



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.





<36608325870010



<36608325870010

Bayer. Staatsbibliothek

Art. 242^a

(2)

1446/2

1152/2355

1864⁶

Charis

oder

Ueber das Schöne und die Schönheit
in den nachbildenden Künsten

von

Friederich Wilhelm Basilius von Ramdohr
aus Hoya

vitam impendere pulchro

OMO

Zweiter Theil

Leipzig

im Verlage der Dyck'schen Buchhandlung

1793.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Inhalt der Bücher.

Im zweyten Theile.

Siebentes Buch. Von dem Schönen und der
Schönheit in den nachbildenden Künsten Seite 1

Achtes Buch. Von dem Schönen und der Schön-
heit in der Malerey 79

Neuntes Buch. Ueber das Schöne und die Schö-
nheit in der Bildhauerkunst und einigen andern mit

ihre verwandten Stücken, welche mit perennatise
runden Körpern nachbilden

Seite 217

Zehntes Buch. Von dem Schönen und der Schön-
heit in den Schattirungskünsten

320.

Sieben

Siebentes Buch.

Von dem Schönen und der Schönheit in
den nachbildenden Künsten.

Erstes Kapitel.

Die bildenden Künste sind solche, welche durch
sichtbare todte Körper, welche sie hervorbringen
oder anordnen, auf uns wirken.

Alle schönen Künste suchen ihren Zweck dadurch
zu erreichen, daß sie entweder durch sicht-
bare Gegenstände, oder durch hörbare, oder durch
Beides zugleich auf uns wirken.

Diejenigen, welche durch sichtbare Gegen-
stände auf uns wirken, liefern uns entweder
sichtbare todte Körper, oder sichtbare lebendige
Gegenstände. Diejenigen schönen Künste, welche
durch sichtbare todte Körper, welche sie hervor-
bringen oder anordnen, auf uns wirken, wer-
den die bildenden genannt.

Siebentes Buch.

Zweytes Kapitel.

Alle bildenden Künste schaffen entweder das Wirkliche nach, oder bilden es nach. Das Wirkliche heißt hier so viel als der Inbegriff sichtbarer Körper, welche nach den Kenntnissen, welche wohlerzogenen Menschen eigen zu seyn pflegen, Begriffen von dem Wesen und der Bestimmung ihres Aeußeren unterworfen sind.

Man nennt dieß Wirkliche auch Natur.

Alle bildenden Künste schaffen entweder sichtbare wirkliche Körper nach, oder ahmen sichtbar wirkliche Körper nach. Wirklich heißt hier so viel als Natur, und Natur heißt hier der Inbegriff von sichtbaren Körpern, die entweder nicht das Werk des Menschen, und von ihm nicht bearbeitet sind, oder, wenn sie es sind, ihm zum nützlichen Gebrauche, zur Abhelfung seiner Bedürfnisse dienen. In beyden Fällen aber muß ihr Aeußeres Begriffen von ihrem Wesen und ihrer Bestimmung nach den Kenntnissen unterworfen seyn, welche wohlerzogene Menschen im Durchschnitt davon zu haben pflegen. Z. E. ein Haus ist sowohl in der Natur als ein Baum. Ich weiß so gut wie das erste gestaltet ist, und wozu es da ist, als ich es von

Zweytes Kapitel.

dem Baume weiß. *) Nur mit dem Unterschiede, daß das Aeußere bey Körpern, welche von Menschen geschaffen oder bearbeitet sind, und zu einem nützlichen Gebrauche dienen, das Aeußere sich gemeiniglich aus der Bestimmung allein erklären läßt, daher man denn mit dem Begriffe ihrer zweckmäßigen Einrichtung, oder ihres zweckmäßigen Baues, gemeiniglich den Begriff ihrer Wahrheit, oder der charakteristischen Merkmale, woran sie von andern ihrem Aeußeren nach ausgekannt, und nach Gattung, Art und Individualität unterschieden werden, zugleich vollendet.

So kann ich mir die Form eines Tisches, eines Gebäudes, einer Art u. s. w. beynahе ganz aus ihrer Zweckmäßigkeit erklären. Hingegen die Form eines Baums, einer Pflanze kann ich mir nicht ganz daraus erklären.

*) Versteht sich, nicht wie der Botaniker, sondern wie jeder wohlerzogene Mensch. Der Baum ist da, um Früchte, Schatten, Brenn- und Bauholz zu liefern, den Vögeln zur Behausung zu dienen und so weiter.

Drittes Kapitel.

Unter den nachahmenden bildenden Künsten giebt es decorirende Künste und eigentliche nachbildende. Nur mit diesen beschäftigt sich der Autor. Es sind solche, welche sichtbare todtte Körper nach specifischen Vorbildern in der Natur hervorbringen, um dadurch das Wesen und die Bestimmung eines schönen Kunstwerks selbstständig auszufüllen. Es giebt drey Hauptarten derselben: Malern, Bildhauerkunst, Schattenkunst.

Wenn nun die schönen bildenden Künste diese sichtbaren natürlichen Körper nachahmen, so nehmen sie ein specifisches Ganze unter denselben heraus, stellen es zum Vorbilde vor sich hin, und liefern den Schein des wirklich existirenden dergestalt wieder, daß die Möglichkeit der Verwechselung unter gewissen Umständen und Lagen geahndet wird. (Vergleiche drittes und viertes Kapitel im sechsten Buche.)

Wenn die schönen bildenden Künste nachschaffen, so stellen sie eine ganze Gattung brauchbarer Körper vor sich hin, z. E. Behausungen, Fruchtgärten, Gefäße, Geräthschaften, nehmen die Merkmale der Zweckmäßigkeit ihrer äußern Form zu ihrer Bestimmung davon ab, und brin-

gen ein neues Individuum hervor, welches aber sie (diese Merkmale nämlich, unter solchen Abweichungen von der gewöhnlichen, schon aus der Brauchbarkeit zu erklärenden Form (vergleiche das vorige Kapitel in diesem Buche, wieder liefert, daß wir diese sichtbaren Merkmale der Zweckmäßigkeit, getrennt von der wüthlichen Brauchbarkeit zur Ausfüllung der nothdürftigen Bestimmung der ganzen Gattung prüfen. (Vergleiche drittes und viertes Kapitel im sechsten Buche.)

Ein schönes Gebäude ist ein Individuum, das zu der Gattung der Behausungen gehört. Es trägt sichtbare Merkmale der Zweckmäßigkeit seines Aeußeren zur Ausfüllung der generischen Bestimmung an sich. Es hat ein Dach, Wände, Balken, deren Gestalt es zeigt, daß sie zum Beschirmen, zum Tragen u. s. w. bestimmt sind. Aber da sie sich unter Abweichungen von der gewöhnlichen, schon aus der Brauchbarkeit zu erklärenden Form darstellen, (z. B. mit einer Kuppel, Säulen, Rüstiken u. s. w.) so werden wir sogleich darauf geführt, daß wir hier die sichtbaren Merkmale der Zweckmäßigkeit auch getrennt von der wüthlichen Brauchbarkeit zur Ausfüllung der nothdürftigen Bestimmung der ganzen Gattung prüfen können, folglich daß wir nicht darum allein das schöne Gebäude, (oder wenigstens, was die Hauptsache in der schönen Baukunst ist, die Fassade) gern haben sollen, weil sich mit Bequem-

lichkeit und Sicherheit darin wohnen läßt. Ebenso verhält es sich mit dem schönen Garten, der nicht Nachahmung einer specifischen Gegend in der Natur ist. Er stellt eine geordnete, eingeschlossene Erbstücke vor, in der Pflanzen wachsen und gedeihen, auf der man sich bequeme Bewegung machen will. Er ist in Felder abgetheilt, er ist mit Gängen durchschnitten, er ist befriedigt, die Bäume sind nach einer gewissen Ordnung gerichtet und gezogen. Lauter sichtbare Merkmale der Zweckmäßigkeit des Aeußeren eines Fruchtgartens zur Ausfüllung der generischen Bestimmung, Früchte darin zu erzielen, und sich Bewegung darin zu machen. Aber diese zweckmäßige Form zeigt zu gleicher Zeit solche Abweichungen von der gewöhnlichen, schon aus der Brauchbarkeit zu erklärenden Form, (z. E. Hecken, Springbrunnen, beschnittene Bäume, zusammengruppirte Blumengewächse, Alleen u. s. w.,) daß wir hier die Zweckmäßigkeit getrennt von der wirklichen Brauchbarkeit zur Ausfüllung der nothdürftigen Bestimmung der ganzen Gattung prüfen können, mithin nicht zu fragen brauchen: ob der Garten vermöge dieser Einrichtung geschickt sey, Früchte darin zu erzielen, oder sich Bewegung darin zu machen?

Eine schöne Vase gehört zu den Gefäßen, worin man besonders flüssige Sachen aufbewahrt und herumträgt. Sie hat Griffe, einen Fuß, einen Deckel, einen überstehenden Rand, einen

ausgehöhlten Bauch: lauter sichtbare Merkmale der generischen Zweckmäßigkeit. Aber diese Merkmale zeigen sich unter solchen Abweichungen von der gewöhnlichen, schon aus der Brauchbarkeit zu erklärenden Form, (z. E. mit Zierrathen von Laubwerk um den Rand, mit Schlangen statt der Griffe, mit gewissen Proportionen zwischen Deckel, Bauch und Fuß) daß wir sogleich darauf geführt werden, hier die Zweckmäßigkeit getrennt von der wüthlichen Brauchbarkeit zur Ausfüllung der nothdürftigen Bestimmung der ganzen Gattung zu prüfen, mithin daß wir nicht aufgefordert werden zu fragen: ob die Vase sich nun wüthlich leicht fassen, leicht herumtragen lasse? ob wir stüßige Sachen gut darin aufbewahren können? u. s. w.

Die bildenden Künste, in so fern sie hauptsächlich nachschaffen, gehen mich hier gar nichts an. Daher rede ich so wenig von der Baukunst, als von der Gartenkunst und der Steinmearkunst.

Unter den bildenden Künsten, die nachahmen, giebt es einige, welche durch Anordnung bereits fertiger Körper nachahmen, wie z. E. die Gartenkunst, wenn sie eine natürliche Gegend reproducirt: diese gehen mich hier gleichfalls nichts an. Was ich darüber zu sagen hatte, ist ganz kurz in meinen Studien über Dänemark angedeutet worden. Dann giebt es andere, deren Zweck eigentlich nur auf Ausschmückung brauch-

• Siebentes Buch.

Leerer Körper geht: z. E. die Arabesken, Mahler-
ey, (in so fern sie wärlliche Körper, Menschen
und Blumen nachahmt) oder solche, welche schwe-
rerlichen Künsten als Gehülffinnen dienen: z. E.
die Theatermahleren. Man nennt beyde decori-
rende Künste: auch diese gehen mich hier nichts
an.

Ich beschäftige mich bloß mit denjenigen
Künsten, welche sichtbare todte Körper nach
specifiken Vorbildern in der Natur hervorbrin-
gen, um dadurch das Wesen und die Bestim-
mung eines schönen Kunstwerks selbstständig
auszufüllen.

Von diesen giebt es drey Hauptarten:

1) Solche, welche den Schein wärllicher Kör-
per, wie er sich im Spiegel oder im Wasser bil-
det, wieder liefern.

Die Mahleren mit ihren Unterarten.

2) Solche, welche den Schein wärllicher
Körper, so wie er sich im Abguß bildet, wieder
liefern.

Die Sculptur und ihre Unterarten.

3) Solche, welche den Schein wärllicher
Körper liefern, so wie er sich von ihnen, wenn
sie abfärbend angestrichen sind, abgepreßt den-
ken läßt; die Kunst der Schattirung mit ihren
Unterarten.

Also giebt es drey Hauptarten von nachbils-
enden Künsten: die Mahleren, die Bildhauer-
kunst, und die Kunst der Schattirung. Ich will

Viertes Kapitel.

in diesem Buche sagen, was sie Gemeinschaftliches unter einander haben, und wodurch sie sich von andern schönen Künsten unterscheiden. In den drey folgenden will ich dann untersuchen, was das Wesen und die Bestimmung einer jeden, besonders constituirte.

Viertes Kapitel.

Illusion, Sinnenbetrug, ist nicht Zweck der schönen nachbildenden Künste. Sie bilden nach, nicht gleich. *)

Die nachbildenden Künste sind schöne Künste: mithin besteht ihr Wesen und ihre Bestimmung in demjenigen, was darüber in dem vorigen Buche festgesetzt ist: es sind schöne Fertigkeiten, vermöge deren wohlerzogenen Menschen im Durchschnitt eine Belustigung am Schönen zugeführt wird, die mit ihrer sittlichen Würde im Verhältnisse steht. Was sie aber hier belustigen soll, ist nicht der Schein des Zweckmäßigen, sondern des Wahren, und dieß wird durch Nachbildung geliefert.

Nachbilden heißt hier schlechterdings nicht gleichbilden, oder eine solche Aehnlichkeit mit dem

*) Mit diesem Kapitel vergleiche das fünfte Kapitel im sechsten Buche.

Vorwürfe hervorbringen, daß eine wirkliche Ver-
 wechselung mit dem wirklich Existirenden mög-
 lich sey. Denn wo dieß der Fall ist, da werden
 wir entweder nicht auf eine Art belustigt, die
 mit unserer sittlichen Würde im Verhältnisse steht;
 (das heißt, die Begierde nach selbstständiger
 Wahrheit wird auch nicht einmal im Scheine be-
 friedigt) oder wir werden gar nicht belustigt
 (das heißt, das Vergnügen, welches wir empfin-
 den, gehört nicht dem Zeitvertreibe mittelst eines
 angenehmen Bewußtseyns eines interessirten Zu-
 standes unsers Ichs. Vergleiche sechstes Buch
 zweytes Kapitel.)

Wenn ich an einem dunkeln Orte eine colorirte
 Bildsäule für eine wirkliche menschliche Person
 halte, so gehe ich ganz unbelustigt vorbei. Nichts
 zieht meine Begierden an sich, nichts unterhalte
 sie. Wenn ich ein gemahltes Fenster, eine jede
 andere gemahlte Aussicht ins Offene für eine
 wirkliche halte, so werde ich nicht eher dadurch
 belustigt, als bis ich auf den Betrug aufmerksam
 gemacht werde; und dann ist es ein Vergnügen,
 welches der Zufall, nicht der Schein der selbst-
 ständigen Wahrheit hervorbringt, mithin steht
 diese Belustigung so wenig mit meiner sittlichen
 Würde im Verhältnisse, als sie unter begleiten-
 den Affekten des Schönen mir zugeführt wird.
 Denn ein Hemd auf einen Stock gehängt kann
 auch für einen Menschen angesehen werden, und

Ich kann darüber lachen es dafür angesehen zu haben.

Ist aber das Nachgeahmte, welches ich mit dem Wirklichen verwechsle, etwas Nützliches und Seltenes; (z. E. die Bildhauerkunst liefert mir ein Knochen skelet, ein seltenes Fossil, oder Meerprodukt, welche ich für etwas Wirkliches halte;) so dienen diese Dinge nicht zum belustigenden Zeitvertreibe für alle wohl erzogene Menschen. Sie interessieren ihrer wirklichen Existenz wegen. Der Professor der Naturgeschichte, welcher sich durch nachgemachte Versteinerungen betrügen ließ, erhielt, so lange der Betrug dauerte, gewiß kein Vergnügen von ihnen, wie es Kunstwerke der nachbildenden Künste geben.

Aber, wird man sagen: können denn die schönen nachbildenden Künste nicht dasjenige, was in der Wirklichkeit Schönheit ist, so nachahmen, daß wir es als wirkliche Schönheit fühlen? Wenn dieß möglich wäre, so würden diese Gegenstände aufhören Kunstschönheiten zu seyn. Es wären Schönheiten sichtbarer Körper, aber es wären keine solche, die unter den Begriff von Werken des menschlichen Geistes und seiner Hand passen, die zur Belustigung des Menschen bestimmt sind. Within würden diese Schönheiten nach einem ganz andern Maasstabe, nämlich nach dem wirklichen schönen Körper in der Natur (Vergl. 5tes Buch) beurtheilet werden müssen. Ihre Zahl würde auch äußerst eingeschränkt seyn.

