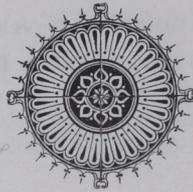
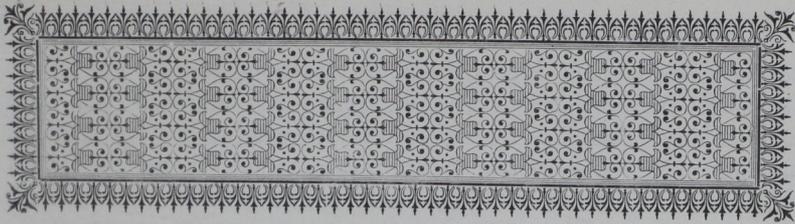


XI. Rede

an die Schüler der **Königlichen Akademie** gerichtet bei
der Preisverteilung am 10. Dezember 1782.

Genie. — Das Genie besteht hauptsächlich im Erfassen eines Ganzen; im ausschliesslichen Aufnehmen allgemeiner Ideen.





Der höchste Ehrgeiz eines Künstlers besteht darin, für ein Genie gehalten zu werden. Sofern seinem Namen nur diese schmeichelhafte Bezeichnung beigelegt wird, erträgt er ruhig den Vorwurf der Nachlässigkeit, Ungenauigkeit und von Mängeln aller Art.

Genie ist indertat so weit davon entfernt alle Fehler auszuschliessen, dass Viele sogar meinen, Fehler seien mit Genie unzertrennlich verbunden. Manche gehen so weit, die Fehler als Zeichen des Genies zu betrachten, und diese nicht nur um seiner willen zu verzeihen, sondern auch aus der Gegenwart gewisser Fehler auf Genie zu schliessen.

Es ist gewiss richtig, dass ein Werk trotz vieler Fehler mit Recht auf Genialität Anspruch erheben kann; und es ist ebenso richtig, dass es fehlerlos sein kann, ohne den kleinsten Funken von Genie zu zeigen. Dies veranlasst natürlich eine Untersuchung oder wenigstens den Wunsch zu untersuchen, welche Eigenschaften eines Werkes und dessen Schöpfers dem Maler ein Anrecht auf diesen Namen geben.

In einer früheren Rede¹⁷⁴) habe ich mich bemüht, Ihnen die feste Überzeugung beizubringen, dass eine umfassende Kenntnis und Beurteilung der Werke der Natur die einzige Quelle von Schönheit und Erhabenheit sei. Aber wenn wir zu Malern sprechen, müssen wir immer diese und alle übrigen Regeln mit Bezug auf die mechanische Ausübung ihrer eigenen besonderen Kunst betrachten. Es ist nicht eigentlich das Wissen, der Geschmack und der Wert der Vorstellungen, auf welchen das Genie eines Malers zu beruhen

scheint. Es ist eine eigene, und so zu sagen seinem besonderen Geschäfte entsprechende Form von Genialität, die sich von allen anderen unterscheidet. Denn jene Geisteskraft, welche den Künstler befähigt seinen Gegenstand würdig aufzufassen, ist vielleicht mehr Sache der allgemeinen Bildung, und dahin gehört ebensowol die Begabung des Dichters oder des Meisters in irgend einer anderen freien Kunst, oder sogar die eines guten Kritikers einer dieser Künste, als die eines Malers. Welche erhabenen Ideen seinen Geist auch erfüllen mögen, er ist nur dann Maler, wenn er es versteht, diese Gedanken auszuführen und durch sichtbare Darstellung mitzuteilen.

Wenn ich hiermit das, was ich meine, richtig ausdrücke, so möchte ich eine derartige Vortrefflichkeit dadurch kennzeichnen, dass ich sie das Genie mechanischer Ausführung¹⁷⁵⁾ nenne. Dieses Genie besteht meiner Auffassung nach in der Fähigkeit, das, was Ihren Pinsel beschäftigt, als ein Ganzes auszudrücken, was es auch sei, so, dass die allgemeine Wirkung und Kraft des Ganzen den Geist gefangen zu nehmen und ihn für eine Zeitlang von der Betrachtung der untergeordneten einzelnen Schönheiten zurückzuhalten vermag.

Was ich jetzt besonders zu beweisen wünschte, ist der Vorteil, welchen diese Methode bei Betrachtung der Gegenstände bietet. Dabei vergesse ich nicht, dass der Maler im Stande sein muss, seinen Blick zu erweitern und zu beschränken. Denn wer gar keine Einzelheiten darstellt, drückt nichts aus; doch steht fest, dass sorgfältige Unterscheidung kleinlicher Umstände und genaue Ausführung derselben von welcher Vorzüglichkeit immer (und ich will dieselbe nicht schmälern) einem Künstler nie das Gepräge des Genies verliehen haben.

