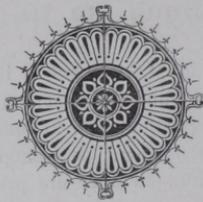


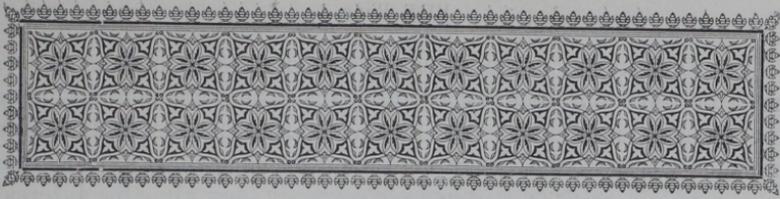
## VIII. Rede

an die Schüler der Königlichen Akademie gerichtet bei  
der Preisverteilung am 10. Dezember 1778.

Die Kunstgesetze der Poesie und Malerei haben ihre Grundlage im Geiste; dahin gehören Neuheit, Mannigfaltigkeit und Contrast; im Übermaasse werden sie zu Fehlern. — Einfachheit; ihre Übertreibung wirkt unangenehm. — Die Regeln sind nicht immer buchstäblich zu nehmen; es genügt, den Geist des Gesetzes zu wahren. — Bemerkungen über die preisgekrönten Bilder.

---





### Meine Herren!

**I**ch habe in früheren Reden<sup>125)</sup> den Künstlern empfohlen, sich in ihrem Berufe dadurch auszubilden, dass sie sich bestreben, aus den in den verschiedenen Malerschulen verstreuten vielfältigen Vorzügen eine Vorstellung zu gewinnen von dem was vollkommen ist. Hiebei wird es immer schwierig sein zu erkennen, was Schönheit ist und wo man sie finden kann; man möchte nicht gezwungen sein, sie nur auf ihren Ruf hin anzunehmen, obwohl zugestanden werden muss, dass die jüngeren Schüler unvermeidlich hierauf angewiesen sind. Jeder Gedanke an die Möglichkeit sich zu teuschen, wird ihren Fortschritt mehr hemmen als ein enthusiastisches Vertrauen auf die Vollkommenheit ihrer Vorbilder. Aber wer in der Kunst weiter vorgeschritten ist, wer auf festerem und mehr sicherem Grunde stehen und seine Grundsätze auf einem stärkeren Boden aufbauen will, als auch die ehrwürdigste und mächtigste Autorität es ist, dem kann man ruhig sagen, dass es noch einen höheren Richterstuhl giebt, vor welchem selbst jene grossen Meister sich beugen müssen, und vor den jede Vortrefflichkeit in der Kunst in letzter Instanz zu verweisen ist. Wer den Ehrgeiz hat, die Grenzen seiner Kunst zu erweitern, muss seinen Blick über die Vorschriften, welche man in Büchern findet oder die aus dem Verfahren der Vorgänger abgeleitet werden können, hinweg und auf die Erkenntnis jener Gebote richten, welche in der Seele begründet sind, jener Vorgänge geistiger Natur, denen Alles, was zu gefallen strebt, sich anpassen und nach denen es sich bilden muss.

Die Dichtkunst, deren Macht ausgedehnter ist, als die unserer Kunst, übt ihre Wirkung fast auf alle Gemütsbewegungen aus; unter diese kann eine der in uns am meisten vorherrschenden Stimmungen gerechnet werden, die Sorge um das Kommende. Die Dichtkunst wirkt, indem sie unsere Neugier weckt, in uns allmählig Interesse an dem Vorgange erregt und die Entwicklung hemmt, um uns schliesslich mit einer unerwarteten Entscheidung zu überraschen.

Die Kunst des Malers ist beschränkter und besitzt nichts, was dem Vorteil und der Macht, den Geist weiterzuführen bis seine Aufmerksamkeit ganz gefesselt ist, gleichkommen oder entsprechen würde. Was die Malerei zu tun hat, muss auf einmal getan sein; die Neugier hat sofort alle Befriedigung gefunden, die sie finden kann. Es giebt jedoch andere geistige Eigenschaften und Neigungen, welche der Maler ebenso mächtig ergreifen und befriedigen kann, wie der Dichter; zu diesen ist unsere Vorliebe für Neuheit, Mannigfaltigkeit und Contrast zu rechnen. Diese Eigenschaften beziehen sich, wie man bei näherer Prüfung finden wird, auf eine gewisse Regsamkeit und Ruhelosigkeit des Geistes, welcher Vergnügen und Genuss darin findet, geübt und in Bewegung gesetzt zu werden; die Kunst kommt daher nur diesen Bedürfnissen und Wünschen des Geistes entgegen.

Es bedarf keiner langen Untersuchung, um nachzuweisen, dass die Neigungen, deren ich Erwähnung getan habe, tatsächlich im menschlichen Geiste vorhanden sind. Mannigfaltigkeit belebt aufs Neue die Aufmerksamkeit, welche bei fortwährender Gleichförmigkeit leicht erlahmen würde. Neuheit macht einen tieferen Eindruck auf den Geist, als durch die Darstellung dessen erzielt werden kann, was wir schon oft vorher gesehen haben, und Gegensätze fordern dadurch, dass sie sich widersprechen, die Fähigkeit des Vergleichens heraus. All dies ist augenscheinlich; aber andererseits muss bedacht werden, dass der Geist, obwohl er ein tätiges Element ist, dennoch auch eine Neigung zur Indolenz in sich trägt, und dass er, wenn er es liebt, sich zu üben, dies doch nur bis zu einem gewissen Grade liebt, über welchen hinaus er sich nicht gern führen oder treiben lässt. Das Streben nach Neuheit und Mannigfaltigkeit kann daher übertrieben werden. Wenn die Mannigfaltigkeit ganz das Wohlgefällige der Gleichmässigkeit und Wiederholung zerstört, und wenn die Neuheit das Wohlgefällige alter Gebräuche und Gewohnheiten ausschliesst und dagegen wirkt, dann widerstreben sie der Indolenz unserer Anlagen zu sehr; der Geist erträgt daher

nur einen kleinen Teil Neuheit auf einmal mit Wohlgefallen. Der Hauptteil des Werkes muss in einer unserer Gewohnheit entsprechenden Weise ausgeführt sein. Anhänglichkeit an alte Gewohnheiten und Gebräuche halte ich für eine vorherrschende Eigenheit des Geistes, und Neuheit bildet eine Ausnahme; wo Alles Neuheit ist, dort ist die Anstrengung und Spannung des Geistes zu heftig. Ebenso ist der Gegensatz, wenn er gewisse Grenzen überschreitet, so unangenehm wie heftiger, fortgesetzter Widerspruch; er veranlasst die sich entwickelnden Gefühle zu einem plötzlicheren Wechsel als sich mit dem Wohlgefallen vereinigen lässt.

Es leuchtet daher ein, dass jene Eigenschaften, so viel sie auch zur Vervollkommnung der Kunst beitragen, wenn sie in bestimmten Schranken gehalten werden, zu Fehlern werden und Tadel verdienen, wenn man sie übertreibt; ein Werk wird folglich nicht besser, je mehr Abwechslung man hineinträgt; Abwechslung kann nie Grundlage und Anfang einer Sache sein, sie darf nur verwendet werden um zu erfreuen und zu ergötzen.

