des Körpers an, welche von verschiedenen Gesichtszügen begleitet wird, die eine Regung der Seele verrathen. Folglich ist eine jegliche Leidenschaft ein Ausdruck; aber jeder Ausdruck ist nicht auch eine Leidenschaft. Ferner muß man hieraus schließen, daß sich kein Vorwurf auf einem Gemälde findet, der nicht seinen Ausdruck haben sollte.

Hier würde nun der Ort seyn, wo man von den Leidenschaften der Seele reden könnte. Allein ich habe gefunden, es sey unmöglich, besondere Beweise davon zu geben, welche dieser Kunst einen großen Nutzen verschaffen könnten. Ja, ich stehe gar in den Gedanken, wenn sie durch gewisse Züge bestimmt würden, die den Maler nöthigten, ihnen als wesentlichen Regeln nothwendig zu folgen, so würde solches eben so viel seyn, als wenn man der Malerey diese vortrefliche Abwechselung des Ausdrucks aus den Händen reißen wollte, die sich auf nichts anders gründet, als auf die Verschiedenheit der Vorstellungen, deren Anzahl unendlich ist, und deren Geburten eben so neu sind, als verschieden die Gedanken der Menschen zu seyn pflegen. Einerley Leidenschaft läßt sich auf mancherley Arten ausdrücken, die alle schön, und angenehmer, oder unangenehmer zu sehen sind, nachdem der Maler, der sie ausdrückte, und der Zuschauer, der sie empfindet, mehr oder weniger Geist hat.

In den Leidenschaften giebt es zwo Arten von Bewegungen: einige sind lebhaft und heftig, andre sind sanft und gemäßigt. Quintilian nennt die erstern pathetische, und die andern sittliche. Die Pathetischen gebieten; die Sittlichen überreden: jene bringen Unruhe mit sich, und erschüttern die Gemüther heftig; diese flößen der Seele eine Stille ein: und beide haben viel Kunst nöthig, wenn sie wohl ausgedrückt werden sollen.

Das

Das Pathetische gründet sich auf die heftigern Leidenschaften, den Haß, den Zorn, den Neid, das Mitleiden. Das Sittliche flößt Sanftmuth, Zärtlichkeit, Leutseligkeit ein. Das erstere herrscht in Kämpfen, und in nicht vorher gesehenen und geschwind vorüber gehenden Handlungen; das letztere in den Unterredungen. Beide setzen an den Figuren, die man auf die Bühne bringt, einen schönen und ihrem Charakter gemäßen Anstand voraus.

Le Brün hat eine Abhandlung von den Leidenschaften geschrieben. Die meisten von seinen Erklärungen hat er aus dem genommen, was Deskartes davon gelehret hat. Allein alles, was dieser Weltweise davon spricht, geht bloß auf die Bewegungen des Herzens; die Maler hingegen brauchen nur das, was auf dem Gesichte erscheint. Wenn nun die Leidenschaften, nach den davon gegebenen Erklärungen, aus den Bewegungen des Herzens entstehen sollten; so läßt sichs schwer begreifen, wie diese Bewegungen auch die Gesichtszüge bilden, welche sie unsern Augen gleichsam vormalen.

Ja, was noch mehr ist, die Erklärungen des Deskartes sind den Fähigkeiten der Maler nicht allemal angemessen. Denn diese sind nicht alle Weltweise, wenn sie gleich im übrigen einen aufgeweckten Kopf und gesunden Verstand haben. Sie haben genug, wenn sie wissen, daß die Leidenschaften Bewegungen unsrer

Seele sind, welche sich bey gewissen Gedanken, bey dem Anblick eines gewissen Vorwurfs aufbringen läßt, ohne die Vorschrift, und das Urtheil der Vernunft zu erwarten. Der Maler muß diesen Vorwurf mit Aufmerksamkeit anschauen, sich denselben, obgleich abwesend, als gegenwärtig vorstellen, und sich selbst um das befragen, was er natürlicher Weise thun würde, wenn er von eben dieser Leidenschaft plötzlich überfallen werden sollte. Ja, er muß noch mehr thun. Er muß sich an die Stelle der Person setzen, die durch eine Leidenschaft aufgebracht ist; er muß seine Einbildungskraft nach dem Grade der Lebhaftigkeit, oder Gelassenheit, welchen die Leidenschaft verlangt, erhitzen oder mäßigen, nachdem er sich gehörig in dieselbe versetzt, und sie gehörig empfunden hat. Der Spiegel so wohl, als eine Person, die von der Sache wohl unterrichtet, gerne zum Modell dienen will, kann bey einer solchen Arbeit große Dienste thun.

Dieß ist aber noch nicht genug, daß der Maler die Leidenschaft der Seele empfindet; er muß auch machen, daß andre sie empfinden, und aus den manchfaltigen Kennzeichen, wodurch sich eine Leidenschaft ausdrücken läßt, diejenigen wählen können, wovon er glaubt, daß sie am fähigsten sind, vornämlich Leute von Verstand zu rühren. Dieses aber läßt sich, meinem Bedünken nach, nicht anders, als durch eine ausgesuchte Empfindung und eine gründliche

Ur=

Urtheilungskraft bewerkstelligen. Hat man den Geschmack des Zuschauers einmal getroffen, so wird ihn dieser Umstand am stärksten zum Vortheil des Malers einnehmen.

Von den Beweisen, die le Brün davon gegeben hat, muß man zwar gestehen, daß sie sehr gelehrt, und sehr schön sind: aber sie sind allgemein. Und können sie gleich den meisten Malern nützlich seyn, so kann man doch einerley Gegenstand noch durch andre schöne Ausdrücke bezeichnen, die von des le Brün seinen gänzlich unterschieden sind, ob es gleich diesem Meister sehr glücklich darinnen gelungen ist.

Die allgemeinen Ausdrücke sind also vortreflich, weil die besondern aus denselben entspringen, so wie die Aeste eines Baums aus ihrem Stamme hervorsprossen. Allein ich wünschte, daß ein jeglicher Maler ein besonderes Studium (une etude) daraus machte: die Züge, welche sie bezeichnen, dürfte er nur mit dem Bleystift anmerken: und daß er sich des Antiken und der Natur hierzu bediente, damit er, auf diese Weise, eine allgemeine, und seinem Genie angemessene Vorstellung von den vornehmsten Leidenschaften bekäme. Denn wir alle denken auf eine verschiedene Art, und wir machen uns alle der Natur unsres Temperaments gemäße Vorstellungen.

Obgleich die Leidenschaften der Seele sich viel deutlicher durch die Gesichtszüge, als durch

andre Wege offenbaren; so verlangen sie doch manchmal, daß sie auch von andern Theilen des Körpers begleitet werden. Denn rührt man in Gegenständen, welche den Ausdruck eines wesentlichen Theils erfordern, den Zuschauer nur ganz schwach, so flößt man ihm eine Lauigkeit ein, die ihn abschreckt: hingegen wenn man ihn stark rührt, so macht man ihm ein unendliches Vergnügen.

Der Kopf ist also derjenige Theil des Körpers, der ganz allein mehr, als alle übrige zusammen, zum Ausdruck der Leidenschaften beyträgt. Die übrigen Theile können einzeln nur gewisse Leidenschaften ausdrücken, der Kopf aber drückt sie alle aus. Doch einige sind ihm vorzüglich eigen: als z. B. die Demuth drückt er aus, wenn er niedergebeugt ist; den Stolz, wenn er sich aufgerichtet hält; die Mattigkeit, wenn er herab hängt, und auf die Schulter sinkt; den Eigensinn, durch eine trotzige und barbarische Mine, wenn er gerade, fest und steif zwischen beiden Schultern steht; und so auch die andern, deren Kennzeichen man sich besser vorstellen, als beschreiben kann: z. B. die Schamhaftigkeit, die Bewunderung, den Unwillen, und den Zweifel.

Durch den Kopf geben wir unsre demüthigen Bitten, unsre Drohungen, unsre Holdseligkeit, unsren Stolz, unsre Liebe, unsren Haß, unsre Freude, unsre Traurigkeit, unsre Demuth

muth am besten zu erkennen. Kurz, aus einem halben Worte verstehen wir schon genug, wenn wir nur das Gesicht dabey sehen. Die Röthe und die Bleiche spricht eben so wohl, als die Vermischung von beiden.

Alle Theile des Gesichts helfen die Empfindungen des Herzens an den Tag legen: hauptsächlich aber thun solches die Augen, welche, wie Cicero spricht, zwey Fenster sind, wodurch sich die Seele sehen läßt. Unter den Leidenschaften drücken sie ganz besonders das Vergnügen, die Mattigkeit, den Verdruß, die Strenge, die Holdseligkeit, die Bewunderung und den Zorn aus. Man könnte auch die Freude und Traurigkeit noch zu denselben rechnen, wenn sie nicht in den Augenbraunen und dem Munde ihren vornehmsten Sitz hätten. Und obgleich diese zwo letztern Partien vorzüglich zusammen stimmen, diese zwo Leidenschaften auszudrücken; so wird man doch eine bewundernswürdige Harmonie für alle Gemüthsbewegungen erhalten, wenn man sie mit der Augensprache zu verbinden weiß.

Die Nase hat keine ihr eigene Leidenschaft. Sie thut weiter nichts, als daß sie durch eine Erhöhung der Nasenlöcher, die bey der Freude eben so sehr, als bey der Traurigkeit bemerkt wird, den übrigen Theilen des Körpers einige Hülfe leistet. Doch scheint es, als wenn die Verachtung machte, daß sie ihre Spitze erhebt,

und die Naſenlöcher erweitert, indem ſie die Oberlippe, gegen die Winkel des Mundes zu, in die Höhe zieht. Die Alten haben aus der Naſe den Sitz der Spötterey gemacht. Eum ſubdolae irriſioni dicauerunt, ſagt Plinius. Sie haben auch den Zorn dahin geſetzt. Man ſieht ſolches aus dem Perſius:

Diſce: ſed ira cadat naſo, rugoſaque ſanna.

Ich für mein Theil würde ganz gerne glauben, daß die Naſe der Sitz des Zorns iſt, doch mehr bey Thieren, als bey Menſchen; und daß es nur dem Gott Pan, der vieles von dem Thiere an ſich hatte, wohl ſtehe, ſeine Naſe wie andere Thiere, im Zorn zu rümpfen, wie ihn Philoſtratus vorſtellt, als ihn die Nymphen gebunden hatten, und ihm tauſendfachen Spott anthaten.

Die Bewegung der Lippen muß bey dem Reden mäßig ſeyn, weil man mehr mit der Zunge, als mit den Lippen ſpricht. Oefnet man aber den Mund ſehr weit, ſo muß es bloß bey dem Ausdruck einer heftigen Leidenſchaft geſchehen.

Die Hände folgen dem Kopf: ſie ſind gewiſſermaßen ſeine Waffen und ſeine Hülfe; und ohne ſie würde die Handlung ſchwach und gleichſam halbtod ſeyn. Ihre Bewegungen ſind faſt unendlich, und machen folglich unendliche Ausdrücke. Denn pflegen wir nicht durch ſie zu begehren, zu hoffen, zu verſprechen, zu rufen,

fen, abzuweisen? Sie sind ferner die Werkzeuge unsrer Drohungen, unsrer fußfälligen Bitten, des Abscheus, den wir für gewisse Dinge bezeugen, oder des Lobs, das wir ihnen beylegen. Wir billigen, wir versagen, wir fürchten, wir fragen, wir äußern unsre Freude und unsre Traurigkeit, unsre Zweifel, unsre Bekümmernisse, unsre Schmerzen und unsre Bewunderung durch dieselben. Kurz, weil sie die Sprache der Stummen sind, so kann man sagen, daß sie nicht wenig helfen, eine Sprache zu reden, die allen Völkern der Erde gemein ist; und dieß ist die Sprache der Malerey.

Sollte ich nun sagen, wie diese Theile des Körpers gestellt werden müßten, daß sie bald diese, bald jene Leidenschaft ausdrückten, so würde ich ein Werk unternehmen, welches unmöglich ist, und wovon man keine sattsam bestimmten Regeln geben kann, theils, weil die Arbeit darbey unendlich seyn würde, theils weil ein jeglicher in diesem Stücke so verfahren muß, wie es seinem Genie, und der Untersuchung, die er darüber hat anstellen sollen, gemäß ist. Nur vergesse man nicht, stets darauf Acht zu haben, daß die Handlungen unsrer Figuren ganz natürlich seyn müssen. Mich dünkt, spricht Quinctilian, der Zutritt zu diesem so schönen und so wichtigen Theil sey nicht gänzlich verschloßen, und man habe einen Weg, der uns leicht genug dahin führet. Nämlich, man darf nur die Na-

tur betrachten und nachahmen. Denn die Zuschauer sind zufrieden, wenn sie die Natur in künstlichen Sachen eben so erblicken, wie sie solche sonst zu sehen gewohnt sind. Kurz, es ist unleugbar, daß künstlich nachstudirte Bewegungen der Seele niemals so natürlich sind, als diejenigen, die man in der Hitze einer wirklichen Leidenschaft sieht.

Diese Bewegungen wird man am besten ausdrücken, und sie werden auch am natürlichsten seyn, wenn man sich in eben dieselben Empfindungen setzt, und wenn man sich einbildet, in eben dem Zustand zu seyn, darinnen die waren, die man vorstellen will. Denn die Natur, spricht Horaz, bereitet unser Innerstes zu allen Arten von Schicksalen: bald macht sie uns zufrieden, bald treibt sie uns zum Zorn an, und bald überhäuft sie uns dergestalt mit Traurigkeit, daß sie uns gänzlich niederschlägt, und in tödliche Unruhe versetzt. Hierauf stößt sie die Bewegungen des Herzens auch durch die Zunge, ihren Dolmetscher, heraus. An statt der Zunge sage der Maler, durch die Handlungen, welche seine Dolmetscher sind. Ist es möglich, schreibt Quintilian, daß ihr einer Sache eine Farbe anstreichen könnt, wenn ihr diese Farbe nicht habt? Wir müssen erst selbst von einer Leidenschaft gerührt seyn, ehe wir

versuchen können, andre dadurch zu rühren. Und was hat man da zu thun, (fährt er fort) wenn man eine Bewegung in sich empfinden will, da doch die Leidenschaften nicht in unserer Gewalt sind? Dieß ist das Mittel, wenn ich mich nicht irre. Man muß sich von abwesenden Dingen Erscheinungen und Bilder vorstellen, gleich als wenn sie wirklich vor unsern Augen wären: und wer sich diese Bilder am stärksten vorstellen kann, wird auch vermögend seyn, die Leidenschaften am vortheilhaftesten und leichtesten auszudrücken. Bey dem allen aber muß man sorgfältig darauf sehen, wie wir bereits erinnert haben, daß die Bewegungen in diesen Bildern natürlich sind. Denn einige bilden sich ein, ihren Figuren viel Leben gegeben zu haben, wenn sie dieselben heftige und übertriebene Handlungen machen lassen, welche man eher Verzerrungen des Körpers, als Leidenschaften der Seele nennen könnte; und andre geben sich oft viel Mühe, da eine starke Leidenschaft zu finden, wo nur eine sehr schwache nöthig war.

Zu alle dem, was ich von den Leidenschaften gesagt habe, setze man auch noch dieses, daß man auf den Stand der Personen, die sich in einer Leidenschaft finden sollen, außerordentlich Acht haben müsse. Die Freude eines Königs muß nicht eines Knechts seiner gleichen, und die Herzhaftigkeit eines Soldaten muß des Heerführers

führers seiner nicht ähnlich seyn. In dieser Verschiedenheit besteht die wahre unterscheidende Kenntniß der Leidenschaften.

Jedermann weiß, daß die Nachahmung sichtbarer Vorwürfe der Natur in der Zeichnung und Farbengebung bestehe. Was ich mir von der ersten vorstelle, habe ich oben erklärt, da ich von der Richtigkeit der Zeichnung sprach, die sich auf die Schönheiten der Natur und des Antiken, und auf den Gebrauch der Zergliederungskunst gründet. Ich habe auch von dem Geschmack, von der Verschiedenheit, von der Zierlichkeit, von dem Charakter, und dem Ausdrucke der Leidenschaften, in so ferne sich alle diese Stücke auf die Zeichnung beziehen, etwas gesagt. Nun ist noch übrig, daß ich von der Farbengebung rede, damit man das, was ich davon sagen werde, mit dem verbinden könne, was ich ehemals schon davon geschrieben habe. Sollte ich übrigens in der Abhandlung über die Zeichnung etwas weggelassen haben, welches doch zu diesem Theile gehört; so ist es darum geschehen, weil andre Personen, als ich bin, mit glücklichem Erfolg davon geschrieben haben; und weil es eckelhaft seyn würde, eine Sache aufs neue wider vorzunehmen, ohne sie doch besser aufklären zu können.

Von

Von den Gewändern.

Die Verschiedenheit der Himmelsgegenden, der Wechsel und Unbestand der Jahrszeiten haben die Menschen genöthiget, Kleider zu tragen. Diese Nothwendigkeit hat sich nach den Regeln des Wohlstands gerichtet; und der Wohlstand hat Anlaß zu den manchfaltigen Verzierungen gegeben, welche die Völker ersanden, um ihre Kleider nach dem verschiedenen Geschmack der Nationen, und nach der verschiedenen Mode der Jahrhunderte zu bereichern. Allein da man angefangen hat, die Stoffe zu weit mehrern Dingen, als blos zu Kleidern zu brauchen, so haben die Maler sie alle mit einander unter das Wort Gewand (draperie) zusammen gefaßt; und wenn sie sagen wollten, ein Maler verstehe die Kunst, die Falten geschickt zu vertheilen, so sprachen sie, er könne ein Gewand gut werfen. Die Redensart, ein Gewand werfen, scheint um so viel angemessener zu seyn, weil das Faltenlegen mehr die Wirkung eines bloßen Ungefährs, als einer sorgfältigen Anordnung zu seyn scheinen muß.

Folglich giebt es eine Wissenschaft die Gewänder zierlich anzulegen. Wir wollen gleich sehen, worinnen sie bestehe, und wie wichtig sie in der Malerey sey.

Die Kunst zu bekleiden läßt sich hauptsächlich aus drey Dingen erkennen: Erstlich, aus

der

der Ordnung der Falten; zweytens, aus der verschiedenen Natur der Stoffe; und drittens, aus der Manchfaltigkeit der Farben von eben diesen Stoffen.

Von der Faltenordnung.

Da das Auge wegen seines Vorwurfs niemals zweifelhaft seyn muß; so soll auch die erste Wirkung der Gewänder diese seyn, daß sie das, was sie bedecken, und hauptsächlich das Nackichte der Figuren, zu erkennen geben; so gar der äußerliche Charakter der Personen, und die Richtigkeit der Verhältnisse muß, wenigstens im Ganzen, und so weit es die mit der Kunst verknüpfte Wahrscheinlichkeit verstattet, unter denselben hervor leuchten.

Folglich muß der Maler, nach dem Beyspiel der größten Meister, das Nackichte seiner Figuren erst zeichnen, ehe er noch seine Gewänder anlegt, damit er die Falten ohne zweydeutige Ungewißheit ausbilde, und die Augen so geschickt leite, daß sich der Zuschauer wirklich zu sehen einbildet, was der Maler durch das Werfen seiner Gewänder vor ihm verbirgt.

Ferner muß er darauf sehen, daß das Gewand den Theilen des Körpers nicht allzu enge anliege: es muß vielmehr, wenn ich so sagen darf, um sie schweben, und sie liebkosen: die

Figuren

Figuren müssen in demselben ihre Gemächlichkeit haben, und in ihren Bewegungen frey zu seyn scheinen.

Gewänder, welche diejenigen Glieder bedecken, auf welche ein starkes Licht fällt, müssen nicht so stark schattirt werden, daß sie einwärts zu fallen scheinen; ja eben diese Glieder müssen qveer über nicht mit allzu stark gearbeiteten Falten (par des plis trop ressentis) bedeckt werden, weil ihr allzu dunkler Schatten machen würde, daß sie dieselben zu zerbrechen schienen. Der Maler muß vielmehr eine nur geringe Anzahl Falten beybehalten, und ihnen den Grad des Lichts vorsichtig und zärtlich ertheilen, der sich zur ganzen Masse schickt, wovon sie einen Theil ausmachen.

Die Falten müssen groß, und so wenig, als möglich, seyn. Diese Regel ist einer von den Grundsätzen, welche zu der so genannten großen Manier sehr viel beytragen. Die Ursache ist diese. Große Falten theilen die Ansicht weniger, und ihre reiche Einfalt macht, daß sie große Lichter haben können. Hiervon nehme ich aber doch solche Kleider aus, deren Kennzeichen in der Menge von Falten besteht, wie sichs gar oft an Frauenzimmerkleidern ereignet, und wie das Antike an vielen Beyspielen zeigt. In dem Fall kann der Maler die Falten geschickt grupiren, und neben die Glieder hinlegen, welche dadurch weit mehr Ansehen und Annehmlichkeit erhalten werden.

Der

Der Contraſt, welcher in der Bewegung der Figuren ſo nöthig war, iſt es in der Ordnung der Falten nicht weniger: denn durch das Unterbrechen der Linien, welche ſonſt allzu ſtark nach einerley Seite laufen würden, verurſacht er in den Gewändern, ſo wie in den Figuren, eine Art von Widerſpruch, der ſie zu beleben ſcheint. Der Grund hiervon iſt folgender. Der Contraſt iſt eine Gattung von Krieg, welcher die einander entgegen ſtehenden Partheyen in Bewegung ſetzt. Folglich müſſen die Falten da, wo es der Maler für zuträglich hält, nicht nur unter ſich ſelbſt einen Contraſt machen, ſondern, wenn die Falten groß, und ein Theil von einem großen Gewand ſind, ſo müſſen ſie hauptſächlich auch den Gliedern der Figuren contraſtiren. Die Untergewänder aber, welche das Nackichte genauer umſchließen, geben dieſem mehr nach, als daß ſie ihm contraſtiren ſollten.

Allein obgleich der Contraſt den Gewändern viel Leben giebt, und auch zu deren Annehmlichkeit höchſt nothwendig iſt; ſo erfordert er doch von Seiten des Malers viel Klugheit und Vorſicht. Denn in aufrechts ſtehenden Figuren giebt es viel Fälle, wo ſich der Contraſt, ohne die Gränzen der Wahrſcheinlichkeit zu überſchreiten, ſchwerlich anbringen läßt. Bey ſolchen Gelegenheiten wird ſich ein Maler, der ſich alles zu Nutze machen kann, ſchon durch andre Grundſätze zu helfen wiſſen.

Die

Die Falten müssen, nach der Beschaffenheit und Größe des Gewands, groß seyn. Nöthigt ihn aber die Natur leichter Stoffe mehrere Falten zu lassen, so muß er sie so grupiren, daß die Haltung nichts darunter leidet.

Wohl angebrachte Falten der Gewänder geben einer Handlung, von welcherley Natur sie auch seyn mag, viel Leben: weil die Bewegung der Falten auch Bewegung in dem handelnden Gliede voraussetzt, welches sie gleichsam wider ihren Willen mit hinreißt, und sie, nach der verschiedenen Heftigkeit oder Gelassenheit seiner Handlung, mehr oder weniger in Bewegung bringt.

Eine vorsichtige Widerholung der Falten in einer kreisförmigen Gestalt, ist ein sehr gutes Hülfsmittel, die Wirkungen der verkürzten Theile auszudrücken.

Manchmal ist es gut, Falten an gewissen Orten ausgehen zu laßen, an andern aber neue anzubringen: die Gestalt von diesen mag seyn, wie sie will, wenn sie nur des Malers Absicht befördern, und bald das Licht weiter ausbreiten, bald die leeren Plätze, die sich in gewissen Stellungen finden, ausfüllen, bald die Figuren artig zieren, bald denselben zu einem angenehmen Grunde dienen, bald verhindern, daß ihre Krümmungen nicht ausgehen, noch in eine allzu wilde Unordnung verfallen.

Der Reichthum der Gewänder, und der darauf befindlichen Zierrathen, macht einen Theil ihrer Schönheit aus, wenn sich ein Maler desselben geschickt bedienen kann. Für Gottheiten aber schicken sich solche Zierrathen gar nicht. Sie sind alle eit wider die Würde und den Stand himmlischer Figuren: Gewänder, die ihnen wohl stehen sollen, müssen ihren Reichthum mehr von dem Großen und Edlen der Falten, als von der Beschaffenheit der Stoffe erhalten.

Falten, die man, ohne das Naturell zu sehen, bloß nach der Phantasie macht, sind ordentlich nicht gut, außer etwann in einem Entwurf. Ein Maler, welcher nach etwas Vollkommenem streben will, muß allezeit natürliche Stoffe zu Rathe ziehen: weil das Wahre die Falten bildet, und macht, daß die Lichter, der Natur der Stoffe gemäß, erscheinen. Hiermit will ich aber diejenigen gar nicht tadeln, die eine so starke praktische Bekanntschaft mit dem Naturell haben, daß sich die Lagen der Falten, und die Kennzeichen der verschiedenen Stoffe, ihrem Gedächtniß tief genug einprägen, um einen großen Theil davon ausdrücken zu können.

Zur guten Nachahmung des Wahren ist es nothwendig, die Gewänder entweder über einen Gliedermann von der Größe des Naturells, oder über das Naturell selbst zu werfen. Hierbey aber muß man sich außerordentlich wohl vorsehen,

vorsehen, daß das Gewand nichts von dem Steifen an sich behalte, das es auf dem Gliedermann zu haben pflegt.

Manche Maler bedienen sich kleiner Gliedermänner, welche sie mit leichten Stoffen, oder mit buntem Papier bekleiden. Allein man wird leicht begreifen, daß dieses Mittel, welches vielleicht vollkommenen Malern hilft, und welches auch bey der Zusammensetzung einer ganzen Geschichte von vortreflichem Nutzen ist, noch nicht zureichend seyn könne, gewisse besondere Gewänder wohl auszuführen. Die Ursache ist folgende. An kleinen Gliedermännern können die Stoffe nicht mehr dasselbe Gewicht haben, welches sie in der Größe des Naturells hatten. Folglich können sie auch die Falten nicht wider in ihrer wirklichen Gestalt vorstellen.

Die große Leichtigkeit und Bewegung der Gewänder schickt sich bloß für Figuren, welche sich in einer starken Erschütterung befinden, oder dem Winde ausgesetzt sind. Nimmt man aber an, daß sie an einem eingeschlossenen Orte, und ohne heftige Handlung sind, so kann der Maler nicht sicherer und besser verfahren, als wenn er seine Gewänder groß macht, und sie durch den Contrast, und das Fallen ihrer Falten in eine Ordnung bringt, aus welcher Annehmlichkeit und Majestät hervorleuchten.

Es ist ein großer Fehler, wenn man den Kleidern zu viel Stoff giebt. Sie müssen den

Figuren angemessen seyn. Und es ist ein Irrthum, wenn man mit einigen Malern den Wahn hegt, je größer und weiter die Gewänder sind, desto mehr Hoheit und Majestät geben sie den Figuren. Die Verschwendung der Stoffe nimmt den Figuren die Freyheit sich zu bewegen; sie verwirrt dieselben weit mehr, als sie majestätisch macht. Dieß sind, meinem Bedünken nach, die vornehmsten Anmerkungen, die zu dem ersten Abschnitt von der Ordnung der Falten gehören: laßt uns nun zum zweyten, ich will sagen, zur verschiedenen Natur der Stoffe fortgehen.

Von der verschiedenen Natur der Stoffe.

Unter den vielen und manchfaltigen Dingen, welche uns in der Zusammensetzung eines Gemäldes gefallen, trägt die Abwechselung der Gewänder zu dieser Annehmlichkeit gewiß nicht wenig bey. Die Ordnung und der Contrast der Falten machen schon einen Theil davon aus. Allein das ist noch nicht genug, daß die Stoffe ganz verschiedentlich angelegt werden; sie müssen, so viel es der Gegenstand leidet, auch unter einander selbst von unterschiedlichen Gattungen seyn. Die Wolle, der Flachs, die Baumwolle, und die Seide, welche von den Arbeitern auf tausenderley Weise angewandt

werden,

werden, zeigen dem Maler einen reichen Vorrath, woraus er wählen kann. Dadurch bekömmt er ein sehr dienliches Mittel, in seinen Werken eine Abwechselung anzubringen: welche um so viel nöthiger ist, weil sie den Weg zeigt, wie man vornämlich in großen Gemälden von viel Figuren, die zum Eckel widerholten Falten von einerley Natur vermeiden kann. Einige Stoffe machen gebrochene Falten, andre hingegen markichte: an einigen ist die Oberfläche rauh und matt, an andern glänzend: einige sind fein und durchsichtig, andere stärker und dichter. Diese ganze Abwechselung, sie mag an verschiedenen Figuren besonders gezeigt, oder nach Beschaffenheit der Gegenstände an einer einzigen gewiesen werden, macht allemal einen angenehmen Eindruck.

Die gewöhnliche Mode, einerley Art Stoffe an allen Figuren eines einzigen Gemäldes zu brauchen, ist ein Fehler, in welchen die meisten Maler aus der Römischen Schule verfallen sind, und in welchen auch alle die verfallen, welche bloß handwerksmäßig malen, oder die Nachahmung des Naturells nach ihrer einmal angewöhnten Fertigkeit einrichten.

Ein sinnreicher Maler wird dahero alle seine Kräfte anstrengen, damit er Gelegenheit findet, diese glückliche Manchfaltigkeit, wovon ich eben gesprochen, in seinen Gewändern überhaupt zu zeigen: am allerwenigsten aber darf er vergessen,

sen, daß sie zum Unterschied der Alter, der Geschlechte und der Stände insbesondre, von einer unumgänglichen Nothwendigkeit sey.

Die alten Bildhauer haben sich auf das Werfen ihrer Gewänder sehr wohl verstanden. Allein da die Materie, welche sie darzu brauchten, nur von einerley Farbe ist, und da folglich große Falten, welche große Lichter annehmen, nicht selten mancherley Zweydeutigkeiten mit den nackichten Theilen machen, oder wenigstens die Ansicht des Zuschauers theilen konnten; so trachteten sie, in dieser Verlegenheit, die Augen vornämlich auf das Nackichte ihrer Figuren zu ziehen, weil sie in dem Fall, zum Vortheil ihrer Kunst, nichts bessers thun konnten. Aus dem Grunde bedienten sie sich auch angefeuchteter Leinwand oder leichter Stoffe, um ihre Statüen noch gewöhnlicher damit zu bekleiden. Man muß gestehen, daß das Mittel, welches sie anwandten, dieser Unbequemlichkeit abzuhelfen, sehr sinnreich sey, und so, wie es ist, denjenigen viel Licht ertheile, welche die Einsicht und Kunst davon ergründen können. Ich könnte bey dieser Gelegenheit viel Beyspiele aus dem Alterthum anführen: allein ich werde es bey einem einzigen bewenden laßen. Solches soll die halberhobne Arbeit seyn, welche unter dem Namen der Tänzerinnen bekannt ist. Die Gewänder, welche das Nackichte dieser Figuren bedecken, und zugleich angenehm bezeichnen, fallen ganz gegen den Hintertheil

des

des Leibes in einer Menge ähnlicher Falten, deren Widerholung dem nothwendig als ein Fehler vorkommen wird, der über die Feinheit und Vortreflichkeit des Werks nicht nachdenkt. Denn wenn man erwägt, daß der Steingraber bey seiner Arbeit die Absicht hatte, das Nackichte seiner Figuren mit einer edlen Zierlichkeit vorzustellen: so wird man finden, daß die widerholten Falten ganz und gar nicht wider die Bildgraberkunst verstoßen, sondern vielmehr ein Mittel sind, eine Art von Schlagschatten (d'ombre en hachure) zu finden, welchen der Bildgraber recht geschickt vertheilt hat, um das Nackichte mit Vortheil zu zeigen, und dem Auge gleichsam zur Ruhe zu dienen. Auf diese Art haben die alten Bildhauer durch ihren grossen Verstand, und ihr großes Genie mancherley Mittel erfunden, den Unbequemlichkeiten abzuhelfen, welche von Seiten ihrer Materie herkamen, und machten, daß sie weder die Größe der Falten, noch die Manchfaltigkeit der Stoffe zeigen konnten; ob sie gleich, überhaupt zu reden, alle dem schon Gnüge geleistet hatten, was man zur Vollkommenheit an ihren Arbeiten wünschen kann.

Allein da es den Malern frey steht, sich aller Arten Stoffe zu bedienen, und da sie Farben und Lichter geschickt brauchen können, um das Wahre nachzuahmen, so würden sie sehr unrecht thun, wenn sie den Bildhauern, in Ansehung der großen Zahl und der Widerholung

ihrer Falten, nachfolgen wollten; wie im Gegentheil auch der Bildhauer tadelnswerth seyn würde, wenn er den Malern in der Ausbreitung ihrer Gewänder nachahmete. Ich habe nur noch ein Wort von der Wirkung der Farben zu sagen, die sich in der Verschiedenheit der Stoffe finden, damit mein dritter Satz sein gehöriges Licht bekomme.

* * * * * * * * * * * * * * * *

Von der Abwechselung der Farben in den Stoffen.

Wie die Ordnung, der Contrast, und die verschiedene Natur der Falten und Stoffe, eines Gewands ganze Zierlichkeit ausmachen, so pflegt auch die Manchfaltigkeit der Farben eben dieser Stoffe, in historischen Gegenständen, außerordentlich viel zur Harmonie des Ganzen beyzutragen. Der Maler, welcher fast allezeit Meister ist, sie nach seinem Gefallen anzunehmen, muß daher eine ganz besondre Untersuchung (etude) über den Werth der ganzen, oder der Grundfarben, (des couleurs entieres) über die Wirkung, welche sie neben einander thun, und über ihre harmonische Vermischung (rompure harmonieuse) anstellen. Allein hier ist der Ort nicht, diese drey Dinge zu untersuchen. Sie gehören zu dem Colorit oder der Farbengebung; und wenn ich von diesem

Theil

Theil der Malerey reden werde, so will ich sie nach meinem ganzen Vermögen aufklären.

Gegenwärtig will ich mich begnügen, nur so viel zu erinnern, daß der Maler wohl erwägen müsse, er bekomme durch die mancherley Farben der Gewänder ein Mittel, die Kunst der Haltung auf eine geschickte Art zu zeigen. Tizian hat dieses Kunststück in den meisten seiner Gemälde gebraucht. Er bediente sich der Freyheit, seinen Gewändern die Farbe zu geben, welche er für die dienlichste hielt, entweder statt des Grunds zu dienen, oder das Licht auszubreiten, oder die Vorwürfe durch die Vergleichung mit einander zu charakterisiren.

Bey dem allen darf die Kunst der Draperien nicht so eingeschränkt werden, daß dem Genie des Malers gar keine Freyheit mehr übrig bleibt, außerordentliche Falten zu wagen, die ihr Verdienst haben könnten. Unter allen Wirkungen der Natur läßt das Ungefähr nirgends mehr Abwechselung sehen, als in dem Werfen der Gewänder. Und obgleich die Kunst in der Anordnung derer, die sich von sich selbst darstellen, ordentlich etwas zu verbessern findet: so bildet doch eben dieses Ungefähr manchmal auch so schöne, und so anständige Falten, daß alle Regeln der Kunst niemals dergleichen würden hervorbringen können. Mit einem Wort, die Kunst kann nicht alles vorhersehen: sie erstreckt sich nicht sonderlich weit über die allgemeinen

Dinge, und überläßt Leuten von Geschmack die Sorge, das übrige auszuführen. Es ist des Malers Pflicht, die schönen Wirkungen, welche ihm das Naturell vor die Augen stellt, geschickt zu wählen, und sich derselben so zu bedienen, daß die Arbeit den Charakter einer glücklichen Leichtigkeit bekömmt.

Unter den Malern, welche sich am besten auf die Gewänder verstanden haben, kann, meiner Meinung nach, Raphael als das sicherste Modell zur Faltenordnung angesehen werden: ich behaupte solches, ohne das Verdienst derjenigen Maler im geringsten zu schmälern, welche sich nicht gänzlich von den Grundsätzen des Raphael entfernt, in dem Charakter ihrer Falten mit einem glücklichen Erfolg sich mehr Freyheit genommen, und eben dadurch was Großes und Wahres gezeigt haben. Die Venetianische und Niederländische Schule hat sich durch den Unterschied der Stoffe hervor gethan: und Paul von Verona ist eine unerschöpfliche Quelle von Beyspielen, woraus man die Harmonie in der Abwechselung der Farben erlernen kann.

Viel andre große Meister, welche die Kunst zu bekleiden wohl verstanden haben, übergehe ich mit Stillschweigen. Will man sich die Mühe nehmen, sie zu prüfen, so wird man finden, daß es in dem Legen der Falten eine gewisse Ordnung und vortheilhafte Wahl giebt; daß die manchfaltigen Gattungen der Stoffe in ei-

nem

nem Werke, eine Art von Reichthum sind, welcher der nothwendigen Wahrscheinlichkeit zu einer großen Stütze dient; und daß die Abwechselung der Farben an den Gewändern, zur guten Wirkung der Haltung, und zur Harmonie des Ganzen außerordentlich viel beytragen kann. Mit einem Worte, man wird aus den Werken vortreflicher Meister weit mehr und besser, als aus meiner Abhandlung, einsehen lernen, worinnen die Kunst der Draperie bestehe, und von was für Wichtigkeit sie in der Malerey sey.

Von den Gewändern in einem kurzen Auszug.

Das Wort Gewand (draperie) nimmt man in der Malerey für alle Arten Stoffe an, die Menschen mögen sich damit bekleiden, oder man mag sie zu irgend einem andern Gebrauch anwenden. Allein nach der gewöhnlichsten Vorstellung, die man sich davon macht, bezeichnet es den Stoff, welcher Menschen zu bekleiden dient. Die Malerey macht eine Kunst aus der Draperie, welche mit drey Stücken zu thun hat,

1. mit der Ordnung der Falten,
2. mit der verschiedenen Natur der Stoffe,
3. mit der Abwechselung ihrer Farben.

1. Die

I. Die Ordnung der Falten.

Ehe man bekleidet, muß man das Nackichte zeichnen.

Das Gewand muß den Partien nicht dichte anliegen, sondern, so zu sagen, um sie fliegen und sie liebkosen.

Durch allzu stark schattirte Falten muß man die Gliedmaßen nicht zerbrechen.

Die Falten müssen groß, und so wenig seyn, als es nach Beschaffenheit des Stoffs möglich ist.

Die Falten müssen mit einander selbst, und auch mit den Gliedmaßen einen Contrast machen.

Die Falten geben den Handlungen der Figuren in den meisten Fällen das Leben.

Leere Plätze, wenn sie allzu groß sind, muß man durch anständige und wohl angebrachte Falten ausfüllen.

Nur Maler, die in der Kunst schon vollkommen sind, dürfen es wagen, gleich aus dem Kopfe Falten zu legen: allein die Vollkommenheit verlangt allemal, daß man die Natur zu Rathe ziehe.

Die Gewänder kleiner Gliedermänner sind eben nicht unnütze: aber sie sind falsch.

Fliegende Gewänder schicken sich nur zu solchen Oertern, die man als offen annimmt, oder zu großen Bewegungen.

Die

Die allzu große Menge des Stoffs an einem Gewand verwickelt die Figur.

Das Ungefähr dient bey dem Gewänderwerfen manchmal sehr viel, und macht Schönheiten, welche die Kunst nicht vorher sieht.

Die alten Bildhauer haben den Malern, in Absicht auf das Gewänderwerfen, viel Licht gegeben: allein der Gebrauch, den jene so wohl, als diese, davon machen, ist dem ungeachtet ganz verschieden.

II. Die verschiedene Natur der Stoffe

Verursacht eine Verschiedenheit in den Falten,

Erquickt das Gesicht,

Muß in dem Großen des Gemäldes, wenn es aus mehrern Figuren zusammengesetzt ist, und in dem Besondern desselben, wenn sich nur eine darauf befindet, angebracht werden. Diese Abwechselung muß zum Unterschied der Alter, der Geschlechter, und der Stände, schlechterdings beobachtet werden.

Die Römischen Maler so wohl, als die nur praktisch malen, verfallen ordentlich auf die Widerholung einerley Stoffe.

III. Die

III. Die Abwechselung in den Farben der Stoffe

Dient zur Harmonie des Gemäldes,

Zur charakteristischen Bezeichnung der Vorwürfe,

Und die Haltung zu befördern.

Raphael ist das beste Modell zur Faltenordnung,

Die Venetianische und Niederländische Schule zur verschiedenen Art der Stoffe,

Und Paulus von Verona zur harmonischen Manchfaltigkeit ihrer Farben.

Von der Landschaft.

Die Landschaft ist eine Gattung der Malerey, welche Felder, und alle darauf vorkommende Gegenstände vorstellt. Unter allen den Vergnügen, welche einem jeglichen Maler seine ihm eigene Gabe und Art der Malerey während der Arbeit verschaft, scheint mir keines lebhafter und anständiger zu seyn, als welches ein Maler bey Verfertigung einer Landschaft fühlt. Denn bey der großen Manchfaltigkeit, welche in dieser Gattung der Malerey herrschen kann, hat der Maler mehr Gelegenheiten, als in allen übrigen Arten dieser Kunst, bey der Wahl der Vorwürfe auf seine Zufriedenheit und Ergötzung zu sehen. Die Einsamkeit der Felsen, die Kühle der Wälder, die Klarheit des Wassers nebst seinem scheinbaren Murmeln, die Ausdehnung der Flächen und der Fernen, die Vermischung der Bäume, die Festigkeit des Rasens, und die Lagen, so wie sie der Landschaftsmaler in seinen Gemälden vorstellen will, alle diese Dinge machen, daß er daselbst bald jagt, bald frische Luft schöpft, bald spatzieren geht, bald ruhet, oder auf eine angenehme Art träumt. Endlich ist er Herr über alles, was man auf der Erde, oder auf dem Wasser und in der Luft sieht, und kann frey damit schalten. Denn unter allen Werken der Kunst und der Natur ist kein einziges,

welches

welches in der Zusammensetzung seiner Gemälde nicht einen Platz haben könnte. Aus dem Grunde wird die Malerkunst, in Absicht auf die Landschaft, in vorzüglicherm Verstande eine Art von Schöpfung, wie man sie sonst überhaupt zu nennen pflegt.

Die Landschaftsmaler haben ihre Schildereyen in viel verschiedenen Stilen ausgearbeitet. Ich will aber nur zweene aus ihnen bemerken, weil die übrigen alle bloß eine Vermischung dieser beiden sind: nämlich den heroischen Stil, und den hirten- oder landmäßigen Stil, (le stile pastoral ou champêtre).

Der heroische Stil ist eine Zusammensetzung solcher Vorwürfe, die in ihrer Art alles dasjenige von der Kunst und Natur entlehnen, was sie beide Großes und Außerordentliches hervorbringen. Seine Lagen sind vollkommen angenehm, und ganz erstaunend. Die Gebäude in denselben sind nichts, als Tempel, als Pyramiden, als alte Grabmäler, als gewissen Gottheiten geweyhte Altäre, als Lustschlösser von einer regelmäßigen Bauart. Und wenn er die Natur nicht so ausdrückt, wie sie das Ungefähr unsern Augen täglich zeigt, so stellt er sie wenigstens so vor, wie man sich einbildet, daß sie seyn sollte. Dieser Stil ist eine angenehme Täuscherey, und eine Art von Bezauberung, wenn ein schönes Genie und ein großer Geist, deßgleichen Poussin war, er, der sich darinn so wohl

wohl ausdrückte, den Pinsel dabey geführt hat. Allein wer diese Gattung der Malerey treiben will, und die Naturgabe nicht hat, das darzu erforderliche Erhabene gut auszuführen, lauft oftmals Gefahr, in das Kindische zu verfallen.

Der landmäßige Stil schildert solche Landschaften, welche gar nicht verbessert, sondern bloß der Seltsamkeit der Natur überlassen zu seyn scheinen. Diese läßt sich da ganz einfach, ohne Schminke, und ohne Kunst sehen; aber doch mit allen den Zierrathen, womit sie sich viel besser auszuschmücken weiß, wenn man ihr ihre Freyheit läßt, als wenn ihr die Kunst Gewalt anthut.

In diesem Stil können die Lagen alle Arten von Veränderung haben. Manchmal sind sie ausgedehnt genug, daß sie Heerden Schafe dahin ziehen: und manchmal wild genug, daß sie Einsiedlern zu einem stillen Aufenthalt, und wilden Thieren zur sichern Wohnung dienen können.

Es ereignet sich selten, daß eines Malers Geist groß und fähig genug ist, alle Theile der Malerkunst zu fassen. Ordentlich ist immer einer oder der andere darunter, welcher unsre vorzügliche Liebe gewinnt, und unsern Geist dergestalt einnimmt, daß wir um seinetwillen vergessen, daß wir auch auf die übrigen Theile Fleiß und Mühe verwenden sollten. Wir werden fast beständig gewahr, daß Maler, welche

che vermöge ihres Triebs zum heroiſchen Stil geneigt ſind, ſich bereden alles gethan zu haben, wenn ſie Vorwürfe, die edel und zur Erhebung der Einbildungskraft fähig ſind, in die Zuſammenſetzung ihres Gemäldes bringen, ohne ſich übrigens um die Kenntniß und die Wirkung eines guten Colorits einige Mühe zu geben. Solche hingegen, die im Paſtoral-Stil arbeiten, pflegen ſich ſehr genau an die Farbe zu halten, um die Natur lebhafter vorzuſtellen. Beide Stile haben ihre Nachfolger und Anhänger. Die Liebhaber des heroiſchen Stils erſetzen durch ihre Einbildungskraft das, was an Wahrheit daran mangelt: und dieß iſt auch alles, was ſie in demſelben wünſchen.

Wollte man nun der Hoheit heroiſcher Landſchaften ein Gleichgewicht entgegen ſtellen, ſo glaube ich, man würde ſehr wohl thun, wenn man mit landmäßigen Landſchaften (paiſages champetres) nicht nur einen großen Charakter der Wahrheit, ſondern auch noch irgend eine empfindlich reizende, (piquant) außerordentliche und wahrſcheinliche Wirkung der Natur zu verbinden ſuchte, wie Titian allzeit gethan hat.

Man findet eine unendliche Menge Landſchaften, wo das Heroiſche und das Landmäßige glücklich mit einander verbunden worden ſind: und aus der Beſchreibung, welche ich von dieſen zwo Manieren, ſich in der Landſchaft auszudrücken, gegeben habe, wird man erkennen, welches

ches von beiden mehr oder weniger darinnen herrscht.

Die Dinge, welche der Landschaft eigen sind, und über welche man nachdenken kann, sind meines Erachtens folgende: die Lagen, die Zufälle, der Himmel und die Wolken, die Fernen und die Berge, der Rasen, die Felsen, die Boden, die Terrassen, die Gebäude, das Wasser, der Vorgrund des Gemäldes, die Pflanzen, die Figuren, und die Bäume. Ueber alle diese Dinge habe ich einige Anmerkungen gemacht, und der Leser wird es wohl aufnehmen, wenn ich sie ihm mittheile.

Von den Lagen.

Das Wort Lage, (site) bezeichnet die Aussicht, die Stellung, und den Platz (l'assiette) einer Landschaft. Es stammt von dem Italiänischen Sito, und unsre Maler haben es nach Frankreich kommen lassen, entweder weil sie sich in Welschland daran gewöhnt hatten, oder weil es ihnen, wie mich dünkt, von großem Nachdruck zu seyn schien.

Die Lagen müssen schön mit einander verbunden, und durch ihre Gestalt wohl aus einander gewickelt werden, damit der Zuschauer leicht einsehen könne, es stehe nichts im Weg, welches die Verbindung eines Bodens mit dem

andern verhindere, ob er gleich nur einen Theil davon sieht.

Die Lagen sind von verschiedenen Arten, und der Maler schildert sie willkührlich, so wie er die Gegenden voraussetzt, offen oder eingeschränkt, bergicht, wasserreich, gebaut und bewohnt, öde und einsam, und endlich manchfaltig, wie sie durch eine kluge Vermischung einiger dieser Dinge seyn könnten. Wenn aber der Maler genöthigt ist, z. B. die Natur einer ebenen und gleichförmigen Gegend nachzuahmen, so muß er sie durch die Vertheilung einer guten Haltung angenehm machen, und in der Austheilung solcher Farben, welche gefallen, und zwischen einem und dem andern platten Boden vorkommen können, einen Vortheil suchen.

Unterdessen ist es gewiß, daß außerordentliche Lagen gefallen, und die Einbildungskraft durch das Neue und Schöne ihrer Gestalten ergötzen, selbst wenn die Lokalfarbe und die Ausführung in denselben nur mittelmäßig sind. Denn wenn sie auch schlecht ausfallen, so betrachtet man diese Art von Gemälden doch wenigstens als Werke, die noch nicht ganz ausgearbeitet sind, und von der Hand eines Malers, der sich auf das Colorit versteht, ihre Vollkommenheit erhalten können. Allein gemeine Lagen und Vorwürfe, wenn sie anders gefallen sollen, fordern gute Farben und eine vollkommene Ausführung. Claudius der Lothringer

hat das Unschmackhafte, und die mittelmäßige Wahl in den meisten seiner Lagen bloß dadurch wider gut gemacht. Uebrigens mag auch eine Lage seyn, wie sie will, so ist doch die kluge und sinnreiche Voraussetzung der Zufälle eines von den kräftigsten Mitteln, ihr einigen Werth, ja einen Reichthum, und eine Abwechselung zu geben, ohne ihre Gestalt zu ändern.

Von den Zufällen.

Der Zufall (l'accident) in der Malerey ist eine Unterbrechung des Sonnenlichts, welche durch die Zwischenkunft der Wolken entsteht, und macht, daß einige Oerter auf der Erde erleuchtet, andre beschattet sind; welche auch, der Bewegung der Wolken gemäß, immer auf einander folgen, und erstaunende Wirkungen und Veränderungen der Haltung verursachen, die eben so viel neue Lagen hervorzubringen scheinen. Das Beyspiel davon sieht man täglich an der Natur. Da nun dieses Neue der Lagen sich bloß auf die Gestalt, und die sehr unbeständige und sehr ungleiche Bewegung der Wolken gründet: so folgt hieraus, daß die Zufälle willkührlich sind, und daß ein Maler, der Genie hat, zu seinem Vortheil damit schalten könne, wenn er es für zuträglich hält, sich deren zu bedienen. Denn er ist, überhaupt zu reden, nicht darzu verbunden; und es hat geschickte

schickte Landschaftmaler gegeben, die sie, entweder aus Furchtsamkeit, oder aus Gewohnheit, gar nicht gebraucht haben. Zu diesen gehört Claudius der Lothringer und einige andere.

Von dem Himmel und den Wolken.

Der Himmel ist in der Malersprache derjenige ätherische Theil, den wir über uns sehen: besonders aber versteht man darunter die Gegend der Luft, welche wir einhauchen, und wo die Wolken und Sturmwetter entstehen.