Die Bildhauerkunst kann z. E. Früchte aus Marmor bilden, und die Mahlerey kann sie so anstreichen, daß man sie für wärtliche Früchte hält. Aber so lange dieser Betrug dauert, ist diese Schönheit keine Kunstschönheit, und sobald jener aufhört, ist sie es gleichfalls nicht, weil sie ganz und gar nicht auf die Ahndung schöner Fähigkeiten in den Künstler zurückführt, und keinen Geist durch den Schein der Wahrheit im geringsten nicht belustigen kann. Denn jeder Steinmetz und jeder Anstreicher können diese Wirkung eben so gut erreichen als Michael Angelo und Raphael, und es kann mich wahrhaftig nicht lange unterhalten, folglich mir nicht die Zeit vertreiben, einen steinernen Apfel für einen wärtlichen angesehen zu haben.

Aller Sinnenbetrug in den nachbildenden Künsten ist höchstens eine Spielerey auf wenige Augenblicke, welche hauptsächlich von der Art abhängt, wie das Kunstwerk gestellt wird. Die allereindeutesten Figuren auf Holz gemahlt und ausgeschnitten auf dunkle Treppensühle hingesezt: oder in Wachs bohrert mit wärtlichen Kleiden angethan um einen Tisch herum sitzend vorgestellt, und durch die halbgeöffnete Thür gesehen: Perspektivische Ansichten auf Gartenmauern gezelet u. s. w. bringen diese Wirkung viel vollständiger hervor, als die schönsten Statuen und Gemählde an einem Standpunkt gestellt, an dem sie nicht erkannt werden können.

Wahre Illusion ist also nie Zweck der schönen nachbildenden Künste, oder sicheres wesentliches Mittel den Hauptzweck der schönen Künste überhaupt zu erreichen. Die einzige Illusion, welche die schönen Künste zulassen, ist die pathetische, oder diejenige, welche erreicht wird, wenn der Zuschauer vermöge eines Zustandes von sympathetischer Begierde augenblicklich vergißt, daß die Darstellung nicht wahr ist. Eine solche Illusion zu erregen sind die nachbildenden Künste nicht fähig, wie ich in der Folge zeigen werde.

Fünftes Kapitel.

Aber sie begnügen sich auch nicht damit, so wie der Dichter das Sichtbare zu schildern, oder so wie der Mimiker das Sichtbare auszudrücken. Nachbilden heißt etwas körperliches einem natürlichen Scheine eines sichtbaren specifischen Körpers in der Natur im Ganzen und im Detail ähnlich machen.

Wenn aber die schönen nachbildenden Künste schlechterdings nicht gleichbilden; wenn es schlechterdings ihr Zweck nicht ist, den Beschauer ihrer Werke dahin zu bringen, daß er die Nachahmung mit dem Nachgenießen verwechseln soll; so lassen sie es doch keinesweges damit genug

sehen, so wie der Dichter das Sichtbare bloß zu schildern. Der Dichter hat immer genung gethan, wenn er meine Bildungskraft aufgebort hat, sich das abwesend Sichtbare als gegenwärtig zu schaffen. Die nachbildenden Künste hingegen setzen die Bildungskraft in Ansehung dessen, was sich sehen läßt, der Regel nach in gar keine schaffende oder zusammensetzende Thätigkeit. Vermöge des Gedächtnisses behalten wir die Vorstellungen, die wir von sichtbaren Gegenständen aufnehmen, als Bilder auf. Sie schweben in unserer Seele, aber unbestimmt und unzusammenhängend. Diese Bilder liefern uns die nachbildenden Künste bestimmter, zusammenhängender wieder, und zwar so fertig, als wir sie im Spiegel oder im Abguß harter Körper, oder im Schatten sogar in der Wirklichkeit antreffen mögen. Unsere Bildungskraft hat der Regel nach nichts dabey zu thun. Unser Erkenntnißvermögen, unser Scharfsinn und unser Gedächtniß kommen dabey allein in eine hervorstechende Thätigkeit.

Da dieser Satz eben so wichtig als selten beachtet ist, so verdient er einen ausführlicheren Erweis.

Der Dichter schildert das Sichtbare entweder durch Gleichnisse, oder durch Ausdruck, oder durch anschauliche Beschreibung. Durch Gleichnisse schildert er jedesmal das Sichtbare, wenn er einzelne sichtbare Eigenschaften, und ganze

Körper mit andern sichtbaren Eigenschaften und ganzen Körpern vergleicht, und durch die Thätigkeit der erkennenden und beurtheilenden Kräfte, welche die Aehnlichkeit aufspüren, die Phantasie des Zuhörers spannt, sich das Bild zusammenzusetzen, z. E. das goldene Haar, die rosigte Wange u. s. w. Indem ich das Verhältniß zwischen Gold und Haar, zwischen Rosen und Wangen aufspüre, setzt sich die Phantasie das Bild der Farbe der Haare und der Wange zusammen.

Durch Ausdruck schildert der Dichter, wenn er die Wirkung, welche der sichtbare Gegenstand auf den Zuschauer machen soll, angiebt, und indem er dadurch die Willenskraft des Zuhörers in Bewegung setzt, zugleich seine Phantasie aufordert sich das Bild zusammenzusetzen. Z. E. so schildert Homer die Gestalt der Helena, indem er den Eindruck angiebt, den ihr Anblick selbst auf das älteste Alter gemacht hat.

Endlich schildert der Dichter das Sichtbare, indem er anschaulich beschreibt, ins Detail gehend, und gewisse individuelle Merkmale aufzählend, welche das Gedächtniß des Zuhörers sich gleichsam als Skelet der gehaltenen Vorstellung eingepreßt hatte. Bey ihrer Erinnerung steigt alsdann das Skelet, gleichsam mit Fleisch und Haut ausgefüllt, als Bild in der Seele hervor. In dieser Art zu schildern ist kein größerer Meister als Goethe, z. E. in nachstehender Stelle. Ein Knabe von ungefähr vier Jahren saß an der Erde, und

hielt ein andees, etwa halbjähriges, vor ihm stehend seinen Füßen sitzendes Kind mit beyden Armen wider seine Brust, so daß er ihm zu einer Art von Sessel diente, und ungeachtet der Wunderkeit, womit er aus seinen schwarzen Augen herumschanete, ganz ruhig saß u. s. w.

Auf diesen drey Bogen ruft der Dichter Bilder in unserer Seele hervor. Aber der nachbildende Künstler fängt erst da an auf den Beschauer zu wirken, wo der Dichter aufgehört hat. Das Bild ist nun in der Seele des Zuhörers: Ariost hat es durch seine Beschreibung der Alcina erweckt, oder Homer durch die der Helena, oder Göthe durch die der beyden Knaben, aber es ist unbestimmt und unzusammenhängend. Nun zeigt es ihm der Maler im Gemählde, der Bildhauer in der Natur u. s. w. im Ganzen und im Detail. Die Phantasie hat damit nichts zu thun. Bloß die erkennende Kraft und das Gedächtniß. Wir erkennen die Uebereinstimmung mit dem Bilde, das schon vorher in der Seele, aber unbestimmt, unzusammenhängend lag, und welches uns der nachbildende Künstler nun bestimmt und zusammenhängend liefert.

Der Pantomimiker, der uns das Sichtbare darstellt, verfährt wieder ganz anders wie der Dichter und der nachbildende Künstler. Zuweilen verfährt er zwar ganz wie der erste, wenn er nämlich das abwesende Sichtbare darstellt. Denn so schildert er entweder durch Gleichnisse,

z. B.

2. E. er will ein rothes Haar schildern, und deutet auf sein Haar und das rothe Gewand: *) ~~Wird~~ durch Ausdruck, 3. E. er zeigt in seinen Mienen das Vergnügen, welches ihm ein schöner, das Mißvergnügen, welches ihm ein häßlicher Gegenstand, den er sich denkt, verursacht: oder er beschreibt endlich anschaulich, indem er gewisse Hauptmerkmale des Bildes, das in der Seele des Zuschauers von dem abwesend Sichtbaren liegt, andeutet, und dadurch die Phantasie aufordert sich das Ganze ausgefüllt zusammen zu setzen. 3. E. um eine Kugel darzustellen macht er eine zirkelförmige Bewegung mit der Hand u. s. w. Wenn er sich aber selbst als nachgeahmtes Werk vor den Beschauer hinstellt; so liefert er unserer erkennenden Kraft und unserm Gedächtnisse zwar gewisse Eigenthümlichkeiten der sichtbaren Gestalt und des Ausdrucks wieder, 3. E. die Miene, die Stellung, die Geberde; aber er rechnet doch immer auf eine Operation unserer Phantasie, welche diese einzelnen sichtbaren Eigenschaften von dem übrigen an seinem eigenen Körper absondern, mit andern, welche er nicht sieht, zusammensetzen, und sich auf solche Art ein sichtbares Ganze bilden soll.

3. E. als Garrig zu dem Wähler kam, der des verstorbenen Fieldings Bildniß mahlen wollte,

*) Es versteht sich von selbst, daß ich diese Beweispiele nicht als Muster der Nachahmung aufstelle, sondern nur um die Sache deutlich zu machen.

und dergestalt dessen Miene annahm, daß der Maler ein ähnliches Bildniß darnach machen konnte; so mußte der Maler nothwendig den physiognomischen Ausdruck von der Gestalt der einzelnen Gesichtstheile absondern, und sich nur durch den ersten (den Ausdruck) auffordern lassen, die letztere (die Gestalt) herbeyzurufen, und ein sichtbares Ganze in seiner Seele zusammenzusetzen.

Alles das hat derjenige nicht nöthig, welcher eine Nachbildung sichtbarer Gegenstände sieht. Für ihn ist das sichtbare Ganze völlig fertig. Er hat weiter nichts nöthig als sich zu erinnern, daß er ehemals etwas Aehnliches im Spiegel, im Abguß, im Abdruck gesehen hat, oder hätte sehen können, — (weil Alles Sichtbare eines Abglanzes, und vieles Sichtbare eines Abgusses und Abdrucks fähig ist,) — und diesen abwesenden ähnlichen natürlichen Schein mit dem gegenwärtigen künstlichen zu vergleichen. Was er thut, wenn er einen würllichen sichtbaren Gegenstand im natürlichen Scheine sieht, das thut er auch, wenn er ihn im nachgebildeten sieht. Denn wenn auch der nachbildende Künstler neue sichtbare Gegenstände zusammensetzt, welche der Beschauer nie gesehen hat, z. E. eine herkulanische Tänzerin, einen Apollo, ein Meerungeheuer u. s. w., so liefert er ihm doch nur einen neuen Zusammenhang bereits in des letzteren Gedächtnisse liegender Theile. Diesen Zusammenhang schafft

sich der Beschauer nicht, so wie er es thun würde, wenn der Dichter ihm etwa diese Gegenstände schilderte; sondern er findet ihn fertig, wiewohl im Scheine. Sein Geist thut bey dessen Erkenntniß schlechterdings nichts mehr und nichts weniger, als was er thun würde, wenn er diesen neuen Zusammenhang sichtbarer Theile in der Wirklichkeit antröfe. Er würde gleichfalls sein Gedächtniß zu Hülfe rufen, um sich der einzelnen Theile und des Zusammenhangs, worin er sie bey andern bereits bekannten Körpern gefunden hat, zu erinnern, und er würde dann eben sowohl seinen Scharfſinn anstrengen, um die Uebereinstimmung des ihm neuvorgekommenen Körpers mit seinen frühern Erfahrungen zu prüfen.

Hieraus fließt, daß der Beschauer des Nachgebildeten dieß immer als die Nachahmung eines natürlichen Scheins ansehen: daß er hingegen sich nie vorstellen soll, hier ist ein wirklicher Körper vorhanden, sondern immer: hier ist der Abdruck, der Abglanz, der Schatten eines wirklichen Körpers vorhanden; daß er aber auf der andern Seite auch nicht diesen Schein für eine natürliche Wirkung gegenwärtiger Körper, sondern für die Wirkung der Kunst ansehen soll, welche den Schein von dem Körper zu trennen und dauernd zu machen gewußt hat: daß folglich der Körper, von dem sich der Beschauer vorstellt, daß er einen solchen Schein liefern könne,

allermal wenigstens theilweise in seinem Gedächtnisse liege: und daß endlich der Mahler, der Bildhauer, der Schattirer, wenn sie ihm auch den Schein solcher Körper vorführten, die er in diesem Zusammenhange nie gesehen hätte, dennoch seiner Phantasie nicht die mindeste Thätigkeit übrig lassen, indem diese Künstler bereits die Zusammensetzung für ihn machen, und dem Beschauer bloß das Geschäft vorbehalten, die Richtigkeit und Vollständigkeit des Scheins erkennend und beurtheilend zu prüfen.

Nachbilden ist folglich von Schildern und Nachmachen völlig verschieden. Nachbilden heißt einen künstlichen sichtbaren Schein von sichtbaren specifischen Körpern in der Bestimmtheit und in dem Zusammenhange hervorbringen, dergleichen in der Natur bereits der Spiegel, das Wasser, der Eindruck harter Körper in weichen Massen, und der Abdruck gefärbter Körper auf ungefärbten hervorbringen, und diesen Schein anheften, dauernd machen, von den Körpern, deren Gegenwart ihn in der Wirklichkeit hervorbringt, abgesondert dem Auge des Beschauers darstellen. Kurz! Nachbilden heißt einen sichtbaren im Ganzen und im Detail vollständigen und richtigen Schein von sichtbaren specifischen Körpern in der Natur abnehmen, und abgesondert von ihnen zur Beschauung erhalten. Noch kürzer! Nachbilden heißt, etwas Körperliches

einem natürlichen Scheine eines sichtbaren specifischen Körpers im Ganzen und im Detail ähnlich machen.

Sechstes Kapitel

Die Uebereinstimmung des künstlichen Scheins mit dem natürlichen Scheine wirklich existirender sichtbarer Körper im Ganzen und im Detail, heißt Treue. Das Streben und das Gelingen der Begierde des Beschauers nach dieser Treue ist das wesentlich Belustigende in den schönen nachbildenden Künsten. Diese Belustigung steht mit der sittlichen Würde des wohlerzogenen Menschen im genauesten Verhältnisse.

Diese Aehnlichkeit des abgenommenen Scheins mit dem natürlichen eines specifischen sichtbaren Körpers in der Natur, im Ganzen und im Detail, nennt man in den nachbildenden Künsten Treue, und diese Treue, wenn sie gesucht und gefunden wird, ist das wesentlich Belustigende in den schönen nachbildenden Künsten. Die Begierde nach einer solchen Treue steht offenbar mit unserer sittlichen Würde im Verhältnisse. Denn es kann bey uns keine selbstständige Wahrheit des wirklich existirenden Körpers erkannt werden, wenn wir nicht gewohnt

sind, selbst das Aeußere eines jeden körperlichen Dinges, so wie wir es uns im Abglanz, im Abguß, im Abdruck denken, unveränderlichen Merkmalen der Gattung und Art im Ganzen und im Detail zu unterwerfen, und darnach die einzelnen Individuen in Rücksicht auf Vollständigkeit und Richtigkeit zu prüfen und zu erkennen.

Der Botaniker hegt solche Begierden, wenn er Pflanzen und Kräuter specificirt und classificirt, und die unveränderlichen Merkmale des Aeußeren der Gattung und Art, im Ganzen und im Detail, an dem einzelnen Individuo aufsucht. Eben so der Anatomiker, der die Theile des menschlichen Leibes nach dem Aeußeren classificirt und specificirt. Beyde sind von dem eigentlichen Physiologen noch sehr verschieden, welcher die Bestimmung dieser Dinge aufsucht. Aber die Wißbegierde des letzten kann nie vollständig befriedigt werden, wenn nicht vorher die Begierden nach Erkenntniß der ersten Art befriedigt sind, mithin wenn nicht vorher die Pflanzen und die Theile des menschlichen Leibes nach den unveränderlichen Merkmalen ihres Aeußeren geprüft und erkannt sind. Ja! von der Erkenntniß der Wahrheit, die wir aus der Uebereinstimmung des Aeußeren ganzer Arten und Gattungen sichtbarer Körper hernehmen, gehen wir zu dem Unsichtbaren über, welches wir gleichfalls unveränderlichen Merkmalen zur bloßen Wiedererkennung des einzelnen Individuums, gleichsam als ihr

Außerer, antewerfen, ohne dabey gerade allein auf die selbstständige Bestimmung, als ihr Inneres, Rücksicht zu nehmen.

Gedanken und Gesinnungen haben Formen, welche von ihrem innern Gehalte, oder von dem, wozu sie da sind, von ihren Wirkungen, noch sehr verschieden sind. Die Begierde, diese Form an dem einzelnen Individuo zu erkennen, und mit den Formen anderer Gegenstände nach Gattung und Art übereinstimmend zu finden, ist noch sehr verschieden von derjenigen, welche die ausgefüllte Bestimmung eines jeden gedachten und empfundenen Gegenstandes nach Gattung und Art aufsucht, und durch die gefundene Uebereinstimmung des einzelnen Individui mit der ganzen Gattung und Art befriedigt wird.