Ausser diesen kleinlichen Unterschieden in Dingen, welche oft überhaupt nicht bemerkt werden, und die, wenn sie bemerkt werden, nur geringen Eindruck machen, giebt es bei allen wichtigen Gegenständen bedeutende, charakteristische Eigentümlichkeiten, die stark auf die Sinne einwirken und daher die Einbildungskraft fesseln. Diese sind keineswegs, wie man öfters meint, eine Aneinanderreihung all jener kleinen eigenartigen Einzelheiten, auch könnte eine derartige Anhäufung von Einzelheiten die charakteristischen Eigentümlichkeiten niemals ausdrücken. Diese entsprechen dem, was ich berühmte Rechtsgelehrte die Symptome eines Falles¹⁷⁶⁾ oder die hierauf bezüglichen entscheidenden Umstände nennen hörte.

Die Ausmalung von Einzelheiten, welche den Ausdruck des Charakteristischen nicht fördern, ist schlimmer als nutzlos, sie ist geradezu schädlich, da sie die Aufmerksamkeit zerstreut, und von der Hauptsache ablenkt. Hierzu ist noch zu bemerken, dass der Eindruck, den selbst uns wohlbekannte Gegenstände in unserem Geiste hinterlassen, selten mehr als ein ganz allgemeiner ist, über welchen unsere Erwartung beim Wiedererkennen solcher Dinge nicht hinausgeht. Diesen in der Malerei auszudrücken, heisst auszudrücken was dem menschlichen Geiste verwandt und natürlich ist und was ihm seine eigene Auffassung widerspiegelt. Andere Darstellung hat Genauigkeit und Spitzfindigkeit zur Voraussetzung, welche nur Sache des Neugierigen und Grüblers ist, und daher nicht den Sinn der Allgemeinheit anspricht, in dessen Gemeinsprache, ich möchte sagen Muttersprache, alles Grosse und Inhaltvolle gesagt werden muss.

Es ist nicht meine Absicht den Grad von Sorgfalt vorzuschreiben, welcher auf die unbedeutenden Einzelheiten zu wenden ist; das ist schwer festzustellen. Ich bin indessen überzeugt, dass es die Darstellung des allgemeinen Eindruckes des Ganzen ist, welche allein den Dingen ihren echten bestimmten Charakter zu geben vermag; wo immer dies beobachtet wird, ist die Hand des Meisters zu erkennen, was auch sonst vernachlässigt sein möge. Wir können sogar weiter gehen und bemerken, dass, wenn uns nur der allgemeine Eindruck von geschickter Hand geboten wird, dies uns den betreffenden Gegenstand in lebendigerer Weise darzustellen scheint, als die genaueste Nachahmung es täte.

Diese Beobachtungen führen zu sehr tiefen Fragen, welche ich hier nicht zu erörtern beabsichtige. Unter Anderem könnten sie zu der Frage führen, warum uns die denkbar genaueste Ähnlichkeit einer Nachbildung mit dem Originale nicht immer gefällt. Es kann Fälle geben, in welchen solch eine Ähnlichkeit sogar unangenehm wirkt. Ich verweise nur darauf, dass die Wirkung von Wachsfiguren, welche gewiss eine genauere Darstellung zulassen, als Malerei oder Sculptur, ein genügender Beweis dafür sind, dass die Freude an der Nachahmung nicht bloß im Verhältnisse mit der genauen, realistischen Treue¹⁷⁷⁾ zunimmt; im Gegentheil gefällt es uns, durch scheinbar unzulängliche Mittel einen Zweck erreicht zu sehen.

Hervorstehendes durch wirkliches Relief, die Weichheit des Fleisches durch die Weichheit des Wachses darzustellen, macht einen rohen und kunstlosen Eindruck, und erweckt keine angenehme

Überraschung. Aber Tiefen auf einer Fläche, Weichheit durch harte Körper, und besondere Färbung durch Mittel auszudrücken, welche an sich diese Farbe nicht haben, bringt jenen Zauber hervor, welcher Preis und Triumph der Kunst ist.

Erweitern wir diesen Grundsatz noch, setzen wir voraus, dass der Zweck der Nachbildung durch noch ungeeigneterere Mittel völlig erreicht werden könnte; nehmen wir an, dass einige gut gewählte Striche im Stande wären, durch wohlüberlegte Anordnung jene Arbeit zu ersetzen und einen vollständigen Eindruck alles dessen hervorzubringen, was der Geist von einem Gegenstande nur irgend verlangen kann, so sind wir von solch unerwartet glücklicher Ausführung entzückt und fangen an, des überflüssigen Fleisses müde zu werden, welcher vergeblich ein bereits gestilltes Verlangen erregt.

Allen Gegenständen, soweit sie den Maler angehen, sind Umriss oder Zeichnung, Farbe, Licht und Schatten eigentümlich. Die Zeichnung liefert die Form, die Farbe macht diese sichtbar, und Licht und Schatten verleihen ihr Körperlichkeit.