Seine Farbe ist ein Blau, welches immer heller wird, je mehr sichs der Erde nähert. Die Dünste zwischen uns und dem Gesichtskreis verursachen solches durch ihre Zwischenkunft; und sie, von dem Licht durchdrungen, theilen dieses den Gegenständen mehr oder weniger mit, nachdem diese näher oder weiter von ihnen abstehen.

Da nun dieses Licht gegen Abend, bey dem Untergang der Sonne, gelb oder röthlicht ist: so hat man hierbey nur dieses zu bemerken, daß eben diese Gegenstände nicht allein am Licht, sondern auch an der Farbe Theil nehmen. Wenn sich also das gelbe Licht mit dem Blauen, der natürlichen Farbe des Himmels vermischt,

so

so verändert jenes dieses, und giebt ihm ein mehr oder weniger grünliches Ansehen, nachdem das Gelbe des Lichts mehr oder weniger dunkel (chargé) ist.

Dieß ist eine allgemeine und untrügliche Anmerkung. Es giebt aber noch eine unzählige Menge besonderer, die man gleich aus dem Stegreif, mit dem Pinsel in der Hand, über das Naturell machen muß, wenn sich die Gelegenheit dazu darbietet. Denn es giebt sehr schöne und sehr seltsame Wirkungen, die sich schwerlich aus physikalischen Ursachen begreifen lassen. Wer kann z. B. sagen, warum man Wolken sieht, deren erleuchteter Theil von einem schönen Rothen ist, da indessen die Qvelle des Lichts, wovon sie bestrahlt werden, ein sehr lebhaftes und sehr vorzügliches Gelbes hat? Wer kann die Ursache von dem manchfaltigen Rothen erklären, welches sich an verschiedenen Wolken in dem Augenblick zeigt, wann dieses verschiedene Rothe sein Licht nur von einerley Ort her empfängt? Denn die erstaunlichen Farben und Wirkungen, wovon ich rede, scheinen gar kein Verhältniß mit dem Regenbogen zu haben, welchen die Weltweisen denken gründlich erklären zu können.

Alle diese außerordentliche Wirkungen sieht man Abends, wann sich der Tag neigt, wann das Wetter scheint sich ändern zu wollen, wann sich ein großes Ungewitter zusammen zieht, oder

wann es vorüber ist, und gegen sein Ende noch etwas sehen läßt, welches unsre Aufmerksamkeit anlocken kann.

Der Charakter der Wolken ist, daß sie, ihrer Gestalt und Farbe nach, leicht und luftig sind: und obgleich die Anzahl ihrer Gestalten unendlich ist, so ist es doch zuträglich, sie nach der Natur zu studiren, und zu wählen, wenn uns ein günstiger Augenblick schöne vorstellt. Will man sie dünne vorstellen, so muß man sie so malen, daß sie sich, vornämlich an den Enden, leicht in ihren Grund verlaufen, oder durchsichtig zu seyn scheinen. Sollen sie aber dicke seyn, so müssen die zurückprallenden Lichter (les reflets) an denselben so vorsichtig angebracht werden, daß sie sich zu kreiseln, und wenn es nöthig ist, mit andern ihnen nahen Wolken zu verbinden scheinen, ohne ihre Leichtigkeit zu verlieren. Kleine Wolken machen oft eine kleine Manier, und thun selten eine gute Wirkung; sie müßten denn nahe bey einander seyn, und alle zusammen das Ansehen haben, als wenn sie nur einen einzigen Vorwurf ausmachten.

Der Charakter des Himmels ist das Leuchtende. Und da er so gar die Quelle des Lichts ist, so muß alles auf der Erde ihm an Klarheit nachstehen. Giebt es aber ja etwas, welches seinem Licht ziemlich nahe kömmt, so sind es die Gewässer und polirten Körper, welche leuchtende Reflexe (reflets) annehmen können.

Der

Der Maler muß aber den Himmel, wenn er ihn leuchtend macht, nicht allezeit über und über strahlend vorstellen. Er muß vielmehr das Licht so vorsichtig austheilen, daß das größte nur an einem einzigen Orte ist. Noch weiter muß er, um dieses immer heller zu machen, mit aller möglichen Sorgfalt darauf denken, daß er es einem irdenen Vorwurf, z. E. einem Baum, einem Thurm, oder einem andern ziemlich erhabenen Gebäude entgegen stelle, dessen etwas dunklere Farbe dasselbe nothwendig mehr erheben, und viel lebhafter machen wird.

Durch eine gewisse Anordnung der Wolken, durch ein Licht, welches vorausgesetzt wird, oder welches sinnreich zwischen Wolken eingeschlossen seyn kann, deren sanfte Dunkelheit sich auf beiden Seiten unvermerkt ausbreiten, und vertheilen muß, kann man machen, daß dieses Hauptlicht noch heller in die Augen strahlt. Wir finden hiervon eine Menge Exempel bey den Niederländischen Malern, welche die Landschaftmalerey am besten verstanden haben, als dem Paul Briel, Breugle, Saveri. Selbst die Kupfer, welche Sadeler und Merian gestochen haben, geben uns eine sehr deutliche Vorstellung von dieser Art Lichtern, und können das Genie solcher Maler, welche die Grundsätze der Haltung verstehen, auf eine erstaunende Art anfeuern.

Von den Fernen und Bergen.

Die Fernen stehen mit dem Himmel in einer genauen Verbindung. Dieser bestimmt ihre Stärke oder Schwäche. Sie sind dunkler, wenn er düsterer, und heller, wenn er heiterer ist. Sie verwechseln manchmal ihre Gestalten und Lichter mit einander: und es giebt Zeiten und Gegenden, wo die Wolken zwischen den Bergen hinstreichen, deren Spitze sich über dieselben erhebt, und hervor ragt. Sehr hohe und mit Schnee bedeckte Berge können in den Fernen außerordentliche Wirkungen thun, welche dem Maler vortheilhaft, und dem Anschauenden angenehm sind.

Die Gestalt der Fernen ist willkührlich: nur muß sie sich zum Ganzen des Gemäldes, und zur Natur der Gegend, die man vorstellt, schicken. Ordentlich pflegen sie, wegen der Zwischenluft, die zwischen uns und den Fernen ist, blau zu seyn: allein je mehr sie sich uns nähern, desto mehr verliehren sie nach und nach diese Farbe, und nehmen die natürliche der Vorwürfe wider an.

In dem Farbenabschiessen (degradation) der Berge muß man, vermittelst gewisser Wendungen, welche die anprallenden Lichter wahrscheinlich machen, eine unmerkliche Verbindung beybehalten, und unter andern Dingen an den Enden eine gewisse Härte vermeiden, welche macht,

daß

daß sie wie abgeschnitten aussehen, nicht anders, als wenn sie mit der Scheere zerschnitten, und auf die Leinwand geheftet worden wären.

Ferner muß man nicht vergessen, daß die Luft am Fuß der Berge mit Dünsten angefüllt ist, und folglich auch das Licht eher annehmen kann, als der Gipfel. In diesem Fall setze ich vokaus, daß die Qvelle des Lichts sich in einer billigen Höhe finde, und den Berg gleich stark erleuchte, oder daß die Wolken ihnen das Sonnenlicht entziehen. Wenn man aber das Licht sehr niedrig annimmt, und auf den Berg strahlen läßt, so wird alsdenn der Gipfel eben so stark davon erleuchtet werden, als alles das, was eben diesen Grad des Lichts empfängt.

Obgleich die Gestalten an Größe abnehmen, und ihre Farben, von dem ersten Platze des Gemäldes an, bis in die entferntesten Weiten, immer mehr und mehr von ihrer Stärke verlieren; und obgleich diese unmerkliche Verminderung täglich in der Natur gesehen und ausgeübt wird: so schließt sie doch den Gebrauch der Zufälle, wovon wir gesprochen haben, nicht aus: ja, diese Zufälle können viel zum Wundervollen eines Gemäldes beytragen, wenn der Maler eine Gelegenheit sieht, sich derselben recht gelegen zu bedienen, und wenn er zugleich eine richtige Vorstellung von der guten Wirkung hat, die er in seiner Arbeit davon erwartet.

Vom

Vom Rasen.

Rasen nenne ich das Grüne, womit die Kräuter den Erdboden gleichsam färben. Derselbe ist sehr manchfaltig; und seinen Unterschied verursacht nicht nur die Natur der Pflanzen, welche meistentheils ihr eigenes Grünes haben, sondern auch die Veränderung der Jahrszeiten, und die Farbe des Bodens, wenn die Kräuter dünne darauf stehen. Diese Verschiedenheit zeigt dem Maler den Weg, wie er eine Wahl anstellen, oder auf einerley Bodenfläche, mancherley Arten eines untermischten und unbestimmten Grünen sammlen könne, welches denen nicht selten sehr vortheilhaft ist, die es recht brauchen können. Denn eine solche Abwechselung des Grünen, die sich sehr oft in der Natur findet, pflegt denjenigen Stellen, wo sie gelegen angebracht wird, den Charakter der Wahrheit einzuprägen. Man hat hiervon ein bewundernswürdiges Beyspiel in der Landschaft, worauf Rubens die Aussicht von Malines gemalt hat.

Von

Von den Felsen.

Obgleich die Felsen sehr manchfaltig gestaltet sind, und alle Arten Farben haben können, so finden sich doch bey ihrer Verschiedenheit gewisse Kennzeichen, die sich nicht eher gut ausdrücken lassen, als bis man sie an dem Naturell selbst untersucht hat. Einige bestehen aus Lagen und blättrichten Betten; andere aus großen eckichten oder stumpfen Stücken; andere aus großen an einander hängenden Klippen; andere endlich sind von einer ungeheuren Masse, und haben die Gestalt eines einzigen Steins, entweder weil es ihre Natur so mit sich bringt, als bey dem Sandstein, oder weil die Anfälle des Winds und Wetters, seit so vielen Jahrhunderten, die erwähnten Kennzeichen ausgelöscht haben. Allein die Felsen mögen auch gestaltet seyn, wie sie wollen, so haben sie doch ordentlich gewisse unterbrochene Spalten, Brüche, Löcher, kleine Gebüsche, Moose, und Flecken, welche ihnen die Zeit eingeprägt hat. Wenn alle diese Dinge wohl angebracht werden, so müssen sie unfehlbar eine Vorstellung der Wahrheit erzeugen.

Die Felsen sind an sich traurig, und zu Einöden geschickt: sie machen eine frische Luft, wenn sie mit Sträuchern bewachsen sind: ja, sie sind unendlich angenehm, wenn sie durch ein Wasser, welches aus ihnen hervor qvillt, oder sie abwäscht, ein Leben erhalten, das sie gewisser maßen gesellschaftlich macht.

Von

Von denen Boden.

Der Ausdruck Boden (terrain) bedeutet in der Malersprache einen gewissen Raum Erde, welcher von einem andern unterschieden ist, und auf welchem weder sehr langes Holz, noch sehr hohe Berge stehen. Die Boden thun beym Farbenabschiessen und bey der Vertiefung der Landschaft mehr, als alle andre Dinge; weil sie entweder durch ihre Gestalten, oder durch die Haltung, oder durch die Manchfaltigkeit der Farben, oder endlich durch eine unmerkliche Verbindung, die von einem Boden zum andern leitet, einander entfernen und gleichsam vertreiben.

Vielerley Boden ist dem Großen der Manier nicht selten zuwider, ohne es doch gänzlich zu vernichten. Denn diese Vielheit dient nicht nur, eine große Fläche Feld vorzustellen, sondern sie hat auch noch außerdem diesen Nutzen, daß man Zufälle annehmen kann, welche eine sehr gute Wirkung thun, wenn man sich wohl darauf versteht.

Bey Bildung der Boden hat man eine gewisse Zärtlichkeit zu beobachten. Sie kömmt darauf an, daß man sich, um sie wohl zu charakterisiren, sorgfältig hüten muß, beides sie, und die darauf gestellten Bäume, aus einerley Grünen, und aus einerley Farben zu malen. Wiewohl der Unterschied muß auch nicht allzu merklich ausfallen.

Von

Von den Terrassen.

Eine Terrasse in der Malerey ist ein Raum Erde, der entweder ganz und gar keine Kräuter hat, oder nur mit wenigen bewachsen ist; dergleichen die großen Landstraßen, oder häufig besuchte Plätze zu seyn pflegen. Man braucht die Terrassen nur auf dem Vorgrund eines Gemäldes, wo sie räumlich und sehr offen seyn müssen. Man kann auch, wenn man will, etwas Grünes, welches sich gleichsam von ungefähr darauf befindet, ingleichen einige Steine darauf stellen, welche, klug angebracht, die Terrasse wahrscheinlicher machen.

Von den Gebäuden.

Ein Gebäude nennt man, in der Malersprache, zwar überhaupt einen jeglichen Bau, welchen der Maler vorstellt; eigentlicher aber nur einen solchen, der einige architektische Richtigkeit, oder wenigstens ein edleres Ansehen hat. Folglich schickt sich dieser Ausdruck weit weniger für Bauerhäuser und Schäferhütten, welche man im landmäßigen Geschmack einführt, als für regelmäßige und ansehnliche Gebäude, dergleichen man im heroischen Stil allezeit vorzustellen pflegt.

Gebäude überhaupt gereichen der Landschaft zu einer großen Zierde, selbst wenn sie Gothisch sind, oder unbewohnt und halb verfallen zu seyn scheinen. Sie machen die Gedanke erhabener, weil man nicht umhin kann, an den Gebrauch zu denken, zu welchem sie, der Einbildung nach bestimmt gewesen sind. Aus diesem Gesichtspunkt sehen wir jene alten Thürme an, welche Feen zur Wohnung gedient zu haben scheinen, und nun ein Aufenthalt der Schäfer und Eulen worden sind.

Le Poussin hat in seinen Werken Römische Gebäude von einer großen Zierlichkeit gemalt; Bourdon aber Gothische, welche, so vollkommen gothisch sie auch sind, doch nicht ermangeln, seinen Landschaften ein erhabenes Ansehen zu geben. Der kleine Bernhard hat in seiner heiligen Geschichte andere von einem Babylonischen Geschmack, wenn ich so sagen darf, erfunden, welche viel Großes und Prächtiges haben, obgleich der Geschmack in denselben außerordentlich ist. Ich würde sie nicht ganz und gar verwerfen: sie erheben die Einbildungskraft, und ich bin überzeugt, daß sie im heroischen Stil unter den Halbfernen eine glückliche Wirkung thun würden, wenn man sich derselben wohl zu bedienen wüßte.

Von

Von dem Wasser.

Die Landschaft hat einen großen Theil ihres Lebens dem Wasser zu danken, welches der Maler daselbst anbringt. Man erblickt es in derselben auf mancherley Art. Bald ist es heftig und stürmisch, wenn ein Platzregen macht, daß es aus seinen Ufern tritt; wenn es bey dem Fall von Felsen zurück prallt, und sich gegen sich selbst erhebt; oder wenn es, von irgend einem ungewöhnlichen Körper gepreßt, ihm gleichsam entwischt, und sich in eine unzählige Menge silberfärbiger Wellen zertheilt, die durch ihr scheinbares Bewegen und Rauschen unsre Augen und Ohren auf eine angenehme Art verführen: bald schleicht es ruhig in einem sandigen Bette: bald dient es, der Bewegung gleichsam beraubt, uns zu einem getreuen Spiegel, um alle ihm entgegen stehende Vorwürfe zu vermehren, die ihm in diesem Stand der Ruhe weit mehr Leben geben, als wenn es in seiner größten Unruhe ist. Man sehe die Werke eines Bourdon, wenigstens in Kupferstichen an: er gehört unter die Anzahl derer, die dem Wasser mehr Leben gegeben, und es mit dem meisten Genie ausgeführt haben.

Das Wasser schickt sich nicht zu einer jeglichen Lage. Ferner müssen Maler, die in ihren Arbeiten einiges anbringen wollen, sich vorher von der Richtigkeit der dem Wasser eigenen Zurückprallungen vollkommen unterrichtet haben.

ben. Denn nur um dieser Zurückprallungen willen, dünkt uns das Wasser in der Malerey wirkliches Wasser zu seyn. Eine bloß handwerksmäßige, und von aller Richtigkeit entblößte Uebung, raubt einem Werke die Vollkommenheit seiner Wirkung, und unsre Augen genießen nicht die Hälfte des Vergnügens, welches sie haben sollten. Diese Nachläßigkeit ist einem Maler um so viel weniger zu verzeihen, weil es sehr leicht ist, sich eine gründliche Einsicht in das Gesetz dieser Zurückprallungen zu erwerben.

Endlich muß man dieses noch anmerken, daß das Wasser, welches ein Spiegel ist, die entgegen stehenden Vorwürfe nur in dem Fall getreu vorstellt, wenn es stille steht. Denn wenn es, durch seinen natürlichen Lauf, oder durch einen Stoß des Winds, in irgend einer Bewegung ist, so kriegt seine Oberfläche, die davon uneben wird, auf ihren wellichten Kreisen, Lichter und Schatten, die sich mit dem äusserlichen Anschein der Dinge vermischen, und folglich ihre Gestalt und Farbe verändern.

Von

Von dem Vorgrund des Gemäldes.

Da der Vorgrund (le devant) des Gemäldes die Augen gleichsam einführen soll, so kann man nie allzu viel Vorsichtigkeit anwenden, um alles so einzurichten, daß sie wohl aufgenommen werden. Dieses geschieht bald durch die Eröfnung einer schönen Terrasse, deren Zeichnung und Ausführung gleich ausgesucht sind; bald durch mancherley Arten von Pflanzen, die wohl charakterisirt, und auch wohl in ihrer Blüte sind; bald durch Figuren von einem seltsam rührenden (piquant) Geschmack; und bald durch etwas ungewöhnliche Vorwürfe, welche durch ihr Neues, oder irgend eine andere Sache, die dem Auge Vergnügen macht, und gleichsam von Ungefähr da steht, unsre Bewunderung auf sich ziehen können.

Kurz, der Maler kann über die Gegenstände, welche sich auf den erstern Linien des Gemäldes finden sollen, niemals zu viel nachdenken. Denn sie ziehen die Augen des Zuschauers zuerst auf sich; sie prägen den ersten Charakter der Wahrheit ein, und sie helfen außerordentlich viel, die Kunst des Gemäldes wirken zu lassen, und die Achtung zu gewinnen, die wir für das ganze Werk haben sollen.

Ich weiß zwar wohl, daß man verschiedene sehr schöne Landschaften hat, deren Vorgründe

sehr leicht ausgearbeitet sind, ob sie gleich eine schöne Wahl äußern, und eine große Vorstellung zu erwecken scheinen. Ich gestehe so gar, daß man diese Leichtigkeit verzeihen müsse, wenn sie Geist hat, wenn sie mit der Beschaffenheit des Bodens übereinstimmt, und wenn sie die Einbildungskraft zu einem Charakter des Wahren leitet. Allein man kann auch nicht in Abrede seyn, daß sie eine schwache Wirkung thun, und daß man befürchten müsse, dergleichen leichte Ausführung könne bey manchen Anschauenden den Begriff der Armuth, oder einer allzu großen Nachläßigkeit rege machen. Ich wünschte dahero, daß man sich das unvermeidliche Gesetz machte, alle Vorgründe fleißig, genau, und wohl überlegt auszuführen, die Anordnung auf denselben mag seyn, wie sie wolle.

Von den Pflanzen.

Man malt nicht allezeit Pflanzen auf die vordern Linien des Gemäldes, weil man, wie wir eben gesagt haben, verschiedene Mittel hat, die Vorgründe der Landschaft angenehm zu machen. Allein wenn man entschlossen ist, einige da anzubringen, so möchte ich, daß man sie mit einiger Genauigkeit nach der Natur malte, oder daß sich wenigstens unter denen, die man bloß nach der Phantasie macht, einige vollkommenere fänden, deren Klasse man aus dem Unterschied

schied der Zeichnung und der Farbe erkennen könnte; damit diese, vermöge einer wahrscheinlichen Voraussetzung, den übrigen einen Charakter des Wahren mittheilten. Was hier von den Pflanzen gesagt wird, gilt auch von den Zweigen und Rinden der Bäume.

Von den Figuren.

Bey der Zusammensetzung seiner Landschaft kann der Maler gesonnen seyn, ihr einen solchen Charakter einzuprägen, welcher dem Gegenstand angemessen ist, den er hätte wählen können, und den seine Figuren vorstellen sollen. Es kann aber auch geschehen, (wie es ordentlicher Weise geschieht,) daß er an seine Figuren nicht eher denkt, als bis seine Landschaft vollkommen fertig ist. Und in Wahrheit, die Figuren in den meisten Landschaften werden mehr darum gemacht, daß sie auf denselben stehen, als daß sie ihnen wohl stehen sollen.

Ich weiß, man hat Landschaften, deren Lage und Anordnung bloß ungekünstelte, wandernde Figuren fordern, dergleichen auch viel gute Meister in ihren Gemälden, jeder in seinem Stil, angebracht haben. So hat, z. B. Poussin in seinem heroischen, und Fouqvier in seinem landmäßigen Stil mit aller möglichen Wahrscheinlichkeit und Anmuth gethan. Ich weiß auch, daß man ruhende Figuren hat, welche

che innerlich beschäftigt zu seyn scheinen: und man kann gegen diese zween Wege, die Figuren zu bilden, nichts einwenden, weil sie gleich stark, obgleich auf verschiedene Art wirken. Die Unwirksamkeit könnte man an den Figuren noch am ersten tadeln. Denn eben dieser Zustand, der alle Verbindung zwischen ihnen und der Landschaft aufhebt, muß machen, daß sie auf derselben allezeit ein verkehrtes Ansehen haben. Allein ich will dem Maler in diesem Stücke seine Freyheit nicht nehmen, ungeachtet ich überzeugt bin, man habe kein besseres Mittel, den Figuren einiges Gewicht zu geben, als dieses, daß man sie dem Charakter der Landschaft so angemessen bilde, daß die Landschaft einzig und allein um der Figuren willen gemacht zu seyn scheint. Ich wünschte, daß sie weder ohne Geschmack, noch gleichgültig wären; sondern vielmehr einen kleinen Gegenstand vorstellten, damit sie die Aufmerksamkeit des Zuschauers rege machen, oder wenigstens dem Gemälde einen Namen geben könnten, wodurch es neugierige Kenner von andern zu unterscheiden wüßten.

Man muß außerordentliche Sorge tragen, daß man zwischen der Größe der Figuren, und der Größe der Bäume, und anderer Vorwürfe, die sich auf einer Landschaft finden, ein richtiges Verhältniß beobachte. Denn wenn man sie allzu groß schildert, so bekömmt die Landschaft dadurch eine kleine Manier; schildert man sie im Gegentheil allzu klein, so giebt man ihnen

dadurch

dadurch ein zwergmäßiges Ansehen, welches deren Werth vermindert, und macht, daß die Landschaft ungeheuer aussieht. Uebrigens ist die Unbeqvemlichkeit weit größer, wenn man die Figuren allzu groß, als allzu klein macht. Kleine geben dem ganzen Ueberrest wenigstens ein großes Ansehen.

Allein da die Figuren auf den Landschaften ordentlich klein sind, so muß der Maler Fleiß anwenden, daß er sie mit Feuer ausmale, und sie da und dort mit Farben aufhöhe, die lebhaft und zugleich fähig sind, das Auge auf sich zu ziehen. Auch hier muß er, um der Wahrscheinlichkeit und Verschmelzung der Farben willen die Gränzen einer klugen Sparsamkeit nicht überschreiten.

Endlich muß der Maler stets bedenken, daß die Figuren, unter allen den Dingen, welche eine Landschaft beseelen, den ersten Platz einnehmen; und daß es aus dem Grunde sehr zuträglich sey, sie an die Oerter zu stellen, zu welchen sie sich schicken.

Von den Bäumen.

Ich bin allezeit der Meinung gewesen, der größte Schmuck einer Landschaft bestehe unter andern in der Schönheit ihrer Bäume, wegen der Manchfaltigkeit ihrer Gattungen, wegen der Kühle, welche sie zu begleiten scheint, und hauptsächlich wegen ihrer Leichtigkeit, die uns auf die Gedanken bringt, daß sie sich stets bewegen, weil sie der Erschütterung der Luft ausgesetzt sind.

Obgleich diese Abwechselung an allen Gegenständen, die eine Landschaft ausmachen, gefällt: so läßt sie ihre größte Annehmlichkeit doch vorzüglich an den Bäumen sehen. Sie giebt sich in der Gattung und Gestalt derselben zu erkennen. Die Gattung der Bäume erfordert eine besondre Untersuchung und Aufmerksamkeit des Malers, wenn man sie in seinem Werke, eine von der andern, gleich unterscheiden können soll. Man muß gleich bey dem ersten Blick sehen, daß dieß eine Eiche, eine Ulme, eine Tanne, ein wilder Feigenbaum, ein Pappelbaum, eine Weide, eine Fichte sey. Und so muß sichs auch mit den übrigen Bäumen verhalten. Gewisse unterscheidende Farben oder Striche müssen ein zureichendes Merkmaal seyn, daß sie sogleich für eine besondre Gattung erkannt werden können. Dieses Studium (cette etude) erfordert eine allzu weitläuftige Untersuchung, als daß man es in seinem ganzen

Umfang

Umfang verlangen könnte: und wenig Maler haben daſſelbe mit derjenigen vernünftigen Genauigkeit, die ihre Kunſt verlangt, getrieben; ob es gleich eine ausgemachte Sache iſt, daß Maler, die ſich dieſer Vollkommenheit am meiſten nähern, ihren Werken eine unendliche Anmuth geben, und ſich eine groſſe Achtung zuziehen.

Außer der Abwechſelung, die ſich in einer jeglichen Gattung von Bäumen findet, zeigt ſich an allen Bäumen noch eine allgemeine Verſchiedenheit. Sie äußert ſich durch die manchfaltigen Richtungen, in welchen ſich ihre Zweige gleichſam durch ein Spiel der Natur befinden: welcher es auch gefällt, einige ſtärker und belaubter, andere dünner und mit wenigen Blättern; einige grüner, andere röther, und gelblichter zu machen.

Es würde ein Grad der Vollkommenheit ſeyn, wenn man dieſe gedoppelte Verſchiedenheit, in der Ausarbeitung mit einander verbände. Allein wenn der Maler ja die, welche ſich auf die Gattung der Bäume bezieht, nur mittelmäßig vorſtellt: ſo ſollte er doch wenigſtens groſſen Fleiß anwenden, die Geſtalten und Farben derer, die er vorſtellen will, auf manchfaltige Art zu bilden. Denn einerley Drücke, in einer einzigen Landſchaft immer widerholt, verurſachen den Augen eine Art von Eckel, ſo wie in einem Geſpräch die Monotonie den Ohren eckelhaft iſt.

Die Verschiedenheit der Gestalten ist selbst so groß, daß der Maler gar nicht zu entschuldigen wäre, wenn er sie bey Gelegenheit nicht zeigen wollte, vornämlich wenn er begreift, er müsse die Aufmerksamkeit des Zuschauers rege machen. Denn die Natur weiset uns unter den Bäumen überhaupt, junge, alte, weitstellige, dichtgewachsene, zugespitzte; solche, die dünne und durchsichtig sind, gestreckte und lange Aeste haben; andere, die aufwärts, andere, die unterwärts wachsend einen Bogen machen; und kurz, von unzähligen andern Arten, die man sich leichter einbilden, als beschreiben kann.

Man wird, z. B. finden, daß lange, dünne und wenige Zweige, den Charakter junger Bäume ausmachen: allein sie sind stark belaubt, haben wohl gespaltete Büsche, frische und schön gebildete Blätter.

Die alten hingegen haben kurze, starke, untersetzte, und viel Aeste: verstumpfte Büsche, ungleiche und wenig gebildete Blätter. Eben so verhält sichs auch mit andern Sachen, die man bey einer geringen Aufmerksamkeit, und wenigem Genie vollkommen kennen lernen wird.

In der Verschiedenheit der Gestalten, wovon ich eben gesprochen habe, muß sich auch eine solche Vertheilung der Aeste finden, welche mit den Büschen ein richtiges Verhältniß, und eine wahrscheinliche Verbindung hat: so, daß sie

aller=

allerseits helfen, dem Baum ein leichtes Ansehen, und ein sinnliches Wahres zu geben.

Allein man mag die Zweige der Bäume auch drehen und vorstellen, wie man will; sie mögen auch seyn, von welcherley Art sie wollen: so muß man doch nie vergessen, daß der Pinsel in denselben lebhaft und leicht seyn müsse, wenn man ihnen allen den Geist geben will, welchen ihr Charakter verlangt.

Die Bäume unterscheiden sich auch noch durch ihre Rinde. Ordentlich ist sie grau; allein dieses Grau, welches in einer dickern Luft, an niedrigen und morastigen Oertern, schwärzlich wird, erscheint hingegen in einer dünnern Luft viel heller. Ja, es geschieht auch wohl, daß die Rinde, an trocknen Oertern, ein leichtes und anhängendes Moos bekömmt, welches ihr ein ganz gelbes Ansehen giebt. Will also der Maler die Rinde eines Baums sinnlich vorstellen, so kann er sie entweder hell auf einem dunkeln Grund, oder dunkel auf einem hellen Grund annehmen.

Diese Wahrnehmung an den verschiedenen Rinden verdient eine besondere Aufmerksamkeit. Wer sie weiter untersuchen will, wird finden, daß der Unterschied der Rinden, an harten Hölzern überhaupt, in gewissen Ritzen bestehe, womit sie die Zeit, gleichsam als mit einer Art Verbrämung, besetzt hat; und daß die Spalten der Rinden immer tiefer werden, je älter

die

die Rinde wird. Das übrige hängt von Zufällen ab, welche die Feuchtigkeit oder Trockenheit verursacht, und woraus grüne Moose, weise und ungleiche Flecken entstehen.

Die Rinde an weisen Hölzern wird einem Maler noch mehr Gelegenheit geben, sich zu üben, wenn er sich das Vergnügen machen will, die Manchfaltigkeit derselben zu prüfen, die er in seinen Studien nie gering schätzen darf. Diese Anmerkung nöthigt mich, hier etwas vom Studiren der Landschaft zu sagen: und ich werde solches meiner Vorstellung gemäß thun, ohne jemanden zu meiner Meinung zu zwingen.

Vom Studiren der Landschaft.

Das Studium (l'etude) der Landschaft kann man auf zweyerley Art betrachten. Die erstere gehört für Anfänger und Leute, die diese Gattung der Malerey noch niemals getrieben haben; die andere geht solche Maler an, welche schon eine Fertigkeit darinnen haben.

Leute, die noch niemals Landschaften verfertigt haben, und sich doch darinnen üben wollen, werden bey dem Ausarbeiten gewahr werden, daß das Malen der Bäume ihnen die größte Mühe mache: und ich glaube auch gerne, daß die Bäume, nicht nur in der Arbeit, sondern

auch

auch in der vorläufigen Untersuchung, der schwerste Theil der Landschaft sind, so wie sie auch ihre größte Zierde ausmachen.

Unterdessen wollen wir hier für die Anfänger nichts mehr thun, als ihnen einen Begriff von den Bäumen überhaupt geben, und den Weg zeigen, wie sie sich die Fertigkeit erwerben können, solche schön zu malen.

Ob es gleich unnöthig zu seyn scheint, solchen Anfängern zu rathen, daß sie auf die gewöhnlichen Wirkungen, die sich an den Pflanzen und Bäumen zeigen, genau Achtung geben sollen, weil es wohl niemanden geben wird, der sie nicht wahrnehmen sollte: so giebt es dem ungeachtet unzählige Dinge, die, auch wenn sie uns nicht unbekannt sind, einiges Nachdenken verdienen. Man weiß, z. B. daß alle Bäume, einige mehr, andere weniger, die Luft, als die vornehmste Ursache ihres Lebens, und ihrer Früchte suchen; ja, wir sehen ferner, daß sie aus dem Grunde, in ihrem Wachsthum, (die Cypressen, und einige Bäume von der Art, ausgenommen,) sich von einander, und von jeglichem fremden Körper, so viel, als sie können, entfernen. Ihre Aeste und Blätter thun eben dasselbige. Will man nun ihnen diese Leichtigkeit, und dieses ungezwungene Ansehen, welches ihr Hauptcharakter ist, geben: so muß man bey der Vertheilung der Aeste, der Büsche, und der Blätter Sorge tragen, daß sie

ein-

einander gleichsam fliehen, daß sie sich alle gegen verschiedene Seiten ausstrecken, und daß sie wohl gespalten und getheilt sind; ferner, daß alle diese Dinge keine gezwungene Ordnung verrathen, und aussehen, als wenn sich der Zufall das Vergnügen gemacht hätte, die Natur in dem Seltsamen ihrer Manchfaltigkeit zu unterstützen.

Wollte man aber die Art bestimmen, wie diese Vertheilung der Stämme, der Büsche, und der Blätter geschehen müßte; so würde es, meinen Gedanken nach, unnütze seyn, hier eine genau zergliederte Vorschrift davon zu geben: sie könnte auch am Ende nichts anders, als ein Beweis seyn, den man von großen Meistern abgeschrieben hätte. Ihre Werke, und eine geringe Aufmerksamkeit auf die Wirkungen der Natur, werden deutlichere Begriffe davon machen, als alle Abhandlungen, die ich darüber schreiben könnte. Durch die großen Meister verstehe ich hauptsächlich diejenigen, welche der Welt Kupferstiche mitgetheilt haben. Folglich werden die, welche anheben Landschaften zu malen, aus dem Nachdenken über diese Kupferstiche, und aus dem Kopiren derselben, anfänglich mehr lernen, als sie thun würden, wenn sie gleich nach den Gemälden arbeiteten.

Unter einer ziemlich großen Menge solcher großen Meister aus allen Schulen, würde ich, für meine Person, den Holzschnitten des Ti-

tian,

tian, wo die Bäume wohl gemacht sind, und den Kupferstichen eines Cornelius Cort, und Augustin Caraccio den Vorzug einräumen. Und ich sage es für die Anfänger noch einmal, daß sie nicht besser thun können, als wenn sie sich vor allen Dingen eine Fertigkeit angewöhnen, den Baumschlag dieser großen Meister nachzuahmen; und wenn sie beym Nachahmen desselben über die Perspektiv der Aeste und Blätter nachdenken, und Achtung geben, wie sie aussehen, wenn sie aufwärts stehen, und von unten her gesehen werden; wenn sie unterwärts fallen, und von oben her gesehen werden; wenn sie sich von vornen zeigen, und nur an der Spitzen gesehen werden; wenn sie sich auf die Seite werfen, und mit einem Wort, wenn sie die manchfaltigen Ansichten bemerken, worinnen sie die Natur zeigt, ohne von ihrem Charakter abzuweichen.

Hat man nun den Titian und die Caracci, und zwar erstlich ihre Stiche, hernach ihre Zeichnungen, wenn man einiger habhaft werden kann, vielmals durchstudirt, und mit der Feder, oder dem Bleystift kopirt, so muß man versuchen, die Drücke, (les touches) welche diese große Männer auf das sauberste bezeichnet und bestimmt haben, mit dem Pinsel nachzuahmen. Und da die Gemälde des Titian und der Caracci sehr selten sind, so kann man an deren Stelle andere wählen, welche in ihrem Baumschlag gleichfalls einen guten Charakter gehabt haben. Unter

diesen

diesen kann man dem Fouqvier, als einem sehr vortreflichen Muster folgen. Paul Briel, Breugle, und Bourdon sind auch sehr gut; ihr Baumschlag ist rein, lebhaft und leicht.

Hat man nun die Natur der Bäume, und die Art genau kennen lernen, wie sich ihre Blätter von einander trennen und stellen, und wie die Aeste sich spalten: so muß man sich eine recht lebhafte Vorstellung davon machen, damit man den Charakter und Geist derselben überall beybehalte, man mag sie entweder auf den Vorgründen eines Gemäldes sinnlich und deutlich vorstellen, oder aber nach dem Maaß ihrer Entfernung mehr und mehr verwickeln wollen.

Wenn man sich nun auf diese Art einige Fertigkeit, und zwar nach guten Manieren, erworben hat, so kann man nach der Natur studiren, und sie nach demjenigen Begriff wählen und verbessern, den diese große Meister davon gehabt haben. Die Vollkommenheit muß man bloß von einer fleißigen Uebung, und dem Anhalten in der Arbeit erwarten. Und so viel für die, welche Lust haben Landschaften zu malen, und die Wege suchen, einen guten Anfang darinnen zu machen.

Solche aber, die schon eine Fertigkeit in dieser Gattung der Malerey besitzen, thun sehr wohl, daß sie Materialien sammlen, und wenigstens die Vorwürfe durchstudiren, die sie oft vorzustellen Gelegenheit haben.

Durch

Unter dem Ausdruck Studien verstehen die Maler ordentlich die Partien, welche sie einzeln nach der Natur zeichnen oder malen, und welche in der Zusammensetzung ihres Gemäldes einen Platz haben sollen, sie mögen seyn, von welcherley Natur sie wollen: Figuren, Köpfe, Hände, Füsse, Gewänder, Thiere, Berge, Bäume, Pflanzen, Blumen, Früchte, und alles, was sie in der Nachahmung der Natur gewiß machen kann. Sie verstehen, sage ich, unter dem Ausdruck Studien alle diese gezeichneten Theile, sie mögen sich nun durch das Nachzeichnen derselben davon unterrichten, oder sich dieses Mittels bloß darzu bedienen wollen, damit sie sich in der Wahrheit immer fester setzen, und ihr Werk vollkommen machen. Dem sey aber, wie ihm wolle. Genug, dieser Ausdruck schickt sich um so viel besser zum Gebrauch der Maler, je gewisser es ist, daß sie in der Manchfaltigkeit der Natur allezeit neue Sachen entdecken, und sich in dem befestigen, welches ihnen vorher schon bekannt war.

Da hier vom Studiren nur solcher Vorwürfe, die sich auf dem Lande befinden, die Rede ist: so möchte ich, daß der Landschaftmaler in seinen anzustellenden Studien eine solche Ordnung machte, daß die zur Vorstellung irgend eines Gegenstands nöthigen Zeichnungen allemal gleich bey der Hand wären. Ich wünschte, z. E. daß er die verschiedenen Wirkungen, die an Bäumen überhaupt bemerkt

werden, nach der Natur, und auf mehrere Papiere zeichnete; ferner, daß er eben dasselbige mit den verschiedenen Gattungen der Bäume insbesondere, wie auch mit dem Stamme, dem Blatte, und der Farbe thäte. Ich möchte sogar, daß er es auch mit einigen Pflanzen so machte, weil die Manchfaltigkeit derselben den Terrassen auf den Vordergründen zu einem großen Schmucke gereicht.

Ich wünschte endlich noch, daß er auf eben diese Art, die Wirkungen des Himmels in den verschiedenen Tagesstunden, in den verschiedenen Jahrszeiten, bey den verschiedenen Stellungen der Wolken, bey einem aufgeklärten Himmel, bey Donnerwettern und Stürmen studirte. Eben dieses sage ich auch von den Fernen, von den verschiedenen Charakteren der Felsen, des Wassers, und der vornehmsten Gegenstände, die in der Landschaft einen Platz finden können.

Nach diesen einzelnen Studien, welche der Landschaftmaler bey Gelegenheit hat machen sollen, würde ich ihm rathen, diejenigen Blätter, die sich auf einerley Materien beziehen, zusammen zu sammlen, und gleichsam ein Buch daraus zu machen, damit er sie in dieser Ordnung geschwinder finden, und sich im bedürfenden Fall damit helfen könne.

Die Studien der Landschaftmaler bestehen also in einer Untersuchung derjenigen schönen Wir-

Wirkungen der Natur, die er in der Zusammensetzung seiner Gemälde, oder in der Ausführung einer Partie, bald der Gestalt, bald der Farbe wegen, brauchen kann. Die Hauptsache dabey ist, daß er diese schöne Wirkungen der Natur gut zu wählen wisse. Wem es darinnen gelingen soll, der muß mit einem großen Geist, einem guten Geschmack, und einem schönen Genie gebohren seyn; er muß dieses Genie durch Anmerkungen über die Werke der besten Meister verbessert, und zugleich untersucht haben, wie diese die Natur wählten, ja, den Grundsätzen ihrer Kunst gemäß, verbessert, und doch den Charakter derselben beybehalten haben. Mit diesen Vortheilen, welche die Geburt giebt, die Kunst aber vollkommen macht, kann es dem Maler nicht fehlen, in seiner Wahl glücklich zu seyn: und weil er das Gute von dem Schlechten abzusondern weiß, so wird er selbst aus den gemeinsten Dingen viel Nutzen ziehen.

Diese Arten von Studien zu treiben, haben sich verschiedene Maler verschiedener Mittel bedient; und ich habe geglaubt, es würde nicht undienlich seyn, wenn ich diejenigen hier anführte, welche ich habe anwenden sehen, und wovon ich selbst einige Erfahrung habe.

Einige haben die gewählten Stücke, nach der Natur und auf freyem Felde gezeichnet, und genau ausgeführt, ohne die Farben darzu zu setzen. Andere haben mit Oelfarben auf starkes

und buntes Papier gemalt, und diese Manier deßhalben sehr bequem gefunden, weil sich die Farben in das Papier einziehen, und dahero leicht verstatten, andere Farben wider aufzutragen, ob sie gleich von einander unterschieden sind. Zu dem Ende führen sie eine platte Büchse mit sich, welche ihr Pallett, ihre Pinsel, Oel und Farben bequem enthält. Diese Manier erfordert zwar wirklich einige Zubereitung; sie ist aber doch ohne Zweifel die beste, und dient vornämlich darzu, daß man mehr einzelne Stücke, und auch mit größerer Genauigkeit aus der Natur nehmen kann: hauptsächlich, wenn man nachmals, wann das Werk trocken und mit Firniß überzogen ist, wider an die Oerter hingehen wollte, um die Hauptsachen noch einmal zu übergehen, und sie nach der Natur völlig fertig zu machen. Andere haben nur die Umrisse, oder Conture, der Gegenstände nachgezeichnet, und sie mit Farben, welche sich den natürlichen nähern, getuscht; allein nur oben hin, und bloß dem Gedächtniß zu Hülfe zu kommen. Andere haben die Stücke, welche sie behalten wollten, aufmerksam betrachtet, und sich begnügt, sie ihrem Gedächtniß anzuvertrauen, welches sie ihnen im bedürfenden Fall getreu wider vorstellte. Noch andere haben sich der Pastelle und Tuschen zugleich bedient. Andere, die neugieriger und geduldiger waren, haben ihre Untersuchungen zu widerholten malen, auf den Plätzen selbst gemacht,

macht, wo sie leicht hingehen konnten, und deren Lagen nach ihrem Geschmack waren. Das erstemal thaten sie weiter nichts, als daß sie ihre Stücke gut auswählten, und die Züge davon richtig zeichneten; die andern Tage, wann sie wider dahin giengen, beschäftigten sie sich mit Bemerkung der Farben, welche eben so viel Abwechselung zeigen, als sich Veränderungen in den zufälligen Lichtern ereignen.

Alle diese Mittel sind sehr gut, und ein jeglicher kann sich desjenigen bedienen, welches ihm, und der Wirksamkeit seines Temperaments angemessen ist. Allein diese Arten zu studiren erfordern von Seiten des Malers eine gewisse Zubereitung: er muß hierzu Farben, Pinsel, Pastelle, und Muße haben. Unterdessen giebt es doch Augenblicke, worinnen die Natur ausserordentliche Schönheiten sehen läßt, allein überhingehende, und einem solchen Maler unnützliche, der nicht alle die erforderliche Zeit hat das nachzuahmen, was er mit Bewunderung sieht. Ich will also ein Mittel vorschlagen, welches, meinem Bedünken nach, das dienlichste ist, sich solche augenblickliche Gelegenheiten zu Nutze zu machen.

Ich setze voraus, daß der Maler, wie es billig seyn sollte, allezeit einige Bogen Papier nebst einem Rothstift bey sich führet. Wenn er das thut, so muß er das Außerordentliche, welches er erblickt, geschwind und leicht zeich-

nen, und, damit er auch die Farben behalte, die Hauptstellen durch gewisse Merkmale bezeichnen, welche unten am Rande erklärt werden können, und welche allenfalls er allein verstehen darf. Eine Wolke z. B. kann er A, eine andere B, ein Licht C, einen Berg D, eine Terrasse E, u. s. f. nennen. Bey einem jeglichen, unten am Rande widerholten Buchstaben, kann man hinzu schreiben, diese Sache ist mit der, oder jener Farbe colorirt; oder noch kürzer zu seyn, darf man bloß, blau, roth, violet, grau, oder auch andere, abgekürztere und nur dem bekannte Zeichen setzen, der sich ihrer bedienen will.

Allein bey dieser Art zu studiren muß man wissen, daß sie einen geschwinden Gebrauch des Palletts und der Pinsel erfordert, so bald, als man darzu kommen kann; widrigenfalls würden die meisten Dinge, die man aufgezeichnet hatte, dem Gedächtniß in wenig Tagen entfallen. Der Nutzen davon ist auch so groß, daß der Maler, ohne dieses Hülfsmittel, nicht nur eine unzählige Menge überhingehende Schönheiten verliert, sondern auch die übrigen Mittel, wovon wir eben gesprochen, durch seinen Beystand vollkommen werden können, ich will sagen, wenn man sich auch bey ihnen gewisser Kennzeichen und Charaktere bedient.

Fragt man, welche Zeit wohl am vortheilhaftesten sey, die sogleich erwähnten Studien zu treiben, so werde ich antworten, daß der Landschaft-

schaftmaler die Natur zu allen Zeiten studiren müsse, weil er genöthigt ist, sie in allen Jahrszeiten vorzustellen. Dem ungeachtet ist der Herbst am geschicktesten, dem Maler eine reiche Erndte schöner Wirkungen der Natur zu zeigen. Das Sanfte dieser Jahrszeit, die Schönheit des Himmels, der Reichthum der Erde, und die Verschiedenheit der Vorwürfe, sind mächtige Triebfedern, den Maler zu Untersuchungen zu ermuntern, welche sein Genie bessern, und seine Kunst vollkommen machen.

Allein da man nicht alles selbst sehen, oder beobachten kann, so ist es sehr lobenswürdig, wenn man sich die Untersuchungen anderer zu Nutze macht, und sie so ansieht, als wenn man sie selbst angestellt hätte. Raphael schickte junge Leute nach Griechenland, Sachen da zu zeichnen, aus denen er glaubte, Vortheile zu ziehen, und deren er sich wirklich so bediente, als hätte er sie selbst auf der Stelle gezeichnet. Man kann dem Raphael, dieses Verfahrens wegen, so wenig einen Vorwurf machen, daß man ihm vielmehr Dank wissen muß, daß er andern den Weg gezeigt hat, alle ersinnliche Mittel aufzusuchen, wodurch sie in ihrer Kunst wachsen können. Also kann sich der Landschaftmaler die Arbeiten eines jeglichen zu Nutze machen, der in irgend einem Stücke vortreflich gewesen ist, damit er sich eine gute Manier angewöhne. Er muß den Bienen gleichen, welche aus den besten Blumen saugen, was das beste Honig giebt.

Allgemeine Anmerkungen über die Landschaft.

Da die allgemeinen Regeln der Malerey die Grundsätze aller Gattungen dieser Kunst sind, so verweiset man den, welcher Landschaften vorstellen will, auf dieselbigen, oder man setzt vielmehr voraus, daß er darinnen schon unterwiesen sey. Hier werden wir nur einige allgemeine Betrachtungen machen, die sich auf diese Gattung der Malerey beziehen.

1) Die Landschaft setzt eine fertige Kenntniß der Hauptgesetze der Perspektiv voraus, damit man sich von dem Wahrscheinlichen nicht entferne.

2) Je näher die Blätter an Bäumen der Erde sind, desto größer und grüner sind sie auch, weil sie ihren Nahrungssaft da eher in Ueberfluß empfangen können. Die Zweige von oben her, beginnen am ersten, das Rothe und Gelbe anzunehmen, welches sie in der spätern Jahrszeit färbt. Mit den Pflanzen aber, deren Stengel sich alle Jahre erneuert, und deren Blätter in einem sattsam beträchtlichen Zeitraum auf einander folgen, verhält sichs anders. Denn die Natur, beschäftiget neue hervorzubringen, um den Stengel, je mehr er aufschießt, desto schöner zu putzen, verläßt nach und nach die, welche unten sind; sie gehen dahero am ersten wider ein, nachdem sie ihre erste Zeit ausgehalten,

halten, und ihre Pflichten am ersten erfüllt haben. Dieser Umstand ist an einigen Pflanzen mehr, an andern weniger merklich.

3) An allen Blättern ist der untere Theil von einem hellern Grünen, als der obere, und fällt fast allezeit in das Silberhafte. Folglich muß man Blätter, die von einem großen Winde erschüttert werden, durch diese Farbe von den übrigen unterscheiden. Betrachtet man sie aber von unten her, wenn sie durch das Sonnenlicht durchdrungen werden, so scheint ihr Durchsichtiges ein so schönes und lebhaftes Grünes zu haben, daß man leicht wahrnimmt, es sey unter allen andern Grünen kein einziges, welches ihm nahe kömmt.

4) Unter den Dingen, welche eine Landschaft beseelen, giebt es fünf wesentliche: Figuren, Thiere, Wasser, vom Wind erschütterte Bäume, und die Leichtigkeit des Pinsels. Man könnte noch den Rauch hinzusetzen, wenn der Maler Gelegenheit hat, solchen wo anzubringen.

5) Wenn in einer Landschaft eine Farbe durchgängig herrscht, als einerley Grünes im Frühling, oder einerley Rothes im Herbst, so giebt sie dem Gemälde das Ansehen eines einfärbichten (l'air de camayeu) oder eines noch nicht ausgeführten Werks. Ich habe viel Landschaften vom Bourdon gesehen, welchen viel von ihrer Schönheit abgieng, weil er durch-

gängig einerley körnichten Stil gebraucht hatte, obgleich sonst die Lage und das Wasser ein Vergnügen anzusehen waren. Ich überlasse einem sinnreichen Maler die Sorge, wie er die unangenehme Farbe des Winters, und des Frühlings, durch Figuren, durch Wasser, und durch Gebäude ersetzen, und wie man sonst spricht, lösen will. Denn was die Gegenstände des Sommers und des Herbsts anlangt, so sind diese einer großen Abwechselung fähig.

6) Titian und Caraccio sind die besten Muster, welche einen guten Geschmack einflössen, und den Maler, in Ansehung der Gestalt und Farbe, auf den rechten Weg bringen können. Man muß alle seine Kräfte anstrengen, um die Grundsätze richtig zu begreifen, die diese große Männer uns in ihren Werken hinterlassen haben, und seine Einbildungskraft damit anfüllen, wenn man mehr und mehr zunehmen, und zu der Vollkommenheit gelangen will, welche der Maler allezeit zu seiner Absicht machen soll.