Diese Begierde nach Uebereinstimmung der Formen der Gegenstände unserer Erkenntniße, welche uns bey dem wirklich Existirenden darum so wichtig wird, weil ohne ihr vorgängiges Streben und ohne ihre vorgängige Befriedigung die Begierde nach Wahrheit und Zweckmäßigkeit nicht befriedigt werden mag; diese Begierde regen die schönen nachbildenden Künste gleichfalls durch ihre producierten Scheine wirklich existirender Körper auf, aber nicht zu dem Zweck uns auf Erkenntniß der Wahrheit zu leiten, sondern uns zu belustigen. Sie belustigen durch Treue, und diese edle Unterhaltung, diese Unterhaltung, die mit unserer sittlichen Würde, mit

unserer Begierde nach Wahrheit in dem genauesten Verhältnisse steht, diese ist es, die sie mehr als jede andere Kunst, ja! in der That einzig zu geben wissen.

Aber wird nicht Treue in allen schönen Künsten vorausgesetzt? giebt es eine einzige, die ihrer entbehren kann?

Allerdings nicht! aber Treue, so wie sie hier beschrieben ist, Uebereinstimmung des künstlich abgenommenen Scheins mit dem natürlichen Scheine wirklich existirender Körper, im Ganzen und im Detail, wird von keiner einzigen schönen Kunst außer den nachbildenden geliefert. Besonders aber geht keine einzige außer der Mimetik mit ihnen darauf aus, den Geist des Genießers ihrer Produkte gerade in den strebenden Zustand zu versetzen, vermöge dessen er das Nachgeahmte mit der Nachahmung vergleichen, die Ähnlichkeit aufspüren, und durch die Wahrnehmung derselben seine Begierde nach Uebereinstimmung des Aeußeren verschiedener Gegenstände befriedigt fühlen soll.

Man kann sich die Verschiedenheit der Treue, welche die nachbildenden Künste nebst der Mimetik liefern, von derjenigen, welche alle übrigen schildernden Künste liefern, nicht besser deutlich machen, als wenn man im gemeinen Leben auf die verschiedene Art Acht giebt, wie Menschen, welche die Gabe zu erzählen besitzen, diese zur Belustigung des um sie herum versammelten

Strefels anwenden. Einige geben ganz unbedeutende Anekdoten, oder einzelne Situationen zum Besten, bey deren Anhörung der Geist der Zuhörer gar nicht begierig wird, die Folge der Begebenheiten zu wissen, oder sympathetisch die inneren Empfindungen zu theilen, welche die aufgeführten Personen beseelt haben, oder sich ganz neue Vorstellungen von Gegenständen zusammenzusetzen, die sie nicht bereits aus der Erfahrung kennen. Es ist vielleicht eine Familie mit lauter schiefen Mäulern, die alle zusammen nicht im Stande sind ein Licht auszublasken: es sind vielleicht die abwechselnden Stimmen mehrerer gegen einander aufgebrachter Menschen und Thiere, die der unterhaltende Gesellschafter uns darstellt. Hier ahmt derselbe offenbar in der Absicht nach, unsern Geist in den strebenden Zustand zu setzen, die Begierde in uns zu erregen, vermöge deren wir Uebereinstimmung in dem Aeußeren verschiedener Gegenstände auffuchen, und diese Begierde zu befriedigen, indem er uns diese Uebereinstimmung finden läßt.

Hingegen giebt es andere Erzähler, die behalten ihren eigenthümlichen Anstand, den ihnen eigenthümlichen Ton der Stimme bey. Sie erzählen aber Anekdoten, welche andere Begierden außer denen nach Uebereinstimmung der Formen verschiedener Gegenstände rege machen. Sie erwecken Wißbegierde, Neugier: sie spannen die Phantasie, die sich neue Bilder des nie Gesehenen

nen zusammensetzt: sie rühren unsere Sympathie auf u. s. w. Hier werden wir gar nicht aufgefordert Aehnlichkeit aufzuspüren. Es ist gar nicht darauf abgesehen, daß wir uns an der Aehnlichkeit belustigen sollen. Nein! die Belustigung besteht in der Erregung anderer Begierden, und um dieß zu können wird Treue angewandt.

Man vergleiche die verschiedenen Forderungen, welche der Zuhörer machen kann, wenn er von dem ersten Aufruhre in Paris vom Jahre 1789 eine belustigende Darstellung zu erhalten wünscht. Zuerst wird er verlangen, daß man ihn zur sympathetischen Theilnahme durch eine lebhafte und anschauliche Beschreibung auffordere, daß man seine Wißbegierde nach demjenigen, wie es genau dabey zugegangen ist, spanne und befriedige: Erst, wenn er das Alles erfahren hat, wird er wünschen, nun einzelne Szenen aus dieser Beschreibung gemahlt zu sehen. Aber wozu? Warum? Um lebhafter Theil zu nehmen, um mehr zu erfahren, als er schon weiß, um seine Phantasie zu spannen, sich das Bild zusammenzusetzen? Im geringsten nicht. Nein! um an der Uebereinstimmung des Bildes, das nun in seiner Seele liegt, mit der Darstellung desselben im künstlich abgenommenen Scheine von der Wirklichkeit sich zu belustigen. Er wird den König, der Hut und Kotarde in den Mund nahm, um zu klatschen, nicht darum gemahlt sehen mögen, weil er begierig ist zu wissen, wie

er das hat anfangen können; sondern um das Bild, was unbestimmt und unzusammenhängend in seiner Seele liegt, auf eine Art fertig zu sehen, welche ihn in den Stand setzt, eine Prüfung der Aehnlichkeit zwischen dem Sichtbaren und dem als sichtbar Gedachten anzustellen. Die Begierde Aehnlichkeiten zu finden ist daher von der Begierde Aehnlichkeiten zu einem weiteren Zweck zu finden völlig verschieden. Wie oft unterhält man sich nicht in geselligen Zirkeln damit, mehrere Menschen in Ansehung ihres Aeußeren bloß zu dem Zweck mit einander zu vergleichen, um sich an der Aehnlichkeit ihrer Gestalt zu belustigen? Und ist diese Belustigung nicht noch sehr von derjenigen verschieden, welche man sich macht, indem man diese Aehnlichkeit in der Absicht aufsucht, um sich an die Gestalt eines verstorbenen oder abwesenden Freundes auf eine sinnlichere Art zu erinnern? Hat man in dem letzten Falle nicht ganz andere Begierden, und ist dasjenige, was diese befriedigt, nicht ganz etwas anderes als dasjenige, was die Begierden in dem ersten befriedigt?

Die schönen nachbildenden Künste gleichen nun offenbar dem unterhaltenden Gesellschafter, welcher den Zirkel, der sich um ihn her versammelt, dadurch zu belustigen sucht, daß er ihn ganz ausdrücklich auffordert, die Aehnlichkeit seines Aeußeren mit dem Aeußeren der Personen, die er handelnd aufführt, zu suchen und zu finden.

Der nachbildende Künstler unterscheidet sich von dem Imitator hauptsächlich dadurch, daß er nicht bloß die Aehnlichkeit an dem Geberdenspiel, sondern an allen sichtbaren Eigenschaften, so wie sie stillstehende todte Körper im Ganzen und im Detail wieder liefern können, aufspüren läßt. Aber von dem Dichter, von dem Musiker, von dem Redner unterscheidet er sich ganz auffallend dadurch, daß diese letzten schlechterdings nie darum treu sind, um den Zuhörer begierig zu machen Treue zu finden, sondern um durch Treue die voransiehende Vernunft zu reizen, auf Folge und Fortsetzung begierig zu werden, die Phantasie zu spannen, sich Bilder zusammenzusetzen, und das Herz zur sympathetischen Theilnehmung einzuladen.

Die Verschiedenheit dieser Belustigung, welche die schönen nachbildenden Künste hervorzubringen suchen, von derjenigen, welche die übrigen schönen Künste liefern, läßt sich schon aus dem Eindrucke abnehmen, welchen ihre Produkte auf Kinder und rohe Menschen machen. Man erzähle einem Kinde eine Fabel, es wird gewiß nicht daran denken, ob der Schein der wahren Begebenheit mit der Wahrheit selbst übereinstimme. Es hält entweder die Fabel für eine wirkliche Begebenheit, oder es denkt nur an den Sinn derselben. Man spiele ihm eine Melodie vor, es denkt wahrhaftig nicht an die Uebereinstimmung des Scheins eines wirklichen Aus-

drucks der Leidenschaft mit dem Ausdruck selbst. Es denkt daran wie es darnach hüpfen und springen kann. Der rohe Mensch ist nun nichts besser als das Kind. Er liest Gedichte und hört Musik, um Phantasie und Herz und Wißbegierde ins Streben zu bringen. Wahr oder nicht wahr: treu oder nicht treu: gleich viel. Hingegen nehmen schon Kinder und rohe Menschen geradezu Rücksicht auf die Uebereinstimmung des Scheins mit dem Wirklichen bey dem Genuß, den ihnen die nachbildenden Künste gewähren.

Ich erinnere mich der Tochter einer Dame von meiner Bekanntschaft, einem Kinde von drey Jahren, einst Farben gegeben zu haben, welche sie mit ihrem Vetter von gleichem Alter theilte. Beyde kritzelten damit aufs Papier. Das Mädchen einen Kreis und einen Punkt darin: der Knabe allerhand freye unbestimmte aber bunte Striche. Bald darauf kam das Mädchen zu der Mutter gelaufen und rief: der Vetter mahlt was Dummes! Warum mahlt er was Dummes? fragte die Mutter. Ja! sagte das Kind, seines ist nichts. Was ist denn deines? fragte man weiter. Ein Auge, war die Antwort.

Offenbar war hier bey dem Kinde schon die Vorstellung gegründet, daß die Belustigung an der gefundenen Uebereinstimmung des Scheins mit dem Wirklichen der Zweck des nachbildenden Versuchs sey. Denn das Dumme setzte es darin,

daß die Zeichnung nichts sey, das heißt mit dem natürlichen Scheine eines specifischen sichtbaren Körpers nicht übereinkomme.

Wenn man darauf Acht giebt, was in den nachbildenden Künsten die rohen Beschauer am meisten rührt; so wird man durchaus finden, daß es die Aehnlichkeit ist. So natürlich! als wenn es lebt und webt! das ist der allgemeine Ausruf, womit der große Haufe sein Wohlgefallen an einem Gemählde, an einer Statue, an einem Kupferstiche zu erkennen giebt. Je mehr die Treue ins Detail geht, um desto lieber ist ihm die Nachbildung. Daher sind Stücke, in denen jedes Haar des gemahlten Hauptes, jeder Stein in der gemahlten Landschaft ausgedrückt ist, in so hohem Werthe bey wenig kultivirten Menschen.

Aber selbst der ausgebildeteste Genießer der schönen Künste zieht eine ganz andere Belustigung aus den Produkten der schönen nachbildenden Künste, als aus denen der übrigen schönen Künste.

Wer das vierte Buch der Aeneide liest und den Affekt der befriedigten Begierde nach Wahrheit hervorstehend wirksam in sich verspürt, der hat als Kritiker gelesen, der hat nicht den Genuß gehabt, den der Dichter hat geben wollen. Freylich vergleichen wir bey dem Lesen die Worte, welche Dido gesprochen hat, die Gedanken, die Gefinnungen, die Affekte, welche sie gehegt, die Schicksale, welche sie erfahren hat, mit dem

jenigen, was wir an uns und andern Personen unter ähnlichen Lagen erfahren haben. Aber dieß Gefühl von Wahrheit ist der Weg auf dem uns der Dichter in eine viel weiter führende Thätigkeit unserer Geisteskräfte leitet, und nie der Endzweck, den er intendirt. Unsere Phantasie, unsere Wißbegierde, unsere voraussiehende Vernunft, unsere sympathetischen Triebe will er in Bewegung und Thätigkeit setzen. Der Dichter führt uns neue Ideen zu, liefert uns Stoff zur Zusammensetzung neuer Wesen, macht uns auf die Folge begierig, erweckt Furcht, Hoffnung, Heiterkeit, Feyer; alles in solcher Abwechselung, daß wir gar nicht in der so nöthigen Ruhe ruhen können, um die Uebereinstimmung der Schilderung mit dem Geschilderten bloß in Rücksicht auf Richtigkeit und Vollständigkeit genau zu prüfen. Wir erkennen die Wahrheit, aber immer mit dem Zusatze einer Zweckmäßigkeit, die dem nachgeahmten Wesen beygelegt wird, nämlich in wie fern dasjenige vorhanden ist, was uns rühren kann, und ohne uns eines gefällten Urtheils oder Schlusses über die Wahrheit bewußt zu seyn. Daher nimmt der Dichter auch aus demjenigen, was wirklich ist, nur dasjenige auf, was seinen höheren Zweck unsere Phantasie zu spannen, unsere voraussiehende Vernunft, unsere Wißbegierde in Thätigkeit zu setzen, sympathetische Empfindungen in uns zu erwecken, befördern kann, und wir beurtheilen die Ueberein-

Stimmung der Schilderung mit dem Geschilderten
 auch immer hauptsächlich in dieser Rücksicht. Da-
 bey ist die Erkenntniß dieser Uebereinstimmung
 ganz instinkartig. Unser nachdenkender Geist
 ist unterdessen mit viel etwas Wichtigem be-
 schäftigt. Wenn wir daher die Dido so treu, so
 wahr geschildert sehen, und zu hören glauben, so
 heißt dieß nicht so viel, als wir freuen uns über
 die Richtigkeit und Vollständigkeit der Schilde-
 rung, sondern wir freuen uns darüber, daß der
 Dichter unsern Geist durch diese von uns als treu
 gefühlte Darstellung in eine weiter liegende Thä-
 tigkeit gebracht hat. Die treue Darstellung ist
 hier die nothwendige Bedingung, um uns noch
 weiter anzukommen. Wenn sie fehlte, so würde
 die Seele gar nicht zu gewinnen gewesen seyn.
 Zuweilen ist die Treue bey dem Dichter ein ver-
 stärkendes Mittel den höheren Zweck geschwinde
 herbeizuführen, indem der Eindruck auf den Zu-
 hörer durch die instinkartige Erkenntniß der
 Wahrheit verstärkt wird. Wenn Virgil den
 Galopp des Pferdes in seinem Versbau hören
 läßt, so geschieht es keinesweges, damit der
 Scharffinn die Aehnlichkeit zwischen beyden auf-
 spüren und prüfen soll; sondern damit die Phans-
 tasie stärker gespannt werde, das Bild des Ab-
 wesenden sich zusammenzusetzen. Darum sind denn
 alle Beschreibungen der Dichter, welche den
 Scharffinn spannen, über die Richtigkeit und
 Vollständigkeit des vorgeführten Bildes von
 einem

einem sichtbaren Körper zu urtheilen, so unzulässig. Darum ist aber auch alle Aufzählung der Empfindungen und Gefinnungen, der Schicksale, der Begebenheiten, welche den Leser gerade dahin führt zu prüfen, ob der Mensch sie gehegt und erfahren haben könne, so völlig unzulässig. Dadurch werden manche Gedichte zu Naturbeschreibungen, zu psychologischen Raisonnements, oder zu Chroniken.

Mit der Musik verhält es sich beynahe eben so. Niemand, der sie genießt, wird prüfen, ob der Ausdruck der Traurigkeit, des Frohseyns u. s. w. auch recht getroffen sey. Nein! wo die Seele etwas Wichtigeres zu thun findet, da denkt sie nicht daran die Wahrheit aufzuspüren. Sie fühlt ihre mittheilenden Kräfte in Bewegung, sie fühlt die Triebe der Sympathie erregt und befriedigt. Was diese Wirkung hervorbringt ist wahr. Mit der Redekunst, mit der Baukunst hat es gleiche Bewandniß. Zweckmäßigkeit modificirt überall in diesen Künsten den Begriff der Wahrheit, und keine einzige fordert den Scharfsinn unmittelbar auf das dargestellte mit der Darstellung in Rücksicht auf Richtigkeit und Vollständigkeit, zu prüfen.

Hingegen ist es in allen nachbildenden Künsten durch die Erfahrung aller Zeiten, aller Jahrhunderte ausgemacht, daß Treue der wesentliche endliche Charakter der Belustigung sey, die sie uns zuführen. Um dieser Treue willen sind die Werke der Niederländer, zum Troß aller dich-

Zweiter Theil.