Kein Künstler wird je in irgend einer dieser Richtungen Vorzügliches leisten, wenn er sich nicht gewöhnt hat, die Dinge im Grossen anzusehen¹⁷⁸⁾ und die Wirkung zu beachten, welche sie auf das Auge ausüben, wenn es sich voll auf das Ganze richtet,¹⁷⁹⁾ ohne irgend welche Einzelheiten herauszuheben. Hiedurch nehmen wir das Charakteristische in uns auf und lernen, es rasch und treffend nachzubilden. Ich verstehe unter Treffsicherheit keinen Kunstgriff, keine handwerksmässige Fertigkeit, die man sich durch Zufall und blosser Übung aneignen kann, sondern jenes Wissen, welches durch gründliche Kenntnis der Zwecke und Mittel den kürzesten und sichersten Weg zu ihrem eigentlichen Ziele entdeckt.

Wenn wir mit kritischem Auge die Weise jener Maler prüfen, welche uns mustergiltig erscheinen, so finden wir, dass ihr grosser Ruhm nicht daraus entspringt, dass sie ihre Werke weiter ausgeführt haben, als andere Künstler, oder dass sie den Einzelheiten sorgfältigere Aufmerksamkeit widmeten, sondern dass ihr Ruhm jenem umfassenden Überblick entspringt, welcher den ganzen Gegenstand auf einmal in sich aufnimmt, und jener künstlerischen Kraft, welche durch entsprechende Ausdrucksweise gleichartige Wirkung mitzuteilen vermag.

Raffael und Tizian sind zwei Namen, welche in unserer Kunst den ersten Rang einnehmen, der eine des Zeichnens, der andere

des Malens wegen. Die bedeutendsten und geschätztesten Werke Raffaels sind seine Cartons und Fresken im Vatikan; wie wir alle wissen, sind diese weit davon entfernt, sorgfältig ausgeführt zu sein: seine Hauptsorge und Aufmerksamkeit scheint sich auf die Anordnung des Ganzen gerichtet zu haben, sowol in Bezug auf die Komposition im Allgemeinen, als auf die jeder einzelnen Gestalt, denn jede Figur kann man ein kleineres Ganzes nennen, wenn sie auch in Beziehung auf das ganze Werk, zu dem sie gehört, nur ein Teil ist; dasselbe kann von Kopf, Händen und Füßen gesagt werden. Wenn er auch die Kunst, das Ganze zu sehen und zu erfassen, besass, soweit es die Form betrifft, so erstreckte sich diese Fähigkeit doch nicht auf jene allgemeine Wirkung, welche sich dem Auge in Farbe, Licht und Schatten darbietet. Die Unzulänglichkeit seiner Ölbilder, wo diese Vorzüge noch mehr zu fordern wären, als an den Fresken, sind ein genügender Beweis hiefür.

Wir müssen uns an Tizian halten, um in Bezug auf Farbe, Licht und Schatten in höchstem Grade Vorzügliches zu finden. Er war zugleich der erste und grösste Meister in dieser Kunst. Durch ein paar Striche wusste er das allgemeine Bild und den Charakter jedes Gegenstandes, den er zu malen unternahm, auszudrücken, und brachte dadurch allein eine getreuer Darstellung hervor als sein Meister Giovanni Bellini¹⁸⁰⁾ oder irgend einer seiner Vorgänger, welche jedes Haar ausgeführt haben. Seine grösste Sorgfalt war darauf gerichtet, den vorherrschenden Farbenton¹⁸¹⁾ wiederzugeben, die Licht- und Schattenseiten auseinander zu halten und durch Contrastwirkung den Eindruck jener Körperlichkeit hervorzubringen, welche von natürlichen Gegenständen untrennbar ist. Wenn dies Beachtung findet, dann übt das Werk am richtigen Platze seine volle Wirkung, sollte es auch sonst kein Verdienst besitzen; wenn Eines hiervon jedoch fehlt, wird das Bild, trotz genauester Ausführung der Einzelheiten, ein unechtes und sogar unfertiges Aussehen haben, in welcher Entfernung und bei welchem Licht es auch immer gezeigt werden mag.

Es ist umsonst, die verschiedenen Abstufungen der Farbe zu beachten, wenn bei dieser Beachtung die allgemeine Farbe des Fleisches verloren geht, oder die Einzelheiten noch so genau auszuführen, wenn dabei die Massen nicht beachtet werden und die Zusammensetzung des Ganzen keine gute ist.

Vasari scheint keine grosse Zuneigung für die venezianischen Maler gehabt zu haben, aber er lobt überall mit Recht „il modo

di fare“, „la maniera“, „la bella pratica“; das ist die bewundernswerte Manier und die Fertigkeit jener Schule. Auf Tizian insbesondere wendet er die Beiworte „giudizioso, bello e stupendo“ an.