7) Die Landschaften dieser zween großen Maler, des Titian und Caraccio, lehren mancherley Dinge, wovon eine Abhandlung weder sattsam bestimmte Begriffe, noch allgemeine Grundsätze geben kann. Was hat man z. B. für ein Mittel, das Maaß der Bäume überhaupt zu bestimmen, so wie man das Maaß des menschlichen Körpers bestimmt? Der

Baum

Baum hat keine fest gesetzten Verhältnisse. Ein großer Theil seiner Schönheiten besteht im Contrast seiner Aeste, in der ungleichen Austheilung seiner Büsche, und endlich in einem gewissen Seltsamen, womit die Natur scherzt, und wovon der Maler ein guter Schiedsrichter ist, wenn er an den Werken der zween genannten Maler einen Geschmack gefunden hat. Unterdessen muß man es dem Titian zum Lobe nachsagen, daß der Weg, den er gebahnt hat, mit Recht der sicherste genannt werden kann: weil er, mit einem ausgesuchten Geschmack, mit einer kostbaren Farbengebung, und mit einer getreuen Nachahmung, der Natur in ihrer Abwechselung genau nachgefolgt ist. Caraccio hingegen, ob er gleich sehr geschickt ist, und andere gute Maler, sind in der Ausführung ihrer Landschaften von der Manier nicht frey gewesen.

8) Bey derjenigen großen Abwechselung, welche eine Landschaft vor die Augen stellt, besteht eine ihrer größten Vollkommenheiten in der getreuen Nachahmung eines jeglichen besondern Charakters; so wie ihr größter Fehler eine wilde Art zu arbeiten ist, welche in das, was man den Schlendrian (routine) nennt, verfällt.

9) Es ist sehr zuträglich, wenn man unter die Dinge, die man sogleich aus der Hand (de pratique) malt, einige nach der Natur gemachte mit einmischt. Dieß bewegt den Zuschauer

zu

zu glauben, daß der Ueberrest gleichfalls nach der Natur gemacht sey.

10) Wie es Arten (stiles) zu denken giebt, so giebt es auch Arten auszuführen. Ich habe von zween in Ansehung der Denkungsart, nämlich dem heroischen, und dem landmäßigen Stil gesprochen. In Absicht auf die Ausführung finde ich gleichfalls zweene, den gesetzten Stil, (le stile ferme) und den polirten Stil (le stile poli.) Die zween letztern beziehen sich bloß auf die Hand, und auf die mehr oder weniger geistreiche Art, den Pinsel zu führen. Der gesetzte Stil giebt der Arbeit Leben, und macht, daß man eine schlechte Wahl entschuldiget: der polirte Stil künstelt, und schmückt alle Dinge aus, er läßt der Einbildungskraft des Zuschauers nichts zu machen übrig, die sich doch ein Vergnügen daraus macht, Dinge zu finden und zu vollenden, welche sie dem Maler zueignet, ob sie gleich wirklich von ihr herkommen. Der polirte Stil fällt in das Weichliche und Unschmackhafte, wenn er durch keine gute Lage unterstützt wird. Beide Charaktere, mit einander verbunden, machen eine Arbeit sehr angenehm und sehenswürdig.

11) Nachdem wir die Hauptheile, welche eine Landschaft ausmachen, gleichsam nach einander gemustert, nachdem wir von den Studien, die man darzu machen könnte, gesprochen, und einige allgemeine Anmerkungen, welche

diese

dieſe Art Malerey angehen, gemacht haben, ſo zweifle ich nicht, daß manche Leute wünſchen werden, ich möchte von der Uebung, und dem Gebrauch der Farben noch etwas ſagen, damit dieſe Arbeit deſto weniger mangelhaft wäre. Allein da ein jeglicher ſeine beſondere Art zu arbeiten hat, und der Gebrauch der Farben einen Theil der Geheimniſſe dieſer Kunſt ausmacht: ſo muß man den beſondern Unterricht in dieſen Dingen von der Freundſchaft der aufgeklärteſten Maler, und dem Umgang mit ihnen erwarten, und ihre Rathſchläge mit ſeiner eigenen Erfahrung verbinden.

Von der Manier Bildniſſe zu malen.

Iſt die Malerey an ſich ſchon eine Nachahmung der Natur, ſo iſt ſie es in Anſehung des Bildniſſes gedoppelt; weil dieſes nicht bloß einen Menſchen überhaupt, ſondern dieſen oder jenen insbeſondere vorſtellt, in ſo ferne er von allen andern unterſchieden iſt. Und wie die genaueſte Gleichheit die größte Vollkommenheit eines Bildniſſes ausmacht, ſo iſt hingegen ſein größter Fehler dieſer, wenn es einer andern Perſon gleicht, für die es nicht gemacht worden iſt. Der Grund hiervon iſt, weil nie zwo Perſonen gefunden werden, die einander gleich

ſehen.

sehen. Ehe wir uns aber in eine genaue Erklärung der Dinge einlassen, die zur Einsicht in diese besondre Art von Nachahmung dienlich sind: so wird es nicht übel gethan seyn, wenn wir hier einige allgemeine Grundsätze vorausschicken, und dadurch das Gemüthe vorbereiten, damit es das, was ich in der Folge sagen werde, richtig fassen, und was ich nicht sagen werde, selbst ersetzen könne. Widrigenfalls würden wir eine allzu weitläuftige Abhandlung machen müssen.

I.

Die Nachahmung macht das Wesen der Malerey aus: und was bey Menschen die Tugenden thun, thut bey diesem Wesen eine gute Wahl; sie erhebt den Werth desselben. Aus der Ursache ist dem Maler gar viel daran gelegen, daß er nichts wähle, als Köpfe, die sich mit Vortheil zeigen, oder glückliche Zeitpunkte und Stellungen, die den Mangel des Schönen am Original ersetzen.

II.

Es giebt Gesichtspunkte, in welchen sich das Original mehr oder weniger vortheilhaft zeigt. Alles kömmt hierbey darauf an, daß man es wohl zu stellen, und in einem günstigen Zeitpunkt aufzunehmen wisse.

III.

Jedwede Person hat einen besondern Charakter des Körpers und der Gesichtsbildung.

IIII.

Das ungekünstelte und naive der Natur schickt sich am besten zur Nachahmung: es zeigt eine bessere Wahl, als das, was geschmückt ist, und was man durch eine allzu große Kunst hat verschönern wollen.

V.

Man thut der Natur Gewalt an, wenn man sie zu sehr herausputzt: und die Handlung, so sich anders nicht vorstellen läßt, kann in Ausschmückungen, die das Gezwungene verursachen, nicht frey seyn. Mit einem Worte, die geschmückte Natur ist, so zu sagen, weniger Natur.

VI.

Einerley Absicht läßt sich durch gewisse Mittel mit mehrerm Vortheil erreichen, als durch andere.

VII.

Man muß nicht nur nachahmen, was man sieht; sondern auch was man vortheilhaftes für die Kunst sehen kann.

VIII.

Durch die Vergleichung der Dinge unter einander, findet man ihren Werth; und nur durch sie kann man richtig davon urtheilen.

VIIII.

Die Augen der Maler gewöhnen sich leicht an die Art von Farbenmischungen, oder Tinten,

derne

deren sie sich ordentlich bedienen, und an die Manier, die sie von ihren Meistern erlernt haben. Diese angewöhnte Fertigkeit macht nun, daß sie die Natur ansehen, nicht wie sie in der That ist, sondern wie sie gewohnt sind, sie zu malen und zu coloriren.

X.

Ein Gemälde, dessen Figuren dem Original an Grösse gleich seyn sollen, wird seine Wirkung sehr schwerlich in der Nähe, so wie in der Ferne thun. Unwissenden Leuten wird ein gutes Gemälde nur in seiner Entfernung gefallen: Kenner aber werden dessen Kunst in der Nähe, und in der Ferne dessen Wirkung bewundern.

XI.

Die Einsicht erweckt bey der Arbeit Vergnügen, und erleichtert dieselbe. Ein Wandersmann, der seinen Weg gut weiß, kömmt sicherer und geschwinder an, als der ihn erst suchen, und hin und her tasten muß.

XII.

Man thut wohl, wenn man, ehe die Arbeit wirklich angefangen wird, solche vorher überdenkt, und zu seiner Ruhe, und zur Erleichterung seines Gedächtnisses, einen colorirten Entwurf davon macht.

Ueber diese Grundsätze kann man nie zu viel nachdenken: und man muß sich nothwendig

eine

eine solche Fertigkeit darinnen erwerben, daß sie sich dem Gemüthe von selbst darstellen, ohne zur Zeit der Arbeit genöthigt zu seyn, sie in dem Gedächtniß aufzusuchen.

Zu einem vollkommenen Bildnisse sind vier Stücke nothwendig: die Miene, das Colorit, die Stellung, und die Bekleidungen.

Die Miene begreift die Gesichtszüge, den Kopfschmuck, und die Leibesgestalt unter sich.

Die Gesichtszüge bestehen in der richtigen Zeichnung, und Uebereinstimmung aller der Theile, die zusammen genommen die Physionomie der Personen, die man schildert, so vorstellen sollen, daß das Bildniß ihrer Körper auch zugleich ihr Gemüth abschildere.

Bildnissen giebt das Leben, und die wahre Miene, nicht so wohl die unumgänglich nothwendige Richtigkeit der Zeichnng, als vielmehr die genaue Uebereinstimmung der Partien in dem Augenblick, der den Geist und die Gemüthsart der Person bezeichnet. Man sieht viel richtig gezeichnete Bildnisse, die doch eine kalte, matte und stumpfe Miene haben; man findet im Gegentheil andere, die zwar nicht so vollkommen richtig gezeichnet sind, aber doch nicht ermangeln, gleich bey dem ersten Anblick, den Charakter der Person, für die sie gemacht sind, unsrem Gemüthe vorzuhalten.

Wenige Maler haben auf die gehörige und richtige Uebereinstimmung der Partien unter ein-

ander ihr Augenmerk gerichtet seyn laßen. Bald haben sie einen lachenden Mund, und traurige Augen gemacht: bald haben sie muntere Augen, und herabgefallene Wangen gezeichnet. Allein eben dieses giebt ihrer Arbeit eine Miene, die falsch, und den Wirkungen der Natur zuwider ist.

Man muß dahero den Umstand bemerken, daß sich an einem Original zu der Zeit, wann es eine lächelnde Miene annimmt, die Augen zuthun, die Winkel des Mundes mit den Nasenlefzen erheben, die Wangen aufwärts ziehen, und die Augenbraunen von einander entfernen. Giebt sich hingegen das Original eine traurige Miene, so thun alle diese Theile eine gegenseitige Wirkung.

Erhabene Augenbraunen bezeichnen die ernsthafte und edle Miene; bogenförmige aber eine bewundernde.

Unter allen Partien des Gesichts hat die Nase den größten Einfluß in die Aehnlichkeit: und es ist von der äußersten Wichtigkeit, sie wohl zu stellen, und richtig zu zeichnen.

Die Haare scheinen zwar nur einen Theil von den Bekleidungen auszumachen, die bald so, bald anders seyn können, ohne daß die Miene des Gesichts dadurch verändert werde; und doch ist es eine so ausgemachte Sache, daß der gewöhnliche Kopfschmuck etwas zur Gleichheit beyträgt, daß man nicht selten selbst die Perso-

nen,

nen, unter denen man sich täglich befand, kaum hat erkennen können, wenn sie nur eine Perüque aufgesetzt hatten, die von ihrer vorigen ein wenig unterschieden war. Man muß daher, so viel als möglich, die gewöhnliche Art des Kopfschmucks beybehalten, und die Gesichter darinnen zeigen, um die Miene desto besser auszudrücken; ausgenommen, man müßte Ursache haben, anders zu verfahren.

Was die Leibesgestalt anlangt, so ist es so richtig, daß sie das ihrige zur Gleichheit beyträgt, daß man sehr oft Personen erkennt, ohne sie im Gesicht zu sehen. Dahero ist es am besten, die Leibesgestalt selbst nach den Personen, deren Bildniß man schildert, und zwar in derjenigen Stellung, die man sie will nehmen lassen, zu zeichnen. Ein van Dyke verfuhr auf diese Art. Höchstwichtig ist eine Anmerkung, die wir dem Maler hier mittheilen wollen. Nämlich, da die Personen, deren Bildniß man verfertigt, ordentlich zu sitzen pflegen, so scheinen sie, eben um deßwillen, eine weniger freye Leibesgestalt zu haben, weil sich die Schultern beym Sitzen mehr erheben, als sie natürlicher Weise sollten. Will man aber die Leibesgestalt doch auf eine vortheilhafte Art zeichnen, so ist es zuträglich, sein Urbild in eben der Stellung, die man ihm geben will, einen Augenblick auftreten zu lassen, und es in diesem Zustand zu betrachten.

Hier zeigt sich eine Schwierigkeit aufzulösen, und wir wollen sie gleich untersuchen. Nämlich

Ob es dienlich sey, die Fehler des Originals in den Bildnissen zu verbessern?

Da die Gleichheit das Wesentliche der Bildnisse ist, so scheint es, man müsse die Mängel eben so wohl, als die Schönheiten nachahmen, weil die Nachahmung dadurch vollkommener werden wird. Man würde so gar Mühe haben, jemanden das Gegentheil zu erweisen, der diesen Satz halsstarrig vertheidigen wollte. Allein mit Malern, die diese Meinungen hegen, und darnach arbeiten, können sich die Damen, und die Herren nicht wohl vergleichen. Ich habe Frauenzimmer gesehen, die mir frey heraus sagten, sie hielten von solchen Malern nichts, welche die Gleichheit so gar stark ausdrückten; und sie wollten lieber, daß man ihnen weniger Aehnlichkeit, und mehr Schönheit gäbe. So viel ist gewiß, man ist ihnen, in diesem Punkte, einige Gefälligkeit schuldig; und ich zweifle nicht, daß man ihre Gleichheit gar wohl ausdrücken könne, ohne ihnen deßwegen zu mißfallen. Denn die wesentliche Gleichheit ist ein richtiges Verhältniß der gemalten Theile mit des Originals seinen; so, daß man die Gesichtszüge und die Gemüthsart der Person,

son, deren Bildniß man siehet, so gleich erkennen kann, ohne im geringsten zweifelhaft zu seyn.

Dieß vorausgesetzt, behaupte ich nun, daß ein Maler alle diejenigen Mängel, ohne welche die Miene und der Charakter der Leute zu erkennen sind, in Bildnissen von Frauenzimmern und jungen Herren, verbessern und weglassen sollte. Eine Nase kann gerade gezeichnet werden, wenn sie ein wenig schief ist. Eine allzu magere Brust, und zu hohe Schultern kann man so schildern, wie es eine verlangte gute Miene erfordert, ohne von einer Ausschweifung auf die andere zu verfallen. Doch muß das alles mit vieler Klugheit geschehen, weil man sonst durch die Neigung, das Original allzu sehr zu verbessern, gar leicht in den Fehler verfallen kann, daß man allen Bildnissen, die man schildert, eine allgemeine Miene giebt; so wie man auf der andern Seite, wenn man sich zu genau und ängstlich an die Mängel, und an Kleinigkeiten bindet, große Gefahr läuft, in das Niedrige und Armselige zu verfallen.

Schildert man im Gegentheil Helden, und solche Personen, die in der Welt irgend einen Posten behaupten, oder die sich durch ihre Ehrenstellen, durch ihre Tugenden, oder durch ihre großen Eigenschaften vorzüglich unterscheiden; so kann man in der Nachahmung ihres Gesichts nie zu viel Richtigkeit und Genauigkeit anwen-

den, die Partien, die man in demselben findet, mögen schön, oder mangelhaft seyn. Denn Bildnisse von dieser Art sind, so zu sagen, authentische Merkzeichen und Urkunden, welche der Nachwelt heilig und getreu überliefert werden müssen. Und in dieser Absicht ist an dergleichen Bildnissen alles kostbar, wenn alles getreu an ihnen ist. Allein der Maler verfahre, wie er wolle, so muß er doch die gute Miene, und den einnehmenden Anstand, nie aus den Augen lassen, noch auch vergessen, daß er das Original in gewissen günstigen und glücklichen Augenblicken zu seinem Vortheil aufnehmen könne.

II. Das Colorit oder die Farbengebung.

Das Colorit in den Bildnissen ist gleichsam eine Ausströmung oder Oefnung der Natur, wodurch sie die wirkliche Gemüthsart der Menschen zu erkennen giebt. Und da diese Gemüthsart ein wesentliches Stück der Gleichheit ausmacht, so muß jene eben so richtig und genau, wie die Zeichnung selbst, vorgestellt werden. Dieser Theil an einem Bildnisse ist um so viel schätzbarer, je seltener und schwerer er ist. Man hat eine unendliche Menge Maler gesehen, welche durch die Züge und den Umriß die Aehnlichkeit ausgedrückt haben: allein die Anzahl solcher ist gewiß sehr geringe, die den wirklichen Charakter der Menschen durch die Farbe zu bezeichnen wußten.

In

In Ansehung des Colorits sind zwey Dinge nothwendig: die Fähigkeit die künstlichen Farben, oder Tinten, richtig zu wählen, und die Geschicklichkeit sie neben einander erhöhen zu können. Die erstere erlangt man durch die Uebung, wenn man die Farben, die man am Original wahrnimmt, untersucht, und mit denjenigen vergleicht, wodurch man sie nachahmen will: Die Geschicklichkeit aber, die künstlichen Farben recht zu erhöhen, besteht darinnen, daß man genau wisse, was die eine Farbe neben der andern für eine Wirkung thut; und daß man gleichsam im voraus erhalten und ersetzen könne, was den Farben in der Entfernung, und durch die Zeit, am Glanze und am Frischen abgeht.

Ein Maler, der nichts macht, als was er sieht, wird nie zu einer vollkommenen Nachahmung gelangen. Denn wenn ihm seine Arbeit in der Nähe, und auf seiner Staffeley, gut zu seyn dünkt; so wird sie andern, und nicht selten auch ihm selbst, in der Ferne mißfallen. Eine Tinte, die sich in der Nähe besonders zu heben, und eine gewisse Farbe zu machen scheint, wird uns in der Ferne als eine ganz andere Farbe vorkommen, und sich in dem Ganzen verliehren, wovon sie einen Theil ausmacht. Verlangt man also, daß seine Arbeit an dem Orte, woraus sie gesehen werden soll, noch eine gute Wirkung thue; so müssen die Farben, und die Lichter an derselben ein wenig übertrieben seyn.

Nur muß solches mit Einsicht und großer Klugheit geschehen. Man sehe die Manier, deren sich Titian, Rubens, van Dyke, und Rembrand bedient haben. Ihre Kunst in diesem Stücke ist erstaunend.

In Ansehung der Gesichtsfarbe (teint) hat man auf drey verschiedene Zeitpunkte Achtung zu geben. Der erste ist, wenn das eben angekommene Original sich setzt; zu welcher Zeit dieselbe lebhafter, und von einer höhern Farbe ist, als sonst gewöhnlich. Solches bemerkt man in der ersten Stunde. Der zweyte ist, wenn das Original zur Ruhe gekommen, und sich in der ihm gewöhnlichen Gestalt zeigt. Dieß findet sich in der zwoten Stunde. Der dritte ist, wenn das Original, müde einerley Stellung zu halten, seine gewöhnliche Farbe in die verwandelt, welche der Verdruß über das Gesicht auszubreiten pflegt. Es ist dahero sehr wohl gethan, wenn man sich an die gewöhnliche Gesichtsfarbe der Leute hält, und sie mit einigen glücklichen Zeitpunkten verbindet, damit man dem Maler keine Uebertreibung zur Last legen kann. Um aber den Verdruß zu zerstreuen, oder zuvor zu kommen, so ist es auch sehr dienlich, wenn man den Personen, die man malt, aufzustehen erlaubt, und sie im Zimmer etliche mal auf und nieder gehen läßt, daß sie frische Geister schöpfen können.

Alle Arten von Farben schicken sich nicht ohne Unterschied für alle Arten von Leuten zu Gewändern. In dem Bildnisse einer Mannsperson leistet man genug, wenn man viel Wahrheit und viel Stärke sucht: hingegen in Frauenzimmerbildnissen muß man noch das Angenehme darzu setzen; das Schöne, so sie an sich haben, muß man in einem vortheilhaften Lichte zeigen, und das mangelhafte an ihnen durch einigen Fleiß mildern.

Aus dem Grunde muß man sich wohl vorsehen, daß man neben einem weißen, lebhaften und glänzenden Teint, kein schönes Gelb male, weil dieses nur machen würde, daß jenes gleissend aussähe; man muß vielmehr Farben nehmen, welche in das Grüne, oder in das Blaue, oder in das Graue, oder irgend andere ähnliche Farben fallen, und die durch ihren Gegenstand verursachen, daß diese Arten von Teints mehr Fleisch zu haben scheinen, als man bey blonden Personen ordentlich findet. Van Dyke hat sich in seinen Gründen oftmals Vorhänge bedient, die wie vergelbte Blätter (feuille-morte) aussehen: allein die Farbe davon ist mild und bräunlich.

Bräunliche Frauenzimmer hingegen, in deren Teint schon ein zureichendes Gelbes ist, um den Charakter des Fleisches unterstützen zu können, dürfen gar füglich in gelblichte Gewänder eingekleidet werden, damit ihr Teint dessen weniger

niger zu haben, und dahero frischer auszufallen scheine. Und neben fleischichten Partien, die sehr lebhaft und hoch sind, thut die Wäsche eine außerordentliche Wirkung.

Bey den Gründen sind zwey Dinge in Betrachtung zu ziehen: der Grad des Dunkeln (le ton) und die Farbe. Von der Farbe des Grunds muß man eben so schließen, wie man von der Farbe der Kleider, in Beziehung auf den Kopf, schließt. Der Grad des Dunkeln (le ton) im Grunde muß allemal von der Masse, die auf ihm steht, und wovon er der Grund ist, unterschieden seyn; so daß die Sachen, die auf denselben zu stehen kommen, nicht durchsichtig, sondern dichte, und erhoben zu seyn scheinen. Ordentlicher weise bestimmt der Grad des Dunkeln in den Haaren auch den Grad des Dunkeln im Grunde: sind aber dieselben hell kastanienbraun, so ist man oft nicht wenig verlegen; es wäre denn, daß man zum Hülfsmittel eines Vorhangs, oder einer andern zufälligen Ursache der Haltung, die man hinten voraus setzt, seine Zuflucht nähme, oder daß der Grund Himmel wäre.

Ferner, wenn man einerley Grund anlegt, das ist, wenn sich weder ein Vorhang, noch eine Landschaft, noch ein anderes ähnliches Werk, sondern bloß eine Art von Mauer darauf befindet, so muß man sich merken, daß man in dem Fall mehrere Farben brauchen, und mit den-

denselben gleichsam Flecken, aber fast unmerkliche, auf demselben machen müsse. Die Ursache ist diese. Erstlich ist die Natur allezeit so beschaffen; und außer dem wird auch die Einheit (l'union) des Gemäldes dadurch größer.

III. Die Stellung.

Die Stellung muß dem Alter, dem Stand der Personen, und ihrem Temperamente angemessen seyn. Bey Mannspersonen, und bejahrten Frauenzimmern, muß sie gesetzt, majestätisch, und manchmal trotzig seyn: bey Frauenzimmern überhaupt muß sie eine edle Einfalt und Unschuld, und eine bescheidene Munterkeit zeigen; denn die Bescheidenheit muß der Charakter der Frauenzimmer seyn. Dieser Reitz ist tausendmal mächtiger, als das verbuhlte Wesen; und in Wahrheit man wird schwerlich Buhlschwestern finden, die auch in ihren Bildnissen so aussehen wollen.

Es giebt zwo Arten von Stellungen: bewegende und ruhende. Ruhende Stellungen können sich für jedermann schicken; solche aber, die eine Bewegung anzeigen, sind nur für junge Personen, und lassen sich sehr schwer recht vorstellen. Denn ein großer Theil des Gewands, und der Haare, muß durch die Luft erschüttert werden, weil sich die Bewegung in einer Schilderey nicht anders, als durch diese Ar-

ten von Erschütterungen ausdrücken läßt. Ruhende Stellungen müssen aber nicht das Ansehen haben, als wenn sie eine müßige Person, die ausdrücklich als ein Modell da sitzt, vorzustellen schienen. Und gesetzt, man stellt auch eine stillstehende Person vor, so kann man ihr doch, nach Gutbefinden, ein fliegendes Gewand umgeben, wenn nur kein Zimmer, oder anderer eingeschlossener Ort, zu ihrem Auftritt angenommen wird.

Hauptsächlich ist es nothwendig, daß solche Figuren, die mit nichts beschäftigt sind, das Ansehen haben, als wenn sie das Verlangen derer stillen wollten, die neugierig genug sind, sie zu sehen; und daß sie sich also in der Handlung zeigen, die ihrem Charakter, und Stand am gemäßesten ist, gleich als wenn sie den Zuschauer von dem, was sie in der That sind, unterrichten wollten. Und da die meisten Menschen sich der Offenherzigkeit, der Redlichkeit, und der Großmuth rühmen; so muß man auch in den Stellungen alle Arten des Gezwungenen vermeiden. Alles muß frey und natürlich seyn. Man muß auch von dem Stolzen, Edlen, und Majestätischen mehr oder weniger ausdrücken, nachdem die Personen diesen Charakter mehr oder weniger haben, und an Würde mehr oder weniger über andere erhaben sind. Kurz, in diesen Arten von Stellungen muß es scheinen, als wenn die Bildnisse uns selbst anredeten, und zu uns sprächen: z. E. Halt, siehe mich an, ich

bin

bin der unüberwindliche, mit Majestät umhüllte König: Ich bin dieser tapfere Feldherr, der an alle Orte Schrecken hinbringt; oder auch, der durch sein gutes Betragen so viel wichtige Unternehmungen glücklich ausgeführt hat: Ich bin der große Minister, der alle Triebfedern der Staatskunst kannte: Ich bin diese obrigkeitliche Person, die eine vollkommene Weißheit und Redlichkeit vorzüglich unterscheidet: Ich bin der Gelehrte, der von den Wissenschaften ganz eingenommen ist: Ich bin dieser weise und ruhige Mann, den die Liebe zur Weltweißheit über die Begierden, und den Ehrgeitz, erhoben hat: Ich bin dieser fromme, gelehrte, wachsame Prälat: Ich bin der Beschützer der Wissenschaften, der Liebhaber der Tugend: Ich bin der berühmte Künstler, der einzige in meiner Handthierung, u. s. f. Frauenzimmer müssen so zu sprechen scheinen: Ich bin diese weise Prinzessinn, deren große Miene Ehrfurcht und Zuversicht einflößt: Ich bin diese hohe Dame, deren große Art zu handeln Achtung nach sich zieht, u. s. f. Ich bin diese tugendhafte, sanfte, bescheidene Frau, u. s. w. Ich bin diese muntere Dame, die nur das Lachen, die Freude u. s. f. liebt. Und so in den übrigen. Kurz, die Stellungen sind die Sprache der Bildnisse; und ein geschickter Maler muß keine mittelmäßige Aufmerksamkeit darauf richten.

Unter allen Stellungen aber sind, meinem Bedünken nach, doch nur diese vortreflich, die

dem

dem Zuschauer das Urtheil abnöthigen, daß die auf die Leinwand gemalten Personen sich, ohne einigen Zwang, in demjenigen günstigen Zeitpunkt befinden, worinnen sie sich zu ihrem Vortheil sehen lassen können. Nur eine einzige Sache hat man in Ansehung der Frauenzimmerbildnisse, in welcherley Stellung man sie auch malen will, wohl zu beobachten. Nämlich, man muß sie so stellen und ordnen, daß in ihr Gesicht wenig Schatten fällt; und zugleich sorgfältig untersuchen, ob das Original in der lachenden, oder ernsthaften Miene, mehr oder weniger Schönes habe, und seinen Vortheil daraus ziehen. Wir kommen nun auf die Bekleidungen.

IIII. Die Bekleidungen.

Unter dem Wort Bekleidungen, verstehe ich so wohl das Gewand, welches die gemalten Personen bekleidet, als auch die Manier, wie es anzulegen ist.

Jedermann muß seinem Stande gemäß bekleidet seyn; und nur der äußerliche Schmuck kann den verschiedenen Stand der Leute in der Malerey bezeichnen. Allein eben wenn man den Charakter dieses Stands beybehalten will, so müssen auch die Gewänder wohl gewählt, und schön geworfen werden.

Sehr reiche Kleider schicken sich selten für Mannspersonen; und große Verbrämungen

lassen

lassen niedrig für ihre bedachtsame Ernsthaftigkeit. Frauenzimmer müssen frey und nachläßig geputzt seyn, ohne etwas von ihrer Würde, und ihrem edlen Wesen zu verliehren. Wollen aber Mannspersonen und Frauenzimmer anders gemalt seyn, so ist die Partheyen, die der Maler alsdann ergreifen muß, diese, daß er sich das Vergnügen mache, nachzuahmen.

Die verschiedenen Gattungen der Stoffe prägen der Arbeit einen Charakter des Wahren ein: bloß ersonnene Gewänder hingegen vernichten denselben.

Man bekleidet heut zu Tage die meisten Bildnisse auf eine Art, die seltsam genug ist. Ob sie sich aber auch schicke? ist eine Frage, die wir untersuchen müssen.

Die Freunde von dieser Art zu bekleiden sagen, weil die Moden in Frankreich der Veränderung sehr unterworfen wären, so fände man ein Bildniß, nach etwann sechs Jahren, schon lächerlich; ein Gewand hingegen, das nur eine Hirngeburt des Malers wäre, daure beständig: die Frauenkleider hätten lächerliche Ermel, die ihre Arme auf eine sehr gezwungene, und selbst der Natur und Malerey ziemlich nachtheilige Art spannten: und endlich müsse man, wie in andern Dingen, so auch hierinnen, der nach und nach eingeschlichenen Gewohnheit die Bildnisse zu bekleiden folgen.

Andere im Gegentheil behaupten, die Moden gehörten, als wesentliche Stücke, zu den Schildereyen, und sie dienten nicht nur eine Person, sondern auch die Zeit recht zu schildern; Bildnisse machten einen Theil der Historie aus, und müßten folglich in allen Stücken getreu seyn. Dieß, sagen sie, ist so richtig, daß wir heut zu Tage sehr ungehalten seyn würden, wenn wir die Römer auf den Münzen, auf den halberhobnen Arbeiten (bas-reliefs) und andern antiken Werken, in andern Kleidungen erblickten, als sie wirklich trugen; und daß es uns sehr lächerlich dünken würde, wenn sie in ihren Bildnissen in Griechischer Tracht erschienen, wie wir nicht selten auf den unsrigen in Römischer geschildert werden; wenigstens würde dieses ein Irrthum seyn, zu welchem sie uns verleitet hätten. Auf das Vorgeben, daß man eine Kleidertracht, wenn sie sechs Jahre abgelegt wäre, lächerlich finden würde, antworten sie: Solches sey nicht so wohl ein Fehler der Mode, die doch ehemals wäre schön befunden worden, als vielmehr des Verstands, welcher die Dinge, nicht nach der Beschaffenheit der damaligen Zeitumstände, da sie gewöhnlich waren, sondern nach den gegenwärtigen beurtheilt. Sie setzen noch darzu, eine dergleichen Abneigung für eine Tracht würde wirklich zu verzeihen seyn, wenn man sie an einem noch lebenden Bürger der Welt sähe; allein, in Absicht auf die Malerey, sey sie eine Schwäche, womit die Augen des Verstands durch die leiblichen behaftet worden wären;

wären; ja, es müßte eine nützliche Ergötzung, und angenehme Unterweisung seyn, wenn man sähe, daß man zu der Zeit, ausgesteifte Halskragen, zu einer andern, krause Kragen, Barette, Klappen an den Ermeln, Schweizerhüte, kurze Haare, durchschlitzte Wämser, ausgehackte oder langvettirte Krausen, und andere Moden mehr trug, die uns mit der Zeit bekannt machen, worinnen diese oder jene Person lebte, so wie uns die Personen hingegen, die Zeiten und Dauer der Moden lehren. Sie beziehen sich endlich auf das Ansehen alter und berühmter Maler, als des Titian, Raphael, Paul von Verona, Tintoret, der Caracci, des van Dyke, und aller der Bildnißmaler, die noch vor der itzt herrschenden Mode lebten, die nur, seit 20 oder 30 Jahren, durch die Frauenzimmer in Frankreich eingeführt worden ist.

Um nun zwischen diesen zwo Partheyen etwas entscheidendes zu sagen, so scheint mir so viel richtig zu seyn, daß es viel schwerer ist, Kleider nach der Mode, und doch zum Vortheil der Malerey zu schildern, als die Bildnisse sonst auf eine angenehme Art zu bekleiden, wenn man darzu brauchen darf, was man für dienlich hält; ja, ich würde auch der Meinung seyn, man könne bald Modekleidungen zu Familienbildnissen, bald aber auch die Kleidungen einer Tugend, einer Eigenschaft, oder einer heidnischen Gottheit einführen. Nunmehro wollen wir auch von der Arbeit selbst etwas sagen.

Die Ausarbeitung.

Ich bin überzeugt, daß jeder Mensch, weil er seinen ihm eigenen, und von andern unterschiedenen Geist hat, auch die Zwecke, die er sich vorsetzt, aus verschiedenen Gesichtspunkten betrachte, und daß man einerley Vortheil durch verschiedene Mittel erhalten könne. Dahero bin ich auch der Meinung, ein jeder müsse darinnen der Neigung seines Genies folgen, und den Weg gehen, den er als den kürzesten und bequemsten finden wird. Folglich werde ich bey diesem Abschnitte nichts besonders vorbringen, sondern nur überhaupt sagen, es sey wohl gethan, daß man an einem Bildnisse zu drey verschiedenen malen arbeite, nämlich, es entwerfe, ausmale, und wider übergehe (retouche). Bey dem Entwurf muß man, ehe noch die Hand wirklich angelegt wird, sorgfältig erwägen, in welcher Ansicht das Bildniß sich am vortheilhaftesten zeigen werde: man muß, im Fall es möglich ist, das Original in verschiedene Gesichtspunkte hinstellen; ausgenommen, man wolle ein gewisses festgesetztes Vorhaben ausführen. Und ist man endlich zu einem Entschluß kommen, so ist es von der äußersten Wichtigkeit, daß man, vermittelst einer beständigen Vergleichung der Theile unter einander, alle Partien richtig, und an ihre gehörige Stelle setze, weil das Bild nicht nur die Gleichheit besser bekömmt, wenn alles richtig gezeichnet ist, sondern auch, weil es verdrüßlich fällt,

die

die Partien alsdann erſt wider zu ändern, wann man zum zweyten male arbeitet, da man an nichts, als das Malen, ich will ſagen, an das Auftragen und das Verſchmelzen (unir) der Farben denken ſollte.

Die Erfahrung hat gewieſen, daß es dienlich ſey, mit dünnen Strichen zu entwerfen, um den Vortheil der Glaſur (glacis) und das Durchſichtige der Farben, vornämlich in den Schatten zu erhalten. Sind nun alle Partien wohl zuſammen geſetzt, und alle Grundſtriche mit Farben umzogen: ſo muß man ſie vertreiben, und vorſichtig verſchmelzen, ohne doch dem Bildniſſe die Miene wider zu nehmen, damit man beym Aufhören das Vergnügen genieße, nach dem Maaß der Zeit, die man daran gearbeitet, etwas ausgebildet zu haben. Sollte aber feurigen Genies dieſe Manier, die Partien unter einander zu vertreiben, nicht gefallen, ſo können ſie ſich damit begnügen, daß ſie die nämlichen Partien leicht, und nur ſo viel angeben, als zur Bildung der rechten Miene an einem Bildniſſe nöthig iſt.

Bey dem Entwurf eines Bildniſſes iſt es gut, eher weniger, als mehr Haare an die Stirne zu zeichnen, damit man beym Ausarbeiten die Freyheit habe, ſie, wo man will, anzubringen, und mit aller nur möglichen Zärtlichkeit, und Feinheit auszumalen. Will man im Gegentheil gleich anfänglich einen großen Zopf Haare

an die Stirne zeichnen, und zwar weil er uns einen guten Geschmack zu zeigen, und die Arbeit zu zieren scheint; so wird man beym Ausarbeiten verlegen seyn, und das Original nicht mehr in derselben Stellung finden, darinnen man es malen will. Diese Anmerkung schreibe ich nicht für solche, die schon eine vollkommene Einsicht und Erfahrung haben, die das Original in ihrem Kopf führen, und die es, wie es ihnen beliebt, nach ihrer Vorstellung drehen und wenden können.

Das zweyte mal, da man arbeitet, muß damit zugebracht werden, daß man die Farben an ihrem gehörigen Orte richtig aufträgt, und so damit ausmalt, wie es dem Urbild, das man nachahmt, und der Wirkung, die man sich vorsetzt, am gemäßesten ist. Allein ehe man anfängt, den Grundriß mit Farben zu überstreichen, so wollte ich wohl, daß man aufs neue untersuchte, ob alle Partien an ihrem rechten Orte stehen, und daß man hier und da diejenigen Drücke hinsetzte, welche das meiste zur Aehnlichkeit thun, damit man, von dieser Gleichheit überzeugt, desto ruhiger und vergnügter arbeiten könne.

Gesetzt nun, daß man weiß, was man macht, und daß das Bildniß richtig gezeichnet ist, so muß man alsdann so geschwind, als möglich, arbeiten. Das Original läßt sich solches besser gefallen, und die Arbeit bekömmt dadurch

mehr

mehr Feuer und Leben. Allein diese Geschwindigkeit ist nur die Frucht unsrer Erfahrung; und man kann nicht eher geschwind arbeiten, als bis man die Sachen lange Zeit sorgfältig durchstudirt und überdacht, und unter den mehrern Wegen denjenigen gefunden hat, der uns am kürzesten zum Ziel führet. Denn es ist erlaubt, eine lange Zeit auf das Suchen des Wegs zu verwenden, der der leichteste ist, und den man oft betreten muß.

Es ist wohl gethan, wenn man ein Bildniß nicht eher wider übergehet, als bis die Haare daran fertig sind; damit man, bey dem übergehen der fleischichten Theile, sogleich von der Wirkung des ganzen Kopfs urtheilen kann.

Da es sich oft ereignet, daß man an seinem Bildnisse, wenn man zum zweyten mal daran arbeitet, nicht alles fertig machen kann, was man gerne wollte: so dient das dritte mal, daß man das noch mangelnde daran ersetze, und ihm das Leben, die Physionomie, und den Charakter gebe. Will man ein Bildniß gleich auf das erstemal verfertigen, so muß man so malen, daß man beständig Farben aufträgt, ohne sie jemals zu vertreiben, oder zu verreiben; und dabey diesen Vortheil beobachten, daß wenig Oel unter die Farben gemischt werde. Und wollte man, unter dem Malen, mit der Spitze des Pinsels nur ein wenig Firniß darunter mischen, so würde dieses ein leichtes Hülfsmittel seyn,

Farben auf Farben legen, und sie während dem Malen mischen zu können, ohne dieselben zu verwischen.

Der Gebrauch, und das Betrachten guter Schildereyen lehrt mehr, als man sagen kann. Was sich für den Geist und die Gemüthsart einer Person schickt, schickt sich nicht allezeit für eine andere: und fast alle Maler sind ganz verschiedene Wege gegangen, obgleich ihre Grundsätze nicht selten einerley waren.

Der berühmte Jabac, ein allen Liebhabern der schönen Wissenschaften bekannter Mann, der einer von des van Dyke Freunden war, und sein Bildniß dreymal von ihm schildern ließ, hat mir von diesem Maler folgendes erzählt. Als er sich einmal mit ihm darüber besprochen, daß er auf die Verfertigung seiner Bildnisse so wenig Zeit verwende, so habe er ihm zur Antwort gegeben: er habe anfänglich viel gearbeitet, und seine Gemälde mühsam verfertiget, damit er sich Ehre erwerben, und zu der Zeit, da er noch ums Brod hätte arbeiten müssen, den Vortheil lernen möchte, geschwind damit fertig zu werden. Dahero pflegte van Dyke, wie mir Jabac sagte, ordentlich also zu verfahren. Dieser Maler bestimmte den Personen, die er malen sollte, den Tag und die Stunde, und arbeitete an einem Bildnisse auf einmal nicht mehr, als eine Stunde, er mochte es erst entwerfen, oder bereits ausmalen. Meldete ihm nun die Glocke,

daß

daß die Stunde verflossen wäre: so stand er auf, machte der Person ein Compliment, um ihr gleichsam zu sagen, daß es auf diesen Tag genug wäre, und verglich sich mit ihr wegen eines andern Tags, und einer andern Stunde. Hierauf kam sein Kammerdiener, wusch seine Pinsel aus, und machte ihm ein andres Pallet zurechte, da er indessen eine andere Person, welcher er die Stunde anberaumt hatte, zu empfangen pflegte. Auf diese Art konnte er, an einem Tage, mit einer außerordentlichen Geschwindigkeit, an mehrern Bildnissen arbeiten.

Hatte er ein Bildniß leicht entworfen, so ließ er die Person die Stellung machen, die er vorhero ausgedacht hatte: ihre Leibesgestalt aber und Kleidungen, die er auf eine erhabene Art, und mit einem ausgesuchten Geschmack zu ordnen wußte, zeichnete er in einer Viertelstunde, mit weißer und schwarzer Kreide, auf blaues Papier. Diesen Entwurf gab er hierauf geschickten Leuten, die er bey sich hatte, und ließ ihn nach den nämlichen Kleidern ausmalen, die ihm die Leute, auf sein Ansuchen, ausdrücklich zugeschickt hatten. Und hatten seine Schüler an den Gewändern so viel nach der Natur gemalt, als sie konnten: so gieng er dasselbe wider leicht durch, und brachte, vermöge seiner Einsicht, in weniger Zeit das Künstliche und Wahre überall an, welches wir noch in denselben bewundern.

Zum Malen der Hände unterhielt er, auf seine Kosten, Leute von beiderley Geschlecht in seinem Hause, die ihm zum Modell dienen mußten.

Dieses Verfahren des van Dyke führe ich mehr in der Absicht an, die Neugierde des Lesers zu stillen, als ihm dasselbe zum Muster vorzustellen. Er wähle daraus, was ihm an demselben gut dünken, und seinem Genie angemessen seyn wird: das übrige lasse er fahren. Mir würde, bis auf das bloß einstündige Arbeiten, an demselben alles gefallen. Eine Stunde ist sehr wenig.

Hier will ich im Vorbeygehen mit erinnern, daß man nichts so selten erblickt, als eine schöne Hand, man mag dabey auf die Zeichnung, oder auf die Farben sehen. Dahero ist es gut, wenn man mit einer Frauensperson Freundschaft unterhält, die sich ein Vergnügen daraus macht, statt des Modells zu dienen. Ein Mittel, solche zu erhalten, kann dieses seyn, daß man die Schönheit derselben wohl herausstreicht. Findet man aber doch Gelegenheit, Hände nach dem van Dyke zu kopiren, so lasse man solche nicht vorbey. Die Zärtlichkeit ist erstaunend, und die Farbe ganz vortreflich, womit er die seinigen gemacht hat.

Will man die Manieren, die der Natur am nächsten gekommen sind, als des Titian, und des van Dyke seine, mit Nutzen nachkopiren,

so

so muß man sich während dem Kopiren einbilden, als ob ihre Schildereyen die Natur wären. Man muß sie, in dieser Absicht, ein wenig von ferne betrachten, und bey sich selbst sprechen: was für einer Farbe, und was für einer Tinte werde ich mich an diesem, oder jenem Orte, bedienen müssen? Man muß sich nachhero dem Gemälde nähern und sehen, ob man es wohl oder übel getroffen habe, und sich endlich aus Dingen, die man entdeckt hat, und die man vorhero nur mit Ungewißheit machte, gleichsam ein Gesetz machen.

Allein ich komme wider auf das Bildniß, und glaube, es sey dienlich, daß man, noch vor Auftragung der Farben, die erstern Zeitpunkte, welche ordentlich die angenehmsten und vortheilhaftesten sind, sehr aufmerksam betrachte, und dieselben seinem Gedächtniß tief einpräge, um sich ihrer am Ende der Arbeit wider bedienen zu können; weil das Original, müde lange Zeit in einerley Stellung gewesen zu seyn, alsdann die Geister erschöpft hat, welche am Anfang das Angenehme der Partien beförderten, und der Gesichtsfarbe ein lebhafteres Blut, und eine frischere Farbe ertheilten. Endlich muß man zu dem Wahren auch das wahrscheinliche und vortheilhafte Mögliche hinzusetzen, welches dem Bildnisse die Gleichheit so wenig nimmt, daß es ihr vielmehr zu einem Schmuck dient. In der Absicht ist es dienlich, den Anfang so zu machen. Man betrachte sorgfältig die Grund-

farbe des Teints, auf welche Partie das Licht fällt, und welche im Schatten steht; weil der Schatten im Abstand gegen das Licht schön ist. Man muß ferner beobachten, ob der Teint sehr lebhaft ist, ob er in das Gelbe fällt, und wo dessen eigentlicher Sitz ist: weil es gegen das Ende der Arbeit ordentlich zu geschehen pfleget, daß die Ermüdung auf alle Partien eine gelbe Farbe ausbreitet, welches macht, daß wir vergessen, welche Partie eigentlich damit bemalt war, und welche hingegen nicht, wenn wir es nicht vorher wohl angemerkt haben. So bald als man dahero anfangen will, zum zweyten mal zu arbeiten, so muß man, hie und da, geschwind dergleichen Farben auftragen, als man in diesen ersten Zeitpunkten, welche allemal die schönsten sind, wahrnimmt.

Will man die Farben beurtheilen, so hat man kein sichereres Mittel, als daß man sie gegen einander hält: will man von dem Teint urtheilen, so kann man nicht besser thun, als daß man ihn mit der zunächst liegenden, oder im bedürfenden Fall, mit der an das Original gehaltenen Wäsche vergleicht. Dieses sage ich aber doch nur solchen, die noch sehr wenig Bekanntschaft mit der Natur haben.

Wenn endlich euer Bildniß in dem Stand ist, in welchen ihr es, nach dem Urtheil, das ihr von dem Original fälltet, und durch die Nachahmung, so sich auf eurer Leinwand zeigt, habt

ſetzen können; ſo habt ihr noch etwas zu thun. Nämlich, ihr müßt euer Bildniß neben das Original hinſtellen, beide in einer rechten Entfernung betrachten, damit ihr, nach der gehörigen Vergleichung unter einander, entſcheidend urtheilen könnt, ob zur gänzlichen Vollkommenheit eures Werks nichts mehr mangle.

Die Klugheit.

Allein es iſt nicht genug, alle diejenigen Mittel der Vorſicht anzuwenden, welche machen, daß ein Bildniß gelingt und gut wird; man muß auch die ergreifen, die etwas beytragen, daß man es wirklich dafür hält. Wenn z. B. in Frankreich ein Bildniß noch ſo vortreflich iſt, ſolches aber die Kritik der Frauenzimmer noch nicht ausgehalten, und ihren Beyfall erhalten hat: ſo iſt es verworfen, und bleibt im Dunkeln liegen, weil die Gefälligkeit, welche man für dieſelben hat, einem Echo gleich das Urtheil nachſpricht, das ſie davon gefällt haben. In Frankreich gebieten die Frauenzimmer: ſie entſcheiden mit einer unumſchränkten Gewalt; und Kleinigkeiten nach ihrem Geſchmack, verdunkeln die wirklich großen Manieren. Sie würden fähig ſeyn, einen Titian und van Dyke zu verkehren, wenn ſie noch in der Welt, und gezwungen wären, für ſie zu arbeiten. Will man nun den Verdruß, den ſolche

che unüberlegte Urtheile erwecken müssen, vermeiden, so wird man wohl thun, wenn man nach Beschaffenheit der Leute und Gelegenheiten, eine Art von listiger Klugheit braucht.

Seinen Entwurf darf man niemals jemanden zeigen; ich will Maler ausnehmen, die unsre Freunde sind, um ihr Urtheil darüber zu vernehmen. Ja, es ist auch sehr wohl gethan, daß man selbst ein fertiges Werk nie eher sehen läßt, als bis es in seinem Rahmen steht, und mit Firniß überzogen ist.

Eben so wenig muß man, in Gegenwart des Originals, Leute, die sich nicht darauf verstehen, um ihre Gedanken darüber befragen. Denn weil sie das Original aus einem Gesichtspunkt betrachten, und es auf dem Gemälde in einem andern erblicken: so werden sie rathen, diejenigen Partien zu ändern, die ihnen ihre Einbildung fehlerhaft vorstellt. In solchem Fall mögt ihr euch noch so sehr bemühen, ihnen eure Ursachen zu erklären, (wie man denn seine Arbeit ordentlich nicht gerne ändert, und dadurch den Leuten beredet, daß man sich irren könne) ihr werdet solche doch niemals vermögen, daß sie vortheilhaft für euch urtheilen.

Dahero ist es am besten, daß man ihnen nie Gelegenheit zu ihrer entscheidenden Meinung giebt; oder wenn sie euch unbefragt mit ihren Gedanken zuvorkommen, so bedient euch einer List, um einem langen, verdrüßlichen, und unnützen

unnützen Geschwätze auszuweichen. Beredet sie zum Exempel, entweder daß die Arbeit noch nicht fertig sey, oder daß sie einigermaßen recht haben, und ihr im Begriff seyd, wider in die Partie hineinzugehen, oder sonst was ähnliches, das ihnen bald ein Stillschweigen auflegen kann. Es ist bekannt, was Vasari bey einer gleichen Gelegenheit von dem Michael Angelo berichtet. Der Pabst war in des Michael Angelo Werkstatt gewesen, eine marmorne Statüe zu besehen, die er ihn hatte machen lassen. Und weil er selbst keine Kenntniß davon hatte, so fragte er seinen Kammerherrn ganz sachte um seine Meinung. Dieser setzte an der Nase dieses aus, daß sie zu groß wäre, und verursachte dadurch, daß der Pabst laut, und gleichsam aus eigner Einsicht sprach: die Nase ist zu groß. Michael Angelo hatte die Sache gemerkt, und antwortete dahero dem Pabst: er habe recht, und wolle sie sogleich in seiner Gegenwart ändern. Hierauf nahm er einen Schlegel in die eine Hand, in die andere aber einen Meisel mit Marmorstaub, und stellte sich für sein Werk hin, als wenn er daran arbeiten wollte. Er schlug auch auf seinen Meisel, aber nur in die Luft, und ließ den zusammen gerafften Staub nach und nach wider auf die Erde fallen. Sodann wandte er sich um, und sagte zu dem Pabst: Adesso, Santissimo Padre, che gliene pare? O Signor Michel-Angelo, (rief der Pabst aus) gli avete dato la vita. [Was denken Ewr. Heiligkeit itzt davon? O Herr Michael Angelo,

nun habt ihr ihr das Leben gegeben.] Apelles fragte niemanden um sein Urtheil: er versteckte sich, sagt Plinius, hinter seine Leinwand. Und weil er eines Schusters seines vernünftig fand, und deßwegen den Fehler des Leders verbessert hatte; so wurde dieser elende Künstler so stolz darauf, daß er den Maler eines Schenkels wegen, den er nicht nach seinem Sinn fand, verspotten wollte. Dieses nöthigte den Apelles, ihm mit einem verächtlichen Ton zu sagen, das Urtheil eines Schusters müsse sich nicht weiter, als über den Schuh erstrecken. Sprechen auch diejenigen, so sich ein Urtheil anmaßen, richtig mit euch von den Fehlern einiger Partien, so ist es doch klug, wenn man sich dessen auf eine geschickte Art zu Nutzen macht, ohne sie allzu lang anzuhören, und auf den Wahn zu bringen, daß sie Recht haben. Denn sie würden eure Gelehrigkeit nur mißbrauchen: und die Lobsprüche, so ihr ihrem guten Rath beylegtet, würden euch dafür schlimme und verwegene Urtheile zuziehen.