E

terischen Kritiker, in allen Gallerien geblieben, dahingegen die Werke vieler Italiener, Franzosen, Engländer, welche nur so treu haben seyn wollen, als es ein fernerer Zweck, uns durch Erregung anderer Begierden zu belustigen, gestattete, das Jahrzehend nicht überlebt haben, in denen ihre dichterischen Compositionen blüheten.

Hieraus fließt, daß derjenige, der nur ungefähr so ein Ding darstellt, welches für den Schein eines specifischen Körpers in der Natur gehalten werden kann, schlechterdings nicht in Gemäßheit des Wesens der schönen nachbildenden Künste gearbeitet hat, wenn er diesem Dinge gleich noch so viel Ausdruck und noch so viel Wohlgestalt gegeben hat. Daher sind alle unförmlichen Skizzen und Sbozzos, in denen noch so viel Genie herrscht, nicht für Produkte der schönen nachbildenden Künste zu halten.

Sie sind eher schöne Kunstwerke der Dichtkunst, die mit Zeichenschrift arbeitet. Sie spannen die Phantasie sich den Schein des Sichtbaren zusammen zu setzen.

Siebentes Kapitel.

Diese Belustigung, welche in einer Thätigkeit unsers Scharffsinns und unsers Gedächtnisses besteht, kann von andern Arten von Belustigungen, wobey unsere voraussehende Vernunft, unsere Phantasie, unsere Sympathie in Thätigkeit kommen, unterstützt werden. Aber diese Wirkung wird auf eine sehr mangelhafte Art in Vergleichung mit andern schönen Künsten von den nachbildenden erreicht.

Das Belustigende in den schönen nachbildenden Künsten, welches ihnen wesentlich ist, ist die Wahrnehmung der Treue oder der Uebereinstimmung des abgenommenen Scheins mit dem natürlichen Scheine specifischer Körper in der Natur, im Ganzen und im Detail. Die Kraft unsers Geistes, welche dadurch in hervorstechende Thätigkeit kommt, ist der Scharffsinn. Damit ist aber keinesweges gesagt, daß nicht auch andere Kräfte unsers Geistes, z. E. unsere Phantasie, unsere voraussehende Vernunft, unsere Sympathie u. s. w. zugleich mit in Thätigkeit kommen, und dadurch unsere Belustigung vermehrt werden könnte. Allein diese Quellen unserer Belustigung sind den nachbildenden Künsten im geringsten nicht wesentlich. Sie können ihrer

entbehren und dennoch den allgemeinen Zweck der schönen Künste erreichen. Ja! die Wirkung, welche sie durch diese Mittel intendiren, wird lange nicht in der Maaße von ihnen erreicht, wie von den Künsten, welche sich der Worte oder des Geberdenspiels bedienen.

Die Phantasie des Beschauers ihrer Werke kann allerdings in Bewegung gesetzt werden, allein dteß geschieht nicht sowohl dadurch, daß dieser sich die Bilder, die zerstreut in seiner Seele liegen, erst neu zusammensetzt, folglich componirt, wie solches der Fall bey allen dichterischen Schilderungen ist; als vielmehr dadurch, daß er das Ganze, was er hier schon componirt sieht, wieder in einzelne Bilder zerlegt, mit demjenigen vergleicht, was als Bild in seiner Seele lag, und sich nun über die Wahrscheinlichkeit dieser neuen Zusammensetzung in dem nachgebildeten Werke freuet.

Der Unterschied ist auffallend, wenn ich die dichterische Beschreibung der Stadt Venedig und ihrer Palläste im Meere gebauet, mit der Darstellung derselben im Gemählde von Caneletti vergleiche. Beydes hebt die Einbildungskraft, aber auf ganz verschiedene Weise.

Dort muß ich mir das einzelne Bild eines Pallastes zu dem einzelnen Bilde des Meeres zusammen holen, und dann ein drittes Bild des Pallasts im Meere zusammensetzen: hier habe ich das Bild schon fertig vor mir, ich theile mir

das Meer von dem Pallaste wieder ab, rufe mir die Bilder, die von beyden früher in meiner Seele lagen, zurück, und belustige mich daran zu fühlen, daß beyde Bilder einzeln und in dem neuen Zusammenhange, worin ich sie hier an treffe, gar wohl mit demjenigen zusammenstimmen, was ich mir nunmehr selbst wieder davon bildlich vorgestellt habe.

Ein jeder sieht ein, daß diese letzte Beschäftigung lange nicht den Aufwand von Kräften und Zeit wie jene fordert, folglich mich auch weniger belustigt.

Die Phantasie des Beschauers ihrer Werke kann zwar auch in Bewegung gesetzt werden, sich Bilder zusammenzusetzen, aber nie Bilder specifischer sichtbarer Körper, sondern nur sichtbarer Verhältnisse und Handlungen dieser Körper in dem früheren oder späteren Zustande als derjenige ist, worin wir den Körper gegenwärtig erblicken.

Wenn wir aus dem gegenwärtigen Zustande, worin wir die Gliedmaassen einer fortschreitenden Person sehen, schließen, in welchem Zustande sie kurz vorher gewesen seyn mag, und in welchem sie bey fernerer Fortschreitung kommen könnte; so wird allerdings unsere Phantasie aufgefordert sich ein Bild zusammen zu setzen. Aber nicht von der Person, nicht von den Gliedmaassen selbst, die sind völlig fertig für die Phantasie geliefert, sondern nur von den Verhältnissen, worin sich

diese Gliedmaaßen vorhin sichtbar befunden haben, oder noch ferner kommen können. Wenn wir die Dido sehen, wie sie auf dem Scheiterhaufen zum Himmel blickt, und den Dolch in ihrer Hand hält, so können wir uns das Bild von allen den sichtbaren Schicksalen und Handlungen entwerfen, welchen dieser specifische Körper unterworfen seyn, und welche er begehen wird; aber der Körper bleibt, es ist diese Dido und keine andere. Wo dies nicht der Fall ist, wo unformliche Skizzen oder Sbozzos mich erst auffordern den specifischen Körper zusammenzusetzen, da ist eine bloße Zeichensprache vorhanden, und keine Nachbildung.

Nun ist aber diese Art von Thätigkeit, worin die Phantasie gesetzt wird, nicht allein höchst gering, sondern auch höchst unzuverlässig. Die Phantasie, welche sich den Körper zu den Verhältnissen schaffen muß, in welche er von dem Dichter gesetzt wird, arbeitet ganz anders, als diejenige, welche sich blos an den früheren und nachfolgenden Zustand des fertigen Körpers erinnert. Denn Erinnerung ist es doch hauptsächlich, welche wir an die gegenwärtige Wahrnehmung anknüpfen, und mehrestentheils eine Erinnerung eines ehemals schon verfertigten Bildes. Wer das vierte Buch der Aeneide gelesen hat, hat sich die sichtbaren Situationen, in welche der Dichter die Dido versetzt hatte, schon gebildet. Nun erblickt er ihren Körper im Gemählde. Was thut er?

schafft er sich die früheren und nachfolgenden sichtbaren Situationen, worin dieser Körper gesetzt werden soll? Im geringsten nicht. Er ruft sie nur wieder zurück, und setzt diesen Körper hinein.

Aber mehr! Hundert Menschen gegen einen werden bey dem gegenwärtigen Anblick des Gemähltes gar nicht einmal an die früheren Situationen der Dido dergestalt denken, daß sie sich diese unter einem sichtbaren Bilde vor die Seele führen sollten. Das Interesse, welches sie daran nehmen, beschränkt sich gemeiniglich auf die bloße sympathetische Nahrung der dargestellten Situation, welche durch eine Erinnerung an den Eindruck, welchen die Geschichte der Dido im Ganzen auf sie gemacht hat, unterstützt wird. Es scheint daher ausgemacht zu seyn, daß die nachbildenden Künste die Phantasie lange nicht in den strebenden Zustand wie die übrigen schönen Künste setzen.

Für die Wißbegierde sind sie gleichfalls in dem Verstande, wie sie die voraussehende Vernunft in Thätigkeit setzt, von wenigem Belang. Kein Beschauer eines Werks der nachbildenden Künste kommt in die Lage, daß er gern wissen möchte, was aus den dargestellten Personen nun weiter werden wird, oder wenn er darin kommt, so ist es ein Werk, das schlecht ist, weil es Begierden erregt, die es nicht stillen kann, folglich gegen seinen Zweck handelt. Wenn ich einen

ausfallenden Fechter sehe, so denke ich gewiß nicht daran, ob er seinen Gegner nun wirklich erstechen werde.

Auf Folge der Handlungen und Begebenheiten kann mich keine Kunst begierig machen, welche stillstehende todte Körper liefert. Dieß ist den redenden und mimischen Künsten vorbehalten.

Unsere Sympathie wird gleichfalls nur schwach durch die nachbildenden Künste erregt. Niemals wird uns unsere Einbildungskraft die Rolle der im Bilde vorgestellten Person geben, und uns deren Lage, Leidenschaften und andere schwächere Willensbewegungen dergestalt theilen lassen, als ob wir sie selbst erfahren. Diese Wirkung wird von dem Dichter und dem Mimiker nie auf einmal hervorgebracht, sondern nach und nach durch eine Folge von Begebenheiten, Gemüthsbewegungen, Handlungen u. s. w. Ein Werk, das auf einmal erkannt wird, und als Schein des Wirklichen geprüft werden muß, um seine Bestimmung zu erfüllen, kann uns nie in diese pathetische Illusion versetzen.

Die stärkste Sympathie, in welche uns die Werke der nachbildenden Künste bringen mögen, wird bey dem wohlerzogenen Menschen im Durchschnitte nie so weit gehen, als sie der Dichter und der Mimiker erwecken kann. Sie wird durch das sich immer aufdringende Gefühl, das hier nur Schein ist, außerordentlich geschwächt. Bey dem Mimiker verhält sich die Sache anders.

Das Gefühl der Wirklichkeit kann hier nach einer Folge von Begebenheiten und Handlungen, welche den Ausdruck der Leidenschaft motiviren, wirklich entstehen, um so mehr, da wir einen lebendigen Menschen wahrnehmen. Die nachbildenden Künste erregen den Antheil, den wir an dem Wohl- oder Uebelsseyn der dargestellten Personen nehmen, immer nur mittelbar, durch die Erinnerung, daß wir wirkliche Personen eben so freudig, wohl, traurig oder leidend gesehen haben.

Gesetzt aber die nachbildenden Künste wären wirklich im Stande unsere Phantasie, unsere Wißbegierde, unsere Sympathie in eben dem Grade zu erregen als jede andere schöne Kunst; so wäre doch dieser Vorzug ihnen keinesweges wesentlich, da hingegen die Erregung der Begierde unserer erkennenden Kraft, welche Treue sucht, ihnen in einer Maasse eigen ist, welche keine andere schöne Kunst erreicht.

Achtes Kapitel.

Nicht jede Treue belustigt, und die Belustigung vollendet noch nicht das Wesen und die Bestimmung einer schönen Kunst.

So viel bleibt also gewiß: die Belustigung, welche die schönen Künste dem wohlerzogenen Menschen zuführen wollen, kann in Gemäßheit ihres Wesens diesem gar nicht anders zugeführt werden, als durch einen vollständigen und richtigen Schein eines specifischen Körpers in der Natur. Dieß allein regt bey dem Anblick ihrer Werke die Begierde nach selbstständiger Wahrheit auf, welche die schönen Künste zum angenehmen Zeitvertreib erregen wollen; dieß allein vermag diese Begierde in der Maaße zu befriedigen, wie sie die schönen Künste befriedigen wollen. Allein wenn gleich Nachbildung nothwendige Bedingung ist, ohne welche kein Produkt der schönen nachbildenden Künste in Gemäßheit ihres Wesens und ihrer Bestimmung belustigen kann; so folgt daraus noch keinesweges, daß nun jede Nachbildung darum wirklich belustige, oder so belustige, wie es die schönen Künste zu thun intendiren.

Denn wie oben gesagt ist, belustigen heißt jemanden die Zeit mit dem Bewußtseyn eines angenehmen interessirten Zustandes seines Ich's ver-

treiben, und außerdem wird zu Ansfüllung der Bestimmung eines Produkts der schönen Künste erfordert, daß diese Belustigung unter begleitenden Affekten des Schönen geschehe.

Nun giebt es gewisse sichtbare Gegenstände, welche wir uns selbst in der Phantasie nie vollständig und richtig bilden mögen, welche unsere Willenskraft immer schwankend in unserer Seele zu erhalten sucht, wenn anders nicht ein Todesgefühl von Bedürfniß uns zwingt, das Bild vollständig und richtig zusammenzusetzen. Dahin gehöret Alles, was sich bey dem Anblicke dem physischen und moralischen Sinne auf eine widerwärtige Art zum Genuße aufdrängt. Wer mit einer eiternden Wunde, schlaffe Hagerkeit, ekelhafte Handlungen richtig und vollständig im Scheine liefert, und dadurch meine Phantasie mit einem Bilde ausfüllt, der thut mir gar keinen Dienst: der interessirt mich nicht mit einem angenehmen Bewußtseyn meines Ich's. Wer mir ferner einen vollständigen und richtigen Schein liefert, welcher meinen Scharffinn, die Uebereinstimmung mit dem Wirklichen im Ganzen und im Detail zu prüfen, kaum einen Augenblick in Thätigkeit setzt, der belustigt mich nicht, weil zur Belustigung die Vertreibung der Zeit binnen einer gewissen anhaltenden Dauer erfordert wird. Wer mir z. B. eine einzelne Blume mahlet, der kann nicht darauf rechnen mich zu belustigen.

Endlich muß, um das Wesen und die Bestimmung einer schönen Kunst zu erfüllen, die nachbildende mir die Belustigung unter begleitenden Affekten des Schönen zuführen, und zwar unter solchen Affekten des Schönen, welche den nachbildenden Künsten wesentlich sind.

Hierüber in dem folgenden Kapitel.

Neuntes Kapitel.

Rein! die Belustigung muß uns unter begleitenden Affekten des Schönen zugeführt werden. Diese sind wesentlich für die schönen nachbildenden Künste solche, welche sichtbare Eigenschaften an todtten von menschlichem Geiste und menschlicher Hand hervorgebrachte Körper, in denen der Schein anderer Körper enthalten ist, erregen können. *)

Die Produkte der schönen nachbildenden Künste sind sichtbare Körper, folglich müssen sie solche schöne Eigenschaften an sich tragen, welche sichtbaren Körpern eigen seyn können.

*) Zur Erläuterung dieses Kapitels müssen nothwendig die folgenden Bücher mit zu Rathe gezogen werden. Vergleiche besonders neuntes Kapitel im achten Buche, und sechstes im neunten.

Da aber diese Körper todt und unbeweglich sind, so folgt daraus, daß diejenigen schönen Eigenschaften, welche von der wirklichen Bewegung abhängen, nicht von ihnen zu verlangen sind. Dagegen erhalten sie einen Zuwachs an andern, welche daraus hergeleitet werden, daß man sie als solche betrachtet, in denen der Schein wirklich existirender Körper enthalten ist, und die von schöneren Fertigkeiten hervorgebracht sind.

Alle diese Eigenschaften sind denn, wie bereits im sechsten Kapitel des vierten Buchs gesagt ist, entweder wohlgefällig für das Auge, oder interessant für den Geist. Zu dem Wohlgefälligen für das Auge gehört dann zuerst das sichtbar Angenehme, oder dasjenige, was ohne Begleitende Vorstellung unmittelbar auf die Sinne und die Nährungsfähigkeit unserer Seele wirkt, und uns ohne Begierde, Besitz und Vortheil Vergnügen macht.

Dahin gehört das Angenehme der Farbe, der Beleuchtung, und das analoge Spiel dieser Stücke, indem wir mit unserm Auge daran herumirren. Denn das Kunstwerk kann durch seine Bewegung dieß Spiel nicht hervorbringen. Ferner gehört dahin das Saftige, Duftige, Weiche, Sanfte, Glatte, u. s. w.