Diese Manier war der Welt damals neu, aber die unerschütterliche Wahrheit, auf die sie gegründet ist, hat sie allen nachkommenden Malern als Muster hingestellt; und wer ihre Kunstgriffe untersucht, wird finden, dass sie in der Fähigkeit zu verallgemeinern und in der sparsamen und einfachen Anwendung der Mittel bestehen.

Viele Künstler, wie auch Vasari bemerkt, haben in ihrer Unwissenheit geglaubt, sie ahmten Tizians Weise nach, wenn sie ihre Farben derb auftrügen und alle Einzelheiten vernachlässigten; aber da sie nicht mit seinen Grundsätzen arbeiteten, brachten sie hervor, was er „goffe pitture“ nennt: abgeschmackte, unsinnige Bilder; das wird immer dort der Fall sein, wo man wahllos, ohne Wissen und ohne feste Grundsätze mit seiner Fertigkeit prahlen will.

Raffael und Tizian scheinen bei Betrachtung der Natur von verschiedenen Absichten geleitet worden zu sein. Beide hatten die Kraft, ihren Blick auf das Ganze zugleich zu richten; aber der Eine sah nur nach der allgemeinen Wirkung, welche von der Form, der Andere auf jene, welche durch die Farbe hervorgebracht wird.

Wir können Tizian indessen das Verdienst nicht ganz absprechen, neben der Farbe auch die allgemeine Form seiner Gegenstände beachtet zu haben. Aber sein Fehler war (wenigstens war es ein Fehler im Vergleich zu Raffael), dass er nicht wie dieser die Fähigkeit besass, die Gestalt seines Modells durch irgend einen allgemeinen Schönheitsbegriff seines eigenen Geistes¹⁸²⁾ zu vervollkommen. Davon ist sein Hl. Sebastian¹⁸³⁾ ein besonderes Beispiel. Diese Gestalt scheint eine höchst genaue Darstellung der Form sowol als der Farbe des Modells zu sein, welches er damals zufällig vor sich hatte; sie hat alles Kräftige der Natur und das Colorit ist echtes Fleisch; aber unglücklicherweise war das Modell nicht gut gebaut, besonders in den Beinen. Tizian hat mit derselben Sorgfalt, mit der er die Schönheit und Leuchtkraft der Farben nachahmte, auch diese Fehler beibehalten. So gross und allgemein er die Farbengebung hielt, so kleinlich und zerstückelt war er in der Zeichnung; in dem einen war er ein Genie, in dem anderen nicht viel mehr als ein Copist. Ich spreche hier jedoch nicht von allen seinen Bildern; es können genug Beispiele aus seinen Werken angeführt werden, bei denen man keine Veranlassung hätte, dies zu rügen; aber in der Manier oder der Sprache, wie es genannt werden

mag, in welcher Tizian und Andere aus dieser Schule sich ausdrücken, liegt ihr Hauptvorzug. Diese Manier ist in der Malerei wirklich, was die Sprache in der Dichtkunst ist; wir wissen Alle, wie verschieden die Einbildungskraft durch denselben Gedanken berührt werden kann, soferne dieser in verschiedenen Worten ausgedrückt wird, und wie unbedeutend oder wie grossartig derselbe Gegenstand, von verschiedenen Malern dargestellt, uns erscheint. Es giebt nichts, ob es nun die menschliche Gestalt, ein Tier oder selbst ein unbelebter Gegenstand ist, so wenig versprechend es auch erscheinen mag, das nicht zur Würde erhoben werden, Empfindung mitteilen und innere Bewegung hervorrufen könnte, wenn es in die Hand eines genialen Malers gelangt. Was von Virgil behauptet wird, dass er sogar den Dünger mit einem gewissen Anstand auf den Boden streute, kann auch auf Tizian angewendet werden: was er berührte, so unbedeutend es auch von Natur und so alltäglich und gewöhnlich es sein mochte, er wusste ihm, wie durch Zauberei, Grösse und Bedeutung zu verleihen.

Ich muss hier bemerken, dass ich keine Vernachlässigung der Nebensachen anempfehle; es wäre wirklich schwer, wenn nicht unmöglich, gewisse Grenzen vorzuschreiben und zu sagen, wie weit und wann sie zu beachten oder zu vernachlässigen sind; vieles muss zuletzt dem Geschmack und Urteile des Künstlers überlassen bleiben. Ich weiss wol, dass klug angebrachtes Detail dem Werke manchmal die Kraft der Wahrheit verleiht und folglich den Beschauer fesselt.¹⁸⁴⁾ Ich wünschte nur, Ihnen die richtige Unterscheidung zwischen den wesentlichen und unwesentlichen Wirkungsweisen einzuprägen und zu zeigen, welche Eigenschaften in der Kunst Ihre besondere Aufmerksamkeit erfordern und welche vernachlässigt werden dürfen, ohne dass hiebei Ihr Ruf, mehr als notwendig, Schaden leidet. Etwas muss vielleicht immer vernachlässigt werden; da muss denn das Geringere dem Grösseren weichen. Jedem Werke kann nur eine beschränkte Zeit gewidmet werden, denn selbst vorausgesetzt, dass einem Bilde ein ganzes Leben geweiht würde, so ist dies doch immerhin auch eine beschränkte Zeit. Da erscheint es nun viel vernünftiger, diese Zeit möglichst vorteilhaft anzuwenden, indem man verschiedene Arten der Komposition für das Werk ersinnt, verschiedene Licht- und Schattenwirkungen versucht, und die Mühe der Verbesserung dazu verwendet, durch wohlüberlegte Richtigstellung der Teile die Wirkung des Ganzen zu heben, als dass die Zeit damit ausgefüllt würde, diese Teile aufs Genaueste auszuführen.