Diese allgemeinen Beobachtungen, welche für alle Künste in gleicher Weise gelten, mögen nun auf unsere Kunst insbesondere angewendet werden. Von einer Komposition, auf der alle Gegenstände zerstreut und in viele gleiche Teile getrennt sind, wird das Auge verwirrt und ermüdet, da es keinen Ruhepunkt, nicht die Haupthandlung oder die Hauptperson herausfinden kann; denn wo Alles gleiche Anforderungen an die Beachtung stellt, ist Alles in gleicher Gefahr, nicht beachtet zu werden.

Bei solchen Gelegenheiten gebraucht man sehr häufig den Ausdruck, es fehle dem Stück an Ruhe, ein Wort, das vollkommen die Befreiung des Geistes von jenem Zustande der Hast und Verworrenheit ausdrückt, in welchen er beim Anblick eines Werkes jener Art gerät.

Andererseits würde absolute Einheit, nämlich ein grosses, aus einer einzigen Gruppe oder Lichtmasse bestehendes Werk ebenso fehlerhaft sein, als ein Heldengedicht ohne Episode oder irgendwelche nebenher laufende Vorgänge, welche den Geist durch jene Abwechslung ergötzen, deren er immer bedarf.

Als Beispiel fallen mir zwei Maler, Rembrandt und Poussin, ein, deren Charaktere in jeder Beziehung vollkommen entgegengesetzt waren, aber in nichts so sehr als in ihrer Art der Komposition und in der Behandlung von Licht und Schatten. Rembrandts Weise ist absolute Einheit. Er hat oft nur eine Gruppe, und bringt wenig

mehr als eine leuchtende Stelle in der Mitte grosser Schattenmassen an; ist eine zweite Masse vorhanden, so steht diese in keinem Verhältnisse zur Hauptsache. Hingegen zeigt Poussin überhaupt kaum je eine Hauptlichtmasse, und er zerstreut seine Gestalten oft zu sehr, ohne auf ihre Anordnung in Gruppen die nötige Sorgfalt zu wenden.

Das Verfahren dieser beiden Maler ist gerade das Gegenteil von dem, was man nach ihrem allgemeinen Stil und Charakter erwarten sollte, da Poussins Werke sich ebenso sehr durch ihre Einfachheit, als jene Rembrandts durch ihre Kombination auszeichnen. Selbst dieses Verfahren Poussins mag aus übergrosser Vorliebe für eine Einfachheit anderer Art hervorgegangen sein, nämlich aus dem zu lebhaften Wunsche jene absichtliche Hervorhebung von Licht und Schatten zu vermeiden, worauf Rembrandt die Aufmerksamkeit zu ziehen so sehr gewünscht hat. Wie dem auch sei, Beide gerieten in entgegengesetzte Extreme und es ist schwer zu entscheiden, welches von diesen mehr zu tadeln ist, da Beide sich von dem, was die Natur fordert und die Kunst anstrebt, gleich weit entfernt haben.

Dasselbe weise Maasshalten ist hinsichtlich der Ausschmückung zu beobachten; nichts kann mehr zur Störung der Ruhe beitragen, als Überfluss jeglicher Art, mag er nun in der Fülle der Gegenstände oder in der Vielfältigkeit und dem Glanze der Farben bestehen. Hingegen erweckt ein Bild ohne Ausschmückung, anstatt den beabsichtigten Eindruck der Einfachheit zu erregen, eher den Anschein der Armut. Das Ausmaass, in welchem diese Ausschmückung zulässig ist, findet sein Gesetz in dem erklärten Stile des Werkes; aber das Eine steht fest, der ornamentale Stil im weitesten Sinne erfordert schon deshalb Ruhe, um seinen Schmuck vorteilhaft hervorzuheben. Ich kann nicht umhin, hier ein Beispiel der Ruhe anzuführen, welches sich bei jenem treuen und genauen Naturmaler, Shakespeare, findet, ich meine den kurzen Dialog zwischen Duncan und Banquo, während sie sich den Toren von Macbeths Schloss nähern.<sup>126)</sup> Dieses Gespräch wendet sich sehr natürlich auf die Schönheit der Umgegend und die angenehme Luft, und Banquo, die Nester der Mauerschwalben in allen Nischen des Gesimses bemerkend, sagt, dass überall wo diese Vögel nisten, die Luft köstlich sei. Der Gegenstand dieses ruhigen und leichten Gespräches giebt dem Geiste die nach dem Getümmel der vorhergegangenen Szenen so nötige Ruhe und contrastiert vollkommen mit dem schrecklichen

Auftritte der unmittelbar darauf folgt. Es scheint, als hätte Shakespeare sich gefragt, was ein Fürst seinem Gefolge bei dieser Gelegenheit wol sagen würde. Unsere heutigen Schriftsteller scheinen im Gegenteil immer nach neuen Gedanken zu suchen, die Niemandem in der betreffenden Lage einfallen würden. Jenes war auch häufig Homers Brauch, der inmitten von Schlachten und Gräueln die Seele des Lesers oft durch Einführung irgend eines ruhigen, ländlichen oder traulich häuslichen Bildes erquickt und erfreut. Die Schriftsteller aller Länder und Zeiten, in denen der Geschmack sich im Sinken befand, haben jeden Gegenstand, welchen sie berührten, immer ausgemalt und ausgeschmückt; sie sind in fortwährender Anspannung, sie weichen keinen Augenblick vom Prunkenden und Glänzenden ab. Lucan,<sup>127)</sup> Statius<sup>128)</sup> und Claudian<sup>129)</sup> sind, wie ein gelehrter Kritiker bemerkt hat, Beispiele dieses schlechten Geschmacks und dieses Mangels an richtigem Urtheile; sie mildern ihre Töne nie, sie steigen nie zur Natürlichkeit herab, Alles ist Übertreibung und fortwährendes Prahlen, nirgends wird Ruhe gegönnt.

Da wir von Übertreibungen sprechen, liegt es nahe, einige Worte über die Einfachheit zu sagen, welche in gewissem Sinn als die allgemeine Correctur der Übertreibung betrachtet wird. Wir werden hier unterlassen sie unter dem Gesichtspunkte zu betrachten, als umfasste sie das genaue Verfahren, das sich aus intimer Kenntnis der einfachen, unverfälschten Natur ergibt, da sie dann nur ein anderes Wort für Vollkommenheit wäre, die keinen Schritt weniger und keinen mehr tut, als Wirklichkeit und Wahrheit.

In unserer Untersuchung der Einfachheit, wie in vielen anderen derartigen Untersuchungen, kann man am Besten erklären was richtig ist, indem man zeigt was falsch ist; und wirklich scheint dies hier unumgänglich nötig zu sein, da die Einfachheit als nur negative Tugend weder beschrieben noch definirt werden kann. Wir müssen ihre Natur daher erklären, und die durch sie gewonnenen Schönheiten und Vorteile zeigen, indem wir auf das Hässliche hinweisen, das durch ihre Vernachlässigung entsteht.