Es ist aber hierbey zu bemerken, daß dieß sichtbar Angenehme keinesweges allein von dem in dem Körper enthaltenen Scheine, sondern von

Dem specifischen Körper, der den Schein in sich faßt, selbst herrühren könnte. Es kann ein Körper in der Natur gar nichts Angenehmes für die Sinne und die Nährungsfähigkeit der Seele haben, und er kann es in der Nachbildung durch die Behandlung bekommen. Ein altes Weib von Rubens dargestellt mag zum Beweise dienen. Das Gemählde kann harmonisch an Farbe und Helldarkeln, saftig, sanft und so weiter werden, ohne daß das alte Weib diese Eigenschaft an sich trüge. Dabey aber unterstützt freylich oft das Bild, was in der Seele des Beschauers liegt, den Eindruck des Gemählde auf das Auge. Eine Pfirsche, eine Weintraube von van Huisum ist ganz anders saftig, als die runzlichte Wange des alten Weibes von Rubens oder Jakob Jordaens.

Zweytens gehört hieher die unbedeutende Wohlgestalt. (Vergleiche viertes Buch sechstes Kapitel.)

Aber hierbey ist wieder zu bemerken, daß diese Wohlgestalt ganz und gar nicht allein an dem nachgebildeten Körper, sondern auch an der Art, wie er im Gemählde, in dem Werke der Bildhauerkunst u. s. w. mit seinen Theilen, oder mit andern Körpern zusammengruppirt ist, wahrgenommen werden kann. Es kann daher ein Körper, der einzeln und aufrecht stehend, oder in Ruhe gesetzt, ganz und gar keine Wohlgestalt zeigen würde, in der Stellung, die auf Verwe-

gung deutet), in seiner Gruppierung mit andern Körpern allerdings Wohlgestalten zeigen.

Eben so verhält es sich mit dem generisch Interessanten. (Vergleiche viertes Buch sechstes Kapitel.)

Das Gemählde, die Statue im Ganzen kann diese Eigenschaft durch die malterische Anordnung, durch das Contraposto u. s. w. zeigen, und der specifische Körper, der darin enthalten ist, wird sie vielleicht nicht zeigen. Hieher gehört endlich noch das schmückende Gewerke. (Vergleiche ebendasselbst.) Auch diese schöne Eigenschaft können die nachbildenden Künste ganz anders nutzen, als der Körper in der Wirklichkeit, der daraus Vortheil für sich zu ziehen denkt. Ein Talar im Gemählde trägt sehr viel dazu bey, das Ganze schön zu machen. In der Natur wird der indifferente Mensch, der ihn trägt, nie dadurch schön.

Zehntes Kapitel.

Fortsetzung, worin besonders das Schöne der Bedeutung in den nachbildenden Künsten erklärt wird. *)

Der inneren schönen Eigenschaften der Werke der schönen nachbildenden Künste gehört

1) Das specifisch Interessante und das Vortreffliche der Bedeutung.

Auch dieser Begriff nimmt hier eine besondere Bestimmung an.

Es ist schon nachbärftig hinreichend zu meiner Gelustigung, wenn der nachgebildete Körper mir den Schein eines wirklich existirenden specifischen Körpers wieder liefert. Aber wenn der nachgebildete Körper mir nun gar nicht blos einen wirklich existirenden specifischen Körper zeigt, sondern ihn mit solchen generischen Merkmalen der Wahrheit zeigt, daß ich ihn für den Repräsentanten aller Körper seiner Art halten möchte, so bestimmt, so richtig ist er dargestellt; dann liegt etwas charakteristisch Vortreffliches in der Bedeutung nachgebildeter Körper; wenn gleich das gewählte Vorbild ganz und gar nichts Vortreffliches in

*) Vergleiche viertes Buch dreizehntes Kapitel, sechstes Buch neuntes Kapitel, achtes Buch zehntes Kapitel, neuntes Buch siebentes Kapitel.

in der Bedeutung seines Körpers zeigt. J. C. ein Eindringiger, ein Zwerg, ein Bucklichter sind nichts weniger als vortrefflich in Rücksicht auf die Bedeutung der Formen ihres Körpers. Aber ein solcher gemahlter Körper, welcher der Repräsentant aller Körper dieser mangelhaften Menschenart seyn würde, wäre allerdings durch seine Bedeutung vortrefflich. — Alle ausgezeichnete Treue gehört gleichfalls zu dem Vortrefflichen der Bedeutung in den schönen Künsten. Dieß beweisen Raphaels Zeichnung, Elzians Colorit, Correggios Beleuchtung.

Die historische, die allegorische Bedeutung, wenn sie specifisch interessant seyn sollen, nehmen in den nachbildenden Künsten gleichfalls eine ganz andere Modification an als außerhalb denselben. Soll mir ein wirklicher Körper in der Natur um seines historischen oder allegorischen Gehalts willen specifisch interessant seyn; so muß die Begebenheit, so muß der Satz, an die er mich bestimmt erinnert, an sich schon frühere Affekte des Schönen in mir erweckt haben. Das Angenehme der Erinnerung muß der Begebenheit, dem Satze selbst gehören, an den der allegorische oder symbolische Körper, das Monument, erinnern. Jemand, der eine Säule da aufrichten wollte, wo Cartouche einmal gestohlen hätte, oder mir die Gerechtigkeit durch Vorhaltung einer Waage einschärfen wollte, würde nichts specifisch Interessantes liefern. Aber wenn die

Zweiter Theil.

D

Begebenheit der Veranbung von einem Carrouche, oder eine Figur mit der Waage von den nachbildenden Künsten dargestellt wird; so nimmt die Sache ein anderes Ansehn an. Es erinnert mich bestimmt an das Vergnügen, welches es immer mit sich führt, wenn man sich gerade ein Individuum in einer individuellen Lage ganz ausgemahlt bilden, wenn man mit sichtbaren Körpern unsinnliche Wahrheiten und Sätze ausdrücken kann. Kurz! es weckt das Vergnügen in mir auf, welches ich allemal empfunden habe, wenn ich mir entfernte Begebenheiten oder unsinnliche Vorstellungen unter einem vollständigen Bilde vor das Auge führen konnte. Die Wichtigkeit der Begebenheit oder des Satzes gebe ich in den Kauf.

Fünftes Kapitel.

Fortsetzung des vorigen worin, besonders das Schöne des Geistes und des Geistreichen in den schönen nachbildenden Künsten erklärt wird.

Zu den schönen Eigenschaften am Innern des schönen Werkes dieser Künste gehört, vornehmlich das Vorreflexive und das specifisch Interessante seines Geistes.

*) Vergleiche auch hier die eben angegebenen Stellen.

Auch diesen Begriff nimmt an das Schöne, welche die schönen nachbildenden Künste hervorbringen, eine besondere Modification an. Schon zuerst nennt man eine geistreiche Figur unter denen, welche sie darstellen, nicht bloß eine solche, die, in der Natur gesehen, vortheilhafte oder specifisch interessante Fähigkeiten des Geistes an ihren äußeren Formen verrathen würde; sondern man nennt so eine jede, welche an ihren äußeren Formen ein, sehr bestimmtes, auffallendes Gepräge der Fähigkeiten, der Gedanken und Gefinnungen trägt, welche ihren Geist ausfüllen, wenn gleich diese Stücke an sich weder vortheilhaft noch specifisch interessant sind. Das Ausgezeichnete in dieser Uebereinstimmung des Physiognomie mit dem Innern der Seele ist hier der Grund des Vergnügens.

Ferner nennt man geistreich eine Figur im Bilde, welche ausgezeichnet bestimmt die Denkart, den Charakter einer ganzen Gattung von Menschheit an den äußeren Formen wahrnehmen läßt, und sie gleichsam zu deren Repräsentanten macht. B. E. die Figuren eines Gerhard Dows, dessen Wartschreyer der Wartschreyer aller Wartschreyer ist, die Figuren eines Hogarths u. s. w. sind geistreiche Figuren.

Endlich heißt geistreich Alles, was durch Abingung schönerer Fähigkeiten im dem Künstler schön ist. Das Wort geistreich ist zwar auch

Digitized by Google

in diesem eingeschränkteren Sinn noch sehr verschiedenen Bedeutungen unterworfen.

Einmal heißt es überhaupt so viel, als Alles was mehr als den Stümper und den slavischen Copisten verräth, eine Fertigkeit der Hand, die zugleich einen Geist zeigt, der über die zweckmäßigsten Mittel, den zum Vorbilde gegebenen Körper zweckmäßig nachzubilden, nachgedacht hat: mithin so viel als eine überdachte Fertigkeit der Hand in der mechanischen Ausführung der Nachbildung. Da sich ein solches Talent in Künsten, welche Eigenthümlichkeiten der Körper hervorbringen, die man nicht durch Messen, Sorgsamkeit und häufige Übung bilden kann, ohne einen gewissen Grad von Scharfsinn, Gefühl und Einbildungskraft nicht denken läßt, der denjenigen übersteigt, welchen der bloß mechanische Künstler nöthig hat; so hat man allerdings Recht, bey einer solchen überdachten Fertigkeit die Mitwirkung des Geistes besonders mit in Anschlag zu bringen, und die Wahrnehmung derselben eine geistreiche Behandlung zu nennen.

Dann aber heißt Geist auch so viel, als dasjenige, woran man bemerkt, daß der Künstler eine eigenthümliche Art gehabt habe, die ergreifenden Bestandtheile der Wahrheit sichtbarer Körper zu fassen, und damit hängt dann wieder die eigenthümliche Darstellungsart genau zusammen.

Der **Beschauer** sieht in dem **Produkt** der nachbildenden Künste, die Körper an Zeichnung, Farbe, Beleuchtung, Stellung, Ausdruck, Zusammensetzung anders, als er sie in der Natur gewöhnlich wahrgenommen und gedacht hat. Also heißt das Geistreiche hier so viel als Eigenthümlichkeit der Anschauungs- und Darstellungsart. Auch dieß setzt einen besondern Schwung von Einbildungskraft und einen besondern Grad von Gefühl und Scharfsinn zum voraus. Dieß ist denn besonders das Geistreiche der Erfindung.

Ferner heißt Geist so viel als was viele poetische Einbildungskraft, poetisches Gefühl, poetischen Scharfsinn verräth: Was einen stark gerührten Geist in dem Künstler ankündigt, und weil dieß gewöhnlich die Folge der poetischen Begeisterung ist, so nennt man oft geistreich, was durch Begeisterung eingefloßt zu seyn scheint.

Weil nun Alles dieß des **Beschauers** Geist interessiert, so nennt man überhaupt geistreich, Alles was durch die Abhandlung höherer Geistesfähigkeiten in dem Urheber eines Kunstwerks der nachbildenden Künste der Seele des **Beschauers** Affekte des Schönen zuführt.

Unter diesen verschiednen Arten des Geistreichen oder des Geistes, als eine schöne Eigenschaft der **Produkte** der nachbildenden Künste betrachtet, sind eigentlich nur die beyden ersten, nämlich das Geistreiche der Behandlung und der

Erfindung ihnen allen zusammen und in allen ihren Produkten wesentlich und unterscheidend eigen.

Jedes Produkt der schönen nachbildenden Künste muß eine geistreiche Behandlung zeigen, welche einen höheren Aufwand von Geisteskräften voraussetzt, als der bloß mechanische Künstler bey der Verfertigung seiner Werke nöthig hat, aber ~~doch~~ viel mehr Sorgsamkeit und erworbene ~~Eigenschaft in der Ausführung~~ als jeder andere Künstler braucht. In dieser Rücksicht ist der nachbildende Künstler immer zugleich Handwerker. Das mechanisch Künstliche ist eine wesentlich schöne Eigenschaft eines jeden Werks der schönen nachbildenden Künste. Darum können der Abguß, der über den schönsten wärtlichen Kopf abgegossen ist, der Abglanz der schönsten Gegend in der Camera obscura nie für selbstständig schöne Kunstwerke der nachbildenden Künste gelten.

Dieser Satz ist lange nicht so viel bedacht worden, als er hätte bedacht werden sollen.

Jedes Produkt der schönen Künste muß aber auch eine eigenthümliche Anschauungs- und Darstellungsart zeigen, welche man besonders den Styl eines Meisters nennt: beydes zusammen giebt dem Kunstwerke eine schöne Eigenschaft, welche charakteristisch für die Werke der nachbildenden Künste ist. Zufälliger ist die schöne Eigenschaft, welche der poetische Schwung des

Künstlers dem Werke beylegt. Doch schmückt auch dieser die Werke der nachbildenden Künste im Ganzen mit einem Vorzuge, den todt Körper in der Natur nicht haben können.

Zwölftes Kapitel

Fortsetzung: worin das Schöne des Ausdrucks in den schönen nachbildenden Künsten erklärt wird.

Das Vortreffliche und specifisch Interessante des Ausdrucks in den Werken der schönen nachbildenden Künste ist noch ganz etwas anders, als es in der Wirklichkeit und in den übrigen schönen Künsten ist. Ausdruck überhaupt heißt der Inbegriff von sichtbaren Merkmalen einer nach Außen wirkenden Willenskraft der Seele des angeschaueten Körpers. (Vergleiche viertes Buch fünftes Kapitel.)

Der Körper, den die nachbildenden Künste schaffen, kann entweder den Schein wirklich lebendiger Körper enthalten, welche eines solchen Ausdrucks fähig sind (z. E. größere Thiere und Menschen); und wenn dann ihr Ausdruck mich sympathetisch ansteckt, Vorstellungen des Vortrefflichen oder des specifisch Interessanten in mir erweckt, so ist dieß das Schöne des wirklichen

Ausdruck der dargestellten Personen. Allein es kann der in dem Kunstwerke enthaltene Schein auch gar aus solchen wärllichen Ausdrucks nicht fähig seyn. Er wird ihm nur analogisch beigelegt: (z. B. der Landschaft, wenn man ihr den Charakter des Romantischen, des Zärtlichen, des Heitern beigelegt.) Alsdann ist dieß das Vortrefliche und das specifisch Interessante des Ausdrucks des Sujets.

Aber der nachbildende Künstler kann auch seinem specifischen Werke, ohne auf das Sujet Rücksicht zu nehmen, einen vortreflichen oder specifisch interessanten Ausdruck beigelegen, er kann das Ganze durch gewisse Mittel, die ihm zu Gebote stehen, in einem solchen Tone halten, daß das indifferenteste Sujet mich zur Feyer, zur Zärtlichkeit, zur Ergözung hinreißt. Dieß ist das Schöne des Ausdrucks im Charakter, im Tone des ganzen Werks.

Dreyzehntes Kapitel.

Endlicher Begriff des Wesens und der Bestimmung der schönen nachbildenden Künste.

Das Wesen und die Bestimmung der schönen nachbildenden Künste besteht also darin: durch Wahrnehmung der Ähnlichkeit des künstlich abgenommenen, sichtbaren, aber todtten

Scheint mit dem Vorhille eines natürlichen Scheines spezifischer, wirklicher sichtbarer Körper, im Ganzen und im Detail, den wohlgerogenen Menschen im Durchschnitt, unter begleitenden Affekten des Schönen, dergleichen sichtbare Eigenschaften an-todten durch schöne Fertigkeiten des Geistes und der Hand des Menschen verfertigte Körper erwecken können, zu belustigen.

Vierzehntes Kapitel.

Eine Kunstschönheit, der schönen nachbildenden Künste ist ein durch schöne Fertigkeiten des Geistes und der Hand des Menschen hervorbrachter spezifischer Körper, der durch die Freue des in ihm enthaltenen Scheins eines sichtbaren spezifischen Körpers in der Natur, den wohlgerogenen Menschen im Durchschnitt belustigt, und bey der Wahrnehmung dieser Freue, durch die äußere Hülle des Werks, dem Auge wohlgefällig, durch Bedeutung, Geist und Ausdruck desselben Werks, dem Geiste des Beschauers bey der Anschauung interessant wird.

Von einem treuen sichtbaren, todten Scheine wirklicher sichtbarer spezifischer Körper, der Affekte des Schönen giebt, ist die Schönheit in

den nachbildenden Künsten, oder das schöne Kunstwerk dieser Künste noch verschieden.

Da jedes Kunstwerk ein sichtbarer specifischer Körper ist, so muß es als eine körperliche Schönheit betrachtet werden, da es aber zu gleicher Zeit ein Werk der Künste ist, so muß es auch als eine Kunstschönheit betrachtet werden. Beides giebt ihm einen zusammengesetzten Charakter. Als sichtbare Schönheit muß es eine Hülle haben, welche dem Auge wohlgefällt, und über diese kann, da sie ganz vom Stoffe abhängt, den jede Kunst bearbeitet, nichts allgemeines festgesetzt werden. Als Kunstschönheit muß es einen solchen inneren Gehalt haben, wodurch das gestirbte menschliche Ganze in seinen geselligen Verhältnissen zu uns, die auf Unterhaltung abweckten, auf die Länge lebenswürdig gemacht wird.