In diesem Stücke muß der Maler, auf seiner Seite, viel Klugheit und Ehrlichkeit besitzen, weil er einen großen Unterschied unter den Personen machen muß, die mit ihm über seine Arbeiten sprechen, und ihre Urtheile davon sagen.

Von

Von dem Colorit, oder der Farbengebung.

Ich habe ehemals ein Gespräch über die Farbengebung drucken lassen, und darinnen getrachtet, ihre Vorzüge darzuthun, und den Rang zu bestimmen, den sie unter den übrigen Theilen der Malerey haben sollte. Allein da die Abhandlungen von dieser Kunst, die ich der Welt gegenwärtig mittheile, nach Grundsätzen geschrieben sind, so habe ich es für eine Schuldigkeit gehalten, auch die vom Colorit in eben diese Gestalt zu bringen, damit dieser allen übrigen so nöthige Theil, nebst ihnen ein Ganzes bilden helfe, und der Leser desto leichter davon urtheilen könne.

Es pflegen viel Schriftsteller, wenn sie von der Malerey handeln, die Wörter Farbe, und Farbengebung, gleichgültig zu brauchen, und einerley Sache damit zu bezeichnen. Und ob sie gleich ordentlich nicht ermangeln, ihre Gedanken begreiflich zu machen: so ist es doch sehr wohl gethan, wenn man diese zween Ausdrücke aus der Verwirrung reißt, und genau bestimmt, was man durch einen jedweden verstehen soll.

Die Farbe ist das, was die Vorwürfe dem Auge sichtbar macht.

Die Farbengebung aber ist ein wesentlicher Theil der Malerkunst, dessen Kenntniß den Maler in den Stand setzt, die scheinbaren Farben

ben aller natürlichen Vorwürfe nachzuahmen, und künstlichen Gegenständen diejenige Farbe mitzutheilen, die ihnen am vortheilhaftesten ist, das Gesicht zu täuschen.

Dieser Theil enthält folgende Dinge: die Kenntniß der besondern Farben, die natürliche Neigung und Abneigung, (la simpathie et l'antipathie) welche sich unter ihnen findet, die Geschicklichkeit sie zu brauchen, und die Einsicht in die Haltung.

Und da ich der Meinung bin, daß eine große Anzahl der geschicktesten Maler aus den zwey letzten Jahrhunderten, eben diesen Theil nur sehr wenig, oder ganz und gar nicht gekannt haben: so halte ich mich für verbunden, so viel, als mir möglich, einen richtigen Begriff davon zu machen, um dessen Werth in Ansehen zu erhalten.

Andere verwechseln die einfache Farbe mit der Lokalfarbe, obgleich ein großer Unterschied zwischen ihnen ist. Denn eine einfache Farbe ist die, welche ganz allein gar keinen Gegenstand vorstellt, z. B. das reine, d. i. unvermischte Weisse, das reine Schwarze, das reine Gelbe, das reine Rothe, das Blaue, das Grüne, und die übrigen Farben, welche der Maler anfänglich auf sein Pallett thut, um nachmals der Vermischungen daraus zu machen, deren er zur Erreichung einer getreuen Nachahmung benöthiget ist.

Die

Die Lokalfarbe aber ist die, welche in Beziehung auf den Ort, den sie einnimmt, und durch die Beyhülfe einer andern Farbe, einen einzelnen Vorwurf vorstellt: z. B. eine fleischichte Partie, ein Stück Wäsche, einen Stoff, oder irgend einen andern Vorwurf, der von den übrigen unterschieden ist. Sie wird deßwegen Lokalfarbe genennt, weil der Ort, den sie einnimmt, verlangt, daß sie so sey, um den übrigen benachbarten Farben einen größern Charakter der Wahrheit zu geben. So viel, bey Gelegenheit, von der einfachen und Lokalfarbe. Ich ergreife den Faden meiner Abhandlung wieder, und sage: der Maler müsse in Erwägung ziehen, daß, wie es einen zweyfachen Vorwurf giebt, den Natürlichen, oder den wahren; und den Künstlichen, oder den gemalten, so gebe es auch eine doppelte Art von Farben, Natürliche, und Künstliche. Natürliche Farben nennt man die, welche uns alle Vorwürfe in der Natur wirklich sichtbar machen; die künstlichen aber sind eine wohl überlegte Vermischung, welche die Maler aus den einfachen Farben auf ihrem Pallette machen, um die Farben natürlicher Vorwürfe nachzuahmen.

Auf diese zwo Gattungen von Farben muß sich der Maler vollkommen verstehen: auf die Natürlichen, damit er wisse, was er nachahmen solle; und auf die Künstlichen, damit er eine Zusammensetzung, und eine Tinte daraus machen

chen

chen könne, welche die natürliche Farbe vollkommen vorzustellen fähig ist.

Er muß ferner wissen, daß die natürliche Farbe drey Arten von Farben enthält: 1. die wahre Farbe des Vorwurfs; 2. die zurückstrahlende Farbe, und 3. die Farbe des Lichts. An den künstlichen Farben aber muß er ihren Gehalt, ihre Stärke, und ihre Annehmlichkeit, so wohl einzeln genommen, als in der Vergleichung mit einander, kennen, damit er sie durch einige erhöhen, und durch andere schwächen kann, wenn es die Zusammsetzung des Gegenstands so erfordert.

Man muß dahero in Erwägung ziehen, daß ein Gemälde eine ebene Oberfläche sey; daß die Farben, einige Zeit nach ihrem Gebrauch, ihr ursprüngliches Frisches nicht mehr haben; und daß endlich eine Schilderey, in der Entfernung, viel von ihrem Glanze und Lebhaftigkeit verliehre. Hieraus aber folgt, daß es ganz unmöglich ist, den Abgang dieser drey Dinge wieder zu ersetzen, wenn man das Kunststück nicht versteht, welches die Wissenschaft der Haltung lehrt, und ihren vornehmsten Gegenstand ausmacht.

Ein geschickter Maler muß kein Sklave der Natur, sondern vielmehr ihr Schiedsrichter und sinnreicher Nachahmer seyn: und wenn nur sein Gemälde seine Wirkung thut, und die Augen angenehm täuschet, so hat er alles gethan,

was

was man in dieſer Abſicht davon erwarten kann. Dieß aber kann der Maler nicht bewerkſtelligen, wenn er das Colorit vernachläßiget. Und da es gewiß iſt, daß ein Ganzes nicht vollkommen ſeyn kann, wenn ihm irgend ein Theil mangelt; und daß ein Maler in ſeiner Kunſt nicht geſchickt iſt, wenn er irgend einen zu derſelben gehörigen Theil nicht verſteht: ſo werde ich einen Maler, wenn er das Colorit vernachläßiget hat, mit gutem Grunde eben ſo ſehr tadeln können, als wenn er ſeine Figuren nicht ſo vortheilhaft, wie er thun konnte, angeordnet, oder wenn er ſie ſchlecht gezeichnet hat.

Unterdeſſen wird man in der Malerey keine Partie finden, wo die Natur allezeit gut genug iſt, ſie ſo nachzuahmen, wie ſie das Ungefähr vorſtellt. Dieſe Meiſterinn der Künſte führet uns ſelten durch den ſchönſten Weg: ſie hindert nur, daß wir nicht auf Abwege gerathen. Der Maler muß ſie nach den Regeln ſeiner Kunſt wählen: und wenn er ſie nicht ſo findet, wie er ſie ſucht, ſo muß er diejenige verbeſſern, die ihm vorgeſtellt wird. Denn wie der Zeichnende nicht alles nachahmt, was er an einem fehlerhaften Modell erblickt, ſondern vielmehr die daran gefundenen Mängel, nach den beſtimmten Verhältniſſen, ändert: eben ſo darf auch der Maler nicht alle Farben nachahmen, die ſich ſeinem Auge ohne Unterſchied darbieten, ſondern er muß nur ſolche wählen, die ſeinen Abſichten gemäß ſind; ja, wenn er es für dienlich hält, noch an-

dere darzu setzen, die diejenige Wirkung thun können, die er für eine Schönheit an seinem Werke ansieht. Er denkt nicht nur darauf, wie er seine Vorwürfe, einen jeglichen ins besondere, schön, natürlich und wahr bilden will, sondern er läßt seine Sorge auch auf die Vereinigung des Ganzen gerichtet seyn. Bald vermindert er die Lebhaftigkeit des Naturells; bald thut er es dem Glanz, und der Stärke der daran befindlichen Farben noch zuvor, um den Charakter seines Vorwurfs lebhafter und richtiger auszudrücken, ohne ihn zu verändern. Nur die großen Meister, und noch darzu in einer sehr geringen Anzahl, haben das Geheimniß dieses Kunststücks vollkommen ergründet. Anstatt also, daß eine solche geschickte Uebertreibung die Treue der Nachahmung schwächen sollte, so ist sie vielmehr ein dienliches Mittel für den Maler, mehr Wahrheit über das zu verbreiten, was er nach der Natur nachahmt.

Im Vorbeygehen bitte ich den Leser, daß er die Malerey, die Zeichnung, oder das Colorit, wenn in dieser Abhandlung überhaupt von ihnen gesprochen wird, allezeit in ihrer höchsten Vollkommenheit voraussetze.

Leute, welche das Ansehen des Colorits herabzusetzen trachten, wenden hier zwar ein, man müsse der Zeichnung schlechterdings eine Richtigkeit in ihren Verhältnissen, eine Zierlichkeit in den Umrissen oder Conturen, und eine Zärtlichkeit

lichkeit in den Ausdrückungen eingestehen: und die Römische, das ist, Raphaels Schule, habe diese drey Stücke allemal, als die ersten und vollkommensten Absichten der Natur, mit dem größten Eifer gesucht, und im übrigen das Colorit nur als was mittelmäßiges angesehen: folglich thue der Maler am besten, wenn er die Zeichnung als seinen wesentlichen, das Colorit aber als einen bloß zufälligen Vorwurf betrachte.

Fürs erste antworte ich hierauf, daß die ersten Absichten der Natur sich im Colorit nicht weniger, als in der Zeichnung offenbaren, obgleich im übrigen nicht zu leugnen ist, daß die drey Eigenschaften, die man der Zeichnung eben beygelegt hat, ihre Vortreflichkeit um ein merkliches erheben. Auch dieses hat seine Richtigkeit, daß der Maler den Anfang seiner Studien in der Malerey, von der Erlernung derselben habe machen müssen: und man setzt voraus, er verstehe sie schon in der allergrößten Vollkommenheit. Allein nicht diese Eigenschaften machen einen Maler zu dem, was er ist: sie machen nur den Anfang desselben, und in Beziehung auf das Ganze, welches sie zusammen bilden sollen, erwarten sie ihre Vollkommenheit von der Farbengebung.

Da Gott Körper schuf, so gab er den Geschöpfen eine weitläufige Materie, ihn zu loben, und für ihren Urheber zu erkennen: da er sie aber auch gefärbt und sichtbar bildete, so hat

er den Malern Gelegenheit gegeben, ihn in seiner Allmacht nachzuahmen, und eine zwote Natur, die nur in ihrer Idee bestand, gleichsam aus einem Nichts hervorzubringen. Ueberhaupt alles, was auf der Erde ist, würde verwirrt seyn, und die Körper würden sich nur durch das Gefühl empfinden lassen, wenn sie die Manchfaltigkeit der Farben nicht von einander unterschieden hätte.

Wenn nun der Maler, ein vollkommener Nachahmer der Natur, mit der Fertigkeit einer vortreflichen Zeichnung, wie wir es voraussetzen, versehen ist, so muß er die Farbe als seinen vornehmsten Gegenstand betrachten: denn er sieht eben diese Natur nicht anders, als nachahmlich, an; sie ist ihm aber nicht nachahmlich, als in so ferne sie sichtbar ist; und sichtbar ist sie, in so ferne sie gefärbt ist.

Mich dünkt also, man könne das Colorit als das bestimmende Unterscheidungszeichen (differentiam specificam) der Malerey; die Zeichnung aber als ihr Hauptgeschlecht (genus) ansehen. Eben so, wie die Vernunft das bestimmende Unterscheidungszeichen des Menschen ist, weil sie ihm sein wahres Wesen giebt, ihn von andern Thieren unterscheidet, und über dieselben erhebt.

Denn weil die Begriffe von den Dingen nur dazu dienen, daß wir diese aus dem Chaos und der Verwirrung hervorziehen können: so ist

es

es nothwendig, daß wir sie uns durch das vorstellen, was sie besonders an sich haben, und was keiner andern Sache zukömmt. Denn denkt man den Maler, von Seiten seiner Erfindungen, so wird man aus ihm und dem Dichter nur Eines machen; denkt man ihn, nur in Absicht auf die Perspektiv, wie einige geschrieben haben, so wird man ihn von dem Meßkünstler nicht unterscheiden können; denkt man ihn endlich nur in Ansehung der Verhältnisse und Ausmessungen der Körper, so wird man ihn mit dem Bildhauer und Geometer verwirren. Allein obgleich zur Bildung des vollständigen Begriffs von einem Maler, die Zeichnung und das Colorit zusammen genommen werden müssen: so muß man ihn doch hauptsächlich von der Farbengebung entlehnen; und zwar um so viel mehr, weil man ihn durch dieses unterscheidende Kennzeichen, das ihn zu einem vollkommenen Nachahmer der Natur macht, gar leicht von denen absondern kann, die sich bloß mit der Zeichnung beschäftigen, und deren Kunst nie zu jener vollkommenen Nachahmung gelangen kann, zu welcher uns die Malerey bringt, und die sich nur von einem Maler denken läßt.

Unter den Künsten, welche die Zeichnung mit der Malerey gemein haben, kann man die Bildhauer- Bau- und Bildstecherkunst nennen. Sie können also erklärt werden.

Die Malerey ist eine Kunst, die alle sichtbare Vorwürfe auf einer platten Oberfläche

nachahmt. Man hat verschiedene Arten derselben, und theilt sie ordentlich ein in die

Malerey auf Mosaische Art,	à la mosaique,
feuchte Gipsmalerey,	à fresque,
Malerey in Wasserfarben,	à detrempe,
Oelmalerey,	à huile,
Pastellmalerey,	au Pastell,
Miniaturmalerey,	en miniature,
und Emaillenmalerey,	et en email.

} Peinture

Die Bildhauerey ist eine Kunst, die vermittelst der Zeichnung, und einer festen Materie, die fühlbaren Vorwürfe der Natur nachahmt. Ordentlich rechnet man zu dieser Kunst zwo Gattungen, die

runde und	de ronde-bosse
halberhobne	de bas-relief.

} Bildhauerey, Sculpture

Die Baukunst ist diejenige Kunst, die vermittelst der Zeichnung, und der gehörigen Verhältnisse, alle Arten von Gebäuden nachahmt und errichtet. Ordentlich wird sie in zwo Gattungen, nämlich in die

bürgerliche und Kriegs- } Baukunst

abgetheilt.

Die Bildstecherkunst ist die Wissenschaft, durch das Zeichnen und Einschneiden in harte Materien, die Lichter und Schatten sichtbarer

Gegen-

Gegenstände nachzuahmen. Man theilt dieselbe ordentlich ab in die

Kunst { in Holz zu schneiden, in Kupfer zu stechen, zu radiren, der schwarzen Manier.

Die nur seit kurzem erfundene schwarze Kunst wird deßwegen also genennt, weil man die Platte nicht, wie sonst geschieht, durch Abreiben, sondern durch einen feinen Stich zubereitet, welcher auf alle mögliche Art kreuzweis geführt wird, gleich stark ist, und sich über die ganze Platte erstreckt, dergestalt, daß man einen sehr starken, und durchgängig gleich schwarzen Abdruck erhalten würde, wenn man sie, gleich nach ihrer Zubereitung, abziehen wollte.

Also ist dieß die schwarze Kunst, die, anstatt die Züge und Schatten durch den Grabstichel zu bilden, den Polirzahn braucht, um die Vorwürfe aus dem Dunkeln hervor zu ziehen, und ihnen, nach und nach, die gehörigen und angemessenen Lichter mitzutheilen.

Man läßt hier einem jeglichen die Freyheit, ob er die Kunst in feinen Steinen zu arbeiten, zur Bildhauer- oder Bildgraberkunst rechnen wolle, ob man gleich solche Steine ordentlich gegrabene (gravées) zu nennen pflegt. Mir kömmt es am wahrscheinlichsten vor, daß die Meister von dergleichen Arbeiten Bildhauer und Bildgraber zugleich gewesen sind.

Es läßt sich auch, ohne mühsame Erklärung aller dieser Eintheilungen, gar leicht begreifen, daß die Zeichnung, welche ihr Hauptgeschlecht, d. i. welche ihnen allen gemein ist, in einer jeglichen auf eine besondere, und bestimmende Weise gebraucht wird, welche eben das Wesen einer jeden von diesen Künsten bestimmt und ausmacht.

Die Nachahmung ist zwar der Endzweck, welchen sich der Maler so wohl, als der Bildhauer vorsetzt: allein sie gelangen auf ganz verschiedenen Wegen zu derselben. Der Bildhauer hat eine feste Materie zu seinem Vorwurf, und sucht in dieser die wirkliche Menge der Gegenstände nachzuahmen; der Maler aber nimmt Farben, und ahmt mit diesen die scheinbare Menge und Beschaffenheit alles Sichtbaren nach, dergestalt, daß er den Augen nicht nur gefallen, sondern sie auch in alle dem, was er vorstellt, hintergehen muß.

Wider dieses wendet man zwar ordentlich ein, die Zeichnung sey doch der Grund des Colorits; und jene unterstütze dieses: das Colorit hange von jener, jene aber in keinem Stücke von dem Colorit ab; weil die Zeichnung, auch ohne das Colorit, nicht aber umgekehrt, das Colorit ohne die Zeichnung bestehen könne: und folglich sey die Zeichnung nöthiger, edler, und beträchtlicher, als das Colorit oder die Farbengebung.

Allein

Allein es läßt sich leicht zeigen, daß aus diesem Einwurfe nichts folge, welches für die Zeichnung vortheilhaft, der Farbengebung aber nachtheilig sey: man erweiset im Gegentheil dadurch, daß die Zeichnung ganz allein, wie man sie voraussetzt, bloß die Grundlage des Colorits ist, und nur darum eher, als dieses, bestehet, damit sie, in Beziehung auf die Malerey, durch dieses ihre Vollkommenheit erhalte. Es ist aber gar nichts außerordentliches, daß das, was etwas empfängt, sein Wesen und Daseyn eher hat, als das, was empfangen werden soll.

Eben so verhält sichs mit allen Materien, welche erst auf eine gewisse Weise zubereitet werden müssen, ehe sie das Vollkommene ihrer wirklichen Gestalten und Wesen erhalten. Der menschliche Körper, z. B. muß gänzlich gebildet, und mit Gliedmaßen versehen seyn, ehe die Seele in denselben aufgenommen wird. Denn eben in dieser Ordnung bildete Gott den ersten Menschen. Er nahm Erde, und machte an derselben alle nothwendige Einrichtungen: hierauf schuf er die Seele, welche er dem Körper einbließ, um ihn vollkommen zu machen, und einen Menschen daraus zu bilden. Dieser Körper hieng zwar, in Absicht auf sein Bestehen, nicht von der Seele ab, weil er eher bestand, als die Seele: allein diesem ungeachtet wird kein Mensch behaupten wollen, daß der Körper der edelste und beträchtlichste Theil des Menschen gewesen sey. Die Natur fängt allemal von

den

den weniger vollkommenen Dingen an: und die Kunst, ihre Nachahmerinn, folgt eben dieser Vorschrift. Erstlich entwirft der Maler seinen Gegenstand durch das Zeichnen; und hierauf führt er ihn durch die Farbengebung aus, welche das Wahre über die gezeichneten Vorwürfe ausbreitet, und ihnen zu gleicher Zeit die Vollkommenheit, deren die Malerey fähig ist, mittheilet.

Wesentliche Theile sind in Absicht auf die Frage: welcher wohl zur Bildung eines Ganzen mehr, oder weniger nothwendig sey? gleich nothwendig. Wie der Körper so lange kein Mensch ist, bis die Seele mit ihm vereiniget wird: eben so ist auch eine Zeichnung so lange keine Malerey, bis das Colorit darzu kömmt.

Betrachtet man aber die Zeichnung besonders, und als ein Werkzeug, dessen man bey allerley Vorfällen in den meisten Künsten bedarf: so könnte man sie, wegen des daher fließenden Nutzens, wohl höher schätzen, als das Colorit; eben so, wie man einen großen Diamant weit höher schätzt, als eine Pflanze, obgleich die geringste unter allen Pflanzen, an sich selbst, edler und schätzbarer ist, als alle Edelgesteine zusammen genommen.

Da die ganze Welt nur auf den Nutzen sieht, und da man alle Dinge nur aus diesem Gesichtspunkt betrachtet, so darf man sich gar nicht wundern, wenn man das Zeichnen um so

viel

viel höher schätzen sieht, je mehr es im Gebrauch ist, und je nützlicher es folglich, theils durch die Beweise, deren man sich in der Mathematik bedient, theils durch die Entwürfe, welche, auch wenn sie leicht sind, die Gedanken der vorgetragenen Werke anzeigen, in der Welt zu werden pflegt.

Allein wenn man das Colorit ausschließt, so bleibt in der Zeichnung nichts mehr übrig, das der Bildhauer, und Bildgraber, nicht auch nachahmen könnte: und diese Dinge, wenn sie in Beziehung auf eine Malerarbeit betrachtet werden, bleiben ohne die Beyhülfe des Colorits allemal unvollkommen. Nur dieses erhebt den Maler über den Bildhauer, und Bildgraber; nur dieses macht, daß die mit Einsicht gemalten Vorwürfe den wirklichen vollkommener zu gleichen pflegen.

Unterdessen kann man sich doch nicht entbrechen, der Zeichnung, wenn sie so vollkommen ist, wie wir sie voraussetzen, und in dem Antiken finden, manche Kennzeichen des Erhabenen einzugestehen; welche auch neugierige Kenner, wegen der Wahl der Schildereyen, woraus sie ihre Sammlung machten, vielmals getheilt haben. Man wird zwar in den Werken alter Bildhauer, nach Beschaffenheit der Gegenstände und Figuren, die sie vorstellen wollten, das Schreckliche oder das Annehmliche, das Ungekünstelte, oder das Idealische eines großen Charakters

rakters gewahr: allein man wird auch allemal was Erhabenes und Wahrscheinliches bemerken. Alle diese Eigenschaften machen die Gemüther sehr zweifelhaft, ob man Gemälden, welche besser gezeichnet, als ausgemalt; oder aber solchen, die besser ausgemalt, als gezeichnet sind, den Vorzug eingestehen müsse. Wollen wir nun nach dem urtheilen, was wir vom Colorit in Ansehung einer Malerey gesagt haben, so dürfen wir besser gezeichnete, als colorirte Schildereyen nicht vorziehen, wenn anders die Zeichnung in den letztern nicht allzu schlecht ist. Die Ursache hievon ist diese. Die Zeichnung findet sich in mehrern Sachen, als in Schildereyen: man trift sie in guten Kupferstichen, in Statüen, und halberhobnen Arbeiten an. Hingegen eine schöne Kenntniß der Farben wird nur in einer sehr geringen Anzahl Schildereyen gefunden.

Gesetzt nun, ich wollte eine Bildersammlung anlegen, so würde ich zwar alle Arten von Gemälden, wenn ich in irgend einem Theil derselben etwas Schönes bemerkte, in dasselbe aufnehmen: allein ich würde doch, um der eben angeführten Ursache willen, des Titian seine Arbeiten allen übrigen vorziehen; und der Preiß, womit Kenner die Werke dieses Malers bezahlen, ist meiner Meinung vollkommen günstig. Es ist wahr, einige gründen sich in Ansehung der Achtung, welche man für die Zeichnungen überhaupt hat, unter andern auch auf die große

Menge

Menge Menschen, welche die Zeichnung, ihrer Nutzbarkeit wegen, betrachteten, und sich deßwegen einige handwerksmäßige Fertigkeit in derselben erwarben, auch eine große Liebe zu ihr trugen. Um sich nun aus dieser Schwierigkeit zu wickeln, so muß man wissen, was man durch das Wort Zeichnung (dessein) versteht.

In Beziehung auf die Malerey, hat das Wort Zeichnung nur eine doppelte Bedeutung. Zeichnung, Dessein, nennt man erstlich die Gedanke eines Gemäldes, die der Maler zu Papier bringt, oder auf Leinwand setzt, um das Werk, welches er im Sinn hat, beurtheilen zu können. In diesem Verstande kann man nicht nur einen Entwurf, (un esquisse) sondern auch ein Werk, das eine gute Kenntniß der Schatten und Lichter zeigt, oder selbst ein kleines gut colorirtes Gemälde, mit dem Namen eines Dessein belegen. So machte Rubens fast alle seine Dessein; und so sind auch die meisten von des Titian seinen, die fast alle mit der Feder gemacht sind, ausgeführt worden. Zweytens nennt man eine Zeichnung, ein Dessein, auch die richtigen Maaße, Verhältnisse und Umrisse, welche man die eingebildeten sichtbarer Vorwürfe nennen kann. Denn sie bestehen wahrhaftig, und wirklich, bloß in der Einbildung, weil sie in nichts anders, als selbst in dem Aeussersten der Körper ihr Daseyn haben: und wenn sie die Maler, aus einer unvermeidlichen Nothwendigkeit, durch die Striche, womit sie umschrieben

schrieben werden, sichtbar gemacht haben, so geschieht solches nur darum, damit sie ihren Schülern den Beweis davon augenscheinlich machen, ja sie selbst auf eine bequemere Art, welche sie leicht zur höchsten Richtigkeit bringt, arbeiten können. Unterdessen kann man mit Recht sagen, daß diese Striche keinen andern Nutzen haben, als welchen der Bogen leistet, dessen sich der Baumeister bey Verfertigung eines Gewölbes bedient. Wenn seine Steine auf diesen Bogen gesetzt sind, und sein Gewölbe geschlossen ist, so wirft er diesen Bogen weg; und er darf eben so wenig gesehen werden, als die Striche, deren sich der Maler bediente, seine Figur zu bilden. Auf diese letztere Art muß man sich die Zeichnung vorstellen, die einen wesentlichen Theil der Malerey ausmacht. Allein wenn man mit den Umrissen auch die Lichter und Schatten noch verbindet, so kann man solches, ohne die Beyhülfe des Weissen und Schwarzen, nicht bewerkstelligen. Dieß sind zwo Hauptfarben, deren sich der Maler zu bedienen pflegt, und deren Kenntniß unter der Wissenschaft des Colorits mit begriffen wird.

Unterdessen habe ich doch viel Maler gesehen, welche nie haben einräumen wollen, daß derjenige Theil der Malerey, welchen man Zeichnung, Dessein, nennt, sich bloß auf die Proportionen und Umrisse sichtbarer Vorwürfe erstrecke. Sie sprechen, zu diesem Theil gehöre auch die zwote Art der Zeichnung, welche ich eben beschrie-

beschrieben habe, das ist, die Gedanke eines groſsen Gemäldes, welches man im Sinn hat; diese Gedanke möge nun bloß durch den Bleystift leicht entworfen werden, oder man möge sie durch die Haltung, und alle diejenigen Farben ausgedrückt sehen, welche zum großen Werk kommen müssen, wovon diese Zeichnung nur ein Versuch, und das Modell im Kleinen ist.

Ich habe geglaubt, man könne Leuten, die dieser Meinung sind, keine bessere Antwort geben, als diese: daß eine Zeichnung von dieser Art nicht länger ein Theil der Malerey, sondern vielmehr das Ganze derselben seyn würde, weil sie nicht nur die Lichter und Schatten, sondern auch das Colorit, ja die Erfindung selbst, in sich begreift. In dem Fall aber müßte man immer wider über neue Ausdrücke einig werden: und Leute, die der oben vorgetragenen Meinung zugethan sind, fragen, wie sie denn den Theil der Zeichnung nennen lassen wollten, welcher die Vorwürfe, woraus eine Historie besteht, erfindet; und wie sie ferner verlangten, daß man den andern Theil der Zeichnung, der die Lichter und Schatten vertheilt, heissen sollte. Es läßt sich also, ohne sich hier in eine weitläuftigere Erklärung einzulassen, gar leicht begreifen, daß am Namen der Dinge nicht viel liege, wenn man nur sonst einander versteht, und sich über ihre Benennung vergleicht.

Man thut aber unstreitig weit besser, wenn man sich an die Benennungen hält, über welche

man seit langer Zeit einig worden ist, als wenn man sich in die Verlegenheit setzt, neue Kunstwörter zu erfinden, an welche man sich zu gewöhnen Mühe haben wird.

Unterdessen würde es doch unbillig seyn, wenn ich hier die Vorzüge des Zeichnens mit Stillschweigen übergehen wollte. Die vornehmsten davon sind diese: 1) dient es ganz allein, daß man viel nützliche Sachen machen kann, auch ehe das Colorit damit verbunden wird. Dieß ist auch die Ursache, warum es unzählige Menschen bey einer gewissen Fertigkeit im Zeichnen bewenden lassen, ohne sich um das Colorit zu bekümmern. 2) Flößt es einen Geschmack an der Kenntniß der Künste ein, und macht, daß man wenigstens bis zu einem gewissen Grad davon urtheilen kann. Dieser Umstand verbindet uns, die Zeichnung als ein nothwendiges Stück bey der Erziehung junger Herren anzusehen, denen man ordentlich eben so wohl Zeichen- als Schreibemeister giebt. 3) Dieser Theil, welcher viel andre und beträchtliche, z. E. die Kenntniß der äußerlichen Muskeln, die Perspektiv, die Einrichtung der Stellungen, die Ausdrücke der Gemüthsbewegungen, unter sich begreift, könnte aus dem Grunde vielmehr für ein Ganzes, als für einen abgesonderten Theil angesehen werden.

Man kann nicht leugnen, daß alle diese Vorzüge wirklich gegründet, und von großem

Nutzen

Nutzen sind. Allein wir betrachten hier die Zeichnung nur in Absicht auf die Malerkunst; und in so ferne bedürfen alle Theile, die sie unter sich begreift, des Colorits, wenn man ein vollkommenes Gemälde, wovon gegenwärtig die Rede ist, verfertigen will. Folglich betrachten wir hier die Zeichnung, mit allen den Theilen, welche sie in sich schließt, weder als einen abgesonderten Theil, noch als ein ganz Vollkommenes: sondern nur als den Grund und Anfang der Malerey.

Wir haben schon oben gesagt, daß die Haltung, welche nichts anders ist, als die Kunst Lichter und Schatten wohl zu vertheilen, unter dem Colorit mit begriffen werde; und doch wollen viel Maler solches nicht einräumen. Der Grund dieser Meinung, sprechen sie, soll dieser seyn, weil sich das Licht und die Haltung, in der Natur, nicht von einander trennen lassen. Wenn dieß gelten soll, sagen sie weiter; so könnte man eben so von der Zeichnung urtheilen: weil das Auge, ohne Licht, die Umrisse in der Natur, und die Verhältnisse der Figuren nicht wahrnehmen, noch erkennen kann. Hierauf läßt sich aber antworten: In diesem Stücke können die Hände das Amt der Augen verwalten, und durch das Berühren eines dichten Körpers urtheilen, ob derselbe rund, oder eckicht sey, oder irgend eine andere Gestalt habe, welche es auch seyn mag. Und hieraus folgt nun, daß man, in der Natur, die Umrisse und

Verhältnisse der Figuren auch ohne Licht erkennen könne.

Und weil sichs gut zu dieser Sache schickt, so will ich die ziemlich neue Geschichte eines blinden Wachspussirers, welcher sehr ähnliche Bildnisse aus Wachs treiben konnte, hier mit einstreuen. Er lebte im letzten Jahrhunderte; und was ich von ihm sagen werde, hat mir ein sehr glaubwürdiger Mann berichtet, der ihn in Welschland gekannt hat, und ein Zeuge folgenden Begebenheiten gewesen ist.

Der Blinde, sagte man zu mir, dessen Geschichte Sie vernehmen werden, war von Cambassi, im Toskanischen Gebiet, ein Mann, der sehr wohl gebildet war, und ohngefähr 50 Jahr alt zu seyn schien. Er hatte viel Geist, und einen guten Verstand: er schwatzte gerne, und brachte alles auf eine angenehme Art vor. Da ich ihn unter andern einmal im Justinianischen Pallast antraf, wo er eine Statüe der Minerva nachbildete, so nahm ich Gelegenheit ihn zu fragen, ob er denn gar nicht das geringste sähe, um so schön und richtig nachbilden zu können? Ich sehe gar nichts, antwortete er mir, und meine Augen befinden sich in den Spitzen meiner Finger. Allein, fuhr ich fort, wie ist es denn möglich, wenn Sie ganz und gar nichts sehen, daß Sie so schöne Sachen verfertigen können? Ich betaste, sprach er, mein Original: ich untersuche dessen Ausmessungen, Erhöhungen und

Vertie-

Vertiefungen, und bemühe mich, sie in meinem Gedächtnisse zu behalten: hierauf lege ich meine Hände an das Wachs, und durch die angestellte Vergleichung des einen mit dem andern, wobey ich meine Hand vielmal hin, und wider her lege, verfertige ich meine Arbeit so gut, als ich kann.

Es hat auch wirklich gar kein Ansehen, daß er sein Gesicht, nur im mindesten, habe brauchen können; weil der Herzog von Braciano, um ihn recht auf die Probe zu stellen, sein Bildniß in einer sehr dunkeln Höle verfertigen ließ, und doch eine große Aehnlichkeit in demselben gefunden wurde. Allein obgleich jedermann, der diese Arbeit sahe, sie auch bewundern mußte, so gab es doch einige, die dem Wachspussirer den Einwurf machten, daß der Bart des Herzogs ein großer Vortheil für ihn gewesen wäre, die Gleichheit desselben zu treffen, und daß es ihm nicht eben so leicht fallen würde, wenn er ein Gesicht ohne Bart nachahmen sollte. Wohlan! versetzte er, man gebe mir ein anderes. Es wurde ihm alsdann der Vorschlag gethan, das Bildniß einer von den Hofdamen der Herzoginn zu machen. Er unternahm, und bildete es auch in einem großen Grad der Aehnlichkeit. Von der Hand dieses berühmten Blinden habe ich auch das Bildniß Karl des ersten, Königs von England, und des Pabsts, Urban des achten, gesehen: beide waren nach marmornen Statüen gebildet, wohl ausgearbeitet, und sehr

ähnlich. Die meiste Mühe verursachten ihm, seinem eigenen Geständniß zu Folge, die Vorstellung der Haare, woran er keinen sattsamen Widerstand fand.

Wir haben hier zu Paris, ohne weiter gehen zu dürfen, ein Bildniß von seiner Hand, nämlich des verstorbenen Herrn Hesselin, Vorstehers über das Münzwesen: welcher so damit zufrieden war, und die Arbeit so bewundernswürdig fand, daß er den Künstler bat, er möchte sich doch malen lassen, damit er sein Bildniß mit nach Frankreich bringen, und sein Andenken daselbst erhalten könnte.

Die Neugierde, welche der Bericht von dieser Begebenheit in mir erweckte, verstattete mir nicht, das Besehen dieses Bildnisses lange Zeit zu verschieben: und nachdem ich anfänglich dessen Gesichtsbildung wohl betrachtet hatte, so wurde ich gewahr, daß der Maler in die Spitze eines jeglichen Fingers ein Auge gesetzt hatte, um anzuzeigen, daß die, welche er sonst hätte, ihm ganz und gar nichts nütze wären.

Diese Geschichte habe ich um so viel lieber erzählt, weil ich gefunden habe, daß sie der Neugierde des Lesers vollkommen würdig, und geschickt ist, den Satz zu erweisen, wovon die Rede war: daß nämlich die Kenntniß der Haltung unter dem Colorit mit begriffen wäre.

Es wird auch überhaupt keinen Menschen geben, der, selbst in der größten Dunkelheit, die

Con=

Conture eines Menschen, oder einer Statüe, nicht fühlen, und von den äußern Erhöhungen und Vertiefungen nicht urtheilen sollte, bloß wenn er die Hand daran legt; da es auf der andern Seite ganz unmöglich ist, ohne Licht irgend eine Farbe zu sehen, oder davon zu urtheilen.

Man sieht aus der Geschichte dieses Blinden, daß seine Kunst, die ganz und gar im Zeichnen (dessein) bestand, ihm Gelegenheit gegeben hatte, sein Gemüthe zu vergnügen, und sich über den Verlust eines so schätzbaren Sinnes, wie das Gesicht ist, gewisser maßen zu trösten; und daß er dieses Trosts hätte entbehren müssen, wenn er ein Maler gewesen wäre. Die Ursache hievon ist diese: die Farben und Lichter sind bloß Vorwürfe des Gesichts, das Dessein aber ist, wie ich schon gesagt habe, auch ein Vorwurf des Gefühls.

Ich hätte hier auch das neuere Beyspiel des verstorbenen Herrn Büret, eines der geschicktesten Bildhauer der Akademie, anführen können. Dieser wurde, nach dem Zeugniß einiger glaubwürdiger Personen, gegen das 25ste Jahr seines Alters, durch die Pocken blind. Und obgleich diese ihm das Gesicht gänzlich geraubt hatten, so konnten sie ihm doch das Vergnügen nicht rauben, welches er in dem Trost fand, daß sie ihm die Fähigkeit zu arbeiten gelassen, wie der Blinde von Cambassi gethan hatte.

Hier würde nun der Ort seyn, wo die Abhandlung von der Haltung, als einem wesentlichen Theil der Farbengebung, stehen sollte. Allein da dieselbe von einem gewissen Umfang ist: so hat man es für zuträglich gehalten, sie an das Ende des Aufsatzes über das Colorit zu setzen, und den Leser dahin zu verweisen, damit er einen desto deutlichern Begriff von dieser Wissenschaft der Lichter und Schatten bekommen möge.

Die Zusammenstimmung und Widerwärtigkeit der Farben sind im Colorit nicht weniger nothwendig, als die einstimmigen und widrigklingenden Töne in der Musik.

Diese Zusammenstimmung und Widerwärtigkeit der Farben kömmt von zwo Ursachen her: aus ihrer sinnlichen und ursprünglichen Eigenschaft, und aus ihrer Vermischung. Ihre sinnlichen Eigenschaften stammen von dem verschiedenen Maaß der luftigen und irdenen Theile, die sie in sich enthalten. Die luftigen (aeriennes) haben eine gewisse Leichtigkeit unter einander, welche sie gleichsam gesellig macht: als das Weiße, das schöne Gelbe, das Blaue, der röthliche Lack, (la laque) das Grüne und andere ähnliche Farben, woraus man unzählige andere gemacht hat, die alle bey einander stehen können.

Die irdenen (les terrestres) im Gegentheil haben ein gewisses Schweres, welches mit den lufti-

luftigen vermischt, das Angenehme und Leichte derselben gleichsam verschlingt.

So schwer es ist, die wahre physikalische Ursache, warum eine Farbe luftig oder irden ist, zu ergründen, so leicht ist es doch im Gegentheil, den Schluß zu machen, daß die lichten Farben sanft und luftig sind, und daß sie, unter einander gemischt, sich zusammen schicken. Es ist aber auch so viel ausgemacht, daß gewisse schöne, sanfte, und lichte Farben sich so wenig zusammen schicken, daß sie einander vielmehr durch die Vermischung ganz verderben. So pflegt es das schöne Ultramarin, von dem Weißen begleitet, mit dem schönen Gelben, und dem schönen Zinnoberrothen (vermillon) zu machen. Und obgleich diese Farben einzeln, neben einander eine vortrefliche Wirkung thun, so machen sie doch, mit einander vermischt, die häßlichste irdene Farbe.

Hieraus kann man diesen Schluß ziehen: Einen der stärksten Beweise, daß sich zwischen zwo neben einander stehenden Farben eine Sympathie, oder Antipathie befinde, giebt die dritte Farbe, welche durch die Vermischung der zwo zusammensetzenden entsteht. Denn wenn diese dritte zusammengesetzte Farbe, durch ihren Schmutz, die Vernichtung der zwo zusammensetzenden verräth, so muß man schließen, daß diese zwo Farben einander zuwider sind. Giebt im Gegentheil ihre Vermischung eine sanfte und angenehme Tinte, welche Spuren

ihrer ersten Eigenschaften an sich behält: so ist dieses ein untrügliches Kennzeichen ihrer Harmonie.

Das Körperliche (le corps) der Farben ist noch ein anderer Grundsatz, nach welchem sich von ihrer Vernichtung durch das Mischen urtheilen läßt. Denn es giebt Farben, die so viel Körperliches haben, daß sie keine andere Farbe vertragen können, ohne dieser ihre natürlichen Eigenschaften fast gänzlich zu rauben. Dergleichen ist der Ocher, (das Berggelbe, ocre de rut) die Umbraerde, der Indig, und andere nach Proportion.

Allein wenn auch Kunst und Vernunft dergleichen Zusammenstimmungen der Farben nicht verlangten: so zeigt uns schon die Natur dieselben; und sie verbindet fast allemal selbst diejenigen dazu, welche sie nur sklavisch nachkopiren. Denn man mag das gerade fortgehende Licht, in den lichten Theilen, oder das gebrochene, in den schattichten betrachten, so kann sich solches nicht anders, als durch die Mittheilung seiner Farbe mittheilen, die bald von dieser, bald von jener Art ist. Wir haben die Erfahrung hiervon an dem Sonnenlicht, welches am Mittage gar viel anders beschaffen ist, als es Abends, oder Morgens zu seyn pflegt. Eben so hat auch der Mond eine ihm eigene Farbe; deßgleichen auch der Glanz des Feuers, oder einer Fackel.

Ehe ich aber diesen Punkt, welcher die Harmonie im Colorit betrift, gänzlich verlasse, muß ich noch so viel erinnern, daß die Glasure ein sehr starkes Hülfsmittel sind, diejenige Annehmlichkeit der Farben zu erreichen, welche zum Ausdruck des Wahren so nothwendig ist. Wenig Leute verstehen sich auf dieselben: weil man die Kenntniß davon ordentlich nur durch eine langwierige, und mit einem guten Urtheil verknüpfte Erfahrung erwirbt. Höchstglücklich ist derjenige, welcher alsdann, wann er Werke großer Meister sieht, die Gaben einer durchdringenden Einsicht in diesem Stücke hat.

Zum Unterricht solcher, die Liebhaber der Malerey sind, und doch in dieser Kunst selbst nicht arbeiten, will ich noch dieses sagen, daß die Glasure aus Farben gemacht werden, die durchsichtig und durchscheinend sind, und folglich wenig Körperliches haben; welche dahero vergehen, wenn man mit einem Borstpinsel ganz gelinde auf einem Werke reibt, das mit hellern Farben gemalt ist, als diejenigen sind, womit man es überstrichen hat, um ihnen eine Anmuth zu geben, die ihre Harmonie mit den benachbarten befördert.

Nachdem ich von der Zusammenstimmung der Farben gesprochen habe, so ist es nöthig, auch zwey Worte von ihrer Widerwärtigkeit zu sagen. Die Farben sind einander zuwider, entweder wegen ihrer natürlichen Eigenschaft, und

bloß

bloß als diese, oder jene Farbe, an und für sich betrachtet; oder wegen des Lichts und Schattens, in so ferne sie einen Theil der Haltung ausmachen.

Die Widerwärtigkeit, welche aus der innern Beschaffenheit der Farben herrührt, nennt man eine Antipathie. Sie findet sich zwischen solchen Farben, die es einander immer zuvor thun wollen, und sich dahero durch ihre Vermischung verderben; z. B. das Ultramarin und der Zinnober. Die Widerwärtigkeit aber, die sich in der Haltung äußert, ist nichts, als ein Gegensatz zwischen Licht und Schatten, ohne einige Vernichtung.

Denn ob es gleich scheint, als wenn nichts einander mehr entgegengesetzt wäre, als z. B. das Weiße und das Schwarze, wovon das eine das Licht, und das andere den Mangel des Lichts vorstellt: so behalten sie doch, in ihrer Vermischung, eine Art von Geselligkeit, die sich auf keinerley Weise aufheben läßt. Das Weiße und Schwarze, mit einander vermischt, geben ein angenehmes Graues, welches von beiden Farben was an sich behält; und was dem ganz reinen Weißen entgegengesetzt, wie Schwarz aussehen wird, wird Weiß zu seyn scheinen, wenn man es neben ein recht dunkel Schwarzes stellt.

Eben so muß man in Ansehung aller andern Farben schließen, wo das stärkere, oder schwä-

schwächere Licht an ihrer Beschaffenheit gar nichts verändert.

Daß sich dergleichen Zusammenstimmung und Widerwärtigkeit zwischen gewissen Farben findet, ist eine unleugbare Sache. Nur ist es was schweres, die Ursache davon gründlich zu erklären; und dieß macht auch, daß ich den lehrbegierigen Maler auf seine eigene Erfahrungen, und die gründlichen Betrachtungen verweise, die er über die schönsten Werke in dieser Art (die aber sehr selten sind, weil die harmonischen Gemälde eine nur geringe Anzahl ausmachen,) anstellen soll. Denn seit fast 300 Jahren, so lange als die Malerkunst gleichsam wider aufverstanden ist, kann man kaum sechs Maler herrechnen, die gut colorirt haben, ob man gleich dagegen wenigstens dreyßig zählen kann, die sehr gute Zeichner gewesen sind. Die Ursache ist folgende. Die Zeichnung hat Regeln, welche sich auf Verhältnisse, auf die Zergliederungskunst, und auf eine beständige Erfahrung von einerley Sache gründen; das Colorit hingegen hat noch keine sattsam bekannten Regeln, und die Erfahrung, welche man darinnen erlangt, hat auch noch keine recht deutlichen, und bestimmten Regeln festsetzen können, weil sie wegen der verschiedenen Gegenstände, die man ausführt, fast allemal verschieden ist. Ich bin daher überzeugt, daß ein Titian, aus seiner langwierigen und sorgfältigen Erfahrung, nebst der gründlichen Stärke seiner Urtheilungskraft, einen

nen

nen weit größern Nutzen geschöpft hat, als aus irgend einer demonstrativischen Regel, die er sich in den Gedanken hätte machen, und zu einem Grundsatz annehmen können. Von dem Rubens kann ich so etwas nicht sagen: dieser muß dem Titian, in Ansehung der Lokalfarben, allemal nachstehen. Allein in Ansehung der Harmonie hatte er sehr gewisse Grundsätze erfunden: nach diesen durfte er sicher arbeiten, und sich eine gute Wirkung, und die Uebereinstimmung des Ganzen gewiß versprechen.

Wenn man nun voraussetzt, was ich eben itzt vom Titian und Rubens gesagt habe: so werden die, welche einige Fertigkeit im Colorit erlangen wollen, nicht besser thun können, als daß sie die Schildereyen dieser zween großen Meister für so viel öffentliche Lehrbücher ansehen, die ihnen guten Unterricht ertheilen können. Man darf ihre Werke nur genau prüfen, sie einige Zeit nach einander kopiren, damit man sie recht fasse, und alle die Anmerkungen darüber machen, die man für nöthig hält, um sich Grundsätze daraus zu machen.

Allein es hat auch dieß seine Richtigkeit, daß alle Arten von Leuten nicht fähig sind, alle Bücher zu verstehen, und Nutzen daraus zu schöpfen. Hierzu wird ein Geist erfordert, der so gebildet ist, daß er nur das merkwürdige bemerkt, und die wahren Ursachen der Wirkungen ergründet, die man an schönen Werken bewundert.

Man

Man hat zwar Maler, welche den Titian lange Zeit nach einander kopirt, welche ihn sorgfältig untersucht, und alle die Anmerkungen, wozu sie fähig waren, darüber gemacht haben: allein weil sie diejenigen nicht gemacht hatten, die sie hätten machen sollen, so haben sie ihn niemals verstanden. Dahero sind die Kopien, welche sie mit aller möglichen Sorgfalt nachbildeten, und worinnen sie sehr genau und richtig zu seyn glaubten, noch sehr weit von der Kunst und Ausführung entfernt, die sich in den Originalstücken findet. Einige sehr geschickte, und zu gründlichen Anmerkungen sehr fähige Maler lassen sie kopiren, um diese schönen Stücke immer vor den Augen zu haben, und Nutzen daraus zu schöpfen; und dieß ist auch sehr lobenswürdig: allein wenn sie sich die Mühe gäben, wenigstens die schönsten Stellen in denselben, mit eigner Hand nachzukopiren, so würden sie sie ganz anders, als durch das bloße Anschauen ergründen lernen, und der Nutzen, den sie darinnen suchen, würde ungleich größer seyn.

Es ist wahr, die Originalstücke, und alle diejenigen Gemälde, worinnen eine richtige Kenntniß des Lichts, und der Farben, zu finden ist, sind selten, und die Schwierigkeit, solche eine Zeitlang zu haben, ist sehr groß. Allein die Liebe ist sinnreich; und man findet nichts zu schwer, wenn man wirklich liebt. Kurz, wenn man die reizenden Annehmlichkeiten der

Malerey

Malerey erlangen will, so ist dieß der sicherste Weg, daß man sie durch Mühe, durch Arbeit, und Nachdenken, welches die Kunst fordert, zu verdienen trachte. Durch diese Hülfsmittel wird man die Einsicht und Leichtigkeit unfehlbar erwerben. Es ist ausgemacht, daß man wenig gute Gemälde zu kopiren findet: allein kann man nicht allemal Originalstücke haben, so begnüge man sich unterdessen mit schönen Kopien; man wähle nur die guten und schönen Stellen, und lasse das übrige seyn; man besehe die Bildersammlungen der Privatpersonen oft, die Königliche aber, und des Herzoys von Orleans seine allemal, wann man sie sehen kann.

Wir haben auch die Gallerie des Luxenburgischen Pallasts, die eine der schönsten Arbeiten des Rubens ist: und meinem Bedünken nach, ist es Rubens, welcher, vor allen andern Malern, den Weg zum Colorit leichter und ebener gemacht hat. Das Werk, wovon ich rede, ist eine hülfreiche Hand, die den Maler aus dem Schiffbruch reißen kann, worein er unschuldig gerathen ist.