Wenngleich man erwarten mag, Beispiele dieser Vernachlässigung in der Praxis zu finden, so liegt doch die Voraussetzung nicht nahe, dass man auch in den Schriften der Kritiker Vorschriften finden könne, die sich gegen Einfachheit und Alles was damit zusammenhängt, richten würden. De Piles<sup>130)</sup> empfiehlt uns Porträtmalern, der Charakterisirung Derer, die wir malen, Anmut und Würde beizufügen; so weit hat er zweifellos recht, aber unglück-

licherweise geht er auf Einzelheiten ein und giebt seiner eigenen Vorstellung von Anmut und Würde Ausdruck. „Wenn Ihr,“ sagt er, „Personen von hohem Ansehen oder Rang darzustellen habt, so sollen diese in solcher Stellung gemalt werden, dass das Porträt von selbst zu uns zu sprechen scheine und z. B. sagen würde: „Halt, betrachte mich, ich bin jener unüberwindliche König, von Majestät umgeben;“ „Ich bin jener tapfere Feldherr, der überall Schrecken verbreitete;“ „Ich bin jener grosse Minister, der alle Triebfedern der Politik kannte;“ „Ich bin jener Ratsherr von vollendeter Weisheit und Ehrenhaftigkeit.““ Er fährt in dieser Weise fort, alle Charaktere aufzuführen, die ihm in den Sinn kommen. Wir können die Aufgeblasenheit dieses anspruchsvollen Hochmutes zum Vergleiche neben die ungezwungene, ungekünstelte Art Tizianischer Porträts stellen, deren anscheinend angeborene und natürliche Würde unwillkürliche Verehrung hervorruft und, anstatt voll eitler Anmaassung zu erscheinen, den Eindruck macht, als ob sie mit ihren Trägern untrennbar zusammenhänge; während solch prunkhafter und absichtlicher Schein der Grösse, weit entfernt davon, Achtung zu gebieten, eher Gemeinheit, Niedrigkeit und erst jüngst erworbene Bedeutung verrät.

Die Maler, wenigstens viele unter ihnen, haben nicht verfehlt die in diesen Vorschriften enthaltenen Bemerkungen anzunehmen Die Porträts von Rigaud<sup>131</sup>) sind vollkommene Beispiele unbedingter Befolgung dieser Regeln De Piles', so dass, obwohl er in vielen Beziehungen ein Maler von grossem Verdienste war, dieses Verdienst durch die gänzliche Abwesenheit jeder Einfachheit völlig verdunkelt wurde.

Um für den vorliegenden Zweck die Beispiele, die auch aus der Historienmalerei beigebracht werden können, nicht zu sehr zu häufen, will ich nur eines Bildes von Coypell<sup>132</sup>) Erwähnung thun, das ich gesehen habe und welches das höchste Wesen darstellt.

Die römisch-katholischen Maler haben sich die Freiheit genommen, diesen Gegenstand darzustellen, so ungeziemend ein solches Wagnis auch sein mag und so sehr die Unmöglichkeit einer auch nur annähernd entsprechenden Darstellung auch in die Augen springt. Aber hier ist die Charakteristik, die der Maler zweifellos so erhaben durchführt, als es ihm nur möglich ist, durch ein Haschen nach Würde, wie De Piles sie empfiehlt, so erniedrigt, dass wir über die Torheit und Anmaassung des Künstlers empört sind und sie für nicht viel weniger als Entweihung halten.

Da wir uns um Beispiele für den Mangel an Einfachheit bei einer benachbarten Nation umgesehen haben, müssen wir doch zugestehen, dass dieselbe auch grosse Beispiele gerade dieser Eigenschaft in Poussin und Le Sueur besitzt. Aber da wir von der geläutertsten und höchsten Auffassung von Vollkommenheit reden, dürfen wir da nicht fragen, ob ein neugieriges Auge selbst an diesen grossen Männern nicht einige Fehler entdecken könnte? Ich kann mir vorstellen, dass Poussin, in seinem Abscheu gegen jene Künstelei und jenen Mangel an Einfachheit, die er bei seinen Landsleuten fand, in gewissen Einzelheiten dem entgegengesetzten Fehler verfallen ist, indem er sich einer gewissen Geziertheit näherte, die man in der Schriftstellerei Schulmeisterstil nennen würde.

Wenn die Einfachheit, anstatt nur richtigzustellen, als Selbstzweck auftritt, das heisst, wenn ein Künstler sich auf diese Eigenschaft allein etwas zu Gute tut, dann wirkt eine auffallende Schau- stellung der Einfachheit ebenso unangenehm und widerlich, wie jede andere Art der Unnatürlichkeit. In diesem Falle jedoch wird der Künstler wol meistens mit seinem Werke zufrieden sein; denn wenn er auch findet, dass die Welt diesem jede gefällige, herzer- freuende Eigenschaft abspricht, und es mit Gleichgiltigkeit oder Misfallen betrachtet, so tröstet er sich damit, dass es in seiner Einfachheit eine Schönheit von zu reiner und keuscher Natur besitze, um der Menge zu gefallen.

In der Kunst ist es wie in der Moral: kein Charakter würde uns mit schwärmerischer Bewunderung für seine Tugend erfüllen, wenn seine Tugend nur in der Abwesenheit des Lasters bestände; es wird etwas mehr verlangt, ein Mann muss mehr als seine blosse Pflicht tun, um ein Held zu sein.

Jene Werke der Alten, welchen die höchste Bewunderung gezollt wird, bieten mehr als blosse Einfachheit. Der Apollo, die Venus, der Laokoon, der Gladiator besitzen eine gewisse Kompo- sition der Bewegung und genügende Gegensätze, um einen hohen Grad von Anmut und Energie zu betätigen; aber man muss zugestehen, dass der allgemeine Charakter der vielen Tausend antiker Statuen, die wir besitzen, wenigstens an der Grenze der Ausdruckslosigkeit stehe.

Ist die Einfachheit so kunstlos, dass sie den Schwierigkeiten der Kunst auszuweichen scheint, so ist sie eine sehr verdächtige Tugend.

Dessenungeachtet möchte ich die Einfachheit nicht aus der ange- sehenen Stellung verdrängen, die sie bis jetzt mit Recht immer

eingenommen hat. Sie dient als Schranke gegen die grosse Feindin der Wahrheit und Natur, gegen die Affektation, die sich immer an den Pinsel heftet und bereit ist, auf Alles einzudringen und Alles zu vergiften, was sie berührt.

Unsere Vorliebe und Neigung für Einfachheit geht grösstenteils aus unserer Abneigung gegen jede Art von Künstelei hervor. Es giebt noch eine Ursache, warum auf diese Tugend so viel Nachdruck gelegt wird, nämlich der Hang der Künstler in das entgegengesetzte Extrem zu verfallen. Wir schützen daher die Seite am Meisten, welche der grössten Gefahr ausgesetzt ist. Wenn man einem jungen Künstler zum ersten Male sagt, dass er in seiner Komposition und in den Stellungen seiner Gestalten Gegensätze ausdrücken, dass er den Kopf in eine Richtung wenden muss, welche derjenigen des Körpers entgegengesetzt ist, um Anmut und Lebendigkeit hervorzubringen; dass die Umrisse wellenartig und geschwungen sein müssen, um Grösse zu zeigen; dass das Auge mit einer Fülle von Farben zu erfreuen sei; — wenn man ihm das Alles mit gewissen aneifernden Worten sagt, indem man von Geist, Würde, Kraft, Anmut, Grösse des Stiles und Farbenpracht spricht, dann wird er plötzlich auf all sein neu erworbenes Wissen stolz und glaubt, diese Regeln nie weit genug treiben zu können. Dann ist es an der Zeit die Einfachheit zu Hülfe zu rufen, um das Übermaass jugendlichen Feuers einzudämmen.