Aber es giebt noch eine andere Art feiner Ausführung, welche ruhig verurteilt werden darf, da sie ihrem eigenen Zweck entgegenzuarbeiten scheint; diese findet statt, wenn der Künstler um die Härte zu vermeiden, welche da entsteht, wo der Umriss sich vom Grunde trennt, die Farben übermässig weich und verschwommen werden lässt. Das ist es, was der Unwissende fein ausgeführt¹⁸⁵⁾ nennt, was aber dazu dient, die Leuchtkraft der Farben und den Eindruck der Echtheit in der Darstellung zu zerstören, welcher zum grossen Teile darin besteht, dass dasselbe Verhältnis der Schärfe und Stumpfheit bewahrt bleibt, das man in den natürlichen Gegenständen findet. Dieses übertriebene Vermalen¹⁸⁶⁾ giebt, statt den Eindruck der Weichheit hervorzurufen, dem Bilde das Aussehen von Elfenbein oder sonst eines harten, fein polirten Stoffes.

Die Porträts von Cornelius Jansen¹⁸⁷⁾ haben diesen Fehler augenscheinlich und daher mangelt ihnen jene Geschmeidigkeit, welche das Merkmal des Fleisches ist, während wir in van Dycks Arbeiten jene richtige Mischung von Weichheit und Härte genau beobachtet finden. Derselbe Fehler ist in der Manier van der Werffs¹⁸⁸⁾ im Gegensatze zu derjenigen Teniers' zu finden; und so verhält sich, wie wir beifügen können, auch Raffaels Malweise in seinen Ölbildern im Vergleich zu jener Tizians.

Wir dürfen behaupten, dass Raffael seinen Namen als erster aller Maler, den er mit Recht trägt, nicht durch diese fleissige Ausarbeitung erworben hat. Man kann ihn damit entschuldigen, dass es die Malweise seines Landes war; hätte er aber seine Ideen mit Tizians Leichtigkeit und Beredtsamkeit, wie man es nennen könnte, ausgedrückt, dann wären seine Werke sicherlich nicht weniger ausgezeichnet gewesen und das Lob, mit welchem alle Zeiten und Völker ihn wegen seines Genies in den höheren Vorzügen der Kunst überschütteten, hätte sich auf alle erstreckt.

Wer in Kunstwerken nicht bewandert ist, staunt oft über den Wert, den Kenner scheinbar nachlässigen und in jeder Beziehung unfertigen Zeichnungen beilegen; aber diese sind wirklich wertvoll, und ihr Wert besteht darin, dass sie die Vorstellung eines Ganzen geben; und dieses Ganze ist oft mit einer Leichtigkeit und Gewandtheit ausgedrückt, worin sich die wahre Kraft des Malers offenbart, wenn sie auch nur roh geäussert ist, und ob sie sich nun in der allgemeinen Komposition, in der allgemeinen Gestaltung jeder Figur oder in anmutiger, vornehmer Wendung und Haltung zeigt. Zu all dem finden wir vollkommene Beispiele in den höchst

geschickten Zeichnungen von Parmegianino¹⁸⁹⁾ und Correggio. Aus welchem Grunde immer wir diese Zeichnungen schätzen mögen, gewiss ist feine Ausführung und sorgfältige Beachtung der Einzelheiten nicht die Ursache dieser Schätzung. Von dieser Fähigkeit, die Aufmerksamkeit auf einmal über das Ganze zu erstrecken, ist die Vorzüglichkeit in jedem Teile und in jedem Bereich unserer Kunst abhängig, vom höchsten historischen Stile bis zur Darstellung des Stillebens hinab; ohne diese Fähigkeit ist der grösste Fleiss vergeblich.

Sie mögen bedenken, dass ich, wenn ich von einem Ganzen spreche, nicht einfach ein Ganzes in Hinblick auf Komposition meine, sondern ein Ganzes in Bezug auf allgemeinen Stil der Farbengebung, ein Ganzes in Hinsicht auf Licht und Schatten, ein Ganzes in Allem, was an sich der Hauptgegenstand des Malers werden könnte.