Ich habe diese Arbeit allemal, als eine von den schönsten Seltenheiten, die man in Europa hat, angesehen, wenn man den Geschmack in der Zeichnung, wovon gegenwärtig die Rede nicht ist, an vielen Stellen ausnimmt. Ich weiß zwar wohl, daß nicht jedermann meiner Meinung von Rubens Werken beystimmt, und

daß

daß von einer sehr großen Anzahl solcher Maler und anderer Liebhaber, die sich meinen Gedanken aus allen Kräften widersetzten, als ich das Verdienst dieses großen Mannes, den man für nicht viel besser, als für einen mittelmäßigen Maler hielt, so zu reden, aufdeckte; daß von solchen, sage ich, auch itzt noch Leute übrig sind, die, ohne einen Unterschied zwischen den verschiedenen Theilen der Malerey, d. i. selbst des Colorits, wovon itzt die Rede ist, zu machen, bloß die Römische Manier, den Geschmack eines Poussin, und die Schule der Caracci hoch schätzen.

Diese nun, die unverändert bey ihren Meinungen geblieben sind, wie ich eben gesagt habe, wenden unter andern ein, man fände in den Werken des Rubens, wenn man sie in der Nähe prüfe, wenig Wahres; die Farben und Lichter wären daran übertrieben; seine Arbeit wäre nichts, als eine Schminke; und endlich pflege man die Natur ordentlich nicht so zu sehen.

Ich räume ein, daß es eine Schminke ist: allein es wäre zu wünschen, die Gemälde, welche man heut zu Tage verfertigt, würden alle so geschminkt. Man weiß sattsam, daß die Malerey nichts, als eine Schminke ist; daß sie ihrem Wesen nach täuschen muß, und daß der größte Betrüger in dieser Kunst der größte Maler ist. Die Natur ist, an sich selbst unangenehm, und wer sich bemühen wollte, sie bloß so, wie sie ist, und ohne einige Kunst nachzubil-

den, der würde allemal was sehr armseliges, und von einem sehr kleinen Geschmack verfertigen. Was man das Uebertriebene in den Farben und Lichtern nennt, ist die Frucht einer tiefen Einsicht in den Gehalt der Farben; und eine bewundernswürdige Geschicklichkeit, welche macht, daß die gemalten Gegenstände wahrer aussehen, (wenn ich so sagen darf,) als die wirklichen. In solchem Verstande kann man nun sagen, daß in des Rubens Gemälden die Kunst über die Natur ist: diese scheint, in dem Fall, nur eine Kopie von den Werken dieses großen Malers zu seyn. Und gesetzt, man sollte die Dinge, nach einer scharfen Prüfung, nicht richtig finden, wie man von ihnen annimmt, was ist denn am Ende daran gelegen? Genug, wenn sie richtig zu seyn scheinen. Der Endzweck der Malerey ist, nicht so wohl den Verstand zu überzeugen, als die Augen zu täuschen.

Dieses Kunststück wird in großen Werken allemal bewundernswürdig seyn. Denn es allein erhält in solchen Entfernungen, welche der Größe der Werke angemessen sind, den Charakter der einzelnen Vorwürfe und des Ganzen; und ohne dasselbe entfernt sich eine Malerarbeit in eben dem Verhältnisse, da man sich von ihr entfernt, von dem Wahren, und sinkt in das Matte und Unschmackhafte der ordentlichen Malerey. An dergleichen großen Werken sieht man, daß Rubens dieses vorsichtige Uebertriebene glücklicher und augenscheinlicher gemacht hat:

hat: hauptsächlich in dem Auge solcher, die aufmerksam auf sie sind, und sie untersuchen können; denn für Leute, die sich nur wenig darauf verstehen, ist dieses Kunststück das größte Geheimniß.

Unter allen Schülern dieses vortreflichen Künstlers, hat van Dyke den meisten Nutzen aus den Unterweisungen seines Meisters geschöpft; und wenn man vom Rubens spricht, so kann man sich nicht entbrechen, diesen berühmten Schüler mit ganz besonderer Achtung zu erwähnen. Denn hat er gleich nicht so viel Genie, wie sein Meister, zu großen Unternehmungen gehabt, so hat er ihn doch in gewissen geheimen Vortheilen dieser Kunst übertroffen: und es ist ausgemacht, daß er, überhaupt zu reden, seine Bildnisse viel zärtlicher, und mit einer gewissen Freyheit des Pinsels gemacht, welche alles übertrift, was in dieser Art jemals geleistet worden.

Nachdem ich das aufrichtig vorgetragen habe, was ich von der Farbengebung, und von den damit verknüpften Theilen denke: so habe ich nun denen noch zu antworten, welche der Meinung sind, man könne die Zeichnung und das Colorit nicht zusammen in seiner Gewalt haben; und der stärkste Grund, den sie anführen, ist folgender. Wenn man seinen Fleiß, sprechen sie, auf das Colorit verwenden soll, so muß man die Zeichnung vernachläßigen: und

die Reizungen der letztern machen widerum, daß man die Nothwendigkeit der ersten vergißt.

Hierauf ist aber leicht zu antworten. Nämlich, wenn dieses wirklich so geht, so liegt der Fehler nicht am Colorit, sondern am Geist: dieser ist nicht groß genug, sich zu einer Zeit auf zwo Sachen zu legen. Allein Genies von dieser Art mag die Malerey nicht haben: sie wählt nur solche zu ihren Lieblingen, welche die Kräfte haben, mehrere Gegenstände zu fassen; oder welche so gebildet sind, daß sie eine gute Ordnung zu halten wissen, und sich allemal nur auf die Dinge legen, die ihre Erkenntniß stufenweise vermehren müssen. Die neuern Studien, die sie vornehmen, machen nicht, daß sie die schon erlernten Sachen darüber vergessen: sie befestigen vielmehr die einen, durch die andern; sie bemühen sich, daß sie alle mit einander, als nothwendige Mittel zu ihrem Zweck zu gelangen, in ihre Gewalt bekommen. Von einem solchen Charakter war Raphaels Geist. Die Ordnung und Deutlichkeit, womit er alle Sachen begriff, ließen ihn niemals etwas vergessen: er vermehrte seine Einsichten täglich: und das neuere Licht, welches er erhielt, bestärkte er durch das, welches er schon erhalten hatte.

Auf die Kenntniß der Farben folgt die Geschicklichkeit sie anzuwenden, wohl mit ihnen umzugehen, und in ihnen zu arbeiten. In der

Uebung

Uebung dieser drey Dinge besteht das größte Vergnügen eines Malers.

Seneka, wenn er von der Annehmlichkeit der Malerey redet, spricht: das Vergnügen, welches sie unter dem Malen giebt, ist weit größer, als das, welches man von dem ganz ausgearbeiteten Werke erhält. Auch ich bin vollkommen dieser Meinung. Denn während der Arbeit leitet man die Grundsätze und Geheimnisse der Kunst nach seinem Gefallen; man gebietet ihnen, wenn ich so sagen darf; und ein jeglicher macht, daß sie ihm, nach dem Maaß seiner Fähigkeit und seines Genies, gehorchen müssen: hingegen, wenn die Arbeit fertig ist, so gebietet sie ihrem Meister, und nöthigt ihn, damit zufrieden zu seyn, sie mag ihm gelungen seyn, wie sie wolle.

Hier wollen wir nun etliche Grundsätze anführen, welche die Anwendung der Farben betreffen.

Plinius schreibt, die Alten hätten nur mit vier Farben gemalt, und ihre Tinten daraus zusammengesetzt. Allein, es ist wohl zu glauben, daß sie solche bloß zur Zubereitung des Grunds brauchten, worauf die übrigen Farben nachmals getragen wurden, die einem Werke das Frische, das Lebhafte, und die Seele geben.

Die Natur muß man erst wohl ansehen lernen, ehe man sie wider gut vorstellen kann. Es giebt zwo Manieren, sie zu coloriren. Die

erste stammt von der Fertigkeit her, welche sich die Anfänger der Malerey angewöhnen; die zweyte aber gründet sich auf die richtige Kenntniß der Farben, die man braucht, auf die Wirkung, welche sie neben einander thun, und auf die richtige Mäßigung, wenn man sie vermischt, um die verschiedenen Farben der Natur nachzuahmen.

Eine nur geringe Anzahl Begriffe bestimmt nicht selten die Gränzen des menschlichen Gedächtnisses: geht der Mensch außer dieselben, so ist er gezwungen, sich zu widerholen. Der Maler hat nur ein Mittel, das verdrüßliche Widerholen zu vermeiden, und solches besteht darinnen, daß er zur unerschöpflichen Quelle der Natur seine Zuflucht nimmt. Außerdem ist es auch rathsam, daß er sich deßwegen zum voraus auf die Zeit der Noth gefaßt macht, und in allen Gattungen der Malerey, verschiedene Studien von außerordentlichen Vorwürfen der Natur, nach dem Wahren, und zwar auf Oelpapier macht, damit er sich derselben bey Gelegenheit bedienen könne.

Die Harmonie der Natur in ihren Farben gründet sich darauf, daß die Vorwürfe, kraft der zurückprallenden Strahlen (les reflets) an einander Theil nehmen. Denn ein jegliches Licht bestrahlt irgend einen Körper, und ein jeglicher erleuchteter Körper wirft sein Licht, und zu gleicher Zeit auch seine Farbe zurücke, und

zwar

zwar nach dem Grad der Lebhaftigkeit des Lichts, und der Verschiedenheit der Farbe. Diese Mittheilung der zurückprallenden Strahlen, welche im Licht und in der Farbe geschieht, macht nun diejenige Einheit der Natur, und diejenige Harmonie aus, welche der Maler nachahmen muß. Hieraus folgt, daß das Weiße und Schwarze, in den zurückprallenden Strahlen, selten gut thun.

Die Abwechselung der Tinten, wenn sie an einerley Figur, und oftmals an einerley Partie, mit Mäßigung, und fast in gleicher Stärke, gezeigt wird, trägt nicht wenig zur Harmonie bey.

Die runde Wendung (le tournant) der Partien, und die Conture, die sich unvermerkt in ihrem Grunde verlaufen, und daselbst vorsichtig verliehren, verknüpfen die Vorwürfe unter einander, und erhalten sie in der Einheit, vornämlich dadurch, wenn man unsre Augen noch über das, was sie sehen, hinaus zu führen, und ihnen zu bereden scheint, als sähen sie, was sie doch nicht sehen; nämlich, die immer fortgehende Aussicht, welche doch das Aeußerste des Gemäldes vor ihnen verbirgt.

Das Uebertriebene der Farben, wozu der Maler wegen der Oberfläche seines Grunds, wegen der Entfernung seines Werks, und wegen der Zeit, die alle Dinge vermindert, seine Zuflucht zu nehmen genöthigt ist, muß so vorsich-

tig gebraucht werden, daß der Vorwurf seinen Charakter dadurch nicht verliehrt.

Die Widerholung einerley Farbe, in einerley Gemälde, muß man so viel, als möglich, vermeiden; man kann sich aber, dem Grundsatz der Einheit und Zierlichkeit zu Folge, derselben sehr nähern. Ein schönes Beyspiel hiervon kann man in des Paul von Verona Gemälde der Hochzeit zu Kana sehen, wo man mancherley Weißes und mancherley Gelbes in einer guten Harmonie gebraucht findet.

Einerley Vorwürfe ermüden das Auge; es liebt eine kluge Abwechselung: und die Widerholung ist in allen Sachen die Mutter des Eckels.

Die Vergleichung pflegt, wie in andern Sachen, so auch in der Malerey, den richtigen Gehalt der Dinge zu bestimmen. Die Uebung und Erfahrung geben in diesem Stücke das beste Licht.

Die Vermischung gewisser Farben, die entweder ihre Stärke vermindert, oder ihre Harmonie mit andern befördert, giebt ihnen den Namen gebrochener Farben (de couleurs rompuës). Man kann deren eine unendliche Menge machen: und Paul von Verona hat sich mit so gutem Erfolg auf diesen Theil gelegt, daß er darinnen zu einem guten Muster dienen kann.

Man muß wissen, daß er, um hierinnen glücklich zu seyn, sich recht gezwungen hat, lichte Farben zu brauchen, die er, durch noch lichtere Gründe, immer sichtbarer machte. Er hatte viel Geschmack an Stoffen, die wohl gearbeitet, und von einer sanften Farbe waren; und sein größter Aufwand war dieser, daß er stets neue kaufte, um sie nach dem Wahren malen zu können.

Man muß sich mit Recht wundern, daß die Maler vor dem Raphael, und auch zu seiner Zeit, so eifersüchtig auf ihre Umrisse waren, daß sie auch nicht die geringste Sorge trugen, sie mit ihrem Grunde zu verschmelzen; und daß sie gar nicht gehört hatten, wie sehr die alten Schriftsteller dergleichen verschmolzene Uebergänge eines Vorwurfs zum andern erheben.

Es hat auch wirklich das Ansehen, als hätten sie gar nicht davon reden hören, noch irgend etwas bessers gekannt, als die strenge Beobachtung ihrer regelmäßigen Genauigkeit in den Umrissen. So richtig ist es, daß es Zeiten und Länder giebt, wo man den daselbst herrschenden Manieren blindlings folgt, und wo die geschicktesten Männer ihre Schüler, die jene für untrüglich halten, mit sich hinreissen. Hieraus läßt sich leicht urtheilen, daß es für die, welche sich der Malerey widmen, ein großes Glück sey, wenn sie in die Unterweisung eines geschickten Mannes kommen. Allein ordentlich pflegt es so zu gehen.

Wenn der Schüler die nöthige Fertigkeit in der Zeichnung erlangt, und wenn er den festen Entschluß gefaßt hat, die Malerkunst zu erlernen: so überläßt er sich gemeiniglich der Anführung eines Meisters, dessen Meinungen er folgt, und dessen Werke er nachkopirt. Dadurch muß es nun unfehlbar geschehen, daß seine Augen und sein Geist sich nach und nach dergestalt an die Werke seines Meisters gewöhnen, daß er, auf seine ganze übrige Lebenszeit, die Natur so colorirt sieht, wie sie sein Meister zu malen gewohnt ist. Das seltsamste hierbey ist noch dieses, daß dergleichen Meister und Schüler, wenn sie die Natur ganz falsch, das ist, in einer ganz andern Farbe, als sie wirklich hat, sehen, und man ihnen die Gemälde eines Titian, oder eines andern geschickten Coloristen zeigt, solche Schildereyen zwar bewundern, aber bey alle dem immer fortfahren werden, eben dieselben Farben und eben dasselbe Colorit zu brauchen, an welches sie sich einmal gewöhnt haben. So sehr hat ihre Fertigkeit überhand genommen; und so schwer ist es, sie wider abzulegen.

Was kann man aber hieraus anders schliessen, als dieses, daß entweder die Fertigkeit ihre Augen verderbt haben, oder daß der Maler nicht Fleiß genug anwenden müsse, sich zu verbessern. Wiewohl eine gänzliche Verbesserung ist sehr selten. Denn es ist gewiß, daß auf einer Seite, die Fertigkeit eine Veränderung in den Werkzeugen der Sinne verursacht; und daß es, auf

der

der andern Seite, sehr schwer ist, eine Manier, an die man sich gewöhnt hat, und die uns in der Arbeit sehr leicht fällt, mit einer andern zu vertauschen, deren Erlernung uns viel Mühe kosten würde. Ein Schüler untersuche sich in Ansehung dieses Punkts; und wenn er den richtigen Weg erkannt hat, so bestrebe er sich, demselben zu folgen, ohne den Muth sinken zu lassen.

Durch das Wenige, das ich in Absicht auf die wirkliche Uebung der Malerey gesagt habe, gebe ich selbst zu verstehen, daß ich vieles mit Stillschweigen übergehe, welches die Ausführung und die Arbeit selbst betrift. Allein, da ich das, was ich davon sagen könnte, nur daher weiß, weil ich die Arbeiten großer Maler, vornämlich des Titian und Rubens seine, mit viel Nachdenken geprüft habe; und da außerdem die Schüler der Malerkunst aus eben derselben Quelle schöpfen können: so verweise ich sie zu diesen zween Malern; und zwar erstlich zum Rubens, weil seine Grundsätze deutlicher und leichter zu ergründen sind; sodann aber zum Titian, welcher dieselben noch mehr ausgearbeitet zu haben scheint. Das heißt mit einem Worte so viel: Titian hat, in einer billigen Entfernung mehr Wahres und Bestimmtes in seinen Lokalfarben gezeigt; und die Geschicklichkeit große Zusammensetzungen zu machen, nebst der Kunst, die Harmonie seines ganzen Werks in einer noch größern Weite zu zeigen, dem Rubens überlassen.

Von

Von der Haltung.

In der Kenntniß derjenigen Lichter und Schatten, welche der Malerey angemessen sind, besteht einer der wichtigsten und wesentlichsten Theile dieser Kunst. Wir sehen nur vermittelst des Lichts; und das Licht lockt und gewinnt unsre Augen stärker oder schwächer, nachdem es die Vorwürfe der Natur mehr oder weniger bestrahlt. Der Maler, der eben diese Vorwürfe nachahmt, muß dahero die vortheilhaften Wirkungen des Lichts verstehen, und wählen können, wenn seine Bemühungen nach einer gewissen Fertigkeit nicht vergeblich seyn sollen.

Dieser Theil der Malerey enthält zwey Stücke: den Einfall der besondern Lichter und Schatten; und die Kenntniß der allgemeinen Lichter und Schatten, welche man ordentlich die Haltung (le clair-obscur) nennt. Und obgleich diese zwey Stücke, nach der Stärke des Ausdrucks beurtheilt, nur einerley Sache zu seyn scheinen: so sind sie doch, wegen der verschiedenen Begriffe, die man damit zu verbinden gewohnt ist, gar sehr von einander unterschieden.

Der Einfall des Lichts besteht darinnen, daß man wisse, wenn ein Körper auf dieser oder jener Fläche liegt, und einem gewissen gegebenen Lichte ausgesetzt ist, was er in dem Fall für einen Schatten machen und werfen müsse. (Diese

Wis-

Wissenschaft erlangt man leicht aus allen Büchern der Perspektiv; und zu diesen kann man seine Zuflucht nehmen.) Folglich meint man, durch den Einfall des Lichts, diejenigen Lichter und Schatten, die zu besondern Vorwürfen gehören. Hingegen durch den Ausdruck Haltung versteht man die Kunst, diejenigen Lichter und Schatten vortheilhaft zu vertheilen, welche sich so wohl zur Ruhe und zum Vergnügen der Augen, als auch wegen der guten Wirkung des ganzen Werks überhaupt, in einem Gemälde finden müssen.

Der Einfall des Lichts läßt sich durch Linien beweisen, von denen man annimmt, sie wären aus der Quelle eben dieses Lichts auf einen durch erleuchteten Körper gezogen. Er nöthiget und zwingt den Maler, ihm zu folgen; da hingegen die Haltung schlechterdings von der Einbildungskraft des Malers abhängt. Denn wer die Vorwürfe erfindet, hat auch die Freyheit, sie so, oder so zu stellen, damit sie eben solche Lichter und Schatten erhalten, als er in seiner Schilderey haben will; und kann folglich diejenigen Zufälle und Farben da anbringen, die seiner Arbeit ein vortheilhaftes Ansehen geben. Da endlich die besondern Lichter und Schatten, unter den allgemeinen mit begriffen werden, so muß man die Haltung, als ein Ganzes, und den Einfall des besondern Lichts, als einen Theil, den die Haltung voraussetzt, betrachten.

Es

Es ist aber zu einer vollständigen Kenntniß der Haltung (du clair-obscur, des Helldunkeln,) nothwendig, daß man wisse, man habe unter dem Ausdruck helle, nicht nur das, was einem gerade einfallenden Lichte ausgesetzt ist, sondern auch alle Farben, die ihrer Natur nach helle sind; zu verstehen; und beym Ausdruck dunkel, muß man nicht nur alle Schatten denken, welche durch den Einfall in gerader Linie, und durch die Beraubung des Lichts verursacht werden, sondern auch alle Farben, die von Natur braun sind, so daß sie selbst alsdenn, wenn sie dem Lichte gerade entgegen stehen, etwas von ihrem Dunkeln behalten, und nebst den Schatten anderer Vorwürfe Gruppen machen können. Dergleichen ist z. B. ein dunkler Sammt, ein brauner Stoff, ein schwarzes Pferd, polirte Rüstungen, und andere solche Dinge, die ihre natürliche, oder scheinbare Dunkelheit behalten, an was für ein Licht man sie auch stellen mag.

Man hat ferner zu bemerken, daß die Haltung, welche den Einfall des Lichts und Schattens, eben so, wie das Ganze seinen Theil, in sich schließt, und voraussetzt, den eben genannten Theil auf eine ihr eigene Art zum Augenmerk hat. Denn der Einfall des Lichts und Schattens zielt nur dahin ab, die erleuchteten und beschatteten Theile richtig zu bestimmen; die Haltung aber verbindet mit dieser richtigen Bestimmung noch die Kunst, die Vorwürfe erhobener, (plus de relief) wahrer und

sinn-

sinnlicher zu machen. Ich habe diesen Satz sonst wo erwiesen, und werde also die Beweise davon hier nicht widerholen. Und dieß ist der Unterschied zwischen der Haltung, und dem Einfall des Lichts. Nun wollen wir den Begriff der erstern wider vor uns nehmen, und noch einmal sagen, daß die Haltung eine Kunst sey, Lichter und Schatten, so wohl über die besondern Vorwürfe, als auch über das Ganze eines Gemäldes, vortheilhaft zu verbreiten. Allein obgleich die Haltung die Wissenschaft, alle Lichter und alle Schatten auszutheilen, in sich faßt: so versteht man sie doch besonders von großen Lichtern und Schatten, die mit einer solchen Geschicklichkeit gesammlet werden, welche die Kunst davon gänzlich verbirgt. Dahero braucht sie der Maler bloß in der Absicht, die Gegenstände in einem schönen Lichte vorzustellen, und durch eine sinnreiche Vertheilung der Vorwürfe, der Farben, und der Zufälle, dem Auge Gelegenheit zu geben, daß es von einem Raum zum andern ruhen kann. Und in diesen Worten haben wir drey Hülfsmittel namhaft gemacht, welche dazu dienen, daß man in der Haltung glücklich arbeitet. Ich werde sogleich trachten, dieses mehr zu erweisen.

Das

Das erste Hülfsmittel.

Durch die Vertheilung der Vorwürfe.

Die Vertheilung der Vorwürfe bildet alsdenn Massen von Haltung (des masses de clair-obscur) wenn man sie durch eine geschickte Anordnung so stellt, daß das Helle, welches sie haben, sich auf einer Seite beysammen findet, das Dunkle aber, welches an ihnen ist, auf der andern mit einander vereinigt erblickt wird; und wenn solche Sammlung der Lichter und Schatten die Zerstreuung unsers Auges verhindert. Dieß pflegte Titian die Weintraube zu nennen. Denn einzeln gelegte Weinbeeren würden, eine jegliche ihr gleich starkes Licht, und ihren gleich starken Schatten haben, und auf diese Weise das Gesicht durch die Menge der Strahlen theilen, und ihm eine Verwirrung verursachen. Hingegen wenn sie alle zusammen eine Traube ausmachen, und deßwegen nur eine einzige Masse des Hellen, und eine einzige Masse des Dunkeln bilden: so betrachtet sie das Auge nur als einen einzigen Gegenstand. Was ich hier von der Weintraube sage, muß nicht in einem groben buchstäblichen Verstande, weder in Absicht auf die Anordnung, noch in Absicht auf die Gestalt, angenommen werden: es ist nur eine sinnliche Vergleichung, die nichts anders, als die Verbindung der hellen Theile, und die Verbindung der Schatten anzeigt.

Das

Das zweyte Hülfsmittel.

Durch das Körperliche der Farben.

Die Vertheilung der Farben hilft die Massen der hellen Theile, und die Massen der Schatten bilden, ohne daß das gerade einfallende Licht etwas anders dabey thut, als daß es die Vorwürfe sichtbar macht. Dieß hängt ganz von der willkührlichen Voraussetzung des Malers ab. Er hat die Freyheit, irgendwo eine braun gekleidete Figur anzubringen, die bey alle dem Licht, wovon sie bestrahlt werden kann, stets dunkel bleiben, und ihre Wirkung um so viel mehr thun wird, je geschickter er die Kunst davon zu verbergen weiß. Was ich von einer Farbe sage, gilt auch von andern, nach dem verschiedenen Grad ihrer Stärke, (de leur ton) und nach den Absichten und Bedürfnissen des Malers.

Das dritte Hülfsmittel.

Durch die Zufälle.

Die Vertheilung der Zufälle kann so wohl in Ansehung des Lichts, als des Schattens, auch etwas zur Wirkung der Haltung beytragen. Es giebt zufällige Lichter und Schatten. Ein zufälliges Licht nennt man, das gleichsam ein Zusatz des Gemäldes ist, und sich von ungefähr da findet. Z. B. Das Licht eines Fensters, oder

einer Fackel, oder einer andern leuchtenden Sache, welches aber allemal schwächer, als das Hauptlicht ist. Zufällige Schatten sind z. B. die, welche in einer Landschaft durch Wolken, oder durch irgend einen andern Körper, den man außerhalb dem Gemälde annimmt, und der vortheilhafte Schatten verursachen kann, hervorgebracht werden. Allein wenn man die Ursache dieser fliegenden Schatten, wenn ich so sagen darf, außerhalb dem Gemälde voraussetzt, so muß man wohl darauf sehen, daß diese angenommene Ursache wahrscheinlich, und nicht unmöglich sey.

Dieß sind, wie mich dünkt, drey Hülfsmittel, deren man sich bedienen kann, wenn man in der Haltung mit gutem Erfolg arbeiten will. Ich würde aber doch vergeblich von diesen Hülfsmitteln gesprochen haben, wenn ich die Nothwendigkeit des Endzwecks, wohin sie führen, ich will sagen, die Nothwendigkeit der Haltung in dem theoretischen, und praktischen Theil der Malerey nicht zeigen wollte.

Es giebt mancherley Gründe, welche diese Nothwendigkeit erweisen. Ich habe viere davon ausgewählt, weil sie mir die wesentlichsten zu seyn scheinen.

Der erste ist von der Nothwendigkeit der Wahl in der Malerey,

Der zweyte von der Natur der Haltung,

Der

Der dritte von dem Vortheil, welchen sie allen übrigen Theilen der Malerey verschaft,

Und der vierte von der allgemeinen Einrichtung aller Wesen hergenommen.

Der erste Beweis

von der Nothwendigkeit der Wahl hergenommen.

Der Maler begnügt sich ordentlicher Weise nicht an der Natur, so wie sie ihm das Ungefähr vor die Augen stellt. Er weiß, daß sie in Absicht auf den Gebrauch, den er davon machen will, fast allezeit mangelhaft ist, und daß er, um sie in einen vollkommenen Zustand zu versetzen, seine Zuflucht zu seiner Kunst nehmen muß, welche ihn Mittel lehrt, sie in allen ihren sichtbaren Wirkungen gut zu wählen. Da nun Licht und Schatten nicht weniger eine sichtbare Wirkung der Natur sind, als die Umrisse des menschlichen Körpers, als die Stellungen, als die Falten der Gewänder, und als alles, was zur Zusammensetzung eines Gemäldes kommt; und da ferner alle diese Dinge eine Wahl fordern: so fordert folglich das Licht auch eine. Diese Wahl des Lichts ist nichts anders, als das Kunststück der Haltung; daher ist das Kunststück der Haltung ein schlechterdings nothwendiger Theil der Malerey.

Zweyter Beweis
von der Natur der Haltung hergenommen.

Die Sinne haben dieses mit einander gemein, daß sie gegen alles, was ihre Aufmerksamkeit stört, eine Abneigung haben. Nicht genug, daß die Augen sehen können: sie müssen auch mit Vergnügen nach ihrem Vorwurf blicken; und der Maler muß alles entfernen, was ihnen Mühe machen kann. Nun ist es gewiß, daß die Augen nicht zufrieden seyn können, wenn sie zu der Zeit, wann sie einen gewissen Gegenstand ansehen wollen, durch andere benachbarte Vorwürfe, deren besondere Lichter und Schatten sie vollkommen so sichtbar, als eben diesen Gegenstand machen, davon abgewandt werden. Es ist aber auch nicht weniger gewiß, daß nur die Wissenschaft der Haltung vermögend ist, dem Gesicht eine ruhige Betrachtung seines Gegenstands zu verschaffen: weil die Haltung, wie wir bereits erinnert haben, vermittelst der Gruppen von Lichtern und Schatten, zu denen sie Anweisung giebt, die Vermehrung der Winkel, und die Zerstreuung der Augen verhindert. Folglich ist die Haltung in der Malerey von einer außerordentlichen Wichtigkeit.

Dritter Beweis

von dem Vortheil entlehnt, welchen die übrigen Theile der Malerey aus der Haltung ziehen.

So nothwendig es ist, die Figuren gut zu stellen, Licht und Schatten stufenweise an ihnen zu vermindern, (les degrader) ein Gewand gut zu werfen, die Leidenschaften der Seele auszudrücken, und mit einem Worte, durch eine richtige und zierliche Zeichnung, nebst einer wahren und natürlichen Lokalfarbe, einem jeglichen Vorwurf seinen eigentlichen Charakter zu geben: eben so nothwendig ist es auch, alle diese Theile zu unterstützen, und dadurch in einem schönen Lichte zu zeigen, indem man sie immer fähiger macht, die Augen an sich zu ziehen, und durch die Stärke und Ruhepunkte, welche die Kenntniß der allgemeinen Lichter in einem Gemälde anbringt, auf eine angenehme Art zu täuschen. Dieß zeigt den Vortheil, welchen die Theile der Malerkunst dadurch erhalten, und bestätiget folglich die Nothwendigkeit der Haltung.

Vierter Beweis.

Wir wollen noch einen Beweis geben, welcher dienen wird, die angeführten mehr und mehr zu bestärken. Er ist von der allgemeinen Einrichtung aller Wesen hergenommen.

Es ist ausgemacht, daß alle Wesen in der Welt, entweder durch Beziehung, oder durch Zusammensetzung, oder durch Harmonie, auf die Einheit abzielen. Dieß zeigt sich in menschlichen Dingen, wie in Göttlichen: in der Religion, wie in der Politik: in der Kunst, wie in der Natur: in den Kräften der Seele, wie in den Gliedmaßen des Körpers. Gott ist der Vortreflichkeit seiner Natur wegen Einig; die Welt ist einig; die Sittenlehre sieht in allem auf die einige Religion, so wie die Staatskunst in allem auf die Verwaltung eines Staats sieht. Die ganze Natur erhält in allen ihren Werken eine Einheit, die in den Thieren aus vielerley Gliedern, und in den Pflanzen aus vielerley Theilen entsteht: und die Kunst bedient sich mancherley verschiedener Anweisungen, wodurch sie ein einziges Werk macht. Die verschiedenen Stände der Menschen befördern die Handlung und Gesellschaft, so wie sich die verschiedenen Räder einer Maschine vereinigen, und um einer Hauptbewegung willen wirken. Die Kräfte der Seele sind in einem und demselben Augenblick nur mit einer einzigen Sache beschäftiget, um sie recht zu machen: und die Sinne des Körpers können, zu einerley Zeit, nur einen einzigen Vorwurf recht genießen. Stellt man ihnen auf einmal mehrere dar, so werden sie sich bey keinem recht aufhalten: eine solche Vielheit wird sie theilen, und ihnen die Freyheit ihrer Verrichtungen gänzlich rauben. Wenn in einer öffentlichen Versammlung zwo

oder drey Personen, zu gleicher Zeit, in einerley Tone, und mit einerley Stärke reden: so wird das Ohr nicht wissen, welche es hören soll, und nur ein verwirrtes Geschrey vernehmen. Eben so verhält sichs mit dem Auge. Wenn man diesem viel einzelne, und gleich helle Vorwürfe vorstellt: so muß es, weil es alle diese Vorwürfe nicht auf einmal zusammen übersehen kann, bey seiner Theilung ganz gewiß Mühe haben, sich zu einem zu bestimmen. Wie sich also in einem Gemälde eine Einheit des Gegenstands für die Augen des Geists finden soll, eben so muß auch eine Einheit des Vorwurfs für die Augen des Leibes in demselben seyn. Nichts aber, als nur die Wissenschaft der Haltung, kann diese Einheit verschaffen, und machen, daß das Gesicht seinen Vorwurf ruhig, und mit Vergnügen betrachten kann.

Wenn ich von der Einheit des Vorwurfs in einem Gemälde rede, so verstehe ich solches in Beziehung auf den Raum, welchen das Auge auf einmal füglich übersehen kann, ohne durch mehrere abgesonderte Vorwürfe zerstreuet zu werden. Dieß findet sich ordentlich bey einer geringen Anzahl Figuren. Denn es giebt Schildereyen, welche groß genug, und sattsam mit Arbeit belästiget sind, daß sie ganz gerne drey Gruppen von Haltung haben können. Wenn in diesem Fall die Lichter und Schatten einer jeglichen Gruppe von einem zureichenden Umfange sind: so locken sie die Augen, sie hal-

ten sie einige Zeit auf, und lassen ihnen bey alle dem die Freyheit, von einer Gruppe zur andern fortzugehen.

Allein diese Gruppen von Vorwürfen und von Haltung, in einerley Gemälde, sind solchergestalt Einheiten, daß unter ihnen wider eine seyn muß, die es den übrigen zuvor thut. Aus dem Grunde ist der Maler verbunden, die Hauptfiguren seines Gegenstands, so viel wie möglich, in diese zu bringen. Diese abhängige Ordnung (subordination) der Gruppen macht auf diese Art wider eine Einheit, die man das Ganze zusammen (le tout-ensemble) nennt. Unterdessen muß man dieß dabey in acht nehmen, daß diese Gruppen weder allzu künstlich geordnet, noch gezwungen, noch verwirrt, noch an Gestalt einander ähnlich seyn müssen. Denn was ist dem Auge daran gelegen, ob diese Massen von Haltung eine auswärts, oder einwärts gebogene Gestalt haben, oder auf irgend eine andere beliebige Manier vorgestellt werden?

Ferner hat man auch dieses wohl dabey zu merken. In großen Stücken müssen zwar die Massen des Hellen und der Schatten einander nothwendig hülfreiche Hand leisten; allein deßwegen dürfen diese schattichten Massen nicht so stark zur Ruhe des Auges wirken, daß sie es, zum Vortheil der hellen Massen, in einer gänzlichen Unwirksamkeit lassen.

Der

Der Maler muß hierinnen dem Redner nachahmen. Wenn uns dieser auf eine gewisse Stelle, die er recht rührend vorzustellen beschlossen hat, ganz aufmerksam machen will, so läßt er eine schwächere vor derselben hergehen; und nachdem er seines Zuhörers Aufmerksamkeit auf den Vorwurf eine Zeitlang angestrengt hat, so erfrischt ihn eben dieser Redner dadurch wieder, daß er ihn mit etwas gemäßigten unterhält, ohne doch die Hitze seiner Aufmerksamkeit gänzlich verrauchen zu lassen.

Vollkommen so pflegt der Maler, in seinem Gemälde, seine Lichter strahlen zu lassen, und sie durch braune Massen zu unterstützen, welche die Augen zwar ruhen lassen, aber doch nicht ermangeln, sie mit weniger rührenden Vorwürfen zu unterhalten.

Man kann so gar manchmal, allein mit großer Behutsamkeit, in hellen Massen, ganz besondere braune Vorwürfe, in braunen Massen hingegen, einige helle Vorwürfe anbringen, um entweder ihre allzugroße Stille aufzuleben, oder einige Figuren mehr zu entwickeln, oder auch den allergeringsten Schein des Zwangs aus der Arbeit zu verbannen. Kurz, es dünkt mir sehr dienlich zu seyn, wenn sich das Ganze in einer glücklichen Anordnung findet, nicht anders, als wenn es das Ungefähr also angeordnet hätte.

Unterdessen räume ich ein, daß es nicht allen Malern gegeben sey, das Kunststück der Haltung so zu verbergen, und es auf eine geschickte Weise zu brauchen. Dieser Theil erfordert eine desto größere Ueberlegung und Zärtlichkeit, (delicatesse) weil er in jedem neuen Gegenstande eine neue Schwierigkeit findet. Er verlangt solche Genies, die sich durch alles einen Weg bahnen, und aus allen ihren Unternehmungen glücklich heraus zu wickeln wissen.

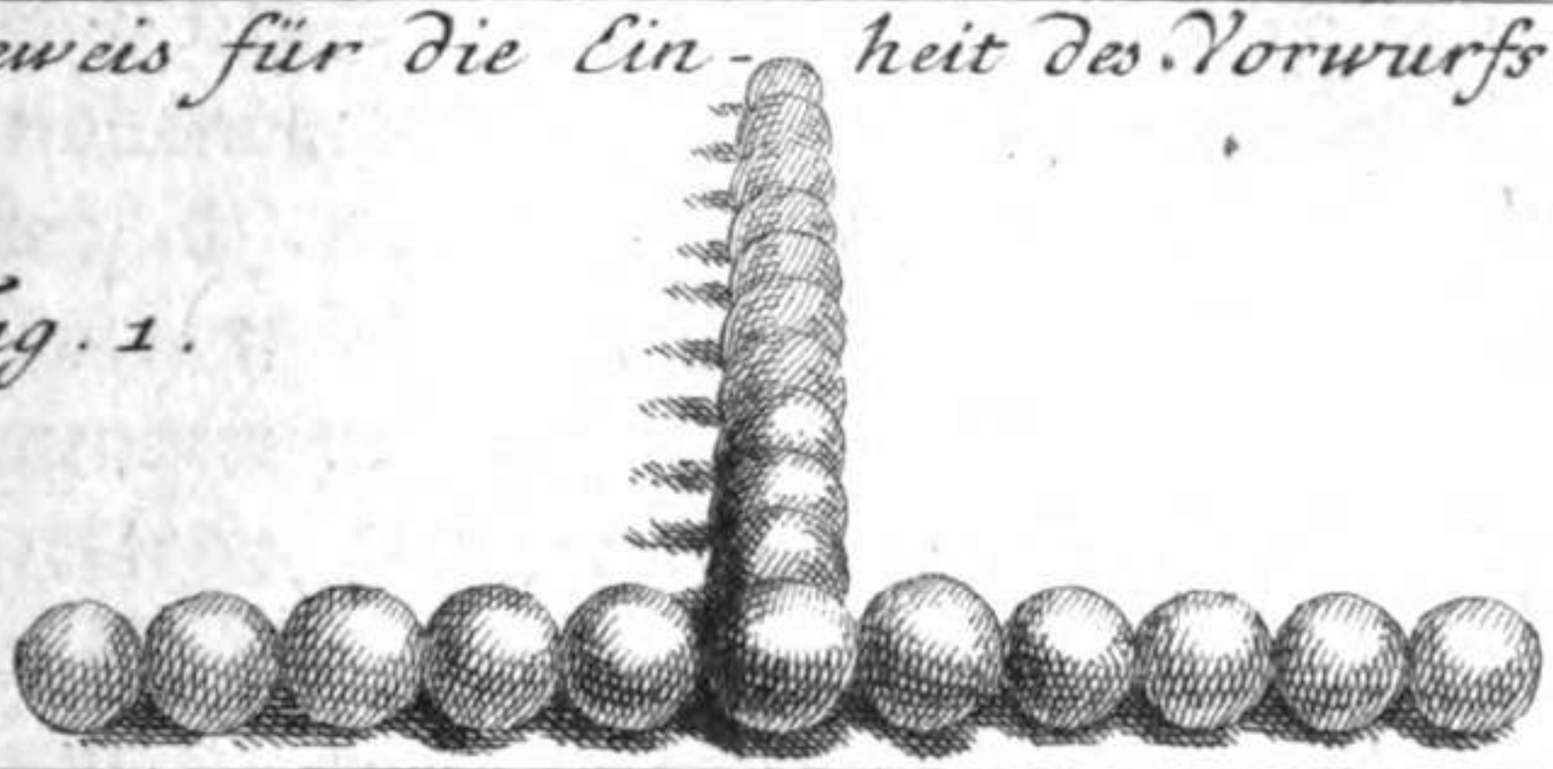
Als eine Zugabe des Beweises, welcher die Stärke und Nothwendigkeit der Haltung darthut, könnte man auch die Lobeserhebungen anführen, welche die Maler, theils denjenigen Werken, woran sich dieser Theil zeigt, theils auch andern Malern, die ihn in ihrer Gewalt gehabt haben, noch täglich beyzulegen pflegen.

Kurz, wer über die Vortheile nachdenken will, die alle übrige Theile der Malerey von diesem erhalten, der wird gestehen, daß eine Malerarbeit ohne Haltung matt und unschmackhaft bleiben werde, so richtig auch die Zeichnung, und so getreu auch die Lokal- und besondern Farben in derselben seyn mögen. Eine Schilderey hingegen, deren Zeichnung und Lokalfarben nur mittelmäßig gut sind, dabey aber durch die Kunst der Haltung unterstützt werden, wird ihren Zuschauer nie ungerührt bey sich vorüber gehen lassen; sondern ihn vielmehr herzurufen, und wenigstens einige Zeit aufhalten, sollte er

auch

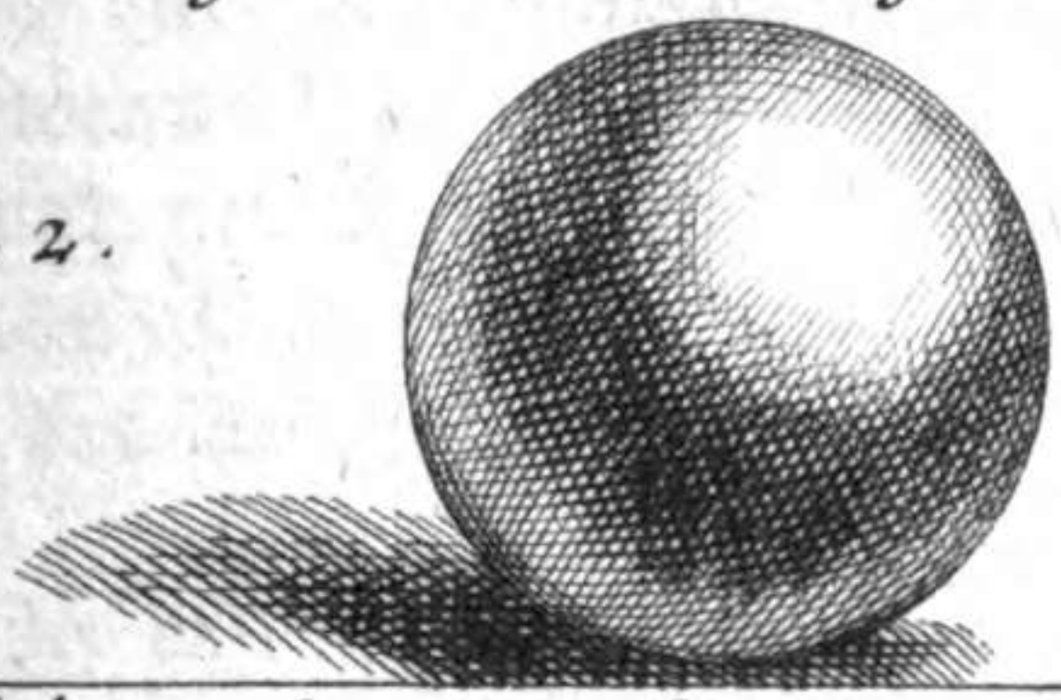
Beweis für die Ein- heit des Vorwurfs.

Fig. 1.



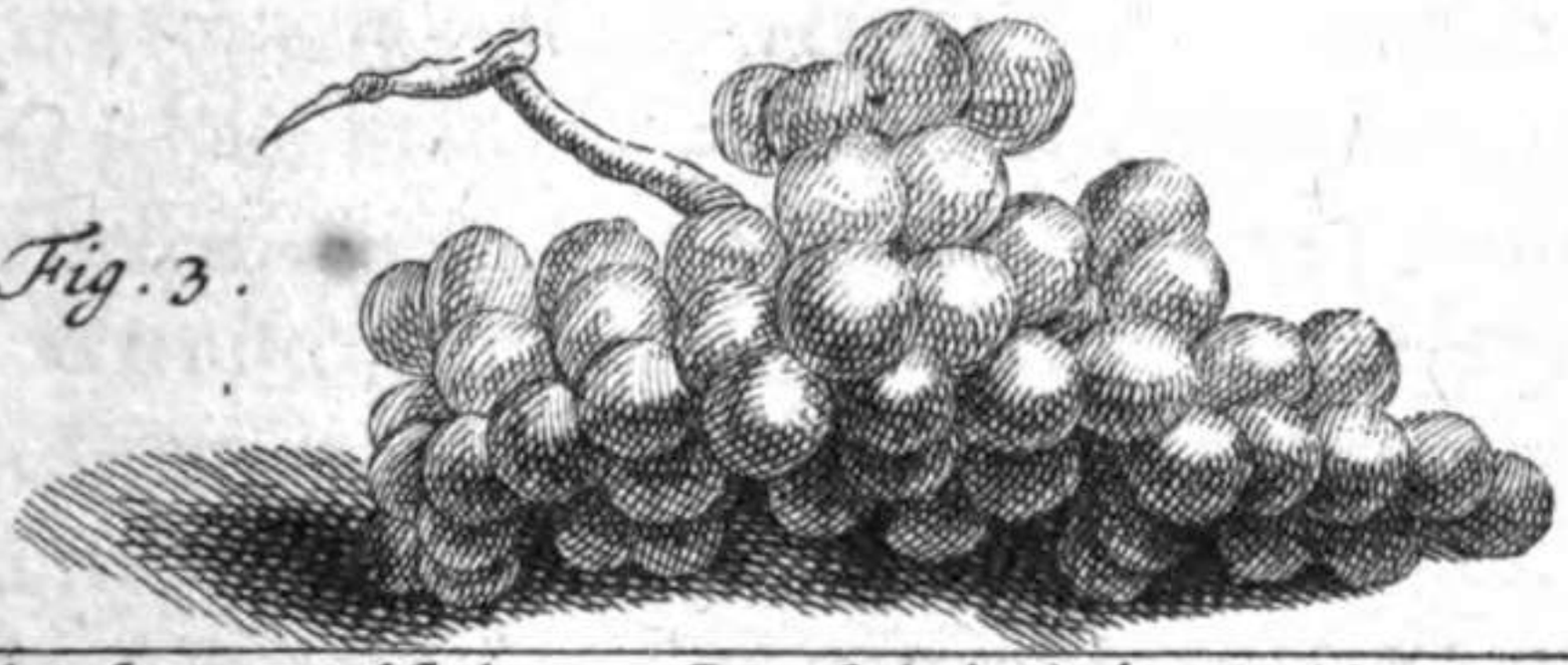
Haltung in einem einzigen Vorwurf.

Fig. 2.



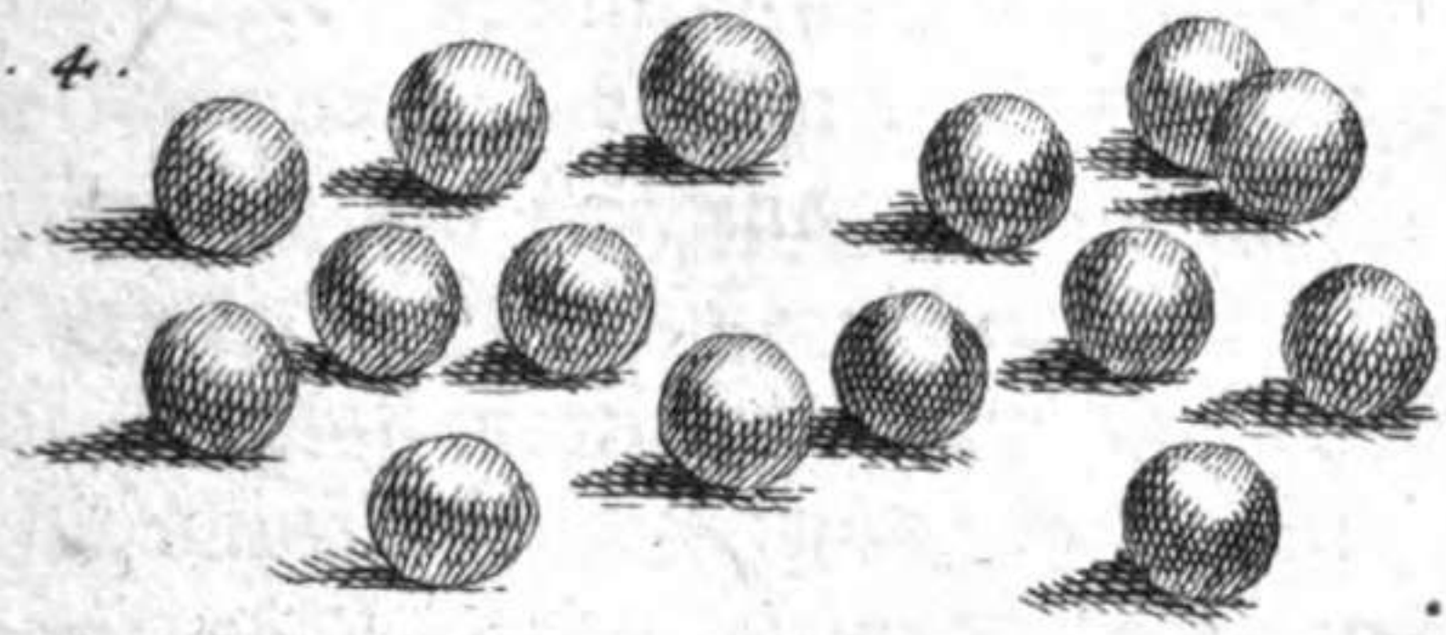
Haltung in einer Gruppe von Vorwürfen.

Fig. 3.



Zerstreute Haltung, die folglich keine Würkung thut.

Fig. 4.



11081528

auch sonst gleichgültige Gesinnungen gegen die Malerey hegen. Was für eine Wirkung muß nun vollends eine solche Schilderey thun, in welcher sich, nebst der Haltung, auch alle übrige Stücke in einem rühmlichen Grad der Vollkommenheit finden? und wenn das Werk einem aufgeklärten Kenner, oder verständigen Liebhaber in die Augen fällt?

Ich habe geglaubt, ich würde nicht unrecht thun, wenn ich die vornehmsten Beweise von der Wirkung der Haltung hier einschaltete, um den Leser von alle dem, was davon gesagt worden, durch den Augenschein zu überführen.

Die erste Figur beweiset die Einheit des Vorwurfs, wie wir im Aufsatz über die Anordnung, schon gezeigt haben. Ueber dieses erhält man hier auch einen Beweis von Vorwürfen, die zu dem Gemälde kommen, und perspektivisch erscheinen. Beide Vorwürfe verlieren, nach dem Maaß ihrer Entfernung vom Mittelpunkt des Sehens, gleich viel an ihrer Stärke. Der ganze Unterschied, der sich hierbey findet, ist nur dieser, daß rückwärtsgehende Vorwürfe, bey ihrer Entfernung vom Mittelpunkt des Sehens, nach den Gesetzen der Perspektiv an Größe abnehmen; die aber, welche sich bloß zur Rechten und zur Linken ausbreiten, durch die Entfernung immer schwächer werden, ohne an Gestalt und Größe etwas zu verliehren.