Dasselbe gilt vom Colorit, eine Bezeichnung, die hauptsächlich auf die Fleischfarbe angewendet wird. Ein Maler wird bei seinem ersten Versuche die Natur nachzuahmen, die ganze Masse mit einer einzigen Farbe anlegen, wie es die ältesten Maler taten, bis man ihn lehrt, nicht nur die Verschiedenheit der dem Gegenstand eigentümlichen Töne, sondern auch die Unterschiede zu betrachten, welche durch das stufenweise Abnehmen des Lichtes zum Schatten veranlasst werden; er wird das Gelernte dann sofort anwenden und eine Fülle verschiedener Farben einführen. Sodann muss er wieder darin unterwiesen werden, dass trotz dieser Mannigfaltigkeit die Wirkung des Ganzen auf das Auge doch einheitlich und einfach sein muss, wie das Colorit der Natur.

Und hier können wir bemerken, dass der Fortschritt eines einzelnen Schülers mit dem Fortschritt und der Entwicklung der Kunst selbst eine grosse Aehnlichkeit hat. Wahrscheinlich würde Mangel an Einfachheit nicht zu den Fehlern eines Künstlers gehören, welcher nur die Natur studiert hat, wie er auch nicht der

Fehler der alten Meister war, die zu der Zeit lebten, welche der grossen Kunst der Malerei vorangegangen ist; ihre Werke sind im Gegenteile zu einfach und zu kunstlos.

Die Kunst war in ihrer Kindheit, wie die erste Arbeit eines Schülers, trocken, hart und einfach. Aber diese Art barbarischer Einfachheit wäre besser Dürftigkeit zu nennen, da sie aus blossem Mangel hervorgeht, aus Mangel an Wissen, Mangel an Hilfsmitteln, Mangel an Fähigkeit anders zu sein; diese Einfachheit entsprang nicht freier Wahl, sondern der Notwendigkeit.

Auf der zweiten Stufe wurden sie ihrer Armut inne, und wer den Mangel am Meisten fühlte, urteilte am Besten über das nötige Maass des Ersatzes. Es gab Maler, die sich aus der Armut aufschwangen, ohne in Verschwendung zu verfallen. Ihr Erfolg verleitete Andere, die von selbst wol nie die Geisteskraft gefunden hätten, den ursprünglichen Fehler zu entdecken, das Heilmittel im Übermaasse zu gebrauchen; und sie verfielen in das entgegengesetzte Extrem. Aber wie sehr sie auch fehl gehen mögen, wir können ihnen nicht empfehlen, zu jener Einfachheit zurückzukehren, von welcher sie sich mit Recht abgewendet haben, sondern wir werden ihnen nur raten, ihren Überfluss mit sparsamerer Hand zu verteilen, mit jener Würde, die weder mit ihren Schätzen noch mit ihrer Kunst prahlt. Es ist nicht leicht, eine Regel aufzustellen, welche gerade die richtige Mitte einhält; denn kaum dass wir diese Mittelstrasse als allgemeinen Grundsatz festgestellt oder beinahe festgestellt haben, veranlassen uns oft die Umstände, jene entweder nach der Seite der Einfachheit oder nach der Seite der Mannigfaltigkeit und Ausschmückung hin wieder zu verlassen.

Als ich in einer früheren Rede von dem Unterschiede des erhabenen und des ornamentalen Stiles in der Malerei sprach, hielt ich es für nötig, einen vielleicht zu geringschätzigen Eindruck von der ornamentalen Kunstrichtung zurückzulassen, um derentwillen manche sich selbst schätzen und die in vielen Werken hoch und wert gehalten wird; ich verfolgte damit die Absicht, Ihre Aufmerksamkeit mehr auf die männlichere, vornehmere und würdevollere Richtung zu lenken.

Ich sagte damals, was ich zu jener Zeit für angemessen hielt zu sagen; ich vermutete die jungen Leute mehr zu genialer Nachlässigkeit geneigt, als zu ernster Ausdauer und mühsamer Genauigkeit, und tat daher, was man tut um Krümmes gerade zu machen,

indem man es, damit es schliesslich gerade bleibe, nach der entgegengesetzten Richtung ausbiegt.

Zu diesem Zwecke, und um jede Übertreibung und Nachlässigkeit auszuschliessen, will ich hier noch beifügen, dass es nicht genügt, wenn eine Arbeit regelrecht ist, sie muss auch wohlgefällig sein; der Maler muss die Kraft mit Anmut paaren, wenn er wünscht, dass der erste Eindruck zu seinen Gunsten ausfalle. Unser Geschmack hat nebst der Neigung zum Erhabenen eine Art von Sinnlichkeit an sich; jeder dieser beiden Eigenschaften des Geistes muss Rechnung getragen werden, insoferne sie einander nicht widersprechen; denn das wäre ein grosser Fehler, der mit aller Sorgfalt zu vermeiden ist.

Es giebt Regeln, deren unbedingte Autorität wir, wie die unserer Wärterinnen, nur so lange anerkennen, als wir uns im Zustande der Kindheit befinden. Eine der ersten Regeln z. B., welche jeder Lehrer, wie ich glaube, seinem jungen Schüler in Hinsicht der Anordnung und Behandlung von Licht und Schatten geben wird, ist die, welche Lionardo vorschrieb, dass man nämlich einen lichten Grund der Schattenseite der Gestalt und einen dunklen der Lichtseite entgegensetzen müsse.<sup>133</sup>) Hätte Lionardo noch jene ausserordentliche Leuchtkraft und Wirkung sehen können, welche man seither durch das genau entgegengesetzte Verfahren erzielt hat, indem man Licht neben Licht und Schatten neben Schatten stellt, würde er es zweifellos bewundert haben; aber er würde es wahrscheinlich mit Recht nicht zur ersten Regel gemacht haben, mit welcher der Unterricht zu beginnen ist.

Weiter wird gelehrt, dass bei der künstlerischen Anordnung der Figuren dieselben von einander contrastieren sollen; dass wenn eine dem Beschauer das Gesicht zuwendet, die andere ihm den Rücken zukehren muss, und dass die Glieder jeder einzelnen Gestalt contrastieren sollen, das heisst, wenn das rechte Bein nach vorn gestellt ist, der rechte Arm zurückgezogen sein muss.

Es ist sehr richtig, dass solche Regeln an der Akademie gelehrt werden; es ist richtig, dass die jungen Schüler erfahren, dass Untersuchungen anzustellen sind, und dass sie daran gewöhnt werden, jede Vortrefflichkeit auf Grundsätze zurückzuführen. Ausserdem ist es der natürliche Gang des Unterrichtes, erst zu lehren was in die Augen springt und sinnfällig ist, und von da allmählig zu höheren, freieren und weiteren Gesichtspunkten überzugehen, welche die grossen und edlen Vorzüge der Kunst umfassen. Aber wenn die

Schüler weiter vorgeschritten sind, werden sie finden, dass die höchsten Schönheiten des Charakters und Ausdruckes ohne Gegensatz hervorgebracht werden, ja dass dieser Gegensatz jene natürliche Energie zerstören und verderben würde, welche dem Menschen eigentümlich ist, wenn er ohne Rücksicht auf Anmut sich in wirklicher Bewegung befindet. Der den Athenern predigende Paulus auf einem der Cartons<sup>134)</sup> steht, weit entfernt nach Art der akademischen Manierirtheit die Glieder in Contrast zu bringen, gleichmässig auf beiden Füßen und hält beide Hände in derselben Stellung; denken Sie sich Contrastwirkung dazu und alle Kraft und ungekünstelte Anmut der Gestalt ist zerstört. Der Zauberer Elymas hält beide Hände in derselben Richtung nach vorn ausgestreckt, was vollkommen den beabsichtigten Eindruck macht. Man kann in der Tat in Raffaels Werken nichts von jenen schülerhaft gesuchten Gegensätzen finden. Wenn irgend ein Contrast sich zeigt, so scheint er ohne sichtbares Zutun der Kunst durch den natürlichen, zufälligen Sachverhalt entstanden zu sein.