Dies letzte ist nicht möglich, wenn das Werk nicht Vorzüge in seiner Bedeutung, in seinem Geiste, in seinem Ausdrucke zeigt. Die Bedeutung muß specifisch interessant oder vortrefflich seyn, entweder durch einen ausgezeichneten Grad von Treue, oder durch ein historisches oder poetisches Interesse. Der Geist muß specifisch interessant oder vortrefflich seyn: Entweder durch das Geistreiche der Figuren, die in dem Werke enthalten sind, oder durch das Geistreiche in der Behandlung und Erfindung. Der Ausdruck muß specifisch interessant oder vortrefflich seyn, entweder durch den Ausdruck der Figuren selbst,

oder des Güstes überhaupt) oder durch den Ton, der in dem Worte im Ganzen herrscht. Hiervon kann nichts gesagt werden. Wo eine von diesen Gründen fehlt, da hat das Wort der nachbildenden Künste einiges oder viel Schönes, aber es ist keine Schönheit.

Eine Kunstschönheit der schönen nachbildenden Künste ist folglich ein durch schnelle Fertigkeiten des Geistes und der Hand des Menschen hervorgebracht spezifischer Körper, der durch die Treue des in ihm enthaltenen Scheins eines sichtbaren Körpers den wohlgezogenen Menschen im Durchschnitte beflüssigt, und bey der Erkenntniß dieser Treue durch die äußere Hülle des Werts dem Auge wohlgefällig, durch Besetzung, Ausdruck, Geist desselben, dem Geiste des Beschauers bey der Anschauung wichtig wird.

Hieraus folgt, daß ich schlechterdings nicht bey jedem Werke der schönen nachbildenden Künste so fragen könne: wäre der darin enthaltene Körper, in der Natur angetroffen, eine Schönheit fern? Sondern daß ich sehr oft so fragen muß: Ist das Ganze der gefärbten Tafel, des gehauenen Steins, des schattierten Bogens eine Schönheit?

Fünfzehntes Kapitel.

Der nachbildende Künstler muß so treu nachbilden, als es der Zweck einer Kunstschönheit der schönen nachbildenden Künste überhaupt und jeder ihrer Arten zuläßt.

Aus diesem Begriffe ergiebt sich der Grad der Treue, der bey der Nachbildung zu beobachten ist. Nämlich, da es höchster Grundsatz der schönen Künste ist, nicht etwas Schönes, sondern Schönheiten mittelst ihrer Werke zu liefern; so darf die Treue in der Nachbildung nicht weiter gehen, muß aber auch gerade so weit gehen, als es das Wesen und die Bestimmung eines schönen Werks der schönen Künste erfordert.

Man hat uns seit einiger Zeit mit Recht für slavische Nachahmung der Natur gewarnt, aber man hat diese Warnung in positive Regeln eingekleidet, deren unbehutsame Fassung leicht bey der Befolgung noch weiter von dem Wesen und der Bestimmung der schönen nachbildenden Künste abführen würde, als die slavische Nachahmung.

Einige haben gesagt: man müsse die Täuschung nie vollständig machen, und wo zu befürchten sey, daß sie eintretend wäre, da müsse man sich absichtlich von der Wahrheit entfernen. So Marmontel.

Andere haben gesagt: Die Einbildungskraft sey der Sitz der Wahrheit; wenn diese gerührt würde, so sey der Zweck der schönen Künste erreicht, man müsse sich also seiner Einbildungskraft überlassen. So Reynolds.

Von der Beobachtung dieser Regeln, so wie sie da ausgedrückt sind, wird man nothwendig in das Verfahren der neueren französischen, englischen und italienischen Schulen verfallen, deren Werke schwerlich das Jahrhundert überleben werden, für dessen dichterischen und philosophischen Geschmack sie versfertigt sind.

Sklavische Nachahmung ist freylich zu tadeln, sklavisch aber heißt diejenige Nachbildung, welche Alles, was sie an dem Vorbilde wahrnimmt, wiederliefert, ohne auf das Wesen und die Bestimmung eines schönen Kunstwerks Rücksicht zu nehmen.

Allein dichterische Verfahrensart bey der Nachbildung ist gleichfalls zu tadeln: denn diese nimmt nicht auf das Wesen und die Bestimmung eines schönen Werks der nachbildenden Künste Rücksicht. Jene handelt gegen den Begriff der Gattung, diese gegen den Begriff der Art.

Wer also treu nachbildet, was zweckmäßig nachbilden, sowohl in Rücksicht auf den Zweck einer Kunstschönheit der schönen Künste überhaupt, als auch besonders in Rücksicht auf den Zweck ein schönes Werk der schönen nachbildenden Künste zu liefern.

„Um gleichmäßigere nachzubilden, muß man alle die Vortheile von gleichem M. (M. = Mensch) (S. 7) Seine Vorbilder so wählen, daß sie jedem wohlzugerathenen Beschauer als specifische Körper in der Nachbildung erscheinen können. Ein jeder, der das Bild sieht, muß voraussetzen können, daß er schon etwas Ähnliches in der Natur gesehen habe, und somit dem Begriffe der Gattung und der sichtbarer Körper, die ihm bekannt sind, überestimmt; und eben so wird dargestellt, daß es möglich, daß es Menschen giebt, die so aussehen, und sich so gebärden wie die Figuren in den Werken der Guicheri, Draucher u. s. w.; aber der wohlzugerathene Mensch im Durchschnitt kennt so etwas nicht in der Natur, und kann es sich auch nicht als natürlich denken.“

„2) Dasjenige, was nachgebildet wird, muß wenigstens in der Nachbildung durch die Art, wie es da zusammengestellt ist, den Eindrücken des Beschauers so ähnlich, die Nachbildung mit dem Nachgebildeten zu vergleichen, und an den Uebereinstimmung Vergnügen zu finden. Der einzelne Kerkel, der einzelne tote Haase u. s. w. kann nicht durch die Drenge mit den, er dargestellt ist, belustigen. Wenn er aber mit Keppchen, Gloriettschaften, Gefäßen u. s. w. zusammengeordnet ist, so läßt sich die Belustigung an den Uebereinstimmung des Ganzen des Gefährten Tafel mit dem Ganzen in der Wirklichkeit als möglich denken.“

3) Das Nachzubildende muß indessen dem Detail in der Nachbildung treu erscheinen, worin ich es wahrnehmen würde, wenn das mir vorgeführte Ganze des Werts, nicht des Körpers, der darin enthalten ist, auf einmal angeschaut werden sollte. Rächerlich ist es, wenn man dem Herrn von jedem Dacklein an den Schornstein seiner Petersilien darstellt, die ich sehen kann, wenn ich das Haus allein betrachte, die ich aber schlechterdings nicht wahrnehmen kann, wenn ich mich gegen dieß Haus in der Entfernung befinde, die anzunehmen nöthig ist, um das Ganze, welches ich im Gemälde erblicke, mit dem Natur zu vergleichen und mit einem male zu überschauen. Rächerlich sind aus eben diesem Grunde die Infusionstierchen, die einzelnen Haare im Warte an Denners Köpfen. Denn wenn ich mich gegen einen wirklichen Kopf in die Lage setze, welche erfordert wird, um den Kopf so im Ganzen zu überschauen, wie ich ihn im Gemälde erblicke, so ist es für das gewöhnliche Auge unmöglich, diese Kleinigkeiten zu unterscheiden.

4) Muß ich nur dasjenige nachbilden, was nicht den Affekten des Schönen, welche immer zugleich mit der Betrachtung gehen sollen, hindert? Ist es möglich keine schäbste, Anstöße, Wunden u. s. w. nachzubilden?

5) Muß ich nur dasjenige nachbilden, was sich vermitte der Mittel, welches jeder der nachbildenden Künste zu Gebote stehen, nachzubilden

läßt. Folglich muß ich nicht das hauen wollen, was sich nur mahlen läßt, nicht mahlen was sich nur hauen läßt u. s. w.

6) Am wenigsten aber darf ich mit dem tohten sichtbaren Körper etwas nachahmen wollen, was sich nur durch wirkliche Bewegung des Körpers, oder gar durch Worte, Reden und vollständige Handlungen nachahmen läßt.

Sechszehntes Kapitel.

Des nachbildenden Künstlers Pflicht besteht nicht darin, das Wirkliche zu verschönern; sondern das Werk, worin der Schein des Wirklichen enthalten ist, zu verschönern, oder vielmehr zur Schönheit zu machen.

Eben so unbestimmt ist die Regel, die man uns seit etniger Zeit gegeben hat: die Bestimmung der schönen nachbildenden Künste sey das Wirkliche zu verschönern. Denn soll es so viel heißen, als dem dargestellten Gegenstande, dem Körper in der Natur schöne Eigenschaften beylegen, die ihn, in der Natur gesehen, schöner machen würden; so ist diese Regel theils in vielen Fällen unmöglich zu befolgen, theils gar nicht unbedingt nothwendig. Der Mahler, der den Golfo von Neapel darstellt, kann diesen schlechterdings nicht so

so verschönern, daß, wenn er nun in der Natur so gesehen würde, wie er im Gemälde dargestellt ist, eine größere Wirkung auf den Beschauer davon zu erwarten stünde. In andern Fällen kann der Maler den Gegenstand ganz so lassen, wie er in der Natur ist, und er wird schon dadurch schöner, daß er im Gemälde die schönen Eigenschaften erhält, welche dem Gemälde eigenthümlich sind, z. E. den Zauber des Hell dunkeln, der Farbenharmonie, der Gruppierung und so weiter. Ich würde diesen Satz hier noch weiter ausführen, wenn ich nicht in dem folgenden Buche wieder darauf zurückkommen müßte.

Also muß die Regel so ausgedrückt werden, der nachbildende Künstler muß sein Werk, seine gefärbte Tafel, seinen Block, seinen Bogen Papier so hervorbringen, daß er zur Schönheit wird.

Siebenzehntes Kapitel.

Auch ist es keinesweges Verbindlichkeit für den nachbildenden Künstler dasjenige zur Nachahmung zu wählen, was schon in der Natur eine Schönheit seyn würde. Es ist genung, wenn sein Werk, der Nachahmung des Gleichgültigen und Häßlichen ungeachtet, zur Schönheit wird.

Eben so wenig zutreffend ist der Satz, daß Nachahmung der schönen Natur Zweck der schönen nachbildenden Künste sey. Denn ob ich das Schönheitsgefühl von dem von dem Werke nachgebildeten Körper bereits in der Wirklichkeit erhalten haben würde, oder ob ich es nur von seinem Scheine in der Tafel, im Block, in dem Papierbogen erhalte, das ist völlig gleichgültig.

Achtzehntes Kapitel.

Der nachbildende Künstler muß dem Ganzen seines Werks Ausdruck geben, und dieß erreicht er dadurch, wenn er in dasselbe recht viel von der Stimmung legt, in der er war, als er sein Werk verfertigte. Aber er hat noch keinesweges genug gethan, wenn er nur den Gegenstand seiner Empfindsamkeit schildert.

Völlig unzutreffend auf die nachbildenden Künste ist der Grundsatz einiger neueren Aesthetiker, daß sie den Gegenstand der Empfindsamkeit des Künstlers schilderten. *) Soll er auf die sichtbaren Körper, die in dem Gemählde enthalten sind, angewandt werden, so ist er völlig unwahr. Denn die gleichgültigsten sichtbaren

*) Das behauptet Herr Heidebreich in seiner Aesthetik.

Körper in der Natur können, im Gemählde dargestellt, das Ganze zur Schönheit machen. Der Ausdruck des Werts liegt keinesweges unbedingt in der Bedeutung des Gemähldes, sondern sehr oft in dem Ganzen der gefärbten Tafel. Und dann ist es ganz und gar nicht hinreichend, den Gegenstand der Empfindsamkeit, oder dasjenige, was uns eigentlich zum sympathetischen Interesse eingeladen hat, zu schildern. Dieß ist sehr selten der ganze Körper: es sind gemeiniglich nur einzelne sichtbare Eigenschaften an ihm. Der Dichter, der Mimiker verfährt so, nicht aber der nachbildende Künstler. Der Dichter sagt: sieh da oben an seiner Stirn die zornschwängere Falte; und damit ist der Gegenstand der Empfindsamkeit geschildert: der Mimiker stellt mir mit Mund, Augen, kurz! mit der ganzen Miene den Zorn dar, und hat damit gleichfalls den Gegenstand der Empfindsamkeit geschildert. Aber wahrhaftig der Maler hat noch gar wenig oder vielmehr nichts von dem, was zu dem Wesen seiner Kunst gehört, geliefert, indem er mir diese eigentlichen Gegenstände seiner Empfindsamkeit geschildert hat. Erst indem er mir alle Theile des Gesichts, mit allen gar nicht zum Ausdruck des Zorns gehörigen sichtbaren Eigenschaften treu und zweckmäßig dargestellt hat, hat er seiner Pflicht gemäß gehandelt.

Inzwischen ist so viel gewiß: jedes Werk der schönen nachbildenden Künste muß, um für eine

Schönheit zu gölten, Ausdruck haben. Aber diesen Ausdruck erhält es schon alsdann, wenn es nicht durch sein Ganzes auf einen gewissen Ton der Feyer, der Zärtlichkeit, der Ergözung stimmt, und der Künstler erreicht dies am sichersten, wenn er in sein Werk recht viele Spuren der Stimmung legt, in der er sich bey dessen Vorfertigung befunden hat. Dies hängt aber keinesweges allein von den Gegenständen ab, die er darstellt. Drey Maler können dasselbe Sujet malen, und ganz verschiedene Stimmungen durch ihre Werke in uns hervorbringen, je nachdem ein jeder dem Gemälde verschiedene sichtbare Eigenschaften beylegt, die nicht entweder zur Feyer, oder zur Zärtlichkeit, oder zur Ergözung einladen. Es hängt dabey vieles, ja beynah alles von der Behandlung ab: z. E. ob das Hellbunte pikant, der Ton der Farben dunkler, der Schattung der Contouren frey, fest, oder bestimmt, ernst u. s. w. ist. Das Nähere ist den folgenden Büchern.

Neunzehntes Kapitel.

Eine jede Schönheit der nachbildenden Künste muß nach Analogie des menschlichen Körpers ein wohlgefälliges Aeußere und einen interessanten innern Gehalt durch Bedeutung, Ausdruck und Geist zeigen. Aber da, wo nicht der einzelne Mensch zur Beachtung seiner Schönheit ganz, besonders aufgestellt wird, da erhalten diese Stücke ganz besonders modificirte Begriffe.

Wo die nachbildenden Künste den Menschen oder das größere vierfüßige Thier offenbar in der Absicht vor uns aufstellen, damit wir von ihrer Gestalt das Gefühl der Schönheit erhalten sollen, da ist es natürlich, daß alle Forderungen, welche wir an die sichtbare Schönheit des wirklichen Menschen machen, bis auf diejenigen nach, welche der todte Schein und die eingeschränkten Mittel einer jeden der nachbildenden Künste nicht erfüllen können, von der dargestellten Figur selbst erfüllt werden müssen. Wo aber die nachbildenden Künste diese Absicht nicht verrathen, da können wir nur diejenigen Forderungen erfüllt zu sehen verlangen, deren Ausfüllung wir bey der sichtbaren Schönheit überhaupt voraussetzen. Dahin gehört allemal Vollständigkeit, Richtigkeit, Zweckmäßigkeit in der Bedeutung, ferner

Ausdruck und Geist und wohlgefällige Einkleidung für das Auge. Diese Stücke zeigt der menschliche Körper gleichfalls, aber nach besonders modificirten Begriffen, welche nie an der nachgebildeten Figur im Werke, sondern in dem Ganzen des Werks aufgesucht werden. Was nun in jeder der nachbildenden Künste zur wohlgefälligen Einkleidung, zur ausgezeichneten Bedeutung, zum ausgezeichneten Ausdruck und Geist gehöre, läßt sich hier noch nicht bestimmen, und muß in den folgenden Büchern näher erörtert werden.

Zwanzigstes Kapitel.

Es giebt auch unter den Schönheiten der nachbildenden Künste ernste, reizende und bedeutungsvolle Schönheiten.

Die Schönheiten der schönen nachbildenden Künste sind in Vergleichung mit den Schönheiten der übrigen Künste ergößende Schönheiten. Denn die Feyer und die Zärtlichkeit, in welche uns die Schönheiten der todenden Künste, der mimischen, der Tonkunst, und selbst der Bau- und Gartenkunst versetzen, vermag kein Gemählde, keine Statue, kein Kupferstich zu erreichen.