Die

Die zweyte Figur zeigt, wie man mit einem besondern Vorwurf umgehen müsse, wenn man ihm ein erhobenes Ansehen geben will; wobey es darauf ankömmt, daß man, nach Beschaffenheit der Farben, die diesem Vorwurf angemessen sind, auf den vorstehenden Partien (sur le devant) die lebhaftesten Lichter und die stärksten Schatten brauche, auf den zurückeweichenden aber, (sur les tournans) gegen die Schattenseite zu, allemal die zurückeprallenden Lichter (les reflets) ausspare, und erhalte.

Die dritte Figur dient, die Nothwendigkeit der Gruppen zur Beruhigung der Augen zu erweisen. Diese war das größte Gesetz des Tizian: und dieß sollte sie auch itzt noch für einen jeglichen Maler seyn, der in seinem Gemälde diese Einheit des Vorwurfs beobachten will, welche nebst wohl gewählten Farben die ganze Harmonie derselben ausmacht.

Die vierte Figur ist ein augenscheinlicher Beweis der Nothwendigkeit, welche den Maler dringt, in der Zusammensetzung seiner Gemälde, nach Beschaffenheit ihrer Größe, und nach der Anzahl der darauf befindlichen Figuren, Gruppen anzubringen, und die Einheit des Vorwurfs dadurch zu erhalten. Denn man muß, dem Auge zu gefallen, wie wir bereits erinnert haben, es durch eine herrschende Gruppe anhalten, die vermittelst des Ruhepunkts, den der Umfang ihrer Lichter und Schatten verursacht,

sacht, die Wirkung der übrigen Gruppen, oder geringern Vorwürfe nicht hindert; weil das Auge bey zerstreuten Vorwürfen eben so wenig weiß, wo es sich gleich hinwenden soll, als das Ohr bey dem Gespräche mehrerer Personen, die alle auf einmal sprächen.

Man könnte mit dem, was ich von den Lichtern und Schatten gesagt habe, noch viel andere Wahrheiten verknüpfen, weil diese Materie einer weit umständlichern Ausführung gar wohl fähig ist: allein ich lasse es dabey bewenden, daß ich den Begriff von der Haltung, meiner Einsicht nach, allhier vorgetragen, die verschiedenen Mittel sie zu erlangen überhaupt angezeigt, und ihre unumgängliche Nothwendigkeit in der Malerey erwiesen habe.

Wer mehr davon zu wissen verlangt, kann das nachsehen, was ich in der Auslegung des Gedichtes vom dü Frenoy über den 267 Vers, und auf den 7 oder 8 folgenden Blättern gesagt habe. Ich glaubte nicht, dasselbe hier wiederholen zu dürfen, weil ich die Hauptsache dort schon vorgetragen hatte.

Bildhauer können eben so wohl, als Maler, die Kunst der Haltung in Ausübung bringen, wenn sie Gelegenheit darzu haben, oder wenn sie sich dieselbe bald durch die Anordnung ihrer Figuren, bald durch den Ort, wo ihre Arbeit hingestellt werden soll, verschaffen. Der Herr Bernin hat in einigen Kirchen zu Rom,

der Nachwelt Denkmäler davon hinterlassen, weil er in denselben seine Bildhauerarbeit entweder nach dem Fensterlicht, welches sie erleuchten sollte, anordnete; oder weil er auch wohl, wenn er die Freyheit dazu hatte, Fenster von einer vortheilhaften Oefnung durchbrechen ließ, um dadurch Lichter zu bekommen, die eine ausserordentliche, und die Aufmerksamkeit des Anschauenden unterhaltende Wirkung thun könnten. Noch mehr kann der geschickte Bildschnitzer durch glücklich angebrachte Lokalfarben thun, wenn er sich auf dieselben versteht.

Man kann ein bewundernswürdiges Beyspiel hiervon bey dem Herrn le Hay, auf der Grenellestraße, in der Vorstadt St. Germain, sehen. Diese Werke stehen in zwo Kisten, wovon das eine die Abnehmung vom Kreuze, und das zweyte die Anbetung der Hirten, vorstellt. Die Einsicht und besondere Schönheit, womit diese beide Gegenstände ausgeführt sind, haben mich auf den Gedanken gebracht, daß es das Publicum gerne sehen würde, wenn man ihm durch eine Beschreibung derselben einen vorläufigen Begriff davon machte. Und ob ich gleich dieselbe mit aller möglichen Genauigkeit gemacht habe: so zweifle ich doch nicht, daß Kenner gar bald einsehen werden, sie sey noch weit von dem Erhabenen entfernt, zu welchem sie der Abt Zumbo, ihr Meister, in allen Theilen seiner Kunst gebracht hat.

Hier wäre nun eine gute Gelegenheit, etwas von dem Leben dieses berühmten Künstlers zu sagen: allein ich habe doch geglaubt, es würde besser gethan seyn, wenn ich solches bis auf die zwote Ausgabe versparte, die man von dem Abriß der Lebensumstände der Maler, (l'Abregé de la vie des Peintres) den ich herausgegeben, veranstalten will. Ich werde mich dahero begnügen, die Beschreibung der gemeldeten Arbeiten in dieser Schrift mitzutheilen. Sie ist dem Beschluß des Buchs angehängt worden, damit die Ordnung der Abhandlungen, die den wesentlichen Stoff dieses Werks ausmachen, nicht unterbrochen wird.

Von der Ordnung, die man in den Studien der Malerkunst beobachten muß.

Die meisten geschickten Maler haben sich viel Mühe gegeben, und manche Jahre zubringen müssen, ehe sie zu den Einsichten gelangt sind, die sie in kurzer Zeit hätten erhalten können, wenn sie gleich anfänglich den richtigen Weg getroffen hätten. Diese Wahrheit, welche die Erfahrung in allen Jahrhunderten bekräftiget hat, geht hauptsächlich die Jugend an. Sie vornämlich bedarf bey der Begierde zu lernen eines Lichts, das ihr in einer gewissen Ordnung die Grade des Wachsthums zeigt, die sie hoffen muß, wenn sie das vorgesteckte Ziel unfehlbar erreichen will.

Man

Man kann die Malerey als ein schönes Gartenstück ansehen, das Genie als den Boden, die Grundsätze als den Saamen, und den gesunden Verstand als den Gärtner, der die Erde zubereitet, damit er jeglichen Saamen, zu seiner Zeit, in dieselbe streuen, und alle Arten von Blüten, nützliche nicht weniger, als angenehme, auf derselben ziehe.

Es ist gewiß, daß das Genie, welchem wir die Geburt der schönen Künste zu danken haben, ohne Hülfe der Verbesserung, sie nicht zu ihrer Vollkommenheit bringen könne; daß diese Verbesserung, ohne Anleitung der Urtheilungskraft, unmöglich ist; und daß die Urtheilungskraft ohne Kenntniß richtiger Grundsätze nichts ausrichtet.

Wir müssen also bey allen unsern Unternehmungen das Genie voraussetzen, sonst wird man in der Ausführung nur schläfrig werden. Es ist wahr, daß die Jahrhunderte nicht gleich fruchtbar an großen Genies sind, und daß die Kunst, aus Mangel geschickter Leute, in Abnahme geräth: allein der Mangel großer Geister muß darum die Verbesserung derjenigen nicht verhindern, die zu allen Zeiten, welcherley sie auch seyn mögen, noch gefunden werden. Die Erde pflegt der Beschaffenheit ihres Bodens, und dem dahin gestreuten Saamen gemäß zu tragen. Eben so verhält sichs auch mit den Genies. Wenn man diese verbessert, so werden sie allemal, dem Grad ihrer Erhabenheit,

und

und ihres Umfangs gemäß, einige mehr, andere weniger hervorbringen.

Also hat das Genie verschiedene Grade, und es wird von der Natur einigen zu dieser, andern zu jener Sache gegeben: ja, seine Verschiedenheit zeigt sich nicht nur in der Manchfaltigkeit der Künste, sondern auch in den manchfaltigen Theilen einerley Kunst, oder Wissenschaft. In der Malerey, z. B. hat dieser Genie zum Bildnisse, ein anderer zur Landschaft, zu Thieren, oder zu Blumen. Allein da alle diese Stücke in einem solchen Genie zusammen kommen, welches die Historie auszuführen vermögend ist: so kann man nicht in Abrede seyn, daß diesem Genie in allen besondern Gattungen der Malerey der Vorsitz gebühre. Und dieses muß um so viel eher gelten, weil der Grund, warum diese letztern denjenigen Malern, die sie stets treiben, besser als andern gelingen, ordentlich darinnen zu suchen ist, daß sie sich stärker damit beschäftigen; und nachdem sie ihre Fähigkeit zu dieser, oder jener besondern Gattung, entdeckt hatten, dieselbe auch mit Lust wählten, und nachmals mancherley Gelegenheiten fanden, sie zu untersuchen und zu üben. Dieses sage ich nicht etwann in der Absicht, das Genie solcher Maler zu verkleinern, die es zwar sattsam erweitert hatten, um in der Geschichte glücklich zu arbeiten, sich aber dennoch mehr der einen, als der andern Gattung der Malerey widmeten, nachdem sie die Gelegenheit, oder der Geschmack dazu ermunterte.

Denn man muß die Malerkunst als eine langwierige Wanderschaft ansehen, wo man, mitten unter der Reise, mancherley Dinge findet, die unsern Geist auf einige Zeit angenehm unterhalten können. Man betrachtet die verschiedenen Theile dieser Kunst, man hält sich, während seiner Reise, eben so dabey auf, wie sich ein Wandersmann an den Ruheplätzen, die an seiner Straße liegen, aufzuhalten pflegt. Allein wenn wir an irgend einem dieser Oerter unsere Wohnung aufschlagen, weil wir vielleicht Schönheiten nach unsrem Geschmack, oder Gelegenheiten zu unsrem Vortheil da gefunden haben; und weil wir uns begnügten, den Ort, wohin wir uns begeben wollten, nur vom weiten zu sehen, oder von ihm reden zu hören: so werden wir beständig in der Herberge bleiben, und unsere Reise niemals zu Ende bringen.

Eben dieß widerfährt ganz unstreitig solchen, die zwar der Malerey, als ihrem Zwecke nachstreben, aber beym Studiren der einzelnen Theile, die sie in sich begreift, sich durch die Reizungen aufhalten lassen, die sie an einigen finden; ohne zu bedenken, daß das Vollständige der Malerey nur aus der Vollkommenheit und Verbindung aller Theile, woraus sie besteht, herfließen könne. Daher entsteht nun die Frage, wie man dieses Genie, welches dabey den Vorsitz führen muß, recht verbessere? Meine Forderung ist diese: Es muß ganz vollkommen, und ganz allein, nur dem, was zu

seiner

seiner Absicht gehört, nachhängen, die Zerstreuungen, so es aufhalten könnten, vermeiden, und sich von allen andern Dingen loß machen.

Allein so stark auch die Neigung eines Schülers seyn mag, sich unterrichten zu lassen, so kann es doch wohl geschehen, daß sein Meister nicht Lust hat, ihn zu unterrichten. Der Anschein eines gerechten Vortheils kann ihn vielleicht zurückhaltend machen; weil er befürchtet, er möchte in kurzer Zeit die Frucht einer langwierigen Erfahrung verliehren, wenn er seine Wissenschaften andern mittheilte, und eben deßwegen von seinem Schüler übertroffen werden, oder wenigstens einen Nebenbuhler an ihm bekommen.

Sollte nun jemand seine Wissenschaften mit sich wollen begraben lassen, ohne wider Schüler heran zu ziehen: so würde eine solche Gesinnung weder natürlich, noch christlich, noch weltklug seyn. Sie ist nicht natürlich, weil es der Natur eigen ist, sich selbst immer wider hervorzubringen: sie ist nicht christlich, weil uns die Liebe die Pflicht auflegt, unwissende zu unterrichten; ich meine solche unwissende, denen Gott die Gaben etwas zu lernen gegeben hat: sie ist endlich eben so wenig weltklug, weil sich der Ruhm der Meister durch der Schüler ihren ausbreitet und erhält. Diese pflanzen die Ehre derer, die sie unterrichtet haben, bis auf die Nachwelt fort.

Allein gesetzt, daß die jüngsten unter geschickten Malern so eigennützige Ursachen hätten, wie ich angeführt habe; und daß sie dergleichen Ursachen für zureichende Gründe hielten, welche sie von der Verbindlichkeit, Schülern ihre Einsichten und Geheimnisse mitzutheilen, loß zählten: so kann man doch solche, die entweder schon bejahrt sind, oder allbereits in einem gegründeten Ruff stehen, aus diesen Gründen gar nicht entschuldigen. Denn weil sie dabey, für sich selbst, nichts mehr zu verliehren haben, so können sie auch von ihren guten Absichten weiter nichts erwarten, als von Seiten ihrer, eine völlige Zufriedenheit, und Lobeserhebungen von Seiten aller andern.

Nun haben wir nur die Mittel noch ausfündig zu machen, welche die Schwierigkeiten erleichtern, die Lehrzeit verkürzen, und die Schüler auf den rechten Weg leiten, um ihren Geschmack und ihr Genie vollkommen zu bilden.

Ich weiß wohl, daß geschickte Maler, (ich rede von allen überhaupt,) ich weiß, sage ich, sehr wohl, daß geschickte Leute verschiedene Wege in ihren Studien gewählt haben können, und daß sie folglich, ein jeglicher seine Schüler, wieder durch verschiedene Wege führen könnten, die zu einem Ziele bringen würden. Ich weiß auch dieses wohl, daß man solche finden könnte, die nach einem langwierigen, aber unordentlichen Studiren, und nach viel vergeblichem

Nach=

Nachforschen, den richtigen Weg nur späte gefunden haben; kurz solche, die aus dem Grunde, weil sie sich selbst unterrichtet, und aus ihren Irrthümern gerissen, sehr geschickt seyn würden, der Jugend den besten Weg zu zeigen, um in ihren Studien zu wachsen. Allein meine Verwunderung über die Menge Jahre, die man ordentlich auf das Studiren dieser Kunst verwendet, giebt mir die Erlaubniß hier zu sagen, was ich von den Studien der Malerey, und von der Ordnung denke, die ich in denselben gerne beobachten sähe.

Ich will hier das Alter nicht bestimmen, in welchem man zu arbeiten anfangen muß, wenn man in dieser Kunst etwas leisten will, weil das Genie, und der Fleiß, in allen Arten von Künsten die halbe Arbeit verrichten.

Unterdessen können sich junge Leute, die man der Malerey widmet, nie allzu frühe auf das Zeichnen legen. Denn weil ihr Genie anfängt, sich unter der Arbeit zu entdecken, so läßt man sie fortfahren, wenn sie einiges haben; merkt man aber, daß sie keines besitzen, so hält man sie zu solchen Sachen an, wozu man sie fähiger zu seyn glaubt. Sollte sie aber ihre Neigung ja antreiben, in der Malerey fortzufahren: so muß man, während dieser ersten Uebungen in der Zeichnung, Sorge tragen, daß sie recht lesen und schreiben lernen, damit sie nicht in jene zu große Gleichgültigkeit verfal-

len, welche die meisten Menschen deßwegen gegen das Lesen hegen, weil sie sich dasselbe in ihrer Jugend nicht zur Gewohnheit gemacht hatten. Und da die Maler dieses Hülfsmittels bey ihrer Beschäftigung gar sehr bedürfen, so ist es dienlich, wenn man sie anfänglich Bücher lesen läßt, die angenehm, und ihrem Alter angemessen sind, um ihnen einen Geschmack am Lesen beyzubringen. Und wenn sich, in der Folge, ihr Geist nach und nach bildet, so lehrt uns nichts besser denken, als gute Bücher.

Uebrigens mag man die Malerey anfangen, wenn man will, so wird doch ein jeglicher, nach dem Grad seines Genies, mehr oder weniger in derselben zunehmen. Einige empfinden, daß sie von ihrem Genie gezogen werden, und sie folgen ihm; andere aber werden mit Gewalt dahin gerissen. Die Anzahl der letztern ist geringe; und dergleichen seltene Genies, wenn sie sich finden, können in kurzer Zeit gar sehr zunehmen, und man hat für sie kein bestimmtes Alter. Allein da wir hier einen Plan zu studiren machen sollen: so laßt uns, wie man ordentlich zu thun pflegt, die Zeit der ersten Jugend zum Anfang wählen, um einen jungen Schüler anzuführen.

Wir lernen aus dem Plinius, Alexander, der Große, habe der Malerkunst die oberste Stelle unter den schönen Wissenschaften eingeräumet, und zu gleicher Zeit verordnet, daß

junge

junge Leute vom Stande, vor allen Dingen, zeichnen lernen ſollten. Alexander konnte hiebey keine andere Abſicht haben, als durch diejenigen Fertigkeiten, welche die Zeichnungskunſt in unſerm Gemüthe erzeugt, den Geſchmack ſeiner vornehmſten Unterthanen zu bilden.

Die erſte Frucht des Zeichnens iſt auch wirklich eine gewiſſe Richtigkeit, welche es den Augen der Zeichnenden, ſo zu ſagen, einpflanzt: und ſein erſter Nutzen beſteht darinnen, daß es uns den Charakter der Vorwürfe überhaupt unterſcheiden lehrt; ferner, daß es die Grundſätze von dem, was in den ſchönen Künſten Gut iſt, unſrem Gemüthe einflößt; und endlich, daß es uns, wenn der Geſchmack durch das Zunehmen in eben dieſen Grundſätzen gebildet iſt, deſto fähiger macht, Werke der Kunſt und der Natur zu beurtheilen.

Alexander wollte aus allen jungen Leuten vom Stande eben nicht lauter Maler machen: allein er ließ ſie dem ungeachtet frühzeitig anfangen zu zeichnen, weil er wollte, daß ihnen das Zeichnen, bey zunehmenden Jahren, dienen ſollte, von allen Vorwürfen, die ihnen gelegentlich vorkommen würden, ein richtiges Urtheil zu fällen.

Maler und Bildhauer haben um ſo viel mehr Urſache, dieſem Geſetze des Alexanders, in Anſehung des Gebrauchs ihrer erſten Jugendjahre zu folgen, weil ſie das Zeichnen in

den Stand ſetzen ſoll, nicht nur ihre Meinung von anderer Leute Arbeit zu ſagen, ſondern auch ſelbſt Werke zu verfertigen, die man beurtheilen wird.

Die Hauptſache, welche man bey Erlernung einer Kunſt, die man ſeine ganze Lebenszeit über treiben will, wohl erwägen muß, kömmt darauf an, daß man ſeine Zeit wohl eintheile, und auf ein jegliches beſonderes Studium ſo viel davon verwende, als ihm gebühret. In den erſten Tagen der Jugend, z. B. wann die Vernunft noch ſchwach, und die Betrachtungen noch unreif ſind, muß man ſich das Weiche des Gehirns, und die Reinigkeit der Sinne zu Nutzen machen, weil ſie alsdann dergleichen Eindrücke und Fertigkeiten annehmen können, als man ſie will annehmen laſſen.

Dieß vorausgeſetzt, ſo giebt es nur eine doppelte Uebung, die ſich für Leute von der zarteſten Jugend ſchickt. Die eine iſt, daß man ihre Augen an die Richtigkeit gewöhne; ich will ſagen, daß man ſie gewöhne, das unterſchiedliche Maaß des Vorwurfs, den ſie kopiren, richtig zu Papier zu bringen: die zwote iſt, daß man ihre Hand an die Führung des Bleyſtifts, oder der Feder gewöhne, ſo lange bis man die nöthige Leichtigkeit erworben hat, die ſich durch die Uebung unfehlbar erwerben läßt.

Die

Die Richtigkeit der Augen, und die Leichtigkeit der Hand, sind die zwo Thüren, welche den Eingang zu den Beweisen der Theile öfnen, die uns zur völligen Kenntniß der Zeichnung bringen.

Wenn dahero junge Leute die Malerey glücklich anfangen, und mit großen Schritten darinnen fortgehen wollen: so ist es von der äußersten Wichtigkeit für sie, daß sie diese ersten Uebungen nicht eher verlassen, als bis sie eine große Fertigkeit in denselben besitzen.

Ist nun Studirenden an diesem Punkte sehr viel gelegen, so muß er für die Akademie von noch größerer Wichtigkeit seyn. Denn so wenig sie auch auf ihr Wachsthum, ja selbst auf die Sorge sich zu erhalten, bedacht seyn will: so sollte sie doch dieß, als eine nothwendige Sache ansehen, daß sie niemanden zum Schüler aufnähme, der nicht sattsam geübt ist, nach Zeichnungen, und nach dem Runden zu zeichnen; ich will sagen, der nicht eine zureichende Richtigkeit in den Augen, und eine zureichende Freyheit in Führung des Bleystifts hat, und dieß zwar nach dem Urtheil solcher Officiers, welche die tägliche Uebung haben.

Die Ursache, warum ich in diesem Stücke so denke, ist diese. Wenn die Schüler zu jung, und zu unwissend in die Schule der Akademie aufgenommen werden: so müssen sie daselbst viel Zeit ohne Geschmack, ohne Verstand, und

endlich ohne augenscheinliches Wachsthum in ihren vorgeblichen Studien zubringen. Unterdessen erkühnen sie sich doch nach einigen Jahren, mehr aus Zutrauen auf die Zeit, die sie in der Schule der Akademie zugebracht, als auf den Fortgang, den sie daselbst gemacht haben, mit um den Preiß zu streiten, dessen sie ganz unwürdig sind. Ja, daher kömmt es nachmals, daß diese Kämpfer um den Preiß in der Malerey, weil sie Zweige von einerley Stamm der Unwissenheit sind, auch einerley, entweder schlechte, oder unschmackhafte Früchte zum Vorschein bringen.

Diese erlangten Fertigkeiten müssen junge Leute am allererstен zur Erlernung der Geometrie anwenden. Denn weil es nunmehro darauf ankömmt, daß sie nachdenken, und für alle Theile der Malerkunst, von welchen man eine völlige und deutliche Kenntniß haben muß, den Beweis führen sollen; die Geometrie aber schliessen, und eine Sache aus der andern herfolgern lehret: so kann sie die Stelle der Logik vertreten, und uns aus unsern Zweifeln heraus reißen.

Da die Perspektiv die Geometrie voraussetzt, weil sie der Grund von jener ist: so ist es ganz natürlich, daß man das Studium derselben hieher setzt, und sich um so viel stärker auf sie legt, weil der Maler in keinerley Werk, welches er unternimmt, den Vortheil entbehren kann, den er aus derselben zieht.

Und

Und nun setze ich hier voraus, daß der junge Schüler vollkommen fertig sey, alle Arten von Zeichnungen leicht zu kopiren, und allerley Gattungen von Gemälden zu zeichnen; obgleich diese Geschicklichkeit nur in so weit zur Fertigkeit in der Zeichnung gerechnet werden kann, weil sie eine nothwendige Fähigkeit und Anlage ist, dieselbe zu erlangen.

Wenn sich die Sache solchergestalt verhält, so muß der junge Lernende die Nachahmung der schönen Natur als seinen Zweck ansehen, und sich bestreben, die äußerlichen Charaktere der Gestalten, die sie hervorbringt, kennen zu lernen. Er muß sich also, um von dem Meisterstücke der Werke der Natur, ich meine den Menschen, anfangen zu können, vor allen Dingen, in der Zergliederungskunst, und den Verhältnissen unterrichten, weil diese zween Theile der Grund der Zeichnung sind.

Die Zergliederungskunst erweiset die Festigkeit des Körpers, die Verhältnisse aber bilden dessen Schönheit. Die Verhältnisse haben der Zergliederungskunst die Richtigkeit ihrer Umrisse zu danken; die Zergliederungskunst hingegen ist den Proportionen die genaue Regelmäßigkeit der Natur, in ihrer ersten Absicht, schuldig. Kurz die Zergliederungskunst und die Verhältnisse leisten einander wechselsweise Hülfe, um die Zeichnung zu einer gründlichen und vollkommenen Richtigkeit zu bringen.

So

So genau aber auch das Band zwiſchen dieſen beiden Theilen zu ſeyn ſcheint, ſo dünkt mir doch, man thue am beſten, wenn man von der Zergliederungskunſt den Anfang macht; weil die Zergliederungskunſt die Tochter der Natur, die Proportion aber die Tochter der Kunſt iſt, und weil auch, wenn die Proportion von einer guten Wahl herſtammt, die gute Wahl ihren Urſprung von der Natur herleitet.

Allein ſogleich nach der Zergliederungskunſt muß das Studiren der Verhältniſſe folgen. Es giebt allgemeine Verhältniſſe, die man vor allen Dingen richtig wiſſen muß, das iſt, ſolche, die das Maaß einer jeglichen Partie überhaupt lehren, um ein ganz Vollkommenes daraus zu machen. Z. B. Man muß wiſſen, wie groß ein Kopf, eine Hand, ein Fuß, und endlich der ganze Leib gemacht wird, um einen vollkommenen Menſchen zu bilden.

Weil aber die Natur in ihren Werken verſchieden iſt, ſo muß man das Schönſte unterſuchen, welches ſie in den unterſchiedlichen Charakteren, die man wegen der Verſchiedenheit der Zeitalter, der Länder, und der Beſchäftigungen im menſchlichen Leben antrift, bilden kann.

Es iſt wahr, die Natur ſtellt uns, in ihrer Verſchiedenheit, einen unendlichen Ueberfluß vor Augen: allein da ihre Reichthümer nicht ohne Zuſatz ſind, ſo thut man am beſten, wenn

man

man seine Zuflucht sogleich zum Antiken nimmt, welches uns von der ausgesuchten Wahl, die es kraft einer tiefen Einsicht für allerley Lebensstände angestellt hat, Theil giebt.

Da es ausgemacht ist, daß die antiken Figuren nicht nur alles, was man in der Proportion schön nennen kann, in sich halten, sondern auch die Quelle der Annehmlichkeiten, der Zierlichkeit, und der Ausdrücke sind: so ist das Studiren derselben um so viel nothwendiger, weil es uns auf den Weg zur schönen Wahrheit bringt. Man muß sich, ohne Betrachtung der Zeit, die es erfordert, darinnen üben, um sich in demselben recht fest zu setzen. Denn weil das Antike die Regel der Schönheit ist, so muß man es so lange nachzeichnen, bis man sich einen richtigen und lebhaften Begriff davon macht. Dieser dient nachmals, die Natur wohl anzusehen, und sie wider auf ihre ersten Absichten, die sie oft genug verläßt, zurücke zu führen.

Und da wir von dieser Art zu verfahren kein schöneres Beyspiel haben können, als was Raphael in seinen Werken gezeigt hat: so wird es wohl gethan seyn, wenn wir auch diese zu gleicher Zeit zeichnen, damit er uns, in seiner so glücklichen Vermischung des Antiken und der Natur, zum Anführer diene.

Im Vorbeygehen wollen wir diese nützliche Anmerkung machen, daß in dem Antiken,

theils

theils ein allgemeiner Geschmack herrscht, der über alle Werke der damaligen Zeiten verbreitet ist, theils ein besonderer, der eine jegliche Figur nach ihrem Alter, und Stande charakterisirt. Einem jungen Schüler kömmt nun zu, zu rechter Zeit, und am rechten Orte, Betrachtungen darüber zu machen, wie sie der Einsicht seiner Urtheilungskraft am angemessesten sind.

Gesetzt nun, man hat die Studien, wovon ich gesprochen habe, zu gehöriger Zeit, und mit dem erforderlichen Eifer getrieben; so muß man sie als Stufen ansehen, welche den Geist zur Kenntniß des Naturells, so wie es ist, und wie es seyn soll, erheben. Durch diese erstern Studien urtheilen wir, was für Mängel sich von ungefähr an einem Modelle finden, und was für Vollkommenheiten ihm mangeln; und folglich sehen wir auch durch unsre Ideen, was wir noch zum Naturell setzen, oder daran vermindern müssen, um es in denjenigen Zustand zu bringen, in welchem wir es wünschen.

Und hier ist nun der Platz, welchen man dem Studiren des Modells anweisen muß, womit man noch das Studium des Contrasts, und Gleichgewichts zu verbinden hat, aus welchen zweyen zusammen das Studiren der Stellungen besteht.

So nöthig es beym Setzen eines Modells ist, eine solche Stellung zu suchen, die in ihrem Contrast natürlich ist, und schöne Partien zeigt;

eben

eben so nöthig ist es auch, ihm ein vorstehendes und rundes Ansehen zu geben. Allein da das Erhobene und Runde eines besondern Vorwurfs, bey der Verbindung vieler Figuren noch nicht zureichend ist, sondern zur Beruhigung der Augen, und zur guten Wirkung des Ganzen, auch eine Kenntniß der Lichter und Schatten, die man Haltung nennt, sich in derselben finden muß: so ist es schlechterdings nothwendig, sich diese Wissenschaft zu erwerben.

Diese Kenntniß fordert eine ganz besondere Aufmerksamkeit, und man muß eine desto stärkere Fertigkeit darinnen haben, weil die Haltung einer von den vornehmsten Grundsteinen der Malerey ist; weil ihre Wirkung den Zuschauer anlockt, die Zusammensetzung des Gemäldes unterstützt, und aller übriger Fleiß, den man auf die besondern Vorwürfe verwandt hätte, ohne sie nur eine vergebliche Mühe seyn würde.

Wenn man diesen Theil der Malerey einmal recht gefaßt hat, so ist es dienlich, daß man die nachgestochenen Abdrücke solcher Meister, die Licht und Schatten am besten verstanden haben, mit Nachdenken ansehe, und die Kunst davon ergründe, damit er in dem Gemüthe tiefe Wurzeln fasse.

Es ist aber nicht nur dienlich, dergleichen besondere Kupferstiche zu beschauen, um sich in der Wissenschaft der Haltung mehr und mehr

zu befestigen; sondern die Betrachtung schöner Stiche überhaupt, ingleichen guter Zeichnungen von großen Meistern, hat außerdem diesen großen Vortheil, daß sie uns lehrt, was die geschicktesten Maler ihren Gedanken für einen Schwung, theils bey der Zusammensetzung überhaupt, theils bey einzelnen Figuren ins besondere, gegeben haben.

Gute Kupferstiche so wohl, als gute Zeichnungen, sind gleichfalls sehr fähig, unser Genie zu erwärmen und anzufeuern, daß es etwas ähnliches hervorbringe. Ein jeglicher Vorwurf drückt sich durch verschiedene Züge aus, um seinen Charakter zu entdecken; und wenn man nach guten Meistern gezeichnet hat, so begreift man sattsam, daß diese kecken und feurigen Drücke, und diese verschiedenen Züge, die Seele der Zeichnungen sind. Man prägt sich dieselben tief ins Gemüth, und erlangt dadurch eine weit größere Neigung und Leichtigkeit, bey der Natur auf die Art Achtung zu geben, wie man den Charakter eines jeglichen Vorwurfs ausdrücken müsse. Ein junger Schüler muß dahero sein möglichstes thun, um seine Augen durch den Anblick so schöner Sachen zu weiden.

Und will man dieselben seinem Gedächtniß recht stark einprägen, und einen recht tiefen Eindruck in sein Gemüthe machen lassen: so thut man wohl, wenn man das Schönste in denselben auswählt und nachkopirt, auch wohl

nach

nach Beschaffenheit der Sachen, die uns mangeln, und derer wir am meisten bedürfen, oder gegen welche wir, kraft unsres Genies, die meiste Neigung empfinden, zu seiner Richtschnur macht. Bey einer solchen Gelegenheit könnten uns aufgeklärte und redliche Freunde, die unsere Schwäche und Neigungen oft besser, als wir selbst kennen, mit ihren Einsichten zu statten kommen, wenn sie zu Rathe gezogen würden.

Bis hieher haben die Maler- und die Bildhauerkunst einander die Hand geboten: denn ich setze eben so wohl voraus, daß sich der Bildhauer geübt hat, auf dem Papier zu zeichnen, als ich hier verlange, daß der Maler, um seines eigenen Nutzens willen, modelliren lerne.

Nunmehro aber muß jede für sich alleine gehen, damit sie ihr Ziel glücklich erreiche: dieses ist die Nachahmung der Natur, wozu sie aber verschiedene Mittel brauchen: denn die Bildhauerkunst ahmt an der Materie, als Holz, Stein, u. s. f. durch erhobene Arbeit; die Malerey hingegen auf einer platten Oberfläche durch die Farben nach. Von dieser habe ich noch etwas zu sagen, damit ich sie vollends zum Ende ihrer Laufbahn bringe.

Die bisher angezeigte Ordnung erstreckt sich bloß auf das Studiren der Zeichnung: und was ich noch zu sagen habe, betrift hauptsächlich die Farbengebung, oder das Colorit.

Manche Maler sind der Meinung, man müsse das Studiren der Zeichnung, und des Colorits, mit einander verbinden: denn, sagen sie, weil viel gute Zeichner die Reizungen der Zeichenkunst allzu lange geschmeckt hatten, so war ihr Geist dergestalt damit eingenommen, daß die Farbengebung nachmals keinen Platz da finden konnte; oder weil sie in der Zeichnung schon allzu stark waren, so wurden sie der Arbeit im Colorit, weil sie ihnen Mühe verursachte, gar bald überdrüßig. Dahero suchten sie das Vergnügen wider, welches ihnen die erlangte Fertigkeit im Zeichnen machte: weil man das allemal gerne thut, was uns nicht schwer ankömmt.

Diese Anmerkungen sind zwar nicht ganz ohne Grund: und um sich nach der Schwäche der Menschen zu richten, die fast alles aus Gewohnheit thun; so könnte man, während der Zeichenübungen, jungen Schülern den Gebrauch des Pinsels, und der Farben, dann und wann gar wohl erlauben, damit sie sich bey Zeiten daran gewöhnen, und nichts als Vergnügen in dieser Beschäftigung finden möchten.

Will man aber der Quelle dieser übeln Folgen recht nachspüren, so wird man finden, daß sie nicht da zu suchen ist, weil man es verabsäumt hat, frühzeitig genug zu coloriren; sondern weil man es unrecht angefangen hat, ich will so viel sagen, weil man anfänglich schlechte

Stücke

Stücke kopirt hat, oder unter der Anführung eines Meisters gewesen ist, der keine Grundsätze vom Colorit hatte.

Von einer schlechten Zeichnungsart kann man sich ordentlich wider erholen. Dieß sieht man an allen Zeichnenden. Die Uebung, und die Veränderung des Vorwurfs, und Modells macht, daß sie eine richtigere und bessere Strasse betreten. Nichts hingegen ist ungewöhnlicher, als die Ablegung einer übeln Fertigkeit im Colorit, um eine gute dafür anzunehmen.

Ich will eben nicht behaupten, daß diese Veränderung ganz unmöglich sey: allein sie ist doch sehr selten. Raphael hat eben so, wie Leonhard von Vinci, Michael Angelo, der Römische Julius, und andere große Meister derselbigen Zeiten, den Schulen und der Manier der Oerter gefolgt, wo sie erzogen worden. Daher haben sie auch ihr ganzes Leben zugebracht, ohne zu einer vollkommenen und richtigen Kenntniß des guten Colorits zu gelangen. Und auf Maler von unsrem Zeitalter, und von unserer Bekanntschaft zu kommen, so haben die Schüler des Vouets, die zahlreich waren, und denen es auch nicht an Geist mangelte, bey allen ihren eifrigen Bemühungen, die schlimme Gewohnheit nie wider ablegen können, der sie bey ihrem Meister gefolgt waren. Wir sehen noch itzt das Beyspiel vieler jungen Maler vor uns. Weil diese mit dem Kopiren einiger Gemälde

von einem elenden Colorit den Anfang gemacht haben, so behalten sie in alle dem, was sie coloriren, diese Manier an sich; und sie machen sich gleichsam ein Glas daraus, durch welches sie die Natur eben so gemalt sehen, wie sie zu malen gewohnt sind. Hieraus kann man nun den Schluß machen, daß ein junger Maler, der mit dem Kopiren schlecht colorirter Gemälde den Anfang macht, ein Gift verschlingt, womit er alle die Werke, die er mit der Zeit macht, selbst vergiften wird.

Unterdessen kann eine gründliche Urtheilungskraft, nebst einer guten Erziehung, die Schwierigkeiten überwinden; und so gar einen verderbten Geschmack in dem Gemüthe eines gelehrigen Menschen wider verbessern und herstellen. Dahero sehen wir kein Hinderniß, warum wir dem Studium der Farbengebung allhier seinen Platz nicht anweisen sollten. Doch wir lassen einem jeglichen Studirenden die Freyheit, die hier festgesetzte Ordnung manchmal zu unterbrechen, um seinen Verdruß zu verbannen.

Die erste Arbeit, welche das Colorit von einem jungen Studirenden verlangt, ist diese, daß er anfange das nachzukopiren, was er in den Werken großer Meister, unter welchen Tizian, Rubens, und van Dyke, die oberste Stelle einnehmen, am besten colorirt, und auf das frischeste und freyeste ausgemalt finden wird; ja

die

die allererſten Anfänger würden, meinem Erachten nach, den meiſten Nutzen aus dem Kopiren des van Dyke ziehen, weil ſie nicht nur das Colorit daraus lernen, ſondern auch das Freye des Pinſels daſelbſt finden.

Da das Colorit nur in ſo weit ſchätzbar iſt, als es die Natur vollkommen nachahmt: ſo muß der junge Schüler, wenn er ſich einige Fertigkeit in der Manier geſchickter Männer erworben hat, dieſe Natur auch ſelbſt kopiren, ſie unterſuchen, und mit den Werken großer Meiſter, die er kopirt hat, vergleichen. Dieſe Uebung wird ſeinen Geſchmack an den Begriff des Wahren gewöhnen, und ſeine Augen lehren, daſſelbe ohne einiges Gewölke zu ſehen.

Wenn der junge Maler, auf dieſe Weiſe, eine gute Fertigkeit erlangt, und ſeinen Geſchmack in den Stand geſetzt hat, daß er nichts mehr fürchten darf: ſo kann er Gemälde von allerley Manieren kopiren, wenn er anders etwas daran findet, wodurch er die Wirkſamkeit ſeines Genies unterhalten kann.

Allein eine ſehr wichtige Beſchäftigung würde auch dieſes ſeyn, wenn man es machte, wie die Bienen, welche aus viel guten Blumen das ſaugen, woraus ſie ihr Honig machen. Nach ihrem Vorbild, muß der junge Maler das beſte aus vortreflichen Gemälden kopiren, um ſich eine gute Manier daraus zu bilden. Eben ſo muß er an ſchönen Werken der Natur thun, ſie

mögen Figuren, Thiere, oder Landschaften seyn. Dadurch wird er eine Sammlung bekommen, zu welcher er so wohl seines eigenen Nutzens wegen, bey der Uebung seiner Kunst, als auch seinen Geschmack zu unterhalten, oder seine Neugierde zu nähren, seine Zuflucht nehmen kann.

Wenn der junge Maler in diesem Zustande sieht, daß er mit allem versehen ist: so kann er mit seinen eigenen Flügeln fliegen, und durch das Lesen, oder Nachdenken, seine Gedanken erheben, seine Einbildungskraft in der Zusammensetzung verschiedener Gegenstände üben, und bey der Ausführung sich die Schönheiten zu Nutze machen, deren Wahl ihm die Natur in dem Ueberfluß ihrer Werke frey stellt.

Allein vor allen Dingen mache er sich das Gesetz, nie irgend ein Gemälde zu verfertigen, wovon er nicht vorher einen leichten und colorirten Entwurf gemacht hat, damit er sich in demselben seinem Genie überlassen, und dessen Einfälle, in Ansehung der besondern Vorwürfe so wohl, als der Wirkung des Ganzen, in Ordnung bringen kann.

Dieser Entwurf muß sehr geschwind gemacht werden, wenn der Maler seine Gedanken fest bestimmt hat, damit das Feuer seiner Einbildungskraft nicht verrauche. Und da dieser Entwurf, wie wir voraussetzen, ganz ungestalt ist, so kann man so wohl in Ansehung der Zusam-

sammensetzung, als des Colorits, daran ändern, hinzu setzen, oder davon weglassen. Hat ihn nun der Maler, obgleich bloß obenhin, in den Stand gesetzt, in welchem er ihn zu haben wünscht: so muß er, noch vor dem Entwurf des großen Werks, alle nothwendige Untersuchungen (etudes) nach dem anstellen, was die Natur und das Antike vollkommen Schönes zeigt, und sich zu seinem Gegenstande schickt: er muß alle Partien an ihren Stellen richtig zeichnen, damit er sich die Mühe und den Verdruß erspare, sein Werk zu ändern, und es zweymal zu machen. Raphael that noch mehr. Er leimte viel Bogen Papier zusammen, daß sie die Größe seiner Schildereyen bekamen; und wenn er alles richtig darauf gezeichnet, und an seine gehörige Stelle gesetzt hatte, so paußte er diesen papiernen Entwurf auf den Gründen ab, (il calquoit ce carton sur les fonds) worauf er malen sollte.

Sollte sichs aber, bey aller dieser Vorsicht, noch ereignen, daß es dienlich wäre, in demselben etwas zu ändern, damit das Gemälde eine vortheilhaftere Wirkung thäte: so würde es der Klugheit gemäß seyn, es auch hieran nicht fehlen zu lassen; und eine solche Mühe würde uns auch nicht schwer fallen, weil man sich sonst nichts dabey vorzuwerfen hätte.

Ist endlich das Gemälde ganz ausgearbeitet, so muß der Maler den Ort betrachten, an

welchen es gestellt, und die Entfernung, in welcher es gesehen werden soll, damit er seinem Werke durch mehr, oder weniger lebhafte Drücke und Farben, die erforderliche Stärke, und das rechte Leben gebe.

Unter allen Genies, glaube ich, wird kein einziges seyn, das die Freyheit mehr sucht, und den Zwang mit größerer Ungeduld erträgt, als das Genie der Malerkunst. Und ich zweifle so gar nicht, daß die meisten Maler, einige außerordentliche Geister darunter ausgenommen, es auch ohne einige Ordnung so weit gebracht haben, sich schätzbar zu machen; obgleich in Wahrheit nicht ohne großen Zeitverlust, den sie die Zerstreuung in ihren Studien gekostet hat. Allein wie die üble Beschaffenheit der Räder in einer Maschine, die Bewegung derselben hindert, eben so pflegen auch die Theile der Malerkunst, wenn sie in Absicht auf die Ordnung, wie man sie nach einander studiren soll, nicht gehörig vorgenommen werden, eine Verwirrung in dem Gemüthe, und Gedächtniß, zu verursachen, und werden dadurch schwer zu begreifen und zu behalten. Hieraus erhellt nun, daß man den sichersten Weg gehe, wenn man in seinen Studien eine gewisse Ordnung hält, die mit einer vernünftigen Freyheit bestehen kann.

Eine

Eine Abhandlung,
worinnen untersucht wird, ob die Dichtkunst der Malerey vorzuziehen sey.

Ich habe zwar das Absehen nicht, in dieser Schrift zu behaupten, daß die Malerkunst schlechterdings den Vorzug vor der Poesie verdiene; allein ich habe doch auch niemals gezweifelt, daß diese zwo Künste in gleichem Range mit einander gehen, und daß beide einerley Ehrenbezeugungen würdig sind. Auf diese Art habe ich mich erklärt, so oft sich die Gelegenheit dazu gezeigt hat; und ich habe hierinnen bloß der Meinung der berühmtesten Schriftsteller gefolgt. Allein da sich die Menschen auch über vollkommen festgesetzte Dinge nicht allezeit mit einander vergleichen, so finde ich, auch heut zu Tage angesehene Männer, die einen Widerwillen bezeugen, der Poesie die Malerkunst an die Seite zu setzen. Und so gerne ich auch ihrem Urtheil folgen möchte, so muß ich doch diese Sache erst mit allem möglichen Eifer untersuchen: denn wenn ich genöthiget werde, mich ihrer Meinung zu ergeben, so können sie mir es nicht verdenken, daß ich solches nicht eher thue, als bis ich meinen Irrthum eingesehen, und verlassen habe.

Mein Zweck ist, nicht nur nichts zu sagen, was man nicht bey allen ältern und neuern Schriftstellern, die von dem Gegenstande dieser Abhandlung gesprochen, schon erwiesen finden

wird; sondern ich glaube auch, folgende Anmerkung werde hier nicht unrecht seyn: nämlich, daß ich in dieser Schrift Poesie und Malerey im höchsten Grad der Vollkommenheit voraussetze, zu welchem sie gelangen können.

Ich wage es also, nicht so wohl die Poesie feindselig anzugreifen, als vielmehr die Malerkunst zu vertheidigen. Wenn sich die Malerey und Poesie, durch anhaltendes Ueben und Nachdenken, endlich in ihrem größten Glanz gezeigt hätten: so könnten Männer von einem außerordentlichen Genie dem Publiko, in beiden Arten, Werke und Regeln mittheilen, damit sie der Nachwelt zu Mustern dienten, und einen Begriff von ihrer Vollkommenheit beybrächten. Allein diese zwo Künste sind, seit dem Verfall des Römischen Reichs, bis auf die letztern Jahrhunderte, unglücklicher Weise vernachläßiget worden; so daß Raphael und Titian für die Malerkunst, gleichwie Corneille und Racine für die dramatische Poesie, aus allen ihren Kräften arbeiten mußten, um sie wider herzustellen, und in ihren ehemaligen Zustand zu versetzen.

Unterdessen fand sich dieser Unterschied zwischen ihnen beiden. Die Poesie hat sich nur unsichtbar gemacht, aber doch in den Werken eines Homer, Aeschylus, Sophokles, Aristophanes, und in den Regeln, die uns Aristoteles und Horaz davon hinterlassen haben, rein und unver-

unverfälscht erhalten. Folglich ist es ausgemacht, daß der Weg, den die nachfolgenden Dichter betreten sollten, schon ganz bezeichnet, und der wahre Begriff von der Poesie noch nicht verlohren war: wenigstens war es leicht, zu den genannten Werken, und untrüglichen Regeln, seine Zuflucht zu nehmen, um ihn wider zu finden. Hingegen die Malerkunst war gänzlich verheeret worden, theils durch den Verlust einer Menge Schriften, welche die Griechen, nach des Plinius Bericht, von dieser Kunst aufgesetzt hatten, theils durch die Beraubung der Werke, wovon uns die Schriftsteller der damaligen Zeiten, solche Wunder erzählt haben. Denn einige Ueberreste der alten Malerey, die man noch zu Rom sieht, kann ich für nichts sonderliches rechnen.

Wenn sich also nichts erhalten hat, das uns einen richtigen Begriff von der Malerey geben, und zeigen könnte, wie sie vormals, das ist, in den Zeiten, wann die Künste in ihrer größten Vollkommenheit waren, getrieben wurde: so ist es gewiß, daß die Poesie, die sich, heut zu Tage noch, in ihrem völligen Glanze zeigt, in dem Gemüthe derer, die ihr gänzlich ergeben sind, eine gewisse vortheilhafte Meinung erzeugen muß, welche sie bewegt, ihr den Vorzug vor der Malerey einzuräumen.

Denn man muß gestehen, daß es viel Leute von Verstand giebt, welche die Malerey so we-

nig von der Seite derjenigen Vollkommenheit und Hochachtung, worinnen sie bey den Griechen war, anzusehen pflegen, daß sie auch nicht einmal die allergeringste Aufmerksamkeit auf diese Kunst, so wie wir sie itzt besitzen, und wie sie durch die letztern Jahrhunderte wider empor gebracht worden ist, verwendet haben. Und thun eben diese Personen ja noch so viel, daß sie manchmal eine Malerarbeit ansehen: so beurtheilen sie die Kunst nach dem Gemälde, anstatt, daß sie das Gemälde nach dem Begriff von der Kunst beurtheilen sollten.

Allein ob wir gleich den Begriff von der Malerey, in seinem ganzen Umfange, noch nicht wider gefunden haben, sie auch, bey ihrer Widerherstellung, keine so gewisse Grundsätze, und so vollkommene Werke, wie die Poesie, zu Vorgängern haben konnte: so ist dieses doch kein Hinderniß, daß wir uns nicht einen richtigen Begriff davon sollten machen können; und zwar aus den Werken der besten Maler, die sie wider erneuert, und aus dem, was selbst diejenigen Scribenten davon gesagt haben, welche die Regeln der Poesie aufsetzten, ich meine den Aristoteles und Horaz.

Der erstere versichert uns in seiner Poetik *), daß die Tragödie vollkommener ist, als das Epische Gedicht; weil sie ihre

*) Kap. 27.

re Wirkung besser thut, und mehr Vergnügen giebt.

Und an einem andern Orte *) behauptet er, daß die Malerey eine außerordentliche Zufriedenheit verursache. Hiervon führt er diese Ursache an, weil sie ihren Zweck, welcher die Nachahmung ist, so vollkommen erreicht, daß uns alle Sachen, die sie nachahmt, selbst solche, die wir in der Natur nicht ohne Entsetzen würden sehen können, in einem Gemälde ein sehr großes Vergnügen machen. Mit diesem Grunde verbindet er noch einen andern, nämlich, daß die Malerey unterrichtet, und nicht nur Weltweisen, sondern auch der ganzen Welt, Stoff zum Nachdenken giebt.

Aristoteles, welcher die Schönheit dieser zwo Künste durch das Vergnügen, welches sie geben, durch die Art, wie sie unterweisen, und wie sie zu ihrem Zweck gelangen, gleichsam abmißt, behauptet in dieser Vorstellung, daß die Malerey ein außerordentliches Vergnügen giebt, daß sie auf eine allgemeinere Weise unterrichtet, und daß sie ihren Zweck sehr vollkommen erreicht. Dieser Weltweise ist also nicht sonderlich geneigt, die Poesie der Malerey vorzuziehen.

Auch Horaz **) erklärt sehr deutlich, daß die Poesie und Malerey allemal in gleichem Paare

*) Kap. 4.
**) Art. Poët.

Paare gegangen sind, und daß sie zu allen Zeiten die Macht gehabt haben, alles, was sie wollten, vorzustellen.

Allein wenn wir auch das Ansehen dieser Männer nicht vor uns hätten, so lehren uns doch unsre Sinne und die Vernunft sattsam, daß die Poesie keine Begebenheit vorträgt, welche die Malerey nicht auch vorstellen könnte. Sie sind seit langer Zeit schon für zwo Schwestern erkannt worden, die in allen Dingen so viel Aehnliches haben, daß sie auch einander wechselsweise ihr Amt und ihren Namen leihen: man nennt die Malerey gemeiniglich eine stumme Poesie, und die Poesie eine redende Malerey.