Was hier den verschiedenartigen Übertreibungen Übles nachgesagt wurde, ob es sich nun auf Einfachheit, Mannigfaltigkeit oder Gegensatz beziehe, veranlasst den Maler natürlich zur näheren Untersuchung der wahren Bedeutung und Ursache der Regeln und ihrer Wirkung auf jene Eigenschaften, auf welche sie sich beziehen. Durch die Erkenntnis ihres allgemeinen Zweckes und ihrer eigentlichen Bedeutung, wird er oft finden, dass er sich nicht buchstäblich an das Gesetz zu halten hat, sondern nur an den Geist desselben.

Kritische Bemerkungen sind ohne Beispiele oft unverständlich; es mag daher nicht unzweckmässig sein, Fälle vorzuführen, in welchen eine ganz allgemein angenommene Regel falsch ist oder wo eine zu enge Auffassung derselben den Künstler zu grossen Irrthümern verleiten kann.

Es gilt bei Du Fresnoy als Regel, die Hauptfigur des Gegenstandes in die Mitte des Bildes und in das stärkste Licht zu stellen, damit sie sich von den übrigen unterscheidet.<sup>135)</sup> Ein Maler, der sich gezwungen hielte, diese Regel genau zu befolgen, würde sich mit nutzlosen Schwierigkeiten belasten; er würde auf grosse Einförmigkeit in der Komposition beschränkt und vieler Schönheiten beraubt sein, welche sich damit nicht vereinigen lassen. Die Bedeutung dieser Regel geht nicht oder sollte nicht weiter gehen, als dass die Hauptfigur sofort auf den ersten Blick als solche erkannt werde; dazu muss aber auf sie weder das

stärkste Licht fallen, noch muss sie sich in der Mitte des Bildes befinden. Es genügt, dass sie sich durch ihren Platz oder durch die Aufmerksamkeit der anderen Figuren auszeichne, wodurch sie dem Beschauer auffällig wird. Jene Regel ist so entbehrlich, dass sie sehr selten beobachtet wird, weil andere Rücksichten von grösserer Bedeutung häufig im Wege stehen. Beispiele eines Widerspruches zu dieser Regel findet man in den Raffaelschen Cartons: Christus und Petrus, Pauli Predigt, Zauberer Elymas, welcher zweifellos der Hauptgegenstand in jenem Bilde ist.<sup>136</sup>) In keiner dieser Kompositionen steht die Hauptfigur in der Mitte des Bildes. In Lebruns wunderbarer Composition Alexander im Zelte des Darius<sup>137</sup>) steht Jener weder in der Mitte des Bildes, noch fällt das Hauptlicht auf ihn, aber die Aufmerksamkeit aller anderen Figuren zeichnet ihn unmittelbar und in bedeutender Weise aus; das stärkste Licht fällt auf die Tochter des Darius, die sich in der Mitte des Bildes befindet, wo das Hauptlicht notwendiger ist.

Es ist sehr seltsam, dass Felibien<sup>138</sup>) in seiner eingehenden Beschreibung des Bildes, die freilich eher eine Lobschrift als eine Kritik zu nennen ist, in der Überzeugung, dass, nach Du Fresnoys Vorschrift, Alexander das stärkste Licht haben müsse, es ihm auch tatsächlich zuspricht; er hätte ebenso gut sagen können, dass er in der Mitte des Bildes stände, da er entschlossen war, diesem Werke jede Art von Vorzüglichkeit zuzuschreiben, welche ihm zur Vollkommenheit notwendig dünkte. Verhielte es sich so, wie Felibien in übel angebrachter Grossmut annimmt, so wäre die Schönheit der Komposition zum grossen Teile zerstört.

Mir fällt noch ein Umstand ein, welcher ähnliche Freiheiten in der Anordnung des Lichtes gestattet. Obwohl es die gewöhnliche Weise ist, eine grosse Lichtmasse etwa in die Mitte des Bildes zu setzen und diese mit Schatten zu umgeben, kann auch das Umgekehrte geschehen und der Geist der Regel dennoch gewahrt bleiben. So findet man in den Werken der venezianischen Schule häufig Beispiele der Umkehrung jenes Lehrsatzes. In der grossen Komposition Paolo Veroneses, die Hochzeit von Cana,<sup>139</sup>) ist der grösste Teil der Figuren im Halbschatten, das starke Licht hat der Himmel; und indertat beruht die allgemeine Wirkung dieses so überraschenden Bildes auf nichts Anderem, als auf dem, was wir oft in Landschaften und kleinen Bildern von Jahrmärkten und ländlichen Festen sehen. Aber dadurch, dass diese Grundsätze von Licht und Schatten auf so grossen Maasstab, auf einen Raum

übertragen sind, welcher fast hundert lebensgrosse Figuren enthält, dadurch, dass sie dem Anscheine nach mit derselben Leichtigkeit und mit derselben rücksichtsvollen Aufmerksamkeit für das einheitliche Ganze durchgeführt sind, als handle es sich um ein kleines Bild, welches man unmittelbar ins Auge fassen kann, dadurch erregt das Werk mit Recht unsere Bewunderung, da ja die Schwierigkeit mit der Ausdehnung wachsen musste.

Es giebt zahllose verschiedene Arten der Komposition: manchmal soll sie aus einer grossen Gruppe in der Mitte des Bildes und kleineren Gruppen an den Seiten bestehen, dann wieder aus einem leeren Raum in der Mitte, um den die Figuren der Gruppen sich ordnen.

Ob nun die breite Hauptmasse des Lichtes sich im Mittelgrunde befindet, wie in der Schule von Athen, oder am Himmel, wie in der Hochzeit von Cana, in der Andromeda<sup>140)</sup> und den meisten Bildern Paolo Veroneses; oder ob das Licht auf den Gruppen liegt, eine Art der Komposition welche auch gewählt wird — jede Änderung und jede Freiheit ist erlaubt, nur Folgendes ist unstreitig notwendig: dass, um das Auge vor Verwirrung und Zerstreung durch eine Fülle gleichwertiger Dinge zu bewahren, diese Dinge, ob sie nun aus Licht, Schatten oder Figuren bestehen, in grosse Massen und Gruppen richtig verteilt und einander entgegengestellt werden; dass bei einer gewissen Masse von Handlung ein entsprechend freier Raum zur Verfügung steht; dass das Licht genügend von Schatten unterstützt wird; und dass, können wir hinzufügen, eine gewisse Menge kalter Farben vorhanden ist, um den warmen Farben Glanz und Wert zu verleihen. Wie diese Verhältnisse sein sollen, kann nicht so sehr aus Vorschriften als durch Beobachtung von Bildern gelernt werden, und in dieser Beziehung sind schlechte Bilder ebenso lehrreich als gute. Unsere Untersuchung, warum Bilder einen schlechten Eindruck machen, kann ebenso vorteilhaft sein, als unsere Untersuchung, warum sie einen guten Eindruck machen; jede von ihnen wird die Grundsätze bestätigen, welche die andere gelehrt hat.