Ich erinnere mich eines Landschaftsmalers in Rom, der wegen seiner Geduld in der Feinheit der Ausführung unter dem Namen „Studio“ bekannt war; in dieser Ausführung, meinte er, bestehe die ganze Vortrefflichkeit der Kunst, so dass er sich einmal bemühte, wie er erzählte, jedes einzelne Blatt eines Baumes nachzumalen. Ich sah dieses Bild nie; aber ich bin überzeugt, dass ein Künstler, welcher nur auf den allgemeinen Charakter der Gattung, auf die Anordnung der Zweige und auf die Massen des Laubwerks gesehen hätte, in wenig Minuten ein treueres Abbild des Baumes geschaffen hätte, als dieser Künstler in ebensovielen Monaten.

Gewiss sollte ein Landschaftsmaler alle Gegenstände, welche er malt, anatomisch studieren, wenn ich diesen Ausdruck gebrauchen darf; wenn er aber seine Studien wirklich verwerten will, dann muss er als Mann von Genie seine Geschicklichkeit in der allgemeinen Wirkung zeigen, welche den Grad von Härte und Weichheit wahren muss, den die Gegenstände in der Natur besitzen; denn er wendet sich an die Einbildungskraft, nicht an die Wissbegierde, und arbeitet nicht für den Curiositätensammler, sondern für den gewöhnlichen Beobachter des Lebens und der Natur. Wenn er seinen Gegenstand kennt, wird er nicht nur wissen, was er darzustellen, sondern auch, was er auszulassen hat; und diese Geschicklichkeit im Auslassen macht in allen Dingen einen grossen Teil unseres Könnens und Wissens aus.

Dieselbe vortreffliche Malweise, welche Tizian in der Historienmalerei und in der Porträtmalerei entfaltet, fällt ebensosehr in

seinen Landschaften auf, ob sie nun Selbstzweck sind oder nur als Hintergrund dienen. Eine der vorzüglichsten dieser letzteren Art findet sich auf seinem Bilde St. Pietro Martire.¹⁹⁰⁾ Die mächtigen Bäume, welche hier dargestellt erscheinen, sind durch die mannigfache Art, mit welcher die Zweige aus dem Stamme herauswachsen, sowie durch ihr abwechslungsreiches Laubwerk deutlich von einander unterschieden, und das Unkraut im Vordergrunde ist in derselben Weise mannigfaltig behandelt, gerade so viel als die Abwechslung es verlangt und nicht mehr. Wenn Algarotti,¹⁹¹⁾ indem er von diesem Bilde spricht, es wegen der sorgfältigen Auseinanderhaltung der Blätter und Pflanzen lobt und sagt, sie erzeuge selbst die Bewunderung des Botanikers, so war es zweifellos seine Absicht, selbst auf Kosten der Wahrheit zu loben; denn er muss gewusst haben, dass dies nicht der Charakter des Bildes sei. Aber gewisse Kenner werden immer dasjenige in Bildern finden, was sie glauben darin finden zu sollen; er war sich nicht bewusst, dass er damit eine dem Rufe Tizians nachteilige Beschreibung geliefert hat.

Solche Schilderungen können jungen Künstlern, die nie Gelegenheit hatten, das beschriebene Werk zu sehen, sehr nachteilig sein, und sie könnten möglicherweise daraus schliessen, dass der grosse Künstler den Namen des „Göttlichen“ durch seine ausserordentliche Sorgfalt in solch unbedeutenden Nebensachen erworben habe, welche ihn in Wirklichkeit nicht über den Rang der gewöhnlichsten Maler erheben würde.

Wir können diese Betrachtung selbst auf das erstrecken, was nur einen einzigen und noch dazu individuellen Gegenstand behandelt. Die Vortrefflichkeit, und wir können sogar hinzufügen, die ähnliche und charakteristische Gesichtsbildung der Porträts sind, wie ich bereits an anderer Stelle bemerkt habe, mehr von dem durch den Maler hervorgebrachten allgemeinen Eindruck abhängig, als von der genauen Darstellung der Besonderheiten oder der sorgfältigen Unterscheidung der einzelnen Teile. Die Hauptaufmerksamkeit des Künstlers hat sich damit zu beschäftigen, die Gesichtszüge richtig hinzustellen, was so sehr die Wirkung erhöht und zum richtigen Eindruck des Ganzen beiträgt. Die eigentlichen Besonderheiten können auf Classen und allgemeine Gattungen zurückgeführt werden und daher lässt sich selbst auf diesem eng umschriebenen Gebiete eine hohe Auffassung finden. Der Künstler mag nachher einzelne Züge, bis zu welchem Grade er es gut findet, ausarbeiten, aber er darf nicht vergessen, fortwährend zu prüfen, ob er bei der

Ausführung der Einzelheiten nicht die allgemeine Wirkung zerstöre.