Aber unter sich verglichen, giebt es dann allerdings feyerliche, zärtliche, ergößende (oder ernste,

reizende, bedeutungsvolle) Schönheiten der nachbildenden Künste. Der todte Christ im Schooße der ohnmächtigen Mutter von klagenden Freunden umgeben vom Antikale Caraccio, eine stehende Magdalene, oder Judith von Guido Reni, ein Apollo, eine Landschaft von Guaspre Poussin oder Claude le Lorrain sind ernste Schönheiten. Der Sonnenaufgang von Guido Reni, die Cencia von demselben, die Madonnen von Stammaing, die Landschaften von Wynants, Moos u. s. w. sind reizende Schönheiten. Das Baurenmahl von Jakob Jordaens, der Faun, der die Becken schlägt, die Stilleben von Maltheze, van Huisun, sind ergötzende Schönheiten. Allesmal wird auf den Ausdruck des Werks im Ganzen Rücksicht genommen, ob dieser uns zur Feyer, zur Zärtlichkeit, zum bloßen Wohlwollen einladet, nicht auf den Ausdruck des in dem Werke enthaltenen, nachgebildeten Körpers allein. Aber beydes fließt da natürlich zusammen, wo der nachgebildete Körper zugleich das Ganze des Werks vollendet.

Einundzwanzigstes Kapitel.

Zum nachbildenden Künstler und zum Kritiker über die Schönheiten der nachbildenden Künste werden ganz besondere Malagen und eine ganz besondere Ausbildung erfordert.

Der allgemeinere Unterschied, der zwischen den nachahmenden Künstlern durch sichtbare Gestalten, und denen, die sich der Worte und für sich bestehender Töne beim Nachahmen bedienen, Statt findet, ist unverkennbar.

Es ist klar, daß sie durch die Verschiedenheit der Zeichen, deren sie sich zur Ueberlieferung bedienen, von einander abgefordert sind, aber noch mehr sondern sie sich durch dasjenige ab, was sie überliefern, und wozu sie es überliefern. Dies ist bereits ausgeführt, kann aber nicht genug wiederholt werden.

Der Dichter überliefert nicht allein eine Menge von Gegenständen, welche der nachbildende Künstler gar nicht überliefern kann; sondern von den Gegenständen, die sie beyde überliefern können, geben sie beyde ganz verschiedene Sachen. Der Dichter giebt immer den Totaleindruck, den der sichtbare Gegenstand mit seinen sichtbaren Beschaffenheiten auf ihn gemacht hat, und zwar mehrentheils durch Andeutung einer oder der

andern dieser Beschaffenheiten, die gar nicht durch sichtbare Darstellung zu überliefern sind; z. E. die sanfte Bewegung des Wassers, den wohlthätigen Glanz der Sonne u. s. w. Der nachbildende Künstler giebt das Detail, und läßt dem Beschauer den Estalsindruck selbst abnehmen. Er mahlt ein Wasser, worauf Erhöhungen und Vertiefungen flach, nicht dicht an einander gerückt sind, er verbreitet über alle Gegenstände ein Tageslicht, das nicht brennend ist, und läßt daraus auf sanfte Bewegung und wohlthätigen Glanz schließen.

Der Dichter überliefert auch das sichtbare in einer ganz andern Absicht als der nachmachende Künstler. Jener thut es nie in der bestimmten Absicht, daß die Seele des Zuhörers seine poetische Beschreibung mit der Wirklichkeit vergleichen, und an der Uebereinstimmung Vergnügen finden soll, er thut es immer in der weiter gehenden Absicht, die Wissbegierde des Zuhörers zu befriedigen, oder sein Herz zu sympathetischen Empfindungen, und seine Einbildungskraft zur Zusammenfassung neuer Bilder zu spannen. Hingegen der Pantomimiker, der zeichnende Künstler haben offenbar neben andern Absichten die Hauptabsicht mit, der Seele des Beschauers die bestimmte Thätigkeit zu geben, daß sie Wohllichkeiten aufspüren soll.

Der Dichter hat immer genung zur Nachahmung gethan, wenn er die Beschaffenheit des

sichtbaren Gegenstandes, die ihn begeistert hat, treu wieder liefert. Bey dem nachbildenden Künstler ist damit die Sache gar nicht abgethan. Er muß neben diesen Beschaffenheiten auch eine Menge anderer liefern, die ihn gar nicht gerührt haben. Wenn er durch das vortheilhafte Licht, worin er eine Gegend gesetzt sieht, veranlaßt wird sie zu mahlen, so ist es nicht genug, daß er die Beschaffenheit des Lichts ausdrücke, sondern er muß Bäume, Häuser, Erde und so weiter mit mahlen, die ihn gar nicht gerührt haben.

Hierzu werden denn ganz verschiedene Anlagen und ganz verschiedene Stimmungen der Seele erfordert. Ohne eine sehr lebhaftes Einbildungskraft, ohne ein starkes Gefühl, das sich mit den Objecten aufs genaueste verbindet, sie mehr nach dem Eindruck von Lust und Unlust als nach ihren substantziellen Beschaffenheiten wahrnimmt, läßt sich kaum ein Dichter denken, und ein gutes Gedicht ist wohl schwerlich ohne Begeisterung hervorgebracht. Hingegen der nachbildende Künstler geht lange um die Gegenstände herum, die er nachbilden wird, bemerkt ihre einzelnen Theile und ihr Ganzes, ohne ihre Absonderung von ihm zu vergessen. Seine Einbildungskraft ist nicht sowohl lebhaft als wohl verwahrend. Sein Gefühl nicht sowohl stark als fein. Kommt eine besondere Veranlassung, die ihm den Gegenstand in einer besonders günstigen Lage zeigt, so wird er freylich begeistert, aber einmal ist diese Be-

gettierung nie so stark als die des Dichters, und
 zweitens nicht so unumgänglich nothwendig. Ein
 Mensch, der sich in einem hohen Grade leidens-
 schaftlich bewegt fühlt, kann dadurch schon ein
 Dichter werden, daß er seine Gefühle mit Wor-
 ten ausdrückt. Der Pantomimiker und der
 nachbildende Künstler werden gerade alsdann
 nichts machen, und selbst der Mimiker, der sich
 der Worte bedient, ist unfähig zu agiren, wenn
 er ganz seine eigene Person vorstellt. Außerdem
 aber ist es bekannt genug, wie die größten
 Mahler zuweilen vortreffliche Worte geliefert ha-
 ben, ohne daß man ihnen eigentliche Begeiste-
 rung zuschreiben könnte. Ich weiß von zuver-
 lässiger Hand, daß Mengs einmal ein sehr schön-
 es Bild bloß darum verfertigt hat, weil es ein
 leeres Tuch nicht unbedeckt und ungenutzt stehen
 lassen, und einmal versuchen wollte mit Wasser-
 farben zu mahlen.

Er setzte erst eine akademische Figur darauf,
 und berathschlugte sich dann mit seinem Farben-
 reißer, mit welcher andern er sie in Verbindung
 setzen könnte. So entstand das Gemählde.
 Kann man hier an Begeisterung denken? An
 eine Begeisterung, die ihm das darzustellende
 Objekt eingeflößt hätte?

Diese besonderen Anlagen im nachbildenden
 Künstler geben seinem ganzen Charakter eine be-
 sondere Stimmung. Es sind meistens
 Träumer, Menschen, die an der einzelnen Gestalt

so viel sehen, daß sie an Begriffen von dem Allgemeinen, selbst in der Maasse, wie es im gemeinen Leben erfordert wird, keinen Antheil zu nehmen scheinen. Ihre Leidenschaften sind selten heftig, und wenn sie es sind, so wirken sie nicht schnell nach Außen, sondern in sich und anhaltend. Sie sehen wenig voraus, sondern immer um sich und nach dem Vergangenen. Sorglos über die Zukunft und über das Entfernte, halten sie sich an dasjenige, was ihnen zunächst steht, und vergessen nicht leicht, was ihnen zunächst gestanden hat. — Die Zahl der guten Kritiker in den schönen nachbildenden Künsten wird immer sehr geringe seyn. Veynabe alle, die sich mit Verurtheilung ihrer Schönheiten abgeben, suchen Vorzüge darin auf, welche jede andere Kunst ihnen viel vollständiger gewährt. Den Vorzug, den sie wesentlich an sich tragen, die treue Nachbildung, sind sie mehrertheils unfähig zu beurtheilen. Denn es ist der Scharfsinn eine viel seltene Eigenschaft als manche andere Kraft der Seele, und die Triebe nach Richtigkeit und Vollständigkeit sind viel seltener als die nach Zweckmäßigkeit in den Gegenständen unserer Erkenntniß. Wenigstens werden sie viel seltener ausgebildet und geübt. Die mehrertheils Menschen nehmen die Gegenstände nur so wahr, wie sie von ihnen in Rücksicht auf Zweckmäßigkeit, es sey subjektivisch oder objectivisch, beurtheilt werden, und für die Richtigkeit und Voll-

Vollständigste sichtbares Wesen haben uns höchst wenige Menschen Sinn. Daher ist die Gabe Ähnlichkeiten zu finden so selten, und noch seltener diejenige, wenn sie gefunden wird, über die Übereinstimmung der einzelnen Züge zu urtheilen. Die Gleichheit der Farben, des Tons, der Lichter und Schatten ist nur wenigen Menschen fühlbar, und selbst diejenigen, welche sich lange damit beschäftigt haben, erhalten erst nach langer Übung darin einen richtigen Takt. Es ist daher erforderlich, um das wesentlich Schöne in den nachbildenden Künsten ganz zu fühlen, daß man mit Anlagen geboren sey, um das Detail der Gegenstände genau zu beobachten, und sich tief ins Gedächtniß zu prägen; ferner daß man sich gewöhnt habe, die Gegenstände unserer Erkenntniß nicht bloß nach Zweckmäßigkeit, nicht bloß nach der Nährung, die sie auf unsere Willenskraft machen, sondern auch darnach zu beurtheilen, wie sich mit den Begriffen übereinkommen, die vor ihrer Wichtigkeit und Vollständigkeit festgesetzt sind.

Inzwischen ist ein jeder Mensch mehr oder weniger mit diesen Anlagen geboren, und mehr oder weniger hat auch ein jeder Mensch eine gewisse Übung darin. Denn alle Menschen suchen, sobald sie ein Gemälde oder eine Statue sehen, die Ähnlichkeit des Sujets mit einem ihnen bekannten Gegenstände auf. Ja! es ist

eine sehr gewöhnliche Unterhaltung geselliger Zirkel, unter ihren Bekannten dergleichen Aehnlichkeiten zu finden. Nur daß diese Anlagen und dieser Geschmack diejenige Ausbildung nicht erhalten, welche zum wahren Genuß der schönsten nachbildenden Künste erforderlich ist.

Achtes Buch.

Von dem Schönen und der Schönheit
in der Malererey.

Erstes Kapitel.

Was macht die Malererey zu einer schönen Kunst? Erinnerung an das Vorhergehende.

Die Malererey wird dadurch zu einer schönen Kunst, daß sie als eine schöne Fertigkeit betrachtet wird, wohlerzogenen Menschen im Durchschnitt unter begleitenden Affekten des Schönen eine Belustigung zuzuführen, die mit ihrer sittlichen Würde im Verhältnisse steht. In allen Fällen, worin dieß ihre Absicht gewesen ist, da hat der gebildete Sinn des Schönen sie geleitet, da hat sie als schöne Kunst gehandelt. Wo sie auf Nutzen, Nutzbarkeit ausgegangen ist, da hat sie als Handwerk oder als freye Kunst gehandelt. Wo sie nur dem ungebildeten rohen Haufen hat gefallen wollen, da ist sie in eine bloße Kunstley ausgeartet.

Also: wenn sie Häuser anstreicht, um die Mauern gegen den Einfluß der Witterung zu verwahren, so ist sie Handwerk: wenn sie bunt-schädige Tafeln zusammensetzt, so ist sie Künstler.

(Vergleiche das sechste und siebente Buch.)

Zweytes Kapitel.

Was macht die Mahlercy zu einer schönen nachbildenden Kunst? Erinnerung an das Vorhergehende.

Die Mahlercy wird dadurch zu einer schönen nachbildenden Kunst, daß man sie als eine schöne Fertigkeit des Geistes und der Hand des Menschen ansieht, durch Wahrnehmung der Aehnlichkeit des künstlich abgenommenen sichtbaren aber todten Scheins mit dem Vorbilde des natürlichen Scheins specifischer, sichtbarer, wirklicher Körper im Ganzen und im Detail unter begleitenden Affekten des Schönen, dergleichen sichtbare Eigenschaften an todtten durch schöne Fertigkeiten des Geistes und der Hand des Menschen verfertigte Körper erwecken können, den wohlgezogenen Menschen im Durchschnitt zu belustigen.

Die Arabesten und Grottesten: Mahlercy, und auf gewisse Weise auch die architektonische, welche
Eau

Säulengänge, Plafonds, Perspektiven in der Absicht hervorbringt, um damit Gebäude zu verziern, oder Theaterscenen zu schmücken, diese Arten der Mahlercy gehören nicht zu den nachbildenden, sondern zu den decorirenden Künsten.

(Vergleiche siebentes Buch.)

Drittes Kapitel.

Was macht das Gemählde zu einem schönen Kunstwerke der schönen Künste überhaupt, und besonders der schönen nachbildenden Künste? Erinnerung an das Vorhergehende.

Was ein Gemählde überhaupt zu einem schönen Kunstwerke machen kann, ist gesagt worden im sechsten Buche in dessen zehnten Kapitel, und ich wiederhole es hier nicht, da der Begriff in demjenigen mit enthalten ist, den ich hier von der Kunstschönheit der nachbildenden Künste nochmals hersehe.

Ein Gemählde ist dann ein schönes Kunstwerk der schönen nachbildenden Künste, wenn es einen durch schöne Fertigkeiten der Hand und des Geistes des Menschen hervorgebrachten specifischen sichtbaren Körper ausmacht, der durch die Treue des in ihm enthaltenen Scheins eines sichtbaren specifischen Körpers in der Natur den wohlherzogenen

Zweiter Theil.

8

Menschen im Durchschnitt belustigt, und bey der Wahrnehmung dieser Treue, durch die äußere Hülle des Werks dem Auge wohlgefällig, durch Bedeutung, Geist und Ausdruck desselben dem Geiste des Beschauers bey der Anschauung wichtig wird. (Vergleiche siebentes Buch vierzehntes Kapitel.)

Wenn folglich das größte poetische Genie, aber keine mechanische Fertigkeit aus dem Gemählde hervorkriecht, wenn keine Treue darin anzutreffen ist, wenn das Gemählde entweder blos ein buntes Farbenspiel, oder blos ein interessantes Sujet liefert; so kann in allen diesen Fällen das Kunstwerk nicht für eine Schönheit gelten.

(Vergleiche siebentes Buch.)

Viertes Kapitel.

Weitere Vorbereitung zu dem Begriff eines schönen Kunstwerks der Mahlerey. Stoff, den die Mahlerey bearbeitet.

Die Mahlerey bearbeitet eine flache Tafel, deren Raum und Umfang von allen übrigen Körpern abgesondert ist, mithin die Gegenstände, welche sie darstellt, nicht so annehmen läßt, als wenn sie mit den übrigen außer der Tafel in einem Raume befindlich wären.

Diese flache abgesonderte Tafel bedeckt sie mit Farben, welche nur eine sehr geringe und für gewöhnliche Menschen kaum fühlbare Erhöhung darauf bilden.

Fünftes Kapitel.

Fortsetzung: der Satz, daß die Malererey nur Sinnenschein, die Skulptur hingegen Einmenwahrheit liefere, ist seiner Unbestimmtheit wegen völlig unanwendbar. Beyde Künste arbeiten nur für Sinnenschein. Die Malererey mit größerem Anspruch auf Wahrheit der Körper, wie man den Abglanz eines specifischen Profils, mit allen dessen sichtbaren Eigenschaften und Beschaffenheiten, mithin auch den Raum, der sie umgiebt, aus einem festen Gesichtspunkt ansieht und erkennt: die Skulptur mit größerem Anspruch auf Wahrheit der Körper, wie man den Abguß ihrer Gestalt von mehreren Seiten untersucht. Kurz! die Malererey liefert Ansichten, die Bildhauerkunst Umsichten.