Wiewohl es nicht meines Amtes ist, auf die Einzelheiten unserer Kunst einzugehen, möchte ich doch die Gelegenheit benützen, um eines, wie ich glaube, nicht allgemein beachteten Mittels Erwähnung zu tun, mit welchem die venezianischen Maler jene grosse Wirkung hervorgebracht haben, die wir an ihren Werken sehen. Es sollte nämlich meiner Ansicht nach ausnahmslos beobachtet werden,

dass die Lichtmassen eines Bildes einen warmen, weichen Ton haben, einen gelben, roten, oder gelblichweissen; und dass die blauen, grauen oder grünen Farben von diesen Massen fast ganz auszuschliessen und nur zu verwenden sind, um die warmen Farben zu stützen und zu heben, für welchen Zweck auch eine kleine Menge kalter Farben genügen wird.

Dieses Verfahren werde umgekehrt; man lasse das Licht kalt und die umgebenden Farben warm sein, wie man es oft in den Werken der florentinischen und römischen Maler sieht, und es wird ausser der Macht der Kunst selbst eines Tizians oder Rubens liegen, ein prächtiges und harmonisches Bild zu Stande zu bringen.

Lebrun und Carlo Maratti waren zwei Maler von grossem Verdienste, besonders was man akademisches Verdienst nennen kann, aber ihnen Beiden fehlte die Ökonomie der Farben; die Ausserachtlassung dieser Regel ist eine der Ursachen jenes Eindruckes der Schwere, welcher in ihren Bildern so sehr auffällt. Das stärkste Licht in Lebruns oben erwähntem Bilde fällt auf Statira, die sehr unverständigerweise in ein blassblaues Gewand gekleidet ist. Es ist wahr, er hat dieses Blau durch Gold gehoben, aber das ist nicht genug; das ganze Bild hat etwas Schweres und entspricht keineswegs den durch den Stich erregten Erwartungen. Poussin verwendete oft ein Stück blauer Draperie, wenn die allgemeine Färbung des Bildes sich zu Braun oder Gelb neigte, was ein hinreichender Beweis dafür ist, dass Farbenharmonie nicht jener Teil der Kunst war, welcher die Aufmerksamkeit dieses grossen Künstlers besonders in Anspruch genommen hat.

Der Vorgang Tizians in seinem Bilde Bacchus und Ariadne<sup>141</sup>) ist mit Recht wegen der Harmonie des Colorits so berühmt. Nach der Ansicht der Kritiker ist der Gestalt Ariadnes deshalb eine rote Schärpe gegeben, damit sie sich von dem dahinterliegenden Meere abhebe. Aber dies ist nicht allein aus diesem, sondern vielmehr aus einem Grunde von weit grösserer Bedeutung geschehen, nämlich um der allgemeinen harmonischen Wirkung des Bildes willen. Die von der grossen Gruppe getrennte Gestalt der Ariadne ist blau gekleidet und giebt zusammen mit der Farbe des Meeres gerade jene Menge kalter Farbe, welche Tizian zur Hebung der Leuchtkraft der grossen Gruppe für nötig hielt; diese besteht mit geringer Ausnahme wieder ganz aus weichen Tönen. Aber da das Bild unter diesen Umständen deutlich in zwei verschiedene Hälften zerfallen wäre, in eine kalte und in eine warme, war es notwendig, etwas von den milden Far-

ben der grossen Gruppe in den kalten Teil des Bildes und einen Teil der kalten Farben in die grosse Gruppe zu übertragen; Tizian gab Ariadnen daher eine rote Schärpe und einem der Bacchanten eine kleine blaue Draperie.

Das Licht des Bildes soll, wie ich bemerkt habe, warm im Tone sein; denn wenn auch, wie die holländischen und niederländischen Maler es taten, für das stärkste Licht Weiss genommen werden kann, so ist es doch besser sich jenes Weiss von den gelben Strahlen der untergehenden Sonne beleuchtet zu denken, wie es Tizians Weise war. Die Überlegenheit dieser Manier ist niemals so überzeugend, als wenn man zufällig in einer Bildersammlung ein Portrait Tizians neben einem niederländischen Bildnisse, und wäre es selbst von Van Dycks Hand, hängen sieht; dieses wird, trotz aller anderweitigen Vorzüge, im Vergleiche zu jenem kalt und grau erscheinen.

Die beleuchteten Stellen der Gegenstände sind in der Natur von wärmerer Färbung als die, welche sich im Schatten befinden; was ich empfohlen habe, ist daher nichts Anderes, als dasselbe Verfahren im Ganzen zu beobachten, was bei jedem einzelnen Teile ohnehin als nötig erkannt ist. Dem Auge wird derselbe Eindruck geboten, welchen es zu empfangen gewöhnt ist, was in diesem, wie in jedem anderen Falle, immer Schönheit hervorbringen wird; kein Grundsatz unserer Kunst steht daher fester oder ist aus reinerer Quelle geschöpft.

Was ich gerade jetzt als die wahrscheinliche Ursache bezeichnet habe, die zu Ariadnes roter Draperie Veranlassung gegeben, bietet mir Gelegenheit zu bemerken, dass der beliebte Vorgang, die einzelnen Figuren scharf herauszuheben, welchen De Piles und alle Kritiker für ein Erfordernis von höchster Wichtigkeit hielten, Tizians Beachtung nicht sonderlich in Anspruch genommen hat. Untergeordnetere Maler haben ihn in der Hervorbringung dieser Wirkung weit übertroffen. In der Kindheit der Kunst war es ein Gegenstand besonderer Aufmerksamkeit und ist es auch jetzt noch für die grosse ungebildete Menge, welche die höchste Befriedigung darin findet, eine Gestalt zu sehen, welche, wie sie sagt, aussieht, als ob man rund um sie herum gehen könnte. Aber so gering ich das Vergnügen an solcher Art von Teuschung auch schätze, so würde ich dennoch nichts dagegen einzuwenden haben, wenn sie sich nicht einem Vorzuge weit höherer Art entgegenstellte, indem sie jener so schwer in Worten auszudrückenden vollen Einheitlichkeit geradezu