Es ist gewiss wünschenswert, dass man all seine Kraft daran wende, interessante und merkwürdige Gegenstände künstlerisch zu verherrlichen; indessen kann die Hälfte der Gegenstände aller Bilder der Welt nur als Gelegenheit geschätzt werden, welche den Künstler in Arbeit setzt, und doch zeigt unsere hohe Wertschätzung solcher Bilder, ohne Beachtung oder vielleicht ohne Kenntnis des Gegenstandes, wie sehr unsere Aufmerksamkeit durch die Kunst an sich gefesselt wird.

Nichts von Allem, was wir sagen können, vermag vielleicht so sehr den Vorteil und Vorzug dieser Fähigkeit zu zeigen, als dass sie Werken das Gepräge des Genies verleiht, welche auf kein anderes Verdienst Anspruch erheben, und die weder etwas ausdrücken, noch Charakter, noch Würde besitzen, und deren Gegenstand Niemandes Teilnahme erregt. Wir können der Hochzeit¹⁹²⁾ von Paolo Veronese das Zeugnis des Genies nicht versagen, ohne dem Urtheile der Allgemeinheit zu widersprechen; grosse Autoritäten haben sie den Triumph der Malerei genannt. Dasselbe gilt von Rubens Altar des St. Augustin¹⁹³⁾ zu Antwerpen, welcher das gleiche Zeugnis aus demselben Grunde verdient. Keines dieser Bilder wird von einer interessanten Geschichte gehalten. Paolo Veroneses Bild ist nur die Darstellung einer grossen Ansammlung von Menschen bei einer Mittagstafel; der von Rubens dargestellte Vorgang — wenn überhaupt Vorgang genannt werden kann, wobei nichts vorgeht — ist eine Versammlung verschiedener Heiliger, die zu verschiedenen Zeiten gelebt haben. Der ganze Vorzug dieser Bilder besteht in mechanischer Geschicklichkeit, welche jedoch unter dem Einflusse jener oft erwähnten, verständnisvollen Auffassung steht.

Dadurch, und dadurch allein, wird die mechanische Fertigkeit veredelt und weit über ihren natürlichen Rang emporgehoben. Und mir scheint, dass sie mit Recht dieses Zeugnis erwirbt, als Beweis jener Überlegenheit, mit welcher der Geist die Materie beherrscht, indem er in ein einziges Ganze zusammenzieht, was die Natur mannigfaltig gestaltet hat.

Der grosse Vorteil dieser Auffassung von einem Ganzen besteht darin, dass man sagen kann, in wenigen Linien und Strichen sei eine grössere Menge von Wahrheit enthalten und ausgedrückt, als in den mit grösstem Fleiss ausgeführten Einzelheiten, wo dies nicht beachtet wird. Auf dieser Grundlage beruht jener Vorteil; und die

Richtigkeit dieser Bemerkung würde selbst von den in der Kunst Ungebildeten bestätigt werden, wenn ihre Meinung von schiefer Auffassung dessen unbeeinflusst bleiben könnte, was sie sich einbilden, in einem Bilde sehen zu sollen. Da es eine Kunst ist, glauben sie umsomehr Wohlgefallen empfinden zu müssen, je auffälliger sie diese Kunst entfaltet sehen; von solcher Voraussetzung ausgehend, werden sie saubere, feine Ausführung und bunte Farbengebung der Wahrheit, Einfachheit und Einheitlichkeit der Natur vorziehen. Vielleicht wird der völlig ungebildete Beschauer, wie der ungebildete Künstler, ein Ganzes nicht erfassen können, geschweige denn seine Bedeutung. Aber wer fähig ist zu beobachten, wessen Auffassung nicht durch falsche Begriffe voreingenommen ist und wer ohne Anspruch auf Sachkenntnis nur geradeaus blickt, der wird Lob und Tadel in dem Maasse verteilen, in welchem dem Künstler die Wirkung des Ganzen gelungen ist. Hier kann allgemeine Zufriedenheit oder allgemeines Misfallen dem Künstler helfen, sein Verfahren zu regeln, ob er dies Urteil auch, als hervorgegangen aus Unkenntnis der Kunstgrundsätze, verachten mag; es kann seine Aufmerksamkeit auf dasjenige zurückleiten, was sein Hauptzweck sein sollte, und wovon er um minderere Schönheiten willen abgewichen ist.

Ein Beispiel dieses richtigen Urtheiles sah ich einst an einem Kinde bei einem Gange durch eine Gallerie, in welcher viele Porträts der letzten Zeiten sich befanden, die, obwol fein durchgeführt, doch sehr schlecht komponirt waren. Das Kind schenkte der feinen Ausführung und Natürlichkeit jedes Stückes der Kleidung keine Aufmerksamkeit, sondern schien nur die Anmutlosigkeit der dargestellten Personen zu bemerken und ahmte die Stellung jeder Figur nach, welche es in einer gezwungenen und ungeschickten Haltung sah. Der Tadel eines ungelehrten, natürlichen Wesens fiel auf den grössten Fehler, welchen ein Bild haben kann, auf jenen nämlich, der sich auf den Charakter und die Anordnung des Ganzen bezieht.