Wenn es richtig wäre, daß die Wahrheit eines Körpers blos in seiner Gestalt, und besonders in seiner Ründung bestände, so würde der Satz, daß die Malererey nur Sinnenschein liefere,

nämlich Schein von demjenigen, was sich durch den Sinn des betastenden Gefühls allein als wahr erkennen läßt, völlig wahr seyn. Denn da die Mahlerey auf einer flachen Tafel mit Materien arbeitet, die keine merkliche Erhöhung bilden, so kann das betastende Gefühl auch über die stereomatistische Ründung der Körper, welche als Schein in dem Gemähde enthalten sind, nicht urtheilen; das Auge ~~schaut~~ nur an gewissen Merkmalen diese Ründung zu erkennen und das betastende Gefühl davon zu überreden.

Allein die Ründung an und für sich kann uns von dem würllichen Daseyn specifischer Körper keinesweges überzeugen, und es ist ausgemacht gewiß, daß wir in sehr vielen Fällen in der Natur von eben dieser Ründung eines Körpers völlig überzeugt sind, ohne unser betastendes Gefühl dabey zu Hülfe zu nehmen, oder es jemals zu Hülfe genommen zu haben.

Es kann schlechterdings nicht der Zweck irgend einer der schönen Künste seyn, nur etwas körperliches, oder dasjenige, wornach wir Dicke, Hervorragung und Zurückweichung der Theile eines Ganzen mittelst des betastenden Gefühls beurtheilen, hervorzubringen. Denn dieß eigentliche Formen oder Rundschaffen, wenn ich so sagen darf, haben alle Handwerke mit der Skulptur gemein. Ihr Zweck ist also, mit dem Körper, den die letztere hervorbringt, andere specifische Körper in der Natur nachzubilden, einen Menschen,

ein Ehler u. s. w. Man wird aber kein vernünftiger Mensch jemals die schönste Statue für einen menschlichen Körper halten, oder sich überreden, daß er jemals in der Natur die menschliche Gestalt so ohne Farbe, ohne Blick, unter irgend einem denkbaren Verhältnisse, oder in irgend einer als möglich vorauszusetzenden Lage gesehen oder angetroffen habe. Es ist also immer Sinnenschein, den die Skulptur so gut wie die Malerey von demjenigen liefert, was die schönen Künste eigentlich liefern wollen. Selbst wenn man die Untersuchung blos dem betastenden Gefühle überlassen will, wird dieses nie eine völlige Ueberzeugung von der Wirklichkeit des von der Skulptur dargestellten specifischen Körpers erhalten. Ein Blinder, der eine Statue betastet, wird durch den Mangel der Elasticität des Fleisches sogleich gewahr werden, daß das, was er berührt, kein menschlicher Körper, sondern nur ein nach seiner Gestalt behauener Stein sey.

Weder Skulptur noch Malerey liefern Sinnenswahrheit, keine von beyden gehen darauf aus sie zu liefern. Aber Sinnenschein liefert die Malerey eben so vollständig als die Skulptur, nur in verschiedener Rücksicht.

Der Abglanz der Körper im Wasser oder im Spiegel wird für die unzertrennbare Wirkung der Wahrheit gehalten, und diesen Abglanz derselben liefert die Malerey wieder. Der Abdruck, den harte Körper in weiche Formen machen,

in welche man nachher eine Materie gießt, die, wenn sie ihre Consistenz erhalten hat, Umriß, Aufriß und Ründung der Körper zeigt; wird für die unzertrennbare Wirkung der Wahrheit gehalten, und diesen Abdruck, Abguß derselben, liefert die Skulptur wieder. Die Werke beyder Künste sind nicht die wirklichen Körper selbst, nicht einmal die erste Wirkung derselben, wie sie sich in gewissen Fällen an andern wirklichen Körpern in der Natur darstellen. Ein Gemählde ist nicht das Bild im Spiegel gesehen: eine Statue ist nicht der Abguß einer menschlichen Gestalt. Jenes ahmt nur dem Bilde im Spiegel, diese nur dem unmittelbaren Abguß nach. Aber beyde geben der Seele so viel sinnliche Veranlassung, sich den Körper, von dem sie herrühren, zu reproduciren, und gegenwärtig zu denken, als keine andere Kunst, die uns bekannt ist. Die Malerey liefert den vollständigen Abglanz der Körper mit Gestalt, Hellbunkeln, Farben, und sogar mit dem Sichtbaren, was sie in dem Raume, worin sie sich befinden, umgiebt. Die Skulptur liefert den vollständigen Abdruck der Körper mit Umriß, Aufriß und Ründung. Jene giebt also eine Ansicht: man mag sich drehen woht man will, man sieht immer das nämliche Profil; aber dieß Profil sieht man auch mit allen seinen Eigenschaften und Beschaffenheiten. Diese, die Skulptur, liefert Umsichten: man kann den Körper in unzähligen Profilen sehen, aber sie giebt

auch von denselben nichts als die Gestalt, das heißt Umriß, Kußriß, Rändung als Eigenthümlichkeiten wieder.

Sechstes Kapitel.

Fortsetzung: Die Malerei hat, vermöge ihrer charakteristischen Eigenschaft, vollständige Ansichten des Abglanzes eines specifischen Profils der Körper mit allen dessen sichtbaren Eigenschaften und Beschaffenheiten zu liefern, den Vorzug weit mehr sichtbare Körper, und weit mehrere durch die bloße Ansicht zu erkennende Eigenschaften und Beschaffenheiten sichtbarer Körper zu liefern, als irgend eine der übrigen nachbildenden Künste.

Es giebt eine Menge von Gegenständen, deren Wahrheit und Eigenthümlichkeit als specifische Körper wir nie anders als durch Ansicht erkennen. Dahin gehören alle Gegenstände, die uns am Himmel oder auf weitem Wasser und Landflächen erscheinen. Wir nehmen sie wahr, und urtheilen über ihre Rändung nach der Farbe und nach dem Hell dunkeln.

Anderer sind einer Ansicht fähig, aber sie ist mit so viel Schwierigkeiten verbunden, daß wir uns an der Ansicht begnügen: dahin gehören Berge.

Andere verlieren bey der bloßen Nachbildung ihrer Gestalt den Ausdruck der vegetabilischen Kraft, die sie belebt, das Lockere, Leichte, Nachgiebige, Sanfte, Flüssige, welches für den Anblick bloß durch Helldunkles und Farbenpiel ausgedrückt werden kann: dahin gehören Bäume, Pflanzen, Wasser u. s. w.

Aller dieser Gegenstände muß sich die Bildhauerkunst enthalten.

Aber auch an den Gegenständen, welche die Malheren mit ihr zu gleicher Zeit darstellt, liefert die erste Eigenthümlichkeiten, welche die Skulptur nicht mit gleichem Glücke wieder giebt, und in deren Darstellung sie sogar die Künste des Helldunkeln übertrifft.

Es ist eine ausgemachte Wahrheit, daß die Ueberzeugung von der Elasticität des Fleisches, von der sammetnen Weichheit der Haut, von dem Ipeßeren Fall der Haare, von dem Flüssigen des Blicks, von dem Unterschiede der Stoffe, dem Auge hauptsächlich durch die unendlichen aber unmerklichen Abwechselungen von Erhabenheiten und Vertiefungen zugeführt werden, in denen das Licht hell und dunkel spielt: dann aber auch durch die eben so unendlichen Mischungen von Farbentinten, welche, um nur bey der Karnation stehen zu bleiben, die Circulation des Bluts unter der Haut und ihre Ausfüllung mit Adern, Nerven, Fett, Muskeln, Fleisch und Knochen darbietet.

Alle diejenigen Beschaffenheiten sichtbarer Körper, welche in einem Mangel an Widerstand beim Untasten ihr Wesen zu haben scheinen, ahmen die Bildhauerkunst höchst mangelhaft, und die Künste dell Chiaroscuro, der Schattirung, nicht mit gleichem Glücke nach.

Siebentes Kapitel.

Fortsetzung: Allein diese Vollständigkeit der Reproduktionen der Malerley dient hauptsächlich nur zur Auffindung der Aehnlichkeit, nicht zur gleichzeitigen Untersuchung des zweckmäßigeren und gefälligeren Baues mehrerer Körper einer Art und Gattung.

Jemanden, dem es darum zu thun ist zu untersuchen, welcher von mehreren Körpern einer Art und Gattung, die man vor ihm aufführt, der zweckmäßigere, bessere, gefälligere sey, der begnügt sich nicht sie in einiger Entfernung vor sich hinzustellen, und aus einem Standorte zu beschauen; der nimmt mehrere Profile von ihnen auf, geht um sie herum, besteht sie aus mehreren Gesichtspunkten und von verschiedenen Seiten.

Singegen wenn es uns nur darum zu thun ist Aehnlichkeiten aufzufinden, so haben wir an einem

festen Gesichtspunkte völlig genung. Wir suchen vielmehr absichtlich gerade nur denjenigen Gesichtspunkt auf, aus dem uns die Darstellung am ähnlichsten erscheinen kann. Wenn zwey Geschwister bey einander sind und die Gestalt ihres verstorbenen Vaters an einander aufsuchen; so stellen sie sich beyde an festen Standpunkten gegen einander über, und rufen sich zu: so, gerade in diesem Momente stehst du ihm ähnlich!

Zur Ueberzeugung der Aehnlichkeit zweyer Körper mit einander, tragen Farbe, Hell dunkles, gleiche Kleidung, Schmuck, Beywerke, kurz! eine Menge von Dingen bey, die wir für zufällig halten. Man bemerkt dieß an der Art, wie wir bey'm Auskleiden auf dem Theater, auf Wasser raden u. s. w. verfahren. Schon hieraus scheint zu folgen, daß der Bau eines Körpers in der eigentlichen Absicht, damit der Beschauer seine Zweckmäßigkeit und Schönheit prüfen solle, nicht wesentlicher Zweck der Malerey, wohl aber der Bildhauerkunst seyn könne.

Achtes Kapitel.

Auch dient diese Aehnlichbildung weit weniger zum Denkmal des Abwesenden als das runde Werk im Stein: die Bildsäule.

Jemand, der einem andern einen sinnlichen Beweis von seinen freundschaftlichen Gesinnungen zu geben sucht, glaubt dieß viel besser durch die Gabe eines runden, dem betastenden Gefühle faßlichen Körpers thun zu können, als durch Schrift. Jemand, der eine Begebenheit, die an einem Orte vorgegangen ist, auf die Nachwelt zu bringen denkt, glaubt, daß eine Säule, ein aufgerichteter Stein, auf den man stößt, besser bezeichne, als die Inschrift auf einer Tafel. Jemand, der eine Büste von seinem verstorbenen Freunde besitzt, glaubt ein sinnlicheres Denkmal von ihm zu haben, als derjenige, der nur ein Gemälde von ihm in Händen hat.

Schon hieraus scheint zu folgen, daß ein Gemälde weit weniger geschickt dazu sey, sinnlich aufzubewahren, sinnlich zu überliefern, kurz zum Denkmale zu dienen, als die Bildsäule.

Neuntes Kapitel.

• Ähnlichkeit heißt in der Malerei so viel als Uebereinstimmung der Nachbildung mit dem vollständigen Abglanze eines specifischen Profils individueller Körper, wie sie sich mit ihren Beywerken in einem von uns abgesonderten Raume aus einem festen Gesichtspunkte stillstehend zeigen.

Ein Gemählde wird ganz anders beurtheilt wie eine Bildsäule. Eine Bildsäule steht allein in dem nämlichen Raume, worin der Beschauer sich befindet. Das Werk und der Körper, der darin enthalten ist, sind eins. Seine Beywerke, der Raum, der ihn umgiebt, sind auch die unsrigen. Das Licht, das ihn beleuchtet, beleuchtet auch uns.

Aber das Gemählde und die Körper, die darin enthalten sind, sind nicht eins. Der Raum, der diese Körper umgiebt, ist nicht der Raum, der den Beschauer umgiebt, das Licht, das sie beleuchtet, ist nicht das Licht, das ihn beleuchtet.

• Wer ein Gemählde betrachtet, nimmt an: entweder der Beschauer stehe auf der Straße, die Oeffnung eines dunkeln Behälters thue sich auf, ein Körper zeige sich darin, ein äußeres Licht ströme hinein, und erleuchte den vorstehenden Körper: oder der Beschauer schaue in einen durch

ein von hinten zu zufließendes Licht erleuchteten Behälter hinein.

Diese Verschiedenheit ist äußerst wichtig. Indem ich den im Gemälde enthaltenen Körper mit allen ihn dermaßen umgebenden andern Körpern in einem eigenen Raume sehe, so sehe ich ihn zugleich mit aller seiner Individualität. Ich erhalte von ihm eine sinnliche Vorstellung derjenigen Eigenschaften, Verhältnisse, Umstände, welche das Individuelle seiner Person ausmachen: sogar von den gegenwärtigen Verhältnissen des Orts und der Zeit, worin er sich dem Künstler dargestellt hat. Nach mehr erhalte ich dieß Gefühl der Individualität durch den vollständigen Abglanz, den das Gemälde von dem dargestellten Körper sogar mit Farbe und Lichton giebt. Denn hierdurch erreicht die Mahlerey besser als jede andere Kunst die Darstellung des individuellen physischen Gesundheitszustandes des dargestellten Körpers, den Ausdruck seiner Neigungen, Gefinnungen, ja! sogar seiner zufälligen Verhältnisse, seines Wohlstandes, seines bürgerlichen Ansehns u. s. w.

Die Mahlerey kann die Farbe bleichen, den Blick schwächen, ein finsternes Licht über die Tafel verbreiten: sogleich sage ich mir, den dargestellten Körpern ist nicht wohl. Sie siechen, sie gehelhen nicht, sie werden nicht wohlthätig erwärmt oder genährt. Die Mahlerey stellt den gelben, Meid, den rothwangigten Wollüstling dar: sie

läßt das Schrecken erblaffen, die Schaam erröthen, die Freude heiter, den Schmerz trübe blicken: Sie bringe eine Menge von Körpern zusammen, bezeichne den Ort der Scene, die Kleidung, die Attribute, und läßt mich daraus auf alle Lebensumstände der dargestellten Person schließen.

Daher kommt es denn, daß, wenn ich einen Körper im Gemählde betrachte, ich mich nicht bloß damit begnüge zu prüfen, ob er mit andern Körpern seiner Art und Gattung übereinstimme, und sich nur durch gewisse Vorzüge, die er in Gemäßheit des über ihn festgesetzten Begriffs an sich trägt, als ein specifischer Körper von den übrigen seiner Art und Gattung absondere; sondern daß ich immer so frage: ist dieser Körper hier nach einem individuellen Vorbilde in der Natur abgenommen? ist er aus dem Spiegel gestohlen?

Der Kohlkopf im Gemählde muß nicht bloß ein Kohlkopf überhaupt, allenfalls mit besondern Merkmalen einer guten Vegetation dargestellt seyn; sondern der Kohlkopf, den ich in diesem oder jenem Garten, in dieser oder jener Reihe gerade so neben andern Gewächsen und Gegenständen gesehen zu haben glaube. Das Gebäude da muß nicht bloß eine Behausung überhaupt, allenfalls ein schöner Pallast seyn; nein, ich muß glauben, es sey der Pallast des und des Herrn an diesem oder jenem Markte.

Das Thier da vor mir ist nicht bloß ein Pferd, ein Hund, ein schönes Pferd, ein schöner Hund; nein, es ist Brilladore, Rossinante, Philox u. s. w. Der Mensch da vor mir ist nicht bloß ein schöner Mensch, es ist gerade ein schöner Mensch, wie ich ihn schon gesehen zu haben glaube, es ist nicht bloß der Repräsentant einer gewissen Menschensart, es ist bestimmt der Herr der und der, die Dame die und die.

Die Handlung, die ich im Gemählde sehe, ist nicht bloß eine Handlung einer gewissen Art, ein Ausdruck des Schmerzens, der Freude, ein Streit, eine Umarmung; nein! ich muß mir sagen können: so habe ich schon einmal jemanden betrübt, freudig gesehen; einem solchen Streit, einer solchen Umarmung habe ich schon einmal beygewohnt u. s. w.

Kurz! das Gemählde belustigt mich dadurch, daß es mich die Uebereinstimmung der Nachbildung mit dem specifischen Profile sichtbarer Individualitäten auffuchen und finden läßt. Wenn ich auch die Individualität, wornach die Körper im Gemählde gebildet sind, nicht selbst gekannt habe, so muß ich doch glauben sie schon einmal gekannt zu haben.

Sechstes Kapitel.

Fortsetzung: Da nun die Befriedigung des Triebes, diese Aehnlichkeit zwischen der Nachbildung und der nachgebildeten Individualität zu finden, allerdings eines von den Mitteln ist, die Seele des wohlerzogenen Menschen auf eine Art zu belustigen, die