entgegenwirkt, welche man in ihrer Vollendung in Correggios und wir können hinzufügen auch in Rembrandts besten Werken findet. Diese Wirkung wird durch das Verbinden und Verschmelzen der Schatten mit dem noch dunkleren Hintergrunde hervorgebracht, während das Hervorheben der Gestalten darin besteht, dass man sie durch Licht, Schatten oder Farbe vom Grunde trennt und löst. Diese Art, die Figuren, wie man sagen könnte, in den Hintergrund einzulegen, um Relief hervorzubringen, finden wir bei den alten Malern, wie Andrea Mantegna, Pietro Perugino und Albrecht Dürer. Hierzu gehört auch die erste Malweise des Lionardo da Vinci, Giorgione und selbst jene des Correggio; doch gehörten die genannten Maler mit zu den Ersten, welche angingen, diese Trockenheit des Stiles zu verbessern, indem sie das Relief nicht länger als Hauptsache betrachteten. Da diese beiden Eigenschaften, Relief und wirkungsvolle Einheitlichkeit, nicht neben einander bestehen können, ist es nicht sehr schwer zu entscheiden, welcher wir den Vorzug zu geben haben. Der Künstler muss immer die Wage in der Hand halten, um den Wert der verschiedenen Eigenschaften zu bestimmen, damit er, wenn irgend ein Fehler begangen werden muss, den geringeren wähle. Jene Maler, welche es am Besten verstanden haben, eine gute Wirkung hervorzubringen, haben einen Grundsatz angenommen, der ganz mit der Vernunft übereinstimmt, nämlich den, dass ein Teil zum Besten des Ganzen geopfert werden dürfe. So ist es notwendig, dass die Massen, ob sie nun aus Licht oder Schatten bestehen mögen, compact und von gefälliger Form sind; zu diesem Zwecke dürfen manche Teile dunkler, andere lichter gehalten und die Reflexe stärker gemacht werden, als es in der Natur der Fall ist. Paolo Veronese nahm sich in dieser Richtung grosse Freiheiten. Man erzählt, dass er einmal gefragt wurde, warum gewisse Figuren im Schatten gemalt wären, da doch in dem betreffenden Bilde selbst keine Ursache dafür zu sehen sei; er entgegnete auf diese Frage: „una nuevola che passa“, eine Wolke zieht vorüber, welche ihren Schatten auf sie wirft.

Aber ich kann für dieses Vorgehen kein besseres Beispiel anführen als ein Bild von Rubens, welches ich besitze; es stellt eine Mondnacht dar. Rubens hat nicht nur mehr Licht, als es in der Natur vorkommt, über das Bild verbreitet, sondern er hat ihm auch jene warmen glühenden Farben gegeben, welche seine Werke so sehr auszeichnen. Es ist so verschieden von der Art, wie andere

Maler Mondlicht dargestellt haben, dass es leicht für einen schwächeren Sonnenuntergang gehalten werden könnte, hätte der Maler nicht auch Sterne hinzugefügt. Rubens dachte, dass vor Allem das Auge in diesem Falle befriedigt werden müsse; er hätte es freilich natürlicher machen können, aber auf Kosten dessen, was er für weit wichtiger hielt, nämlich auf Kosten der Harmonie, welche aus dem Gegensatz und der Fülle der Farben hervorgeht.

Dasselbe Bild bietet uns noch ein anderes Beispiel dafür, wann man die Natur um eines grösseren Vorteiles willen zu verlassen habe. Der Mond auf dem Bilde ist in Betreff der Lichtstärke den Gegenständen, welche er beleuchtet, nicht um so viel überlegen, als es der Wirklichkeit entsprechen würde; dies ist ebenfalls und aus demselben Grunde eine absichtliche Abweichung von der Natur. Hätte Rubens das wirkliche Verhältnis der Abstufung des Lichtes zwischen dem Mond und den Gegenständen bewahrt, wie man es in der Natur findet, so würde das Bild nur aus einem einzigen kleinen Lichtfleck inmitten dunkler Massen bestanden haben, und aus einiger Entfernung würde man nichts sehen als diesen kleinen Fleck. Man kann freilich sagen, dass der Gegenstand in diesem Falle ein derartiger ist, dass er nicht gemalt werden sollte. Aber dann dürfte man aus demselben Grunde auch Rüstungen oder sonstige glänzende Dinge nicht malen; denn wenn man auch für das höchste Licht glänzender Gegenstände reines Weiss verwendet, so wird es doch im Bilde nicht dasselbe Übergewicht über die Fleischfarbe haben, wie in der Natur, wenn man diese nicht in sehr dunklen Tönen hält. Rembrandt, welcher das Licht für wichtiger hielt als die Gegenstände die man dabei sieht, hat sich bei einem Bilde des Achilles, das ich besitze, danach gerichtet. Der Kopf ist in sehr tiefen Tönen gehalten, um die genaue Abstufung und Unterscheidung zwischen Rüstung und Gesicht zu wahren; die Folge ist, dass das Bild im Ganzen zu schwarz geraten ist. Gewiss ist hier, um sich eng an die Natur zu halten, zu viel geopfert worden; wird zugestanden, dass das Gegenteil ein Fehler wäre, so muss doch zugegeben werden, dass es ein geringerer Fehler gewesen wäre, als das Bild so dunkel zu halten, dass man es nur bei besonderem Licht und selbst dann nur mit Schwierigkeit sehen kann. Wert oder Unwert des verschiedenen Vorgehens von Rubens und Rembrandt in den angeführten Beispielen ist nicht auf Grund engherziger Auffassung dessen, was natürlich ist, und ohne Rücksicht der Wirkung auf den menschlichen Geist zu bestimmen. Verstand und Vernunft

sagen uns, es stehe vor und über aller anderen Rücksicht, dass ein Werk nicht nur ohne Mühe und Unbequemlichkeit sondern auch mit Vergnügen und Befriedigung gesehen werden müsse, und dass jedes Hindernis welches diesem Vergnügen und dieser Bequemlichkeit im Wege stände, zu entfernen sei.

Die Absicht dieser Rede und der gegebenen Beispiele zielt weniger dahin, den Künstler über die Regeln zu stellen, als ihm vielmehr ihre Begründung nachzuweisen, ihn vor einer zu eng begrenzten Auffassung der Kunst zu warnen, und seinen Geist vor einer verwirrenden Menge von Regeln und deren Ausnahmen zu befreien, indem seine Aufmerksamkeit auf eine genauere Kenntnis der Gemütsbewegungen und Neigungen des Geistes gelenkt wird, von welchen alle Regeln ausgehen und auf welche sie alle zurückzuführen sind. Durch sie erfüllt die Kunst ihren Zweck; eine genaue Kenntnis der Regungen und Neigungen des Geistes ist folglich Demjenigen notwendig, der sie auf sichere und dauerhafte Weise zu erregen wünscht.

Eine vollständige Abhandlung und Untersuchung über das Verhältnis zwischen den Kunstregeln und der ewigen und unveränderlichen Beschaffenheit unserer Gemütsbewegungen würde sofort bis auf den Grund der Kritik führen; aber ich weiss nur zu wohl, welch ausgedehntes Wissen, welch feines und durchdringendes Urteil erforderlich ist, um sich auf ein solches Unternehmen einzulassen.<sup>142)</sup> Es würde mir genügen, einen Teil dieser umfangreichen Arbeit in der Sprache der Maler leicht skizzirt zu haben, sofern ich nur deutlich genug geworden bin, um den Nutzen und die Ausführbarkeit einer solchen Theorie zu zeigen.