Ich würde bedauern, wenn das Gesagte so verstanden würde, als ob es darauf abzielte, zu jener Nachlässigkeit zu ermutigen, welche das Werk in unartigem Zustande belässt. Ich empfehle nicht, der Genauigkeit überhaupt zu entraten; ich beabsichtige vielmehr, jene Art von Genauigkeit anzuempfehlen, welche die beste ist und allein wirklich geschätzt zu werden verdient. Weit entfernt davon, in meiner Untersuchung die Trägheit zu unterstützen, giebt es nichts in unserer Kunst, was solch ununterbrochene Anstrengung

und Umsicht erforderte, als die Beachtung der allgemeinen Wirkung des Ganzen. Sie erfordert viel Studium und Übung; sie erfordert den ganzen Geist des Malers, während hingegen die Einzelheiten durch feine Striche ausgeführt werden können, wobei sein Geist auch mit anderen Dingen beschäftigt sein kann. Er kann sogar dem Vorlesen eines Theaterstückes oder einer Novelle zuhören, ohne sehr gestört zu sein. Der Künstler, der seiner eigenen Trägheit schmeichelt, wird fortwährend bemüht sein, dieser anstrengenden Tätigkeit auszuweichen; er wird seine Gedanken der leichten und bequemen Art feinsten Ausarbeitung der Einzelheiten widmen, und wird zuletzt das hervorbringen, was Cowley¹⁹⁴) „mühsame Leistungen der Trägheit“ nennt.

Kein Werk kann zu sehr ausgeführt sein, vorausgesetzt, dass der angewendete Fleiss dem richtigen Gegenstande zu Teil wird; aber ich habe beobachtet, dass übermässiger Fleiss in den Einzelheiten der allgemeinen Wirkung in neun Fällen von zehn geschadet hat, selbst wenn es die Arbeit grosser Meister war. Er kennzeichnet eine schlechte Wahl, die bei jedem Unternehmen ein böser Anfang ist.

Mein Hauptzweck in dieser Rede war, Ihrem Fleisse die beste Richtung zu geben. Es ist meine Überzeugung, dass darin oft der Unterschied zwischen zwei Schülern von gleichen Fähigkeiten und gleichem Fleisse besteht. Während der Eine nämlich seinen Fleiss an kleine Dinge von geringer Bedeutung wendet, erwirbt und vervollkommnet der Andere die Kunst und die Gewohnheit, die Natur mit weitem Blicke zu erfassen und sie in ihren richtigen Verhältnissen und mit gebührender Unterordnung der Einzelheiten zu sehen.

Ehe ich schliesse, muss ich noch eine Bemerkung machen, welche mit dem gegenwärtigen Thema hinlänglich in Beziehung steht.

Dieselbe Erweiterung des Geistes, welche der Theorie und mechanischen Ausübung der Kunst die Vortrefflichkeit des Genies verleiht, wird den Künstler auch zum Teil in der Art seines Studiums leiten und ihm Überlegenheit über Jene verschaffen, welche den beschränkteren Spuren einseitiger Nachahmung kleinmütig folgen. Wer zur Vollendung seiner Ausbildung nach Italien reist und dort seine ganze Zeit damit zubringt Bilder zu copieren und Statuen und Gebäude abzumessen, der würde nur mit kleinem Gewinn zurückkehren, obwol auch diese Dinge nicht ganz zu verachten sind. Wer die Iliade nachahmt, sagt Dr. Young,¹⁹⁵) ahmt darum noch nicht Homer nach. Durch das Aufstapeln von Einzelheiten grosser Kunstwerke im Gedächtnisse wird man noch nicht ein grosser Künstler, wenn

man nicht auch weiter geht und sich der Grundsätze bemächtigt, nach welchen diese Werke entstanden sind. Wer hofft, mit Jenen wetteifern zu können, die er bewundert, der muss ihre Werke als Mittel betrachten, welche ihn die wahre Kunst lehren: die Natur zu betrachten. Wem das gelungen ist, der kann sagen, dass er sich ihre Fähigkeiten oder wenigstens die Grundlage ihrer Fähigkeiten angeeignet hat; das Übrige hängt von seinem eigenen Fleisse und seiner Ausdauer ab. Die grosse Aufgabe des Studiums besteht darin, einen Geist zu bilden, der allen Zeiten und allen Gelegenheiten sich anpasst und ihnen angemessen ist, für welchen die ganze Natur sodann offen liegt, und von dem man dann sagen kann, er besitze den Schlüssel zu ihren unerschöpflichen Reichtümern.