Sie verlangen alle beide ein außerordentliches Genie, das sie mehr hinreißt, als leitet; und wir sehen, daß die Natur große Maler und Dichter, durch eine angenehme Gewalt, zu ihren Beschäftigungen genöthiget hat, ohne ihnen zur Ueberlegung und zur Wahl Zeit zu lassen. Wollen wir ihre vortreflichen Werke recht untersuchen, so werden wir daselbst einen geheimen Einfluß finden, der etwas mehr, als menschliches, zu haben scheint. Es ist ein Gott in uns, sagt Ovidius, da er von den Dichtern spricht *), der uns erhizt, wenn er uns in Bewegung sezt. Und Suidas schreibt: Der berühmte Bildhauer Phidias, und Zeuxis, jener unvergleichliche Maler, haben

*) Fast. lib. VI,

ben beide, durch eine Begeisterung hingerissen, ihren Werken das Leben gegeben.

Die Malerey und Poesie zielen nach einerley Zweck; und dieser ist die Nachahmung. Ja, es hat das Ansehen, spricht ein gelehrter Schriftsteller, als wären sie, nicht begnügt, nur Dinge auf der Erde nachzuahmen, so gar im Himmel gewesen, die Majestät der Götter zu betrachten, um den Menschen Nachricht davon zu geben; so wie sie auch Menschen malten, um Halbgötter daraus zu machen. Hierauf zielte Karl der Fünfte *), wenn er sich rühmte, nicht nur daß er sich Provinzen zinsbar gemacht, sondern auch durch die Hände des Titian dreymal die Unsterblichkeit erhalten hätte.

Alle beide bemühen sich eifrig uns zu täuschen: und wenn wir ihnen nur unsere Aufmerksamkeit gönnen wollen, so thun sie gleichsam eine magische Wirkung, und versetzen uns dadurch aus einem Land in das andere **).

Ihre Eigenschaften sind, uns ergötzend zu unterrichten, unsere Sitten zu bilden, und uns durch die Vorstellung großer Helden und Thaten zur Tugend zu ermuntern. Dieß bewegt den Aristoteles ***) zu sagen, daß die Bildhauer

*) s. Ridolfi.

**) *Et modo me Thebis, modo ponat Athenis.* Horat. Ep. I. lib. II.

***) Polit. l. 5.

hauer, und Maler, eine kürzere und kräftigere Lehrart, als die Weltweisen haben, uns die Bildung unserer Sitten einzuschärfen; und daß es Schildereyen und Bildhauerarbeiten giebt, welche die Laster eben so gut, als alle Gebote der Sittenlehre, verweisen können.

Beide pflegen die Einheit des Orts, der Zeit, und des Gegenstands genau zu erhalten.

Beide gründen sich auf die Stärke der Einbildungskraft, um ihre Arbeiten glücklich zu erfinden; und auf die Gründlichkeit der Urtheilungskraft, um sie richtig auszuführen. Sie wissen Gegenstände zu wählen, die ihrer würdig sind, und sich solcher Umstände und Zufälle zu bedienen, die sie noch mehr erhöhen: sie wissen aber auch, alles zu verwerfen, was ihnen zuwider ist, oder nicht verdient, vorgestellt zu werden.

Wie endlich die Malerey und Poesie von einerley Orte abreisen, so gehen sie auch einerley Straße, sie gereichen zu einerley Ziel, und erhalten ihre größte Hochachtung von den ältern Zeiten, wo die Pracht und Delikatesse noch mit mehrerm Glanze erschienen sind.

Die Dichter selbiger Zeiten haben unendliche Ehrenbezeugungen und Belohnungen erhalten: sie wurden durch die Preise aufgemuntert, die man denen ertheilte, die mit einem glücklichern Erfolg, als ihre Nebenbuhler, ihre Stücke aus-

ausgeführt hatten: und alle Gattungen der Poesie fanden ihr Lob, und ihre Beschützer.

Man hat gesehen, daß Virgil und Horaz vom Augustus mit Wohlthaten überhäuft wurden: daß Terenz mit dem Lälius und Scipio, dem Zerstörer von Karthago, in der vertrautesten Freundschaft stund: daß Ennius vom Scipio, dem Afrikaner, zärtlich geliebt, und in das Grabmal der Scipionen gelegt wurde *), auf welchem man ihm eine Bildsäule errichtete: daß Euripides, der so oft von ganz Griechenland öffentlichen Beyfall erhalten hatte **), durch den Macedonischen König, Archelaus, zu den ersten Ehrenstellen erhoben, und von den Athenienſern durch ein Landtrauren beklagt ward: daß Homer von dem ganzen Alterthum hoch geschätzt, und nicht selten mit Altären und Opfern beehrt wurde ***). Alexander besuchte das Grabmal Achilles, und prieß ihn glücklich, daß er einen Homer gefunden hätte, seinen Ruhm zu besingen. Dieser Prinz marschirte nie ohne die Werke des Homer; er las sie unaufhörlich, und legte sie so gar unter sein Hauptküssen, wenn er sich zu Bette begab ****). Als man ihm einsmals ein Kästchen von unschätzbarem Werth, das köstlichste Kleinod aus des

Darius

*) Cic. pro Arch. it. Val. Max.

**) Solin. Thomaſſin.

***) Vie d'Homere.

****) Plut.

Darius Beute, reichte, so fragten ihn seine Hofleute, zu was für einem Gebrauch er dasselbe bestimmte? Die Werke des Homer darein zu schließen, war seine Antwort.

Allein was hat nicht eben dieser Alexander für die Maler gethan? Was für Zeichen der Achtung und Liebe hat er ihnen nicht gegeben? Er verordnete*), daß die Malerey, unter den übrigen freyen Künsten, den ersten Rang haben sollte: daß es bloß den Vornehmsten erlaubt seyn sollte, sie zu treiben: und daß sie, gleich in ihrer zartesten Jugend, mit Erlernung der Zeichenkunst ihre Schulübungen anfangen sollten. Hieraus erhellt, daß er das Zeichnen als ein Mittel ansahe, welches den Geist am besten zu einem guten Geschmack, und zur Kenntniß anderer Künste lenken, und fähig machen könnte, die Schönheit aller Vorwürfe in der Welt zu beurtheilen.

Er besuchte die Maler oft, und fand ein Vergnügen daran, wenn er sich mit dem Apelles, über Sachen von seiner Kunst, besprechen konnte. Plinius berichtet, daß er eine von seinen Sklavinnen, Kampaspe mit Namen, die er, von ihrer Schönheit gerührt, auf das brünstigste liebte, durch den Apelles habe malen lassen; und als er wahrgenommen, daß sie das Herz des Malers mit eben dem Pfeil gerührt hatte, wo-

von

*) Plin. H. N. 38. 10.

von er sich selbst getroffen fand, so machte er ihm ein Geschenk damit, weil er diese Arbeit nicht würdiger belohnen konnte, als wenn er sich das raubte, was er heftig liebte.

Wenn Alexander allen Malern, außer dem Apelles, untersagt habe, ihn zu malen, und allen Bildhauern, außer dem Lysippus, seine Bildsäule zu machen, so sey die Ursache dieses Verbots, wie Cicero *) meint, nicht so wohl das Verlangen, schön vorgestellt zu werden, als vielmehr seine Begierde, nichts der Unsterblichkeit unwürdiges von sich zu hinterlassen, und seine besondere Hochachtung gegen diese zwo Künste gewesen. Auch ich werde hier keinen Unterschied zwischen der Maler- und Bildhauerkunst machen: denn diese enthält nichts, das die Malerey nicht auch gründlich verstehen sollte, um vollkommen zu seyn; und was die Bildhauerkunst Schönes hat, ist ihr wider mit der Malerkunst gemein. Diese zwo Künste haben sich, zu allen Zeiten, in einerley Grad der Vollkommenheit erhalten. Die Maler und Bildhauer haben, wie heut zu Tage, so allezeit, wegen der Schönheit und Achtung ihrer Werke in einer lobenswürdigen Nacheiferung mit einander gelebt. Und sind die antiken Bildhauerarbeiten die Bewunderung der Alten gewesen, so wie sie das Erstaunen der Neuern sind; was für eine Vorstellung muß man sich von der

*) Ep. Fam. 12. lib. 5.

Malerey eben derselben Zeiten machen, weil sie sich durch den Geschmack und das Regelmäßige ihrer Zeichnung alle Lobeserhebungen hat erwerben können, welche die erstaunlichen Wirkungen ihres Colorits verdienen?

Wollen wir aber noch über die Zeiten Alexanders zurücke gehen, so werden wir finden, daß Gott selbst diese Kunst dadurch ehrwürdig machte, daß er dem Bezaleel und Ahaliab *), welche den Tempel Salomons verschönern, und durch ihre Arbeiten ansehnlich machen sollten, von seiner Einsicht, von seinem Geist, und von seiner Weisheit etwas mittheilte.

Betrachten wir ferner, wie die Maler belohnet wurden, so werden wir sehen, daß die Schildereyen vortreflicher Maler mit ganzen Scheffeln voll Goldstücken **), ohne sie auszurechnen, oder zu zählen, erkauft worden sind. Und hieraus folgert Quintilian, daß nichts edler sey, als die Malerey, weil die meisten andern Dinge behandelt würden, und einen Preiß hätten, die Malerey hingegen ganz und gar keinen habe.

Eine einzige Statüe von der Hand des Aristides wurde um 375 Talente ***); eine andere

*) 2 B. Mos. 31. it. Joseph.

**) In nummo aureo mensuram accepit, non numero.

***) Plin. 10. 35.

re vom Polyklet um 120000 Sesterzien *) verkauft. Und als der König von Nikomedien die Stadt Gnidus von verschiedenen Auflagen befreyen wollte, unter der Bedingung, daß man ihm die Venus **) geben sollte, die Praxiteles gebildet hatte, und alle Jahre einen unendlichen Zulauf von Menschen dahin zog: so wollten die Gnidier***) lieber beständig zinsbar bleiben, als ihm eine Bildsäule geben, welche die größte Zierde ihrer Stadt ausmachte.

Man hat so gar vortrefliche Maler und Bildhauer gefunden, welche, von dem Werth ihrer Kunst überzeugt, ihre Arbeiten den Göttern weyheten, weil sie glaubten, daß die Menschen derselben unwürdig wären ****). Und Griechenland ließ den berühmten Polygnotus, aus Erkenntlichkeit für die Gemälde, die er ihm geliefert hatte, und die alle Welt bewunderte, in allen Städten, wo er ein Werk verfertigt hatte, prächtig einziehen: ja, es verordnete durch einen Schluß des Raths zu Athen, daß er an allen Orten, wo er durchreisen würde, aus dem allgemeinen Schatzkasten frey gehalten werden sollte.

Die Malerkunst wurde auch damals so sehr geehrt, daß die geschickten Maler derselben Zei-

*) Cic. ad Att. lib. I. Ep. 7.

**) Aelian. Hist.

***) Cic. c. Verr.

****) Plut.

ten auf keinerley Sache malten, die nicht von einem Orte zum andern gebracht, und vor einer Feuersgefahr gesichert werden konnte. Sie würden sich sehr gehütet haben, spricht Plinius, auf eine Mauer zu malen, die nur einem Besitzer hätte gehören können, die stets an einerley Orte geblieben wäre, und die man der Heftigkeit der Flammen nicht hätte entreißen können. Es war nicht erlaubt, die Malerey auf den Mauern gleichsam gefangen zu halten: sie wohnte ohne Unterscheid in allen Städten, und ein Maler war ein gemeinschaftliches Gut des ganzen Landes.

Man trieb die Ehre, die man dieser Kunst erwieß, so gar bis zur Ehrfurcht. Der König Demetrius gab, bey der Belagerung von Rhodus, merkwürdige Proben davon. Da konnte er sich nicht entbrechen, einen Theil der Zeit, die er der Vorsorge für seine Armee schuldig war, auf einen Besuch bey dem Protogenes zu verwenden, welcher damals das Gemälde des Jalisus schilderte. Dieses Werk, schreibt Plinius, hinderte den König Demetrius, Rhodus einzunehmen, weil er fürchtete, er möchte die Schildereyen dieses grossen Malers verbrennen. Und da er auf keiner andern Seite, als auf der, wo die Bildersammlung dieses berühmten Mannes war, Feuer in die Stadt werfen

fen konnte: so wollte er lieber der Malerey schonen, als den ihm angebotenen Sieg annehmen. Protogenes, fährt eben dieser Plinius fort, arbeitete damals in einem Garten vor der Stadt, nahe bey dem feindlichen Lager: da malte er die angefangenen Werke unverdrossen aus, ohne daß das Geräusche der Waffen fähig gewesen wäre, ihn zu unterbrechen. Und da ihn Demetrius kommen ließ, und fragte, aus welchem Zutrauen er sich unterstünde, mitten unter den Feinden zu arbeiten; so antwortete der Maler: er wüßte wohl, daß er den angefangenen Krieg wider die Rhodier, und nicht wider die Künste führte. Dieß nöthigte den König, ihm zu seiner Sicherheit eine Wache zu geben, und er war froh, die Hand erhalten zu können, die er vor der Beleidigung der Soldaten verwahrt hatte.

Große Männer haben die Malerkunst heftig geliebt, und sich mit Vergnügen darinnen geübt. Zu solchen gehört Fabius, einer von den berühmten Römern, der, nach des Cicero Bericht *), Fabius Pictor, Fabius der Maler, genannt werden wollte, nachdem er an der Malerey einen Geschmack gefunden, und sich darinnen geübt hatte. Hierdurch wollte er, nach dem damaligen Begriff von der Malerkunst,

*) In Brut.

seiner Geburt einen neuen Glanz geben. Denn bewundernswürdig ist es an dieser Kunst, spricht Plinius *), daß sie die edlen noch edler, und berühmte Leute noch berühmter macht. Turpilius, ein Römischer Ritter, Labeo, Stadtrichter und Consul, die Dichter Ennius und Pacuvius, Sokrates, Plato, Metrodorus, Pyrrho, Commodus, Vespasianus, Nero, Alexander Severus, Antoninus, nebst andern Kayfern und Königen mehr, haben sichs für keine Unehre gehalten, einen Theil ihrer Zeit darauf zu verwenden.

Man weiß, daß die großen Monarchen, zu allen Zeiten sehr sorgfältig und häufig Schildereyen von großen Meistern gesammlet, und einen der größten Zierrathen ihrer Palläste daraus gemacht haben. Man sieht noch alle Tage, wie empfindlich dieses Vergnügen großen Herren, und Leuten von Verstand ist, die einen Geschmack an guten Sachen finden. Man weiß, mit was für vorzüglicher Achtung, auch in den neuern Zeiten, geschickten Malern von gekrönten Häuptern begegnet worden ist, und wie hoch ein Titian, und ein Leonhard von Vinci, von den Prinzen, in deren Diensten sie waren, geschätzt wurden. Der letztere **) starb in den Armen Franz des ersten: und Titian erregte unter den Hofleuten Karl des fünften, der mit diesem

*) H. N. 34. 8. Mirum in hac arte est, quod nobiles viros nobiliores facit.

**) Vasari.

diesem Maler gern umgieng, so viel Eifersucht *), daß dieser Kayser genöthiget wurde, ihnen zu sagen, an Hofleuten würde es ihm nie fehlen, aber einen Titian würde er nicht allezeit haben. Man weiß auch, daß der Kayser diesem Maler einmal einen Pinsel aufhub, den er, während der Arbeit an Karl des fünften Bildnisse, hatte fallen lassen: und als Titian seinen Dank dafür abstattete, und um Entschuldigung bat, so gab er zur Antwort: Titian verdient es wohl, daß er durch einen Kayser bedient wird **).

Allein wir wollen setzen, der Begriff von der Malerey, in ihrer Vollkommenheit betrachtet, sey noch nicht sattsam bestimmt. Wenn nun der, welchen man sich heut zu Tage davon macht, bey allen den Wissenschaften, die er in sich begreift, und bey alle dem, was er über unser Gemüthe vermag, noch keinen Grund des Verdiensts hätte, woher käme denn die Leidenschaft, welche große Herren, und so viel Leute von Verstand gegen dieselbe fühlen? und daß selbst die, welche eine Gleichgültigkeit gegen diese Kunst hegen, es ohne Schamröthe nicht wagten, sie zu gestehen?

Es ist ein Unglück, schreibt ein angesehener Schriftsteller ***), die Malerey nicht lieben, und ihr die gebührende Achtung

*) Ridolfi.

**) Ridolfi.

***) Dio. Chrysost. Or. XII.

versagen: denn wer solches aus Unwissenheit thut, ist sehr unglücklich, daß er alle Schönheiten in der Welt nicht erkennen kann; und wer es aus Verachtung thut, ist sehr boshaft, daß er sich für den Feind einer Kunst erklärt, welche arbeitet, die Götter zu verehren, die Menschen zu unterweisen, und ihnen die Unsterblichkeit zu schenken.

Kommen wir auf die Wirkungen, welche die Poesie und Malerey auf unsere Gemüther machen: so ist es gewiß, daß beide fähig sind, die Leidenschaften heftig zu bewegen. Und wenn gute Theatralische Stücke den Zuschauern Thränen aus den Augen gepreßt haben, und noch täglich auspressen: so kann die Malerey eben dasselbe thun, wenn es der Gegenstand erfordert, und wenn er, wie wir es voraussetzen, gut ausgedrückt ist. Gregorius von Nicäa *) macht, in einer seiner Reden, eine weitläuftige Beschreibung von dem Opfer Abrahams, und endlich setzt er hinzu: Ich habe mein Auge oft auf ein Gemälde geworfen, welches diesen mitleidenswürdigen Auftritt vorstellt, und ich habe es nie ohne Thränen wider davon weggewandt. So rührend hat die Malerey diese Begebenheit vorzustellen gewußt, daß es aussieht, als wenn sie wirklich vorgieng.

Der

*) Orat. de Div. Filii et Sp. S.

Der Endzweck der Maleren so wohl, als der Poesie ist, die Menschen dergestalt zu überraschen, daß ihre Nachahmungen Wahrheiten zu seyn scheinen. Das Gemälde des Zevxis, worauf er einen Knaben *) gemalt hatte, der Weintrauben trug, und doch den Vögeln keine Furcht einjagte, weil sie kamen, und mit ihren Schnäbeln an diesen Früchten hacken wollten, ist ein klarer Beweis, daß die Malerey in den damaligen Zeiten gewohnt war, die Augen in allen Vorwürfen, die sie vorstellt, zu hintergehen. Diese Figur wurde auch von dem Zevxis selbst aus keinem andern Grunde getadelt, als weil sie nicht hintergangen hatte.

Und dieß sind ungefähr die natürlichen Beziehungen, welche die Malerey und Dichtkunst mit einander gemein haben, und welche, wie Horaz spricht, Malern nicht weniger, als Dichtern, zu allen Zeiten erlaubten, alles zu wagen. Allein er setzt gleich hinzu, diese Freyheit müsse sie nicht verleiten, irgend etwas zu machen, das wider alle Wahrscheinlichkeit wäre, als z. E. wenn man süsse Sachen mit bittern, und Tiger mit Schafen verbinden wollte.

Dieser allgemeine Begriff verbindet ihn nachmals, gemeinschaftliche Mittel vorzuschlagen, welche Dichter und Maler auf die Wege der gesunden Vernunft leiten können. Denn man

*) Plin. H. N. 35. 10.

man sieht aus einer Satyre *) dieses Dichters, daß er die Malerey heftig liebte, und für einen guten Kenner derselben angesehen wurde.

Unterdessen betreffen seine hinterlassene Regeln bloß die theoretische Kenntniß dieser zwo Künste, die nur in der Uebung und Ausführung von einander unterschieden sind. Diese Uebung der Poesie zeigt sich in der Diction, und der Versification, wenn man voraussetzt, daß die Versification zum Wesen der Poesie gehöre. Man könnte noch die Declamation hinzufügen, weil sie die Nerve der Rede ist, und weil sich die Sitten und Handlungen der Menschen, ohne dieselbe, nicht wohl vorstellen lassen, welches doch der Zweck der Dichtkunst ist. Die Ausführung der Malerey aber besteht in der Zeichnung und Farbengebung.

Diese verschiedene Manieren, eine Malerey und Poesie auszuführen, verursachen zwar Kosten und Schwierigkeiten; allein die Ausführung der Malerey erfordert doch weit mehr Nachdenken und Zeit, als die Ausführung der Poesie. Denn die Diction lernt man durch die Grammatik, und durch den guten Gebrauch: und dieser pflegt allen ehrlichen Leuten, wegen der Verbindlichkeit ihre Sprache richtig zu reden, gemein zu seyn, obgleich die Leichtigkeit sich rein, deutlich und zierlich auszudrücken, auch die Frucht eines ernstlichen Nachdenkens ist.

*) Sat. 3. 2.

ist. Die Declamation, wovon Quintilian sehr umständlich handelt; ohne welche, wie er spricht, die Nachahmung unvollkommen, und welche die Seele der Beredsamkeit ist, beruht auf wenigen Grundsätzen, und fast bloß auf den Gaben der Natur. Und die Versification besteht im harmonischen Sylbenmaas, in der Wendung des Verses, und im Reim. Und obgleich diese Dinge Nachdenken, Lesen, und Arbeit erfordern, so kann man sie doch leicht genug lernen.

Allein mit dem Zeichnen und der Farbengebung geht es nicht so leicht zu. Beide fordern unzählige Einsichten, und ein recht halsstarriges Studiren. Das Zeichnen verlangt eine Uebung, die, zur Erkenntniß des verschiedenen Maaßes sichtbarer Vorwürfe, eine so große Richtigkeit und Schärfe in dem Gesicht, und zur Bildung ihrer Umrisse, eine so große Fertigkeit in der Hand erzeugen muß, daß der Zirkel, nach des Michael Angelo Ausdruck, mehr in den Augen, als in den Händen seyn muß.

Das Zeichnen setzt die Kenntniß des menschlichen Körpers voraus, und zwar nicht nur desjenigen, wie man ihn ordentlich sieht, sondern auch, wie er seyn muß, wenn er vollkommen, und der ersten Absicht der Natur gemäß seyn soll. Es gründet sich die Kenntniß der Zergliederungskunst auf die bald festen und starken, bald zarten und zierlichen Verhältnisse,

nisse, so wie sie den verschiedenen Altern, Geschlechtern, und Ständen angemessen sind. Und dieß allein erfordert vieljährige Untersuchungen und Anmerkungen.

Eben die Zeichnung verbindet den Maler auch, die Geometrie vollkommen zu verstehen, damit er die Perspektiv, die er bey allen seinen Beschäftigungen unumgänglich nöthig hat, genau und richtig mache. Sie fordert die Fertigkeit, Verkürzungen und Umrisse zu machen, deren Abwechselung eben so groß, als die Anzahl der Stellungen unendlich ist.

Endlich schließt die Zeichnung auch die Kenntniß der Physiognomie, und den Ausdruck der Gemüthsbewegungen in sich, eine Sache, die in der Malerey so nothwendig, und so schätzbar ist.

Das Colorit hat den Einfall der Lichter, die Kunst der Haltung, die Lokalfarben, die Sympathie und Antipathie der Farben ins besondere, die Zusammenstimmung und Vereinigung, die sie unter einander haben müssen, ihr perspektivisches Luftige, und die Wirkung des Ganzen zu seinem Augenmerk. Und die Kenntniß aller dieser Dinge hängt von der tiefsinnigsten und abstraktesten Naturkunde ab.

Ich würde niemals fertig werden, wenn ich alle diejenigen Hülfsmittel durchgehen wollte, welche die Malerey braucht, alle ihre Gedanken auszudrücken; und aus dem angeführten ersieht man

man schon sattsam, daß es ihr eben so wenig, als der Dichtkunst, am Vermögen fehle, den Menschen zu gefallen, sie zu täuschen, und ihre Gemüther ungewiß zu machen.

Allein obgleich die Malerey und Poesie zwo Schwestern sind, die wegen ihres großen Feuers und Geists, eine Aehnlichkeit haben: so könnte man doch der Malerey manche Vortheile vor der Poesie einräumen. Ich werde mich aber begnügen, allhier nur einige zu berühren.

Erstlich, wenn die Wahl der Sprachen bey den Dichtern stehet, so können sie doch allemal nur von einer Nation verstanden werden, so bald sie sich zu einer von diesen Sprachen entschließen: die Maler hingegen haben eine Sprache, die gleich jener, welche Gott den Aposteln mittheilte, (wenn ich anders so sagen darf,) von allen Völkern der Erde verstanden werden kann.

Ferner, die Malerey entwickelt sich, und unterrichtet uns, gleich auf einmal, wenn sie sich sehen läßt: die Dichtkunst aber kann nur durch auf einander folgende Vorstellungen ihren Zweck erreichen, und ihre Wirkung thun. Nun pflegt aber das Gedrängte, wie Aristoteles urtheilt, viel angenehmer zu seyn, und viel lebhafter zu rühren, als alles Ausgedehnte: und wenn die Poesie durch die Abwechselung der Episoden, und durch die umständliche Beschreibung einzelner Vorfälle, das Vergnügen vermehrt, so

kann

kann die Malerey so viel, wie sie will, davon vorstellen, und sich durch vielfältige Schildereyen auf alle Begebenheiten einer Handlung einlassen. Auf welcherley Art sie ihre Werke zeigt, so läßt sie ihren Zuschauer doch nie schläfrig werden. Das Vergnügen, welches sie giebt, ist dahero lebhaftiger, als das, welches durch die Poesie erzeugt wird.

Endlich kann man der Malerey auch diesen Vorzug einräumen, daß sie durch denjenigen Sinn in unser Gemüthe eindringt, welcher der feinste und zugleich der geschickteste ist, uns zu rühren, und unsre Leidenschaft zu erregen, ich will sagen, durch das Gesicht. Denn die Dinge, spricht Horaz, welche durch die Ohren in unser Gemüthe gebracht werden, nehmen einen weit größern Umweg, als die, welche durch die Augen dahin gelangen. Diese sind viel getreuere und sicherere Zeugen, als die Ohren.

Betrachtet man, nach dieser ersten Bewegung, die Wirkungen, welche sie in dem Gemüthe erzeugt; so muß man einräumen, daß die Poesie eben so wohl, als die Malerey, fähig und geschickt sey, zu unterrichten: allein die letzte thut es auf eine allgemeinere Art. Sie unterweiset unwissende eben so gut, als gelehrte; ohne ihren Beystand ist es schwer, die übrigen Künste recht zu ergründen, weil sie demonstrativische Figuren nöthig haben, wenn sie wohl

ver-

verſtanden werden ſollen. Und bloß der Mangel ſolcher Figuren macht es, daß uns die Schriften des Vitruvs, und des alten Hiero, der von Maſchinen gehandelt hat, ſo dunkel vorkommen. Wie nützlich iſt ſie nicht in den Reiſebeſchreibungen? Ja, giebt es wohl irgend eine Wiſſenſchaft, die ihres Beyſtands nicht bedarf, wenn ſie vollkommen eingeſehen werden ſoll? Die Städtebeſchreibung, die Münzen, die Aufſchriften, die Sinnbilder, die Beſchreibungen der Pflanzen und Thiere, können ſie wohl den Beyſtand entbehren, welchen die Malerey ihnen zu leiſten allezeit bereit iſt?

Von der heiligen Geſchichte den Anfang zu machen, was für eine ehrfurchtsvolle Freude würden wir nicht empfinden, wenn die Malerey den Tempel, welchen Salomo in ſeiner Herrlichkeit erbaute, bis auf unſere Zeiten hätte erhalten können? Was für ein Vergnügen würden wir nicht beym Leſen der Geſchichte des Pauſanias empfinden, der uns ganz Griechenland beſchreibt, und gleichſam bey der Hand darinnen umher führt, wenn ſein Werk demonſtrativiſche Figuren hätte?

Der Hauptzweck des Dichters iſt die Nachahmung der Sitten und Handlungen großer Männer. Die Malerey hat eben dieſen Vorwurf: allein ſie ſchreitet mit einer viel größern Ausſicht zu demſelben. Denn es iſt nicht zu leugnen, daß ſie Gott in ſeiner Allmacht, ich

will sagen, in der Schöpfung sichtbarer Dinge nachahmt. Der Dichter kann zwar, durch die Stärke seiner Worte, eine Beschreibung davon machen: allein Worte werden nie für die Sache selbst angenommen werden, noch jene Allmacht nachahmen, welche sich im Anfang durch sichtbare Geschöpfe geoffenbaret hat. Hingegen die Malerey kann mit wenig Farben, und gleichsam aus einem Nichts, alle Dinge, die auf der Erde, im Wasser, und in der Luft sind, so gut bilden und vorstellen, daß wir sie für wahr halten. Denn es ist der Malerey wesentlich, unsere Augen zu verführen, und uns zu überraschen.

Einen Umstand, welcher der Poesie zum Vortheil gereicht, will ich hier nicht vorbey lassen; nämlich, daß die Episoden, im Fortgange eines Gedichts, ein so viel größeres Vergnügen verursachen, je geschickter sie da eingestreuet, und je unvermerkter sie damit verbunden worden sind. Die Malerey hingegen kann zwar alle Vorfälle einer Geschichte, durch vermehrte Bilder, der Ordnung nach vorstellen: allein sie kann weder die Ursache, noch die Verbindung derselben, jemals entdecken.

Nachdem ich nun zwischen diesen zwo Künsten die Vergleichung gezogen habe: so ist noch übrig, daß ich einige Einwürfe, die man mir dargegen gemacht hat, aus dem Wege räume.

Man wirft mir aber ein, die Malerey borge von der Poesie; Aristoteles behaupte, daß die Künste, welche den Beystand der Hand brauchen, weniger edel wären; und endlich sey die Poesie bloß eine Beschäftigung des Geistes, da hingegen die Malerey, theils den Geist anstrenge, theils mit der Materie zu thun habe.

Hierauf gebe ich folgendes zur Antwort. Der wechselsweise Beystand der Künste ist ein sattsamer Beweis, daß eine die andere nicht entrathen kann. Die Malerey entlehnt auch nicht mehr von der Poesie, als die Poesie von der Malerey zu entlehnen pflegt. Dieß ist so gewiß, daß die falschen Gottheiten, welche Anlaß zu den Fabeln gaben, von denen Poeten in ihren Erdichtungen bloß deßwegen gebraucht worden sind, weil Maler und Bildhauer erst angefangen hatten, den Aegyptiern dergleichen vor Augen zu stellen, um sie anzubeten.

Ovidius, so vollkommen Dichter er auch ist, behauptet doch *), daß Venus, die Göttinn, welche durch die Feder der Schriftsteller so berühmt worden ist, noch in der Tiefe des Meers seyn würde, wenn sie des Apelles Pinsel nicht bekannt gemacht hätte. Gesetzt nun, daß die Poesie, in diesem Beyspiel, die Schön-

*) De Art. Am.

Si Venerem Cous nunquam pinxisset Apelles,
Mersa sub aequoreis illa lateret aquis.

heiten der Venus immer weiter ausgebreitet hat, so hatte doch die Malerey die Figur und den Charakter derselben gezeichnet.

Horaz, der wirklich viel Geschmack an der Malerey fand, sein Glück aber, und seinen Ruhm der Poesie zu danken hatte, sagt, daß sich die Maler und Dichter, zu allen Zeiten, die Erlaubniß gegeben haben, alles zu unternehmen. Dadurch gesteht er, daß ihre Herrschaft, in Absicht auf die Erdichtung, von einerley Umfange sey, wie sie denn wirklich ohne Gränzen und ohne Zwang ist.

Wenn wir von den Fabeln zur Geschichte, einer andern Quelle, woraus Maler und Dichter gleich stark schöpfen, fortgehen wollen: so werden wir finden, daß die meisten Schriftsteller, die heiligen Scribenten ausgenommen, in ihren Werken entweder ihrer Leidenschaft, oder den Memoiren, die man ihnen gab, gefolgt sind; und daß sie uns folglich, in Ansehung vieler Begebenheiten, die sie oftmals auf eine ganz verschiedene Art erzählen, in Zweifel gelassen haben.

Allein unter solchen historischen Begebenheiten können wir, nach dem Urtheil geschickter Männer, doch die für völlig ausgemacht halten, welche wir Münzen, antike halberhobene Arbeiten, oder Malereyen, womit die ersten Christen diejenigen unterirdischen Hölen geschmückt haben, wo sie die Uebungen ihrer Religion

ligion anstellten, bestätigen und bekräftigen sehen. Dergleichen Hölen findet man in Rom, und an andern Orten Wälschlands. Baronius schreibt, das Römische Volk sey bey der Entdeckung einer zwoten Stadt, unter der Erde, ganz entzückt worden, als es eben die Sachen, die es in seinen Geschichtsbüchern gelesen hatte, daselbst in Schildereyen gesehen habe. Bose und Severan, die von dem unterirdischen Rom große Werke geschrieben haben, entdecken auch wirklich in den Gemälden, die sich bis auf den heutigen Tag daselbst erhalten, das Alterthum unsrer Sakramente, die Art der ersten Christen zu beten und die Märtyrer zu begraben, nebst viel andern Nachrichten, welche die Geheimnisse unsrer Religion betreffen.

Was lernen wir nicht aus den antiken Münzen und Bildhauerarbeiten? Die Manchfaltigkeit der Tempel, der Altäre, der Opferthiere, der heiligen Gefäße, der priesterlichen Kleidungen, und von alle dem, was zu denen Opfern gehörte; alle Arten von Waffen, von Wagen, und von Schiffen; die Werkzeuge, die im Krieg zum Angriff, und zur Vertheidigung der Städte dienten; die manchfaltigen Kronen, um die verschiedenen Gattungen der Würden und Siege anzuzeigen; so vielerley Kopfputz für Frauenspersonen, so vielerley verschiedene Kleidungen nach Beschaffenheit der Zeiten und Oerter, im Krieg und Frieden. Was für Bücher hat man, die uns von den Gewohn-

heiten, und von andern bey den Römern gebräuchlichen Dingen, so gewisse Nachrichten geben können, als diejenigen sind, die wir aus den zu ihren Zeiten verfertigten Bildhauerarbeiten schöpfen! Die halberhobenen Arbeiten an der Trajanischen und Antoninischen Säule, sind stumme Bücher, wo man zwar keine Benennungen der Sachen, aber doch die Sachen selbst findet, die wenigstens in den Tagen der Kayser, von welchen diese Säulen den Namen führen, im gemeinen Leben gebräuchlich waren.

Die Schriftsteller, welche von der Religion der alten Römer, von ihrer Art sich zu lagern, von allegorischen Sinnbildern, von der Erklärung der Bilder, und von den Bildern der Götter gehandelt haben, konnten keine bessern Gründe zur Bestätigung ihrer Meinungen anführen, als die antiken Denkmäler der halberhobenen Arbeiten und der Münzen. Kurz, solche Werke, nebst den alten Gemälden, wovon ich gesprochen habe, sind die Quellen einer untrüglichen Gelehrsamkeit. Und daraus sehen wir diese starke Begierde nach Münzen, nach gegrabenen Steinen, und nach alle dem, was in den schönen Künsten den Charakter des Alterthums hat, bey einer großen Anzahl gelehrter Männer entstehen. Aus dem allen aber, was ich in Ansehung der Fabel, und Historie gesagt habe, folgt nun, daß die Dichtkunst wenigstens

nigstens eben so viel von der Malerey, als die Malerey von der Dichtkunst entlehne.

Auf denjenigen Einwurf, der sich auf des Aristoteles Urtheil gründet, daß nämlich die Künste, die des Beystands der Hände bedürfen, weniger edel sind; und auf den damit verbundenen Zusatz, daß die Poesie gänzlich eine Beschäftigung des Geistes sey, da hingegen die Malerey, theils den Geist anstrengt, theils mit der Materie zu thun hat: auf diesen Einwurf, sage ich, kann man antworten, daß die Hand bey der Malerey nichts anders ist, als was das Wort bey der Poesie zu seyn pflegt. Sie sind die Bedienten des Geists, und der Canal, wodurch sich die Gedanken mittheilen lassen. Was den Geist selbst anlangt; so muß er sich in beiden Künsten gleich stark zeigen. Eben der Horaz, der uns so vortrefliche Regeln von der Dichtkunst gegeben hat, spricht *), daß ein Gemälde die Augen des Leibes, und des Geistes, gleich stark in Ungewißheit erhalte.

Was man den materiellen Theil in der Malerey nennen will, ist nichts anders, als die wirkliche Ausführung des geistreichen Theils, den man ihr nicht abspricht: er ist eigentlich die Folge der Gedanke des Malers, so wie die

*) *Suspendit picta vultum mentemque tabella.* Epist. 1. lib. 2.

Declamation die Folge der Gedanke des Dichters ist.

Allein die Ausführung des Gedankens in einem Gemälde bedarf wohl einer größern Kunst, als die Declamation einer Tragödie. Zur letztern braucht man nur die äußerlichen Naturgaben, mit wenigen Geboten vermehrt: hingegen die Ausführung einer Malerey erfordert viel Nachdenken und Einsicht. Der Redner (le declamateur) thut beynahe schon genug, wenn er sich nur seiner Naturgabe überläßt, und sich seinen Gegenstand recht lebhaft vorstellt: und ich weiß, daß der Acteur Roscius dieses mit so viel Stärke that, daß er, nach dem Urtheil des Cicero *), bloß deßwegen verdiente, von allen rechtschaffenen Leuten höchlich bedauert zu werden, oder vielmehr beständig zu leben. Der Maler aber muß sich nicht nur seinen Gegenstand vorstellen, wenn er ihn ausführt, sondern er muß auch außerdem, wie wir bereits gesagt haben, eine große Kenntniß von der Zeichnung und dem Colorit haben, und die manchfaltige Physionomie, nebst den verschiedenen Gemüthsbewegungen auf das feinste ausdrücken können.

Die Hand hat an allen diesen Dingen keinen andern Antheil, als daß sie sich von dem Haupt leiten läßt. Es giebt also, eigentlich

zu

*) Orat. pro Archia.

zu reden, in der Malerey nichts, das nicht die Frucht eines tiefen Nachsinnens wäre. Und dieß erstreckt sich bis auf die Führung des Pinsels: auch so gar dessen Bewegung hilft den Vorwürfen ihren Geist und Charakter geben.

Man setzt mir außerdem noch die Kraft zu schließen entgegen, und spricht, dieses kostbare Eigenthum des Menschen, welches sich in der Poesie mit seinem ganzen Schmuck äußert, lasse sich in der Malerey nicht finden.

Es könnte zwar alles, was ich bereits gesagt habe, schon mehr, als zureichend seyn, diesen Einwurf zu widerlegen: ich halte es aber doch für dienlich, ihn gehörig aus einander zu setzen, um ihn desto gründlicher zu beantworten.

Da die Künste bloß Nachahmungen sind; so muß man erwägen, daß das Nachdenken, welches sich in einem Werke äußert, bloß in der Seele des Menschen, der davon urtheilt, vorgehen könne. Es ist also nöthig zu zeigen, daß der Zuschauer in der Malerey, so wie der Zuhörer in der Poesie, Nachdenken (du raisonnement) finde.

Man versteht unter dem Ausdruck Nachdenken (raisonnement) entweder die Ursache, und den Grund, warum die Arbeit eine gute Wirkung thut, oder die Handlung des Verstands,

wenn er eine Sache durch die andere erkennt, und Folgen daraus herleitet.

Versteht man durch das Wort Nachdenken, die Ursache und den Grund, warum das Werk eine gute Wirkung thut: so findet sich in der Malerey eben so viel Nachdenken, als in der Poesie, weil beide kraft ihrer Grundsätze handeln.

Will man aber den Ausdruck, Nachdenken, von derjenigen Handlung des Verstandes annehmen, wenn er eine Sache aus der Kenntniß einer andern schließt: so wird solches in der Poesie und Malerey gleich stark gefunden, wenn sich die Gelegenheit darzu zeigt. Der sicherste Weg diese Wahrheit begreiflich zu machen, ist dieser, daß wir sie an Werken, die vor unsern Augen sind, und zu denen wir unsre Zuflucht leicht nehmen können, an den Tag legen. Die Gemälde in der Luxenburgischen Gallerie, welche das Leben der Maria von Medicis vorstellen, könnten eben so viel Beweise seyn: ich will aber nur das wählen, worauf die Geburt Ludwig des dreyzehnten gemalt ist, weil es das bekannteste ist.

Bey dem Anblick dieses Gemäldes wird man z. B. schließen, daß sich die Niederkunft früh Morgens ereignete, weil man da die Sonne erblickt, wie sie sich mit ihrem Wagen erhebt, und aufschwingend ihre Reise thut.

Man

Man wird ferner schließen, daß diese Niederkunft glücklich war; und solches zwar aus dem Gestirn des Castors, welches der Maler oben auf das Gemälde gebracht hat, und das Sinnbild glücklicher Begebenheiten ist. Auf der Seite des Gemäldes ist die Fruchtbarkeit, welche gegen die Königinn gewandt, dieser in einem Horne des Ueberflusses fünf kleine Kinder zeigt, wodurch sie zu verstehen giebt, daß diese Prinzeßinn gleich so viele gebähren würde. An der Figur der Königinn kann man aus der Röthe ihrer Augen leicht schließen, was sie eben itzt bey ihrer Niederkunft ausgestanden habe. Und in eben diesen, liebreizend gegen den neugebohrnen Prinzen gerichteten Augen, nebst den Gesichtszügen, welcher der Maler göttlich schön gebildet hat, muß jedermann eine doppelte Leidenschaft, ich will sagen, einen Ueberrest des Schmerzens, nebst einem Anfang der Freude entdecken, und hieraus die Folge ziehen, daß die mütterliche Liebe, und die Freude, einen Dauphin zur Welt gebracht zu haben, das Andenken der Geburtswehen bey dieser Prinzeßinn verbannen. Die übrigen Gemälde dieser Gallerie, die ganz allegorisch sind, geben Gelegenheit, Folgen aus denjenigen Denkbildern zu ziehen, die den Vorwürfen und Umständen, die der Maler ausführen wollte, angemessen sind.

Man wird nicht einen geschickten Maler finden, der nicht ähnliche Spuren des Nachdenkens

denkens hätte sehen lassen, wenn das Werk, seiner Natur, nach so beschaffen war, daß es dergleichen forderte. Denn obgleich das Nachdenken in der Poesie und Malerey Platz haben kann; so sind doch die Werke dieser zwo Künste nicht stets damit vermischt, noch desselben allezeit fähig. Die Verwandlungen des Ovids, ganz poetische Werke, sind meistentheils nichts, als Beschreibungen.

Ich räume ein, daß das Nachdenken, welches sich in der Malerey findet, nicht für alle Arten von Geistern ist: allein solche, die nur etwas erhabenes haben, machen sich ein Vergnügen daraus, den Gedanken des Malers zu ergründen, die wahre Meinung des Gemäldes, aus den Sinnbildern, die man da vorgestellt sieht, zu errathen, und mit einem Worte, eine Sprache des Geistes zu verstehen, die nur unmittelbar für die Augen gemacht ist.

Die allzu große Leichtigkeit eine Sache zu entdecken, schwächt ordentlich das Verlangen: und die ersten Weltweisen haben geglaubt, sie müßten die Wahrheit in Fabeln, und witzige Allegorien einhüllen, damit ihre Weißheit mit mehrerer Neugierde gesucht würde, oder damit sie die Gemüther aufmerksam erhalten, und tiefer Wurzeln in denselben schlagen möchte. Denn je angenehmer eine Sache unsere Aufmerksamkeit beschäftiget, desto stärkern Eindruck macht sie auf unsern Geist, und auf unser Gedächt-

dächtniß. Jesus Christus hat sich dieser Art zu unterrichten selbst bedient, damit solche Gleichnißreden und Parabeln, seine Zuhörer in einer desto größern Aufmerksamkeit auf die Wahrheiten, die darinn verborgen lagen, erhalten möchten.

Auch aus den Stellungen, Ausdrücken, und Gemüthsbewegungen, zieht man in der Malerey Folgen. In gewissen Schildereyen, die uns Unterredungen und Gespräche vor Augen stellen, erkennen wir so gar die Gedanken der Figuren, die sich mit einander zu unterhalten scheinen. Z. E. in der Ankündigung, wo der Engel die Maria aufsucht, wird der Zuschauer aus dem Ausdruck, und der Stellung der Heil. Jungfrau, den Augenblick leicht entwickeln, welchen der Maler hat wählen wollen: und man begreift daraus, ob es derjenige ist, da sie durch eine unvermuthete Erscheinung beunruhiget wird; oder da sie durch den Vortrag des Engels in Erstaunen geräth; oder endlich, da sie mit der Demuth einwilliget, die ihr die Worte: Siehe, ich bin des Herrn Magd, u. s. w. in den Mund legt.

Es scheint auch, als wenn Aristoteles selbst keine Schwierigkeit machte, der Malerey das Nachdenken einzuräumen, wenn er spricht, daß diese Kunst unterrichte, und nicht nur Weltweisen, sondern auch allen Menschen Stoff zum

Nach=

Nachdenken gebe. Und Quintilian *) gesteht, daß die Malerey so tief in unser Gemüth eindringe, und unsre Leidenschaften so lebhaft bewege, daß es scheint, sie habe mehr Gewalt, als alle Gespräche.

Allein die Vernunft zeigt sich nicht etwann bloß in den Werken der Malerey, sondern sie zeigt sich auch im Schmuck einer angenehmen Zierlichkeit und Wendung: ja, das Erhabene entdeckt sich da eben so deutlich, wie in der Poesie. Selbst die Harmonie, welche sie alle beide zur Bekanntschaft einführt, und ihnen eine günstige Aufnahme verschaft, muß sich unumgänglich da finden. Denn man zieht aus den Farben eine Harmonie für die Augen, so wie man aus den Tönen eine für die Ohren ziehet.

Aber, wird man mir sagen, so viel Geist man auch der Malerey immermehr geben kann, so wird sie doch keine Sache weder so deutlich, noch so stark ausdrücken, als die Sprache.

Ich weiß zwar wohl, daß man mit der Sprache Begriffe und Ausdrücke verbinden kann, welche die Malerey nur unvollkommen ersetzt:

*) Pictura tacens opus et habitus semper eiusdem, sic in intimos penetrat affectus, vt ipsam vim dicendi non nunquam superare videatur. l. II. c. 3.

ersetzt: allein mir ist auch dieß bekannt, daß die Poesie gar sehr unvermögend ist, einen jeglichen Vorwurf, der unter den Sinn des Auges fällt, so wahr, und so genau, wie die Malerey, auszudrücken. So schön auch die Poesie eine Landschaft beschreiben mag; so sorgfältig sie auch arbeitet, die Physionomie, die Züge und Gesichtsfarbe nachzuzeichnen: so werden ihre Bilder doch allemal etwas Dunkles und Ungewisses in dem Gemüthe übrig lassen, und sich denjenigen nie nähern, welche uns die Malerey sehen läßt. Man hat viel Maler gesehen, die durch Worte allein, nicht den geringsten Begriff von gewissen Leuten geben konnten, an deren Kenntniß doch gelegen war; sie bedienten sich deßwegen nur leichter Züge, dieselben zu bezeichnen, und man konnte sich alsdenn weiter nicht irren. Selbst solche, deren Beschäftigung es war zu überreden, haben die Malerey oft zu ihrem Beystande gerufen, um die Herzen zu rühren; weil das Gemüthe, wie wir bereits gewiesen haben, eher und lebhafter durch Dinge bewegt wird, die in die Augen fallen, als die durch das Ohr eindringen. Worte vergehen, nach dem Sprichwort, und verfliegen; sichtbare Beyspiele aber rühren. Dahero pflegten die Sachwalter, wie Quintilian *), der Verfasser jener vortreflichen Regeln der Beredsamkeit, berichtet, in peinlichen Processen manchmal ein Gemälde auszustellen, welches die Begeben-

*) Inst. Or. lib. 6.

gebenheit, wovon die Rede war, deutlich vor Augen malte, um das Herz der Richter durch die Abscheulichkeit der That zu bewegen. Die Armen bedienten sich, vor alten Zeiten, eben dieses Mittels, sich gegen die Unterdrückung der Reichen zu verwahren. Quintilian bezeugt solches gleichfalls *) und spricht, solches sey deßwegen geschehen, weil die Reichen durch ihr Geld heimlich Stimmen gewinnen konnten: allein so bald die Abschilderung des geschehenen Unrechts vor der ganzen Versammlung erschien, so drang sie dem Herzen der Richter, zum Vortheil des Armen, die Wahrheit mit Gewalt ab. Die Ursache ist hierinnen zu suchen. Worte sind bloß Zeichen der Sache; hingegen die Malerey stellt die Wirklichkeit lebhafter vor, und folglich erschüttert und durchdringt sie das Herz auch viel stärker, als die Rede. Kurz, es ist das Wesen der Malerey, durch die Sache zu reden, so wie es das Wesen der Poesie ist, durch die Worte zu malen.

Es ist falsch, wird man vielleicht fortfahren einzuwenden, daß die Malerey durch die Sache selbst redet, und sich zu erkennen giebt: sie thut es bloß durch die Nachahmung der Sachen.

Man antwortet hierauf: Eben dieses macht den Werth der Malerey aus. Denn dieser Nach-

*) Declam. 252.

Nachahmung wegen, gefällt die Malerey mehr, als die Sachen selbst, wie wir bereits erinnert haben.

Ich hätte hier unzählige Zeugnisse der berühmtesten Schriftsteller anführen können, um den Werth der Malerey dadurch zu bestätigen, wenn ich nicht gefürchtet hätte, dieser Aufsatz möchte zu weitläuftig, und durch die Citationen allzu bunt werden.

Ich habe mich also begnügt, in diesem kleinen Aufsatz zu erweisen, wie sehr unvollkommen der Begriff ist, den sich die meisten Menschen von der Malerey machen; und daß eben hieraus der Vorzug entsteht, den manche der Poesie zugestehen wollen. Ich habe getrachtet, die Gleichförmigkeit zu zeigen, die sich ganz natürlich zwischen diesen zwo Künsten findet: ich habe einige Vortheile berührt, die man der Malerey, und auch der Poesie einräumen kann: ich habe auch die Einwürfe beantwortet, die man mir gemacht hatte: und kurz, ich habe mein möglichstes gethan, der Malerey den Rang zu erhalten, den man ihr nehmen wollte.

Beschreibung zweyer Bildschnitzerwerke, die dem Hrn. le Hay gehören, und vom Hrn. Zumbo, einem Sicilianischen Edelmann, verfertiget worden sind.

Man hat den Meister dieser beiden Werke, davon eines die Geburt, und das andere das Begräbniß Jesu Christi vorstellt, oft sagen hören, er habe diese zween Gegenstände deßwegen ausarbeiten wollen, damit er Gelegenheit hätte, zwo ganz entgegengesetzte Leidenschaften, die Freude, und die Traurigkeit, auszudrücken. Aus dem Grunde hat er in der Geburtsgeschichte den Zeitpunkt gewählt, da die Hirten kommen, denjenigen Heiland, der nach den Worten des Engels, der ganzen Welt eine große Freude machen sollte, zu erkennen und anzubeten.