Bevor ich schliesse kann ich nicht umhin eine Bemerkung über die Bilder zu machen, welche wir jetzt vor uns haben. Ich habe bemerkt, dass jeder Candidat die berühmte Komposition von Timantes nachgebildet hat, der Agamemnon das Gesicht in seinen Mantel hüllen liess.<sup>143)</sup> Indertat sind solch verschwenderische Lobreden auf diesen Gedanken gewendet worden, und das auch von Männern, deren Beurteilungskunst den höchsten Ruhm genießt — Cicero<sup>144)</sup> Quintilian,<sup>145)</sup> Valerius Maximus<sup>146)</sup> und Plinius<sup>147)</sup> und diese Lobreden sind seither von fast jedem modernen Kunstschriftsteller wiederholt worden, dass es weder zu verwundern noch zu tadeln ist, wenn Sie sich an dieses Vorgehen gehalten haben. Es scheint jetzt mit dem Gegenstande so eng verbunden zu sein, dass der Beschauer vielleicht enttäuscht sein würde, wenn er nicht im

Bilde vereint fände, was er im Geiste immer zu vereinen gewöhnt worden ist und für untrennbar vom Gegenstande gehalten hat. Aber es mag beachtet werden, dass Die welche diesen Umstand lobten, keine Maler waren. Sie gebrauchten ihn nur als eine Erläuterung ihrer eigenen Kunst; er diente ihrem Zweck und sie waren gewiss nicht berufen, sich auf Einwürfe einzulassen, welche in einer anderen Kunst dagegen zu erheben waren. Ich fürchte wir besitzen nur sehr geringe Mittel, um jene Macht über die Einbildungskraft auszuüben, welche einen so bedeutenden und edlen Teil der Dichtkunst ausmacht. Ich zweifle sogar daran, ob wir es überhaupt versuchen sollen. Die hauptsächlichste, wenn nicht die einzige Veranlassung, welche der Maler für einen derartigen Kunstgriff hat, ergiebt sich, wenn der Gegenstand sich nicht zu vollständiger Darstellung eignet, sei es aus Gründen des Anstandes, oder um etwas zu vermeiden, was unangenehm zu sehen wäre; und dies geschieht dann nicht, um die Gemütsbewegungen zu erhöhen und zu verstärken, was als der Grund für dieses Verfahren angegeben wird, sondern im Gegenteile um ihre Wirkung zu vermindern.

Es ist wahr, dass Skizzen und solche Entwürfe, wie die Maler sie gewöhnlich für ihre Werke machen, der Einbildungskraft dieses Vergnügen in hohem Grade gewähren. Eine flüchtige, unbestimmte Zeichnung, welche die Gedanken und die Art der Komposition so zu sagen nur andeutet, wird von der Einbildungskraft vielleicht besser ergänzt, als möglicherweise der Maler selbst die Arbeit hätte ausführen können, und wir finden daher oft, dass das fertige Werk die Erwartungen entteuscht, welche die Skizze erregt hat. Und diese Betätigung der Einbildungskraft ist eine der Ursachen des grossen Genusses, welchen wir darin finden, eine Sammlung von Zeichnungen grosser Meister zu betrachten. Diese allgemeinen, in Skizzen ausgedrückten Gedanken entsprechen der in der Poesie angewendeten Kunst sehr wohl. Ein grosser Teil der Schönheit jener berühmten Beschreibung Evas in Miltons Verlorenem Paradies besteht darin, dass nur allgemeine, undeutliche Ausdrücke gebraucht sind und es jedem Leser überlassen bleibt, sich die Einzelheiten in seiner Phantasie selbst auszumalen, je nach seiner eigenen Vorstellung von Schönheit, Anmut, Ausdruck, Würde oder Lieblichkeit. Aber ein Maler, welcher Eva auf der Leinwand darstellt, ist gezwungen, ihr eine bestimmte Gestalt zu geben, und seinen eigenen Begriff von Schönheit deutlich auszudrücken.

Wir können weder aus diesem noch aus irgend einem anderen

Anlass eine verschwommene Weise, oder schwankende Begriffe irgendwelcher Art bei einem vollständigen, fertigen Bilde empfehlen. Die Auffassung, dass irgend etwas der Phantasie zu überlassen sei, widerspricht einer festgestellten und unumstößlichen Regel unserer Kunst, dass Alles so sorgfältig und deutlich ausgedrückt werden müsse, als kenne der Maler Gestalt und Eigentümlichkeit Alles dessen, was er auf seinem Bilde darstellt, auf das Genaueste und Sicherste. Das ist es, was wir Wissenschaft und Kenntnis<sup>148)</sup> nennen, und was nicht für eine unbestimmte und zweifelhafte Schönheit geopfert und aufgegeben werden darf, welche, da sie nicht ursprünglich unserer Kunst zugehört, wahrscheinlich ohne Erfolg gesucht werden wird.

Mr. Falconet<sup>149)</sup> sagte in einer Anmerkung zur hierhergehörigen Stelle seiner Übersetzung des Plinius: der Umstand, dass Agamemnon sein Gesicht verhülle, wäre wahrscheinlich nicht die Frucht der Phantasie des Malers, was er für Erfindung der Kritiker halte, sondern bloß der Beschreibung der Opferung nachgebildet, wie man sie bei Euripides findet.<sup>150)</sup> Die Worte, an die das Bild sich der Voraussetzung nach hält, sind diese: „Agamemnon sah Jphigenie sich dem verhängnisvollen Altare nähern; er stöhnte, er wandte das Haupt ab, er vergoss Tränen, und verhüllte sein Gesicht mit seinem Kleide.“

Falconet stimmt gar nicht mit jenem dem Timantes gespendeten Lob überein; nicht nur, weil es nicht seine Erfindung ist, sondern weil er von dem Kunstgriff, etwas zu verbergen, gering denkt, ausgenommen wenn es sich um Blut handelt, wenn die Gegenstände zu fürchterlich sind um gesehen zu werden. „Aber,“ sagt er, „in einem betrübten Vater, in einem König, in Agamemnon, entziehst Du, der Du ein Maler bist, mir den interessantesten Gegenstand, und fertigst mich sophistisch mit einem Schleier ab. Du bist,“ fügt er hinzu, „nur ein schwacher Maler ohne Hilfsmittel; du kennst nicht einmal diejenigen Deiner Kunst; es kümmert mich nicht was für ein Schleier es ist, ob gefaltete Hände, erhobene Arme oder welche Handlung sonst mir das Antlitz des Helden entzieht; Du denkst Agamemnon zu verhüllen und enthüllst Deine eigene Unwissenheit. Ein Maler, welcher Agamemnon verhüllt darstellt, ist ebenso törricht, als ein Dichter es wäre, der in einem bedeutsamen Augenblicke, um meine Erwartungen zu befriedigen und die Mühe selbst los zu werden, sagen würde, dass die Gefühle des Helden so weit über Allem stehen, was immer bei dieser Gelegenheit gesagt werden könne, dass er nichts sagen werde.“

Zu dem was Falconet sagte, können wir hinzufügen: vorausgesetzt, dass diese Methode den Ausdruck des Schmerzes der Phantasie zu überlassen, wie man annahm, die Erfindung des Malers wäre, und dass dieselbe alles ihr gespendete Lob verdiene, bleibt es doch nur ein Kunstgriff, dessen man sich nur einmal bedienen durfte; wer es ein zweites Mal tut, dem wird es nicht nur an Neuheit fehlen, sondern man wird ihn auch mit Recht verdächtigen, den Schwierigkeiten künstlich aus dem Wege gegangen zu sein. Wenn die Überwindung von Schwierigkeiten einen grossen Teil des Verdienstes in der Kunst ausmacht, so verdient die Umgehung von Schwierigkeiten nur geringes Lob.

---