In der Begräbnißgeschichte hat er den Augenblick vorzustellen gesucht, da Joseph von Arimathia den Leichnam Jesu Christi erhalten, und da er, die Jungfrau Maria, und die heil. Weiber, die sie begleiteten, Merkmale ihres Schmerzens von sich geben.

Und da dieses glückliche Genie gar wohl empfand, daß die Farbe seine Arbeit unendlich erhöhen, und seinen Ausdrücken ein großes Gewicht geben würde: so hat er auch das Colorit dabey gebraucht, um seinen fleischichten Theilen und Gewändern das Wahre zu geben.

Die

Die Geburt.

Der Nachricht des Evangeliums zu Folge, hat dieser Künstler den Auftritt seines Gegenstands an einen Ort gelegt, dem es an allen Dingen fehlt, und der aus den noch übrigen Ruinen vormals ein Götzentempel gewesen zu seyn scheinet; der aber nunmehro zu nichts weiter, als zu einem Aufenthalt für Thiere, und höchstens zu einem Stall dienen konnte, der dem ersten, dem besten, frey und offen stand.

Der Künstler hat Ueberbleibsel der Pracht in seine Zusammensetzung mischen wollen, um durch diesen Gegensatz die Armuth Jesu Christi begreiflicher zu machen, und die christliche Religion auf den Trümmern des Götzendiensts zu gründen. Er hat ferner bedacht, es würde zum Ausdruck der Freude, die er zeigen wollte, vieles thun, ohne deßwegen den Begriff von des Ortes Armseligkeit zu vernichten, wenn er einige antike Bildhauerarbeit wo anbrächte, und dadurch den Geschmack seines Zuschauers, und das Vergnügen beförderte, welches Kenner in dem Anblick dergleichen schätzbarer Ueberbleibsel finden. Da außerdem nichts niedriger, noch auch erhabener seyn kann, als die Geburt des Sohnes Gottes; so hat der Künstler auch auf diesen Umstand anspielen wollen, und zwar dadurch, daß er die Zerstörung eines prächtigen Gebäudes, und die Schönheit einiger Ueberbleibsel desselben, mit einander verband.

Unser vornehmer Bildschnitzer hat 24 Figuren, und 6 Thiere von verschiedenen Gattungen, in seinen Gegenstand gebracht. Die Jungfrau mit ihrem Sohne hat er in die Mitte gestellet. Sie zeigt sich daselbst in einem bescheidenen Charakter, der aber mit einer unaussprechlichen Anmuth verbunden ist: und das Christkind behält auch die Gestalt eines neugebohrnen Kindes; es macht aber durch seine Handlung, daß man sich etwas mehr, als menschliches von ihm vorstellen muß.

Man bemerkt eine große Manchfaltigkeit in den Figuren dieser Geschichte, welche von dem Unterschied der Physionomie, der Charaktere, der Geschlechter, des Alters, der Stellungen und der Handlungen herstammt. Vier Hirten sind begierig, das Kind und die Mutter, die ihnen der Engel angezeigt hatte, näher zu betrachten.

Zur rechten Hand stehen vier andre Hirten um den Joseph, der ihnen das Geheimniß, dessen Zeugen sie sind, erklärt. Diese Hirten bezeugen, durch die Aeußerung der Freude, die ihnen dieser Unterricht verursacht, die Wirkungen der Gnade auf mancherley Weise.

Noch andere, und zwar furchtsamere, die auf dem Vorgrund der Zusammensetzung dieses Werks angebracht sind, beten den für sie gebohrnen Heiland in der größten Entfernung an.

Zur

Zur Linken besprechen sich einige Hirten mit einander, über das, was sie hier sehen. Unter andern scheint einer die entferntesten zu rufen, und zu ermuntern, daß sie geschwind kommen, und das Neue dieses Anblicks mit betrachten sollen.

Der Künstler hat zur Zusammensetzung seines Gegenstands auch 4 Engel genommen, die in der Luft über Christo und der Maria schweben, und setzt also voraus, daß sie von dem himmlischen Hofstaat abgeschickt worden sind, um denen Hirten ihren göttlichen Herrn zu erkennen zu geben, und ihn nebst diesen anzubeten.

Die Auszierungen, die Gewänder, der Kopfschmuck, und alles, was die Figuren begleitet, schickt sich so vollkommen für sie, daß ein jeglicher, der sie genau nach allen Theilen untersuchen will, ihre Manchfaltigkeit und Wahrscheinlichkeit bewundern wird. Hauptsächlich sind die Ausdrücke daran so lebhaft, daß man sie durch den Eindruck, den sie auf die Gemüther machen, begreifen muß, wenn man nur einige Aufmerksamkeit darauf verwenden will. Einer drückt die Bewunderung, der andere die Einfalt; jener die Befremdung, dieser die Andacht aus: und alle Vorwürfe sind vollkommene Merkzeichen von der Wahl eines schönen Charakters.

Die Figuren sind mit einer genauen Richtigkeit, mit einem großen Geschmack, und mit

einer ihrem Stande angemessenen Manier gezeichnet. Man muß das Zärtliche der fleischichten Theile, die schönen Falten der Gewänder, die Richtigkeit und den Contrast der Stellungen, die Anordnung der Gruppen, und die Farbenabschießung (la degradation) derer Boden darinnen bewundern.

Alles ist in diesem Werke außerordentlich wohl ausgearbeitet, und es ist bis auf die Pflanzen und andre Kleinigkeiten, nicht das geringste daran, dessen genaue Wahrheit nicht ein Vergnügen machen sollte. Selbst die Farben, die sich sonst nicht wohl zur Bildschnitzerarbeit schicken, sind da mit einer gewissen Mässigung aufgetragen, welche über das Ganze eine noch größere Wahrscheinlichkeit verbreitet. Dieses beweisen unter andern die Statüen, an welchen ein ganz fleckichter, und durch die Zeit ganz veränderter Marmor, so vortreflich nachgeahmt ist, daß das Auge dadurch gänzlich betrogen wird.

Kurz, alle diese Dinge zusammen, machen eine bewundernswürdige Harmonie, und alle helfen den Gegenstand mit aller nur ersinnlichen Annehmlichkeit ausdrücken.

Das Begräbniß.

Der Meister dieses vortreflichen Werks hat, wie schon gemeldet, den Augenblick gewählet, da Joseph von Arimathia den vom Kreuze abgenommenen Leichnam Jesu Christi, den vornehmsten Personen, die den Heiland in seinem Leben geliebt hatten, noch einige Zeit sehen läßt.

Die Lage des Orts, der voll Felsen ist, läßt muthmaßen, daß der Auftritt von dem, was hier vorgeht, nicht weit von dem Orte entfernt sey, welchen man zum Begräbnisse bestimmt hatte.

Christus, seine Mutter Maria, der heilige Johannes, und die drey Marien, drey Engel, Joseph von Arimathia, Nikodemus, und der Hauptmann, der die Gottheit Jesu Christi unmittelbar nach seinem Tod erkannte, machen die Zusammensetzung dieser Historie aus.

Christus ist in die Mitte des Auftritts gestellet worden. Auf einem Stein, der mit einem leinen Tuch bedeckt ist, liegt er nachläßig, aber natürlich ausgestreckt, und in einer Lage, die einem Körper angemessen ist, der ohne fernere Bewegung ist, aber doch gleichsam von Ungefähr eine solche Wendung bekommen hat, die bey dem Zuschauer Mitleiden, ja so gar Thränen erregen kann. Die Figur hat eine so edle und zärtliche Proportion, daß man bey

dem Anblick derselben leicht und gerne glaubt, es sey unter diesem schönen Ansehen etwas Göttliches verborgen.

Die Jungfrau Maria steht neben diesem Leichnam. Sie hat dessen Kopf auf ihre Knie gestützt, um ihn besser betrachten zu können. Ihr Leib ist zusammen gebogen, ihre Arme aber aufgehaben, in einer Handlung, wodurch sie ihre Zärtlichkeit, und alles, was sie bey dem Zustande fühlt, darinnen sie ihren Sohn und ihren Gott erblickt, ausdrücken will.

Die heiligen Weiber, die Begleiterinnen der Jungfrau Maria, lassen mit Herzen voll Wehmuth, eine jegliche auf ihre Art, das sehen, was das Mitleiden bey dem Anblick eines so rührenden Auftritts thun kann. Die Begriffe, welche diese heiligen Weiber von der Gottheit Christi hatten, konnten zwar in ihren Gemüthern eine Stille erzeugen, und alle Merkmale ihrer Betrübniß auslöschen: allein, ihre Liebe zu ihrem Meister, die Beleidigungen, welchen sie ihn sein ganzes Leben hindurch ausgesetzt gesehen hatten, und die schändliche Todesstrafe erlaubten ihnen nicht, die Beschimpfungen gänzlich zu vergessen, die er nur so kürzlich vor ihren Augen hatte erdulden müssen.

Jesus Christus hatte ihnen zwar von der Nothwendigkeit seiner Leiden, und von seiner nahen Auferstehung gesagt: alles aber, was ihnen Hofnung machen konnte, ihn bald auf-

erstehen

erstehen zu sehen, diente bloß, die ungemessenen Bewegungen, wozu uns die äußerste Traurigkeit ordentlich bringt, zu mildern. Man wird also hier keinen äußerlichen Ausdruck der gänzlichen Ueberlassung an den Schmerzen wahrnehmen, sondern nur alle Kennzeichen eines solchen Herzens bemerken, das in der Heftigkeit seiner Liebe, zwar über den nahen Triumph Jesu Christi sehr gerühret ist, sich aber doch mit dem Andenken seiner Leiden noch mehr beschäftiget.

Der heilige Johannes ist auf die linke Seite gestellt, und lehnt sich in einer niedergeschlagenen Stellung an einen Felsen. Er hält die Nägel, welche seinen Meister an das Kreuz geheftet hatten, und scheint über die Schmerzen, wovon sie Werkzeuge gewesen waren, seine Betrachtungen zu machen.

Der Künstler hat die Magdalena auf eben diese Seite zu den Füssen Christi gestellt. Sie küßt solche voll Liebe, und scheint sie mit ihren Thränen zu baden, auch fertig zu seyn, solche mit ihren zerstreuten Haaren wider zu trocknen, wie sie im Hause Simons, des Pharisäers, gethan hatte.

Von den zwey übrigen Weibern liegt eine auf den Knien, neben der Jungfrau Maria, und die andere stehet aufrechts. Diese hält den Leib gebogen, und läßt den Kopf auf das annehmlichste gegen die Schultern sinken, gleich

als wenn sie ihre Thränen mit dem Tuche abtrocknen wollte, welches ihr zur Decke dient. Diese zwey Weiber drücken die Vermischung des Schmerzens und der Zärtlichkeit, wovon ihr Herz durchdrungen ist, stark und ohne eine übertriebene Bewegung aus.

Die zween Greise, die hinter diesen Weibern, in dem Winkel der Zusammensetzung sind, und von welchen einer Nikodemus, der andre aber der Hauptmann zu seyn scheint, welcher die Gottheit Jesu Christi sogleich nach seinem Tod erkannte; diese besprechen sich lebhaft genug, über die ungerechte Art, wie die Juden die Unschuld selbst verdammt hatten.

Joseph von Arimathia stehet auf dem Vorgrund etwas weiter vor, und aufrechts, mit einer Hand auf der Hüfte, und der andern auf der Brust, in einer majestätischen Stellung: die Augen sind gegen Christum gerichtet, und er ist aufmerksam auf das, was er siehet. Allein aus seiner ganzen Handlung urtheilt man leicht, daß er vom Glauben, den er bekommen hat, und von der Größe des Geheimnisses der Erlösung noch mehr eingenommen ist.

Der Geschmack der Zeichnung in dieser Historie schickt sich ganz außerordentlich wohl für die Figuren, die sie ausmachen. Sie ist keck, zierlich und edel an Christo und den Weibern. Sie ist stärker, und etwas härter (plus prononcé) an den drey Männern, die ein höheres

Alter

Alter haben. Sie ist auch, der Manchfaltigkeit zu Folge, die man ordentlich in der Natur siehet, manchfaltig. Was aber den heiligen Johannes anlangt, so hält sein Charakter in der Zeichnung die Mittelstraße, zwischen dem Zärtlichen an Christo, und der stärkern Proportion an denen übrigen erwähnten drey Figuren. Unterdessen sind alle Proportionen in ihrer Art mit derjenigen Richtigkeit beobachtet worden, die man von der Kunst erwarten kann.

Drey Engel sind in der Luft über Christo, und machen eine Gruppe, die wegen ihrer verkürzten Stellungen, und wegen der Manchfaltigkeit in ihren Ausdrücken und Colorit, angenehm verändert ist. Sie sind in ihrem kindischen Charakter wie die Weiber, d. i. mit gleicher Zärtlichkeit gezeichnet.

Da der Gebrauch des Colorits bey der Bildschnitzerarbeit so schwer ist, so ist es wirklich erstaunend, daß es unserm Künstler gelungen ist, dasselbe mit einem so glücklichen Erfolg bey seiner Arbeit anzuwenden. Die Fleischfarben an derselben, sind mit so vieler Klugheit und Einsicht verändert worden, daß man, außer einer ihnen gehörigen Richtigkeit, noch eine gewisse Feinheit in den Gegensätzen, und der Abwechselung findet, die man nie sattsam bewundern kann. Unser sinnreicher Bildschnitzer hat es nicht bey Lokalfarben, d. i. bey solchen, die sich für eine jegliche Sache insbesondre schicken,

bewen-

bewenden lassen, sondern er hat auch, gleich einem geschickten Maler getrachtet, die Farbe eines Vorwurfs, durch die entgegengesetzte Farbe an einem andern, mehr zu erhöhen. Das leinene Tuch, z. B. das unter dem Leichnam Jesu Christi liegt, giebt dem Fleische, durch die Vergleichung dieser zwo Farben, einen weit größern Charakter der Wahrheit, als es sonst würde gehabt haben.

Da der Künstler die Augen des Zuschauers auf Christum, als den wichtigsten Gegenstand ziehen wollte; so hat er sich zur Bekleidung der Jungfrau Maria und der Magdalena eines sehr angenehmen Braunen bedienet, um dem Lichte, welches auf Christo ist, mehr Leben und Stärke zu geben.

Das Weib, welches zwischen der Jungfrau, und der andern Maria, auf den Knien liegt, befördert die Wirkung der Haltung nicht wenig, weil sie die Figuren, die sie von einander absondert, durch ihr Dunkles unterscheidet.

Die Farbe zu den Kleidern des Nikodemus und des Hauptmanns, machen gleichsam einmüthig, daß die ihnen benachbarte Figur sich zu erheben, und vorwärts zu drängen scheint.

Und Joseph von Arimathia ist in einen Purpur gekleidet, welcher nicht nur eine Person vom Stande anzeigt, sondern auch, (weil

er

er von einer ſtarken und friſchen Farbe iſt,) den Regeln der Kunſt gemäß, ſich zu den Figuren ſchickt, die man auf den Vorgrund bringen will, und in der Verbindung der Farben, zur Harmonie des Ganzen ſehr viel beyträgt.

Allein dieſe Figur fällt nicht bloß wegen der Farbe ihrer Kleidung mehr in die Augen, als die andern. Die Arbeit an dem Kopf iſt auch ein Meiſterſtück der Kunſt. Es iſt ein Greiß, deſſen Geſicht mit Runzeln bedeckt iſt; allein mit Runzeln, die man ſo, wie ſie angebracht und ausgearbeitet ſind, verſtändige nennen kann: denn ſie drücken die Phyſionomie eines Menſchen von gutem Verſtande aus, und ahmen die Natur dieſes Charakters auf das ſtärkſte, auf das zärtlichſte, und auf das vollkommenſte nach. Allein, obgleich dieſer Kopf mit der äußerſten Genauigkeit ausgearbeitet iſt, ſo ſchmeckt er doch gar nicht nach ängſtlicher Mühe. Die Arbeit daran iſt voll Geiſt; ſie fließt alle ganz natürlich, und die Geduld, die ſie erfordert hat, iſt mehr die Wirkung des Vergnügens, welches der Meiſter daran fand, als der Nothwendigkeit ihn fertig zu machen. Alles iſt alſo in dieſer beſondern Figur ausgearbeitet: aber alles iſt auch voll Feuer, und die Geſchicklichkeit der Hand, die von der Stärke eines ſchönen Genies, und einer gründlichen Wiſſenſchaft unterſtützt wurde, hat dieſes Werk gewiß der größten Bewunderung würdig gemacht.

Und

Und so hat unser gelehrter Bildschnitzer dieses Werk, worinnen er mit einem so traurigen Gegenstand, alle die Annehmlichkeiten, die er haben konnte, verknüpft, und über welches er auch sonst alle Merkmale einer eben so gründlichen, als sinnreichen Wissenschaft verbreitet hat, in einem solchen Zustand, sage ich, hat er sein Werk der Nachkommenschaft gewenhet.

Allein, so sorgfältig man auch getrachtet hat, diese zwo Beschreibungen getreu und richtig abzufassen, so unmöglich ist es doch, sich einen recht vollständigen Begriff von ihrer ganzen Schönheit zu machen, ohne die Werke selbst zu sehen.

Der

Der Maßstab der Maler.

Da verschiedene Leute den Grad des Verdiensts gerne wissen wollten, den ein jeglicher mit Grund berühmter Maler hat: so haben sie mich gebeten, ich möchte ihnen gleichsam einen Maßstab machen, und auf die eine Seite den Namen des Malers, nebst dem Grad seiner Stärke in den wesentlichsten Theilen seiner Kunst; auf die andere aber den gehörigen Grad des Verdiensts setzen, so, daß man alle Theile, wie sie sich in den Werken eines jeglichen Malers finden, auf einmal übersehen, und urtheilen könne, wie viel das Ganze betrage.

Ich habe diesen Versuch gemacht, doch mehr mich zu ergötzen, als andere Leute auf meine Seite zu ziehen. Die Urtheile über eine solche Sache sind zu verschieden, als daß ich glauben könnte, man habe ganz allein Recht. Ich fordere also hier weiter nichts, als daß man mir die Freyheit verstatte, meine Gedanken vorzutragen, so wie ich sie andern lasse, bey der Meinung zu bleiben, die sie vielleicht haben, ob sie gleich von der meinigen gänzlich unterschieden ist.

Der Gebrauch dieses meines Maßstabs ist folgender:

Ich theile mein Maß in zwanzig Grade. Der zwanzigste ist der höchste, und ich bestimme ihn für die allergrößte Vollkommenheit, die

wir

wir, in ihrem ganzen Umfange, noch nicht kennen. Der neunzehnte ist für den höchsten Grad der Vollkommenheit, die wir kennen, die aber noch niemand erreicht hat. Der achtzehnte ist für solche, die sich, unsrer Meinung nach, der Vollkommenheit am meisten genähert haben, so wie die niedrigsten Ziffern für solche sind, die am weitesten davon entfernt zu seyn scheinen.

Ich habe mein Urtheil bloß auf die bekanntesten Maler ausgedehnet, und die Malerey in vier Spalten, und gleichsam in ihre wesentlichsten Theile abgetheilt, nämlich: in die Zusammensetzung, die Zeichnung, das Colorit, und den Ausdruck. Ich verstehe unter dem Wort Ausdruck nicht so wohl den Charakter eines jeglichen Vorwurfs, als vielmehr die Gedanke des menschlichen Herzens. Man wird aus der Ordnung dieser Eintheilung sehen, den wievielsten Grad ich einem jeglichen Maler, dessen Name sich auf die Zahl einer jeden Spalte beziehet, in allen Theilen zuschreibe.

Man hätte zwar auch viel Niederländer, die das Wahre der Natur mit einer außerordentlichen Treue vorgestellt, und ein vortreffliches Colorit sehr wohl gekannt haben, unter die bekanntesten Maler rechnen können: allein, da sie in Ansehung der übrigen Theile einen schlechten Geschmack hatten, so hat man es

für

für dienlicher befunden, eine besondere Klasse daraus zu machen.

Da nun die wesentlichsten Theile der Malerkunst aus vielen andern Stücken bestehen, worauf sich aber einerley Maler nicht gleich stark verstanden hat; so ist es vernünftig, eines das andere übertragen zu lassen, und also ein billiges Urtheil von ihnen zu fällen. Die Zusammensetzung, z. B. besteht aus zwey Theilen, nämlich der Erfindung und Anordnung. Nun ist es gewiß, daß mancher zwar alle nothwendige Gegenstände erfinden konnte, um eine gute Zusammensetzung zu machen; allein er wußte dabey die Art nicht, sie vortheilhaft zu stellen, um eine gute Wirkung aus denselben zu ziehen. Zur Zeichnung gehört Geschmack und Richtigkeit: jener kann sich in einem Gemälde finden, ohne von dieser begleitet zu werden; oder sie können sich auch beide, nur in verschiedenen Graden, beysammen finden: folglich kann bloß durch die Aufhebung gegen einander, die man Platz finden lassen muß, der Werth des Ganzen richtig beurtheilet werden.

Uebrigens bin ich für meine Urtheile nicht so stark eingenommen, daß ich nicht gewiß voraus sehen sollte, sie würden von denen Kunstrichtern sehr scharf beleuchtet werden. Allein ich will solchen, die mit Ueberlegung

kritisiren wollen, vorläufig zu verstehen geben, daß sie nicht nur alle Theile, die ein Werk ausmachen, sondern auch die Ursachen, warum sie ein schönes Ganzes bilden, vollkommen kennen müssen. Denn viele beurtheilen ein Gemälde nur nach dem Theil, den sie lieben; die übrigen aber, die sie entweder nicht kennen, oder nicht lieben, pflegen sie für nichts zu halten.

Namen

Namen der bekanntesten Maler.

	Erfindung.	Zusammensetzung	Zeichnung	Colorit.	Ausdruck.
A.					
Albane	14	14	10	6	
Albert Dürer	8	10	10	8	
Andreas del Sarte	12	16	9	8	
B.					
Baroccio (Friedrich)	14	15	6	10	
Bassano (Jakob)	6	8	17	0	
Battista del Piombo	8	13	16	7	
Bellino (Johann)	4	6	14	0	
Bourdon	10	8	8	4	
le Brün	16	16	8	16	
C.					
Calliari P. Ver.	15	10	16	3	
die Caracci	15	17	13	13	
Correggio	13	13	15	12	
D.					
Dan. von Volter	12	15	5	8	
Diepenbeck (Abraham)	11	10	14	6	
Domenichino	15	17	9	17	
G.					
Giorgione (George)	8	9	18	4	
Gvercini	18	10	10	4	
Gvido		13	9	12	
H.					
Hollbein	9	10	16	13	
J.					
Joh. da Udine	10	8	16	3	
Jak. Jordans	10	8	16	6	

Namen der bekanntesten Maler.	Zusammensetzung.	Zeichnung	Colorit.	Ausdruck.
Luk. Jordans	13	12	9	6
Josepin (nach der wälschen Mundart, Giosepino)	10	10	6	2
Julius der Römer	15	16	4	14
L.				
Lanfranco (Johann)	14	13	10	5
Leonhard von Vinci	15	16	4	14
Lukas von Leiden	8	6	6	4
M.				
Michael Buonarotti	8	17	4	8
Mich. von Caravage	6	8	16	0
Mutiano (Hieronymus)	6	8	15	4
O.				
Otto Venius	13	14	10	10
P.				
Palma, der ältere	5	6	16	0
Palma, der jüngere	12	9	14	6
der Parmesaner (Franz Mazzuoli)	10	15	6	6
Paul von Verona	15	10	16	3
Fr. Penni il Fattore	0	15	8	0
Perrin del Vaga	15	16	7	6
Peter von Cortona	16	14	12	6
Peter Perugino	4	12	10	4
Polydor von Caravage	10	17		15
Pordenon	8	14	17	5
Pourbus	4	15	6	6
Poussin (Nikol.)	15	17	6	15
Primatice	15	14	7	10

Namen der bekanntesten Maler.	Gruppirung	Zusammensetzung	Zeichnung	Colorit.	Ausdruck.
R.					
Raphael Santio		17	18	12	18
Rembrand		15	6	17	12
Rubens		18	13	17	17
S.					
Fr. Salviati		13	15	8	8
le Sueur		15	15	4	15
T.					
Teniers		15	12	13	6
Peter Testa		11	15	0	6
Tintoret		15	14	16	4
Titian		12	15	18	6
V.					
Van Dyke		15	10	17	13
Vannius		13	15	12	13
Z.					
Thaddeus Zucchero		13	14	10	9
Friedr. Zucchero		10	13	8	8

Register
der wichtigsten Sachen, die in diesem Werke enthalten sind.

A.

Abwechselung, ist nöthig, 52. muß vorsichtig angestellet werden, eb. das. ihre Wirkung in den Farben der Gewänder, 155.

Accidens, s. Zufälle.

Alexander der Große, befiehlt jungen Leuten von Stand, das Zeichnen zu treiben, 310. f.

Allegorie, ist eine Art von Sprache, 46.

Allegorische Erfindung, 44. 56. ihre drey Eigenschaften, 56. Klugheit bey derselben, 46. 56.

Anatomie, s. Zergliederungskunst.

Annehmlichkeit, (la grace) kann in allem, was man nachahmt, angebracht werden, 78. ihre beste Quelle, 79.

Anordnung, ein wesentlicher Theil der Zusammensetzung, 40. 73. worinnen sie besteht, 41. 73. hat sechs besondere Theile, 74. ihre Wirkung, 89. ist verschieden von der Erfindung, 17. 40. f.

Antike, was darunter verstanden wird, 103. dessen Ursprung und Nutzen, 102. 104. Ansehen bey ältern und neuern Schriftstellern, 106. ff. Schönheit, allgemeine Achtung und Erhabenheit, eb. das. Rubens Gedanken davon, 109. hat nichts Beläſtigtes, 31. gründet sich auf die schöne Natur, 118.

Antoninische Säule, hat allegorische Bilder, 45. ist eine Quelle für Maler, 108.

Apelles Sorge bey seinen Bildnissen, 32. sein Gemälde der Verleumdung, 44. seine Klugheit, 238.

Athenienſische Schule, s. Schule.

Augen, wodurch sie zu unterhalten, 84.

Auguſtin, der Venetianer, irrt in ſeiner Beſchreibung der Athenienſiſchen Schule, 60.
Ausarbeitung der Bildniſſe, wie dabey zu verfahren, 226.
Ausdruck, iſt verſchieden von der Leidenſchaft, 129.

B.

Babyloniſche Gebäude in Landſchaften, 176.
Baſſani, ihre Verdienſte, 27.
Bäume, 184. ihre Rinde, 187. machen die meiſte Mühe, 188.
Begeiſterung, was ſie ſey, 90. iſt der Charakter eines großen Malers, 51. Mittel, in dieſelbe zu gerathen, 93. f. Einwurf dargegen beantwortet, 97. f.
Begriffe, was ſie ſind, 1. doppelte von der Malerey, 2. ein allgemeiner für alle Menſchen, 3. beſondere für die Maler, 2. 4. woraus man ſich richtige machen kann, 2. werden durch die Werkzeuge der Sinne erlangt, 7. ihr Nutzen, 246. wahrer Begriff und das Wahre der Malerey ſind nicht einerley, 16.
Bekleidung in Bildniſſen, 222.
das Beläſtigte, (le chargé) in der Malerey, was es ſey, und wo es zu billigen, 29. ff. findet ſich nicht im Antiken, 31.
Berge und Fernen, 170.
Bernhard, der kleinere, hat babyloniſche Gebäude gemalt, 176.
Bernini, der Bildhauer, ſucht Haltung in ſeinen Arbeiten, 301.
Beweiſe für die Einheit des Vorwurfs, 84. die Nothwendigkeit der Haltung, 290. ff. von der Wirkung der Haltung, 299. f.
Beyſpiele allegoriſcher Gemälde, 44. f. einer myſtiſchen Erfindung, 47. des Erhabenen, 94. wie der Maler ſeine Hiſtorie bekannt machen kann, 55.

55. daß Raphaels Schilderenen den Zuschauer nicht stets anlocken, 11.
Bildersammlung, was für Gemälde darinnen Platz haben können, 254. die Luxenburgische, 272. 362.
Bildnisse, wie sie zu machen sind, 205. ff. ob man die Fehler des Naturells verbessern darf? 212. das Colorit derselben, 214. ihre Stellungen, 219. sind ihre Sprache, 221. wie sie zu bekleiden, 222. besondere Uebung in denselben, 226. Klugheitsregel bey Ausarbeitung derselben, 235. haben ohne das Wahre keinen Werth, 33. wie sorgfältig Apelles die Seinigen malte, 32.
Bildnißmaler, einige berühmte, 225.
der Blinde von Cambassi, samt seiner Geschichte, 260. ff. dessen Bildniß, 262.
Boden, (terrains) in Landschaften, 174.
Bourdon, malet gothische Gebäude, 176. seine Art das Wasser zu malen, 177. sein Baumschlag, 192.
Breugle, ein guter Landschaftmaler, 169. hat einen guten Baumschlag, 192.
Briel (Paul) ein Landschaftmaler, 169. sein Baumschlag wird gepriesen, 192.
le Brün, schreibt von den Leidenschaften, 131.
Büret, ein blinder Bildhauer, 263.

C.

Caraccio (Hannibal) klärt seine Geschichte sinnreich auf, 55.
von Caravaggio (Polydor) dessen Verdienst, 27. dient den Geschmack zu bilden, 77. zeigt eine schöne Harmonie, 88.
Charakter, was er in der Malerey ist, 128. f. der Wolken, 166. des Himmels, eb. daf. des gewählten Gegenstands muß den Anschauenden gleich rühren, 75. eines jeglichen Vorwurfs ist der

Grund

Grund einer guten Wahl, 79. verschiedene zeigen sich im Antiken, 118.
Clair-obscur, s. Haltung.
Claudius, der Lothringer, macht seine schlechten Lagen wider gut, 165. bedient sich keiner Zufälle, 166.
Colorit, oder Farbengebung, 239. was es sey, eb. das. ist den geschicktesten Malern nicht recht bekannt, 240. Unterschied zwischen ihm und der Couleur, oder Farbe, 239. in denen Bildnissen, 214. es thut am meisten zur Anlockung der Zuschauer, 15. 20. und ist das bestimmende Unterscheidungszeichen der Malerey, 246. Rubens hat den Weg darzu erleichtert, 272.
Contrast, was er sey, 80. gehört mit zur Anordnung, 74. dessen Vortheile, 80. ff. ihn helfen die Gewänder bilden, 144.
Coreggio, zeichnet edel und zierlich, 127. seine Harmonie wird gepriesen, 88.

D.

Deutlichkeit, eine Eigenschaft historischer Gemälde, 53. f.
Dichtkunst, s. Poesie.
Disposition, s. Anordnung.
Domenichino, wählt das Antike zu seinem Muster, 31.
Draperien, s. Gewänder.
van Dykes Art, die Bildnisse zu malen, 230. die Leibesgestalt zu zeichnen, 211. seine Kunst in Bildnissen, 216. er malte schöne Hände, 232. war der größte Schüler eines Rubens, 275.

E.

Einfache Wahre, wird erkläret, 23. 33. mit dem idealischen verglichen, 25. Meister in demselben, 27.

Einheit des Vorwurfs, ist in der Malerey nothwendig, 53. 84. 295. wird erwiesen, 84. ff. Einwürfe dargegen beantwortet, 96. f.
Erfindung, 39. ist das erste in der Ausübung der Malerey, eb. das. verschiedener Leute Begriffe davon, 40. Erklärung derselben, 41. kann auf dreyerley Art betrachtet werden, 42. sie ist ein wesentlicher Theil der Zusammensetzung, 40. und verschieden von der Anordnung, 41. sie hat verschiedene Stile, 42. giebt dem Maler Gelegenheit, sein Genie zu zeigen, 49. was für Sachen sie hervorbringen kann, eb. das. sie muß die Frucht eines leichten Genies seyn, 58.
das Erhabene, eine Frucht der Begeisterung, 91.

F.

Falten und ihre Ordnung, 142. ff. Regeln zu denselben, 143.
Farben sind einfache und Lokalfarben, 240. natürliche und gekünstelte, 241. luftige und irdene, 264. ihre Sympathie und Antipathie ist in Schilderey nöthig, 240. wie solche zu finden und zu erweisen, 265. Regeln zum Gebrauch derselben, 277. alle sind nicht gleichgültig zu den Gewändern der Menschen, 177.
Farbengebung, s. Colorit.
Felsen und ihre Kennzeichen, 173.
Fernen und Berge, 170.
Figuren, menschliche, Regel zu deren Stellung, 78. ihr Nackichtes muß zuerst gezeichnet werden, 142. in Landschaften, 181. Regel wegen derselben, 182. wie sie auszumalen, 183.
Fleischfarbe des Naturells, wie sie zu beurtheilen, 234.
Fouqvier, ein Landschaftmaler, seine Figuren, 181. ein Muster zum Baumschlag, 192.
Frauenzimmer, wie solche in Bildnissen zu stellen, 222.

G.

G.

Gallerie, s. Bildersammlung.
das Ganze eines Gemäldes, 82. in dessen Wirkung besteht ein Theil der Anordnung, 87. worinnen es eigentlich bestehet, 83. 296.
Gebäude, 175. gehören zu Landschaften, 176.
Gegenstand eines Gemäldes erfordert eine gute Wahl, 49. sein Charakter muß den Anschauenden sogleich rühren, 75. nach ihm muß die Wahl der Figuren gerichtet, 42. und in ihn müssen alle Umstände eingeflochten werden, 52. bey dessen Wahl muß der Maler sein Genie in Betrachtung ziehen, 51. in allen Arten muß sich ein junger Maler üben, 50.
Geist des Malers, er erhebt sich mit dem schönen Gegenstand, und der Gegenstand erhebt sich mit dem schönen Geist, 49. f. er ist eine Pflanze, die gebauet werden muß, 50.
Gemälde müssen Anschauende locken, 13. dergleichen lockende sind selten, und warum? eb. daß was für Vorwürfe darzu zu wählen, 41. was auf einem zu schildern, 51. welche unter ihnen einen Platz in Sammlungen der Kenner verdienen, 254. harmonische sind nicht häufig, 269.
Gemüthsbewegungen, s. Leidenschaften.
Genie des Malers, wodurch es beurtheilet werden kann, 49. jeglicher Maler muß das Seinige bey der Wahl eines Gegenstands betrachten, 51. ein Maler sollte vieles haben, 14. und das er hat, verbessern, 49. 304.
Geschichte, s. Historie.
Geschmack in der Zeichnung, 126. Rath zu dessen Bildung in Absicht auf die Gruppen, 77. ob sich derselbe in den Tagen der Gothen verändert habe? 118.
Gesichtsfarbe, was in Ansehung dieser bey Bildnissen zu beobachten, 216. Mittel, sie richtig zu beurtheilen, 234.

Gewänder, was sie sind? 141. erfordern hauptsächlich drey Stücke, eb. das. das Werfen derselben ist ein Theil der Anordnung, 74. ihre vornehmste Schönheit, 81. die Abhandlung von denselben im Auszug, 155. sie sind sehr nützlich zum Contrast, 144. ihre manchfaltigen Farben thun viel zur Wirkung der Haltung, 153.
Giorgione, sein Verdienst, 27. Harmonie, 88.
Glasure, was sie sind, 267.
Gothische Manier, woher sie entstand, 118. Gebäude in Landschaften, 176.
Gründe der Einheit, 84. ff.
Grundsätze bey den Bildnissen, 206. 218. zum Gebrauch der Farben, 277.
Gruppen, 74. woraus sie entstehen, 76. sind zweyfach in ihren Beziehungen, 76. 81. ihre Schönheit, 79. Geschmack derselben, nach welchen Mustern er zu bilden, 77. erfordern viel Einsicht, 81. können mehrere in einer Schilderey seyn, 295. nur eine muß die stärkste seyn, 84. 296. 300.
du Gvet Schreiben über die Abhandlung vom Wahren in der Malerey, 34.
Gvido, gerühmt wegen seiner Harmonie, 88.

H.

Halbgelehrte urtheilen falsch, 21.
Haltung, was sie ist, 81. 259. 284. drey Mittel, sie zu erreichen, 287. f. vier Beweise ihrer Nothwendigkeit, 290. wird durch die Farbe der Gewänder befördert, 153. was sie verlange? 14. auf sie beziehen sich Gruppen, 76. 81.
Hände, schön gemalte, sind selten, 232.
Harmonie, und ihre verschiedene Gattungen in der Malerey, 87. verschiedener Maler, 88.
Held, oder Hauptperson einer Schilderey, auf die sich alles beziehen muß, 53. wohin solche zu stellen, 75. 296.

Herkules, zwischen der Venus und Minerva geschildert, 44.
Heroischer Stil, in der Landschaft, 160.
Himmel, und dessen Charakter, 166.
Historie, was in der Malerey darunter zu verstehen, 42. muß drey Eigenschaften haben, 53. ff. wodurch ihr Gegenstand bekannt zu machen, 55.
Historische Erfindung, 43. 48. 53. was sie in sich begreift, 43. hat ihre Grade, 44.

J.

Jabac, ein großer Kenner, sein Zeugniß von der Art, wie van Dyke seine Bildnisse malte, 230.
Idealische Wahre, wird erklärt, 24. Meister in demselben, 27. dessen Nutzen, 36.
Idee, s. Begriff.
Julius, der Römer, sein Verdienst, 27. dient den Geschmack zu verbessern, 77.
Jupiter, des regnenden, Bildniß, 45.

K.

Kenner, halbgelehrte, urtheilen falsch von der Malerey, 21.
Klugheitsregel, in Bildnissen glücklich zu arbeiten, 235.
Knochen und ihr Nutzen, 122. f.
Kopf des Menschen drückt alle Leidenschaften aus, 134.
Kopiren, mit Nutzen, 232. f.
Körperliche (le corps) der Farben, dient zur Beurtheilung derselben, 266. und zur Haltung, 289.
Künste, wovon sie anfangen, und wodurch sie vollkommen werden, 119.
Kupferstiche guter Landschaften muß man studiren, 190. des Sadeler und Merian seine werden gepriesen, 169. ihr Nutzen, 320.

L.

Lager sind ein Theil der Landschaft, 163. welche gefallen, 164.

Landmäßiger Stil in der Landschaft, 161.

Landschaften, sind die angenehmste Beschäftigung unter der Arbeit, 159. werden in einem doppelten Stil ausgeführt, 160. Meister dieser zween Stile, eb. das. aus der Zusammensetzung beider entsteht ein dritter Stil, 162. die Theile derselben, 163. in sie gehören Gebäude, 176. müssen anfänglich aus guten Stichen studiret werden, 190.

Landschaftmaler, haben das größte Vergnügen unter der Arbeit, 159. ihr Stil, 160. Beschäftigung im Vorgrund, 179. müssen erst gute Kupferstiche studiren, 190. Ordnung in ihren Studien, 193. müssen die Natur zu allen Zeiten studiren, 199.

Last, (la charge) in der Malerey, was sie ist, 29. in welchem Fall man sie billigen kann, 29. f.

Leidenschaft, ist verschieden vom Ausdruck, 129. der Seele, 130. zeiget sich in den Gesichtszügen, 133. und andern Partien, 134. ff. müssen dem Charakter der Personen nicht zuwider seyn, 139.

Leonhard von Vinci, sein Verdienst, 27.

Locken der Anschauenden, ist die erste Wirkung eines Gemäldes, 13. das thun Raphaels Schildereyen meistentheils nicht, 11. das Colorit macht, daß sie solches thun, 15.

Lockende Schildereyen sind selten, 13.

Lokalfarben sind verschieden von den einfachen, 240. was sie sind? 241.

Longin, seine Regel erhaben zu denken, 94.

M.

Maler, müssen die besondern Begriffe von der Malerey haben, 2. 4. wodurch sie den Anschauenden rufen

rufen müssen, 4. haben so verschiedene Begriffe, als Manieren, 5. wie sie richtig zu beurtheilen, 13. 28. warum viele ihre Zeichnungen übertreiben, 30. wodurch man ihr Genie beurtheilen kann, 49. zweyerley Gattungen derselben, 31. f. müssen bey der Wahl des Gegenstands auf ihr Genie sehen, 51. junge müssen sich in allen Arten von Gegenständen üben, 50. worauf sie bey der Zusammensetzung zu sehen haben, 75. wo sie den Contrast brauchen müssen? 80. Mittel, daß sie in die Begeisterung gerathen, 93. f. müssen sich wohl auf die Farben verstehen, 241. Meister im Colorit seyn, 243. wie sie die Natur wählen müssen, eb. daf. 291.

Malerey, doppelter Begriff von derselben, 3. 4. deren Erklärung, 2. 247. doppelte Pflicht, 15. Wesen, 32. dreyfaches Wahres, 22. f. bestimmendes Unterscheidungszeichen, 246. sie muß in Absicht auf die Erlernung und Ausführung unterschieden werden, 39. den Zuschauer anlocken, 3. 4. unterrichten und ergötzen, 52. Ihr Pallast aus ihren verschiedenen Theilen erbaut, 17. ff. wird mit der Poesie verglichen, 329.

Manier, was die Maler dadurch verstehen, 31.

Maßstab der Maler, 383. dessen Gebrauch, 383. f.

Maximus von Tyrus Anmerkung über die Bildhauer, 106. f.

Michael Angelo, sein sinnreicher Spruch, 103. kluges Betragen, 237.

Miene in Bildnissen, was sie begreift, 209.

Mitte der Schilderey, in dieser müssen die wesentlichsten Vorwürfe stehen, 96.

Mittel die Erfindung erhaben zu machen, 54. zur Begeisterung, 94. die Fleischfarbe des Naturells zu beurtheilen, 234. die Richtigkeit oder Unrichtigkeit der Umrisse zu erkennen, 124. eine Leidenschaft zu empfinden, 132. zur Haltung, 287. ff.

Münzen dienen bey der Allegorie, 46. 56.

Muskeln, und was davon abhänget, 122. f.
Mystische Erfindung, 42. 46. 57. ein schönes Beyspiel derselben, 47.

N.

Nachahmung sichtbarer Vorwürfe ist das Wesen der Malerey, 2. die treue ergötzt, 4. ihre Wirkung, wenn sie das Wahre an sich hat, 5.
Nackichte des Antiken, wofür es anzusehen, 120. der Figuren muß zuerst gezeichnet werden, 142.
Natur, die Nachahmung der schönen, 26. ist der Grund des Antiken, 118.
Neigung und Abneigung der Farben, 240. ist zum Colorit nothwendig, 264. Regeln sie zu erforschen, 265.
Niederländische Schule, ihr Verdienst, 154.

O.

Ordnung, in welche man die Theile der Malerey bringen muß, und warum? 16. die in denen Studien der Malerkunst zu beobachten, 303. die abhängige, (la subordination) wovon sie in einer Schilderey herstammt, 83. worauf sie sich gründet, eb. das. was sie in der Malerey thut, 88.

P.

Pallast der Malerey, aus ihren verschiedenen Theilen errichtet, 17.
Palma, des ältern, Verdienst, 27.
Paul von Verona, ein Muster zur Harmonie der Farben an den Stoffen, 154. und der gebrochenen Farben, 280.
Pflanzen, 180.
Poesie, mit der Malerey verglichen, 329.
Polydor, s. von Caravaggio.
Polyklet, haut die erste vollkommene Bildsäule, 104.
Pordenon, sein Verdienst, 27.
Portraits, s. Bildnisse.

le Pouſſin, ſein Verdienſt, 27. ein Nachahmer des Antiken, 31. ein Landſchaftmaler, 160. 181.

Q.

Quintilians Eintheilung der Leidenſchaften, 130. Anweiſung ſie zu erkennen, 137.

R.

Raphaels Vorzug vor allen Malern, 9. 10. 20. pflegt in den meiſten ſeiner Werke den Zuſchauer nicht anzulocken, 11. wird zum Beyſpiel gebraucht, und warum? 19. er kannte das idealiſche Wahre, und viel von dem einfachen, 27. ſein Geſchmack von dem Wahren in der Malerey, 28. wählt das Antike zu ſeinem Muſter, 31. ſein Charakter wird beurtheilet, 37. ſein Beyſpiel einen Gegenſtand aufzuklären, 55. ſeine Athenienſiſche Schule, 59. ff. wem er dieſe zugeeignet, 68. Er iſt der ſtärkſte in der edlen Zierlichkeit, 128. verſteht ſich am beſten auf die Faltenordnung, 154. läßt junge Leute nach Griechenland gehen und Sachen zeichnen, 199. f.
Raſen, 172.
Rembrands Beyſpiel, 8. Stärke in Bildniſſen, 216.
Richtigkeit der Zeichnung, 101. f.
Rinde der Bäume, und ihre Verſchiedenheit, 187.
Römiſche Schule, ihr Ruhm, 27. ihr Geſchmack iſt der beſte, 126. wornach ſie hauptſächlich getrachtet, 245. Gebäude in Landſchaften, 176.
Rubens wird von wenigen recht gekannt, 21. hat den Weg zum Colorit erleichtert, 272. Einwürfe gegen ihn beantwortet, 273. f. in ſeinen Schildereyen iſt die Kunſt über die Natur, 274. Seine Gedanken über das Antike, 109. ff. Ausſicht von Malines, 172. Stärke in Bildniſſen, 214. Deſſeins, 255. ſchönſte Arbeit, 272.

S.

Saveri, ein guter Landſchaftmaler, 169.
Scaligers Urtheil von der Schönheit des Antiken, 109.

Schilderey, s. Gemälde.
Schönheit des Antiken, 106.
Schule, die Athenienſiſche, ein Gemälde des Raphael, wird beſchrieben, 44. 59. ff. Vaſari und anderer Irrthum in ihren Beſchreibungen, 59.
Seltſame Lagen in der Landſchaft gefallen, 164.
Seneca, deſſen Gedanken über das Vergnügen unter dem Malen, 277.
Spiegel, eines erhobenen Nutzen, 86.
Stellung, wie ſie gut zu wählen, 78. iſt ein Theil der Anordnung, 74. darf in Gruppen nicht einerley Anſehen haben, 79. in Bildniſſen, 219.
Stil, iſt verſchieden in der Erfindung, 42. doppelt in der Landſchaft, 160. auch in der Ausführung, 204.
Stoffe ſind von verſchiedener Natur, 148. von mancherley Farben, 152.
Studien, was die Maler darunter verſtehen, 193.
Sympathie und Antipathie der Farben, 240. Regel dieſelbe zu erforſchen, 265.

T.

Terraſſen in Landſchaften, 175.
Theile der Malerey, in was für eine Ordnung ſie zu ſtellen, 17. ff. in einer Landſchaft, 163. ſie verliehren ohne gute Haltung, 10.
Titian, ſein vornehmſtes Verdienſt, 14. 27. Charakter, 37 Harmonie, 88. Klugheit in den Gewändern, 153. Stärke in Landſchaften, 162. Kunſt in Bildniſſen, 216. Deſſeins, 255. ſeine Arbeiten ſind vorzüglich, 254. ein Muſter den Geſchmack zu bilden, 202. 203.
Trajaniſche Säule, eine Quelle für die Maler, 108.
Treue, eine Eigenſchaft der Hiſtorie, 53.

U.

Uebertreibung. Sie muß der Maler kennen, 30. die allgemeine iſt in der Malerey nothwendig, die beſondere bey Gelegenheit, 31. 244. muß behutſam angebracht werden, 279. ihre Vortheile, 274.

das Uebertriebene in Farben und Lichtern, 214. 274.
Umrisse, stark ausgesprungene, warum sie gefallen, 29. woraus ihre Richtigkeit, oder Unrichtigkeit, zu beurtheilen, 124.
Unterscheid zwischen Couleur und Colorit, 239.
Unterscheidende Charaktere haben alle Dinge, 128. f.

V.

von Valincourt bezeugt, daß Raphaels Gemälde nicht stets anlocken, 11.
Venetianische Schule, ihr Verdienst, 27. 154.
Vergleichung unter einander, bestimmt den Werth aller Dinge, 207. und den Gehalt der Farben, 280.
Verhältnisse, sind allgemeine und besondere, 101. woraus das Beste in denselben zu entlehnen, 103.
Vertheilung der Vorwürfe, ein Theil der Anordnung, 74. thut viel zum Ausdruck des Gegenstands, 76. bezieht sich auf Gruppen, eb. das.
das Vollkommene Wahre, wird erklärt, 26. 28. hat noch kein Maler vollkommen erreicht, eb. das.
Vorgrund eines Gemäldes, 179. sollte fleißig gearbeitet werden, 180.
Vorwürfe, ihre Vertheilung ist ein Theil der Anordnung, 74: ihre Einheit ist nothwendig, 84. ff. wie sie gewählet werden müssen, 41. die wesentlichsten gehören in die Mitte der Schilderey, 96. jeder muß seinen Ausdruck haben, 129.

W.

Wahl, wornach sie der Maler abzumessen hat, 42: eine gute ist die Eigenschaft der Geschichte, 55. f. des Gegenstands, 49. schöner Stellungen macht die Schönheit einer Gruppe aus, 79.
das Wahre in der Malerey muß den Zuschauer einnehmen und anlocken, 4. 6. 9. dessen Beschreibung, 22. und dreyfache Gattung, 23. Raphaels Begriff von demselben, 28. es ist in der Malerey außerordentlich wichtig, 32. des Abt dü Bvet Brief über dasselbe, 34.

Wäsche ist ein gutes Hülfsmittel, die Fleischfarbe des Naturells zu beurtheilen, 234.
Wasser, 177. giebt der Landschaft Leben, eb. das.
Werfen der Gewänder, ist ein Theil der Anordnung, 74.
Wirkung, die erste eines Gemäldes, 3. f. der Anordnung, 89. des Ganzen, 87. der Begeisterung und des Erhabenen, 91. der Haltung wird durch die Farben der Gewänder befördert, 153.
Wissenschaften, sind dem Maler nöthig, 49. f.
Wolken, ihr Charakter, 166. f.

Z.

Zeichnung, erkläret, 99. 255. ihre vornehmste Stücke, 100. 244. f. Vortheile und Früchte, 100. 252. ff. 258. 311. Richtigkeit, 101. Geschmack in derselben, 126. von ihr müssen die Maler ihre Studien anfangen, 245. sie befiehlt Alexander allen jungen Leuten von Stand zu erlernen, 310. f. auf sie beziehen sich Gruppen, 76.
Zergliederungskunst ist nützlich zum Zeichnen, 121. wie man sie recht brauchen muß, 30. 122. hat das Ansehen mancher Maler verringert, mancher erhöhet, 123. f.
Zierlichkeit (elegance) in der Malerey, 127. wird erklärt, eb. das. zeigt sich auch oftmals in wenig ausgearbeiteten Werken, eb. das.
Zufälle, (accidens) was sie in der Malerey sind, 165. sind ein Mittel der Haltung, 289.
Zufällige Lichter und Schatten, was sie sind, 289. f.
Zusammensetzung, (la composition) hat zwey wesentliche Theile, 40. 73. 95.
Zuschauer, muß vom Gemälde angelocket werden, 6. 13. was ihn vornämlich anlockt, 15. muß sogleich durch den Charakter des Gegenstands gerühret werden, 75.
Zweck der Malerey, 3. 24. 32. 274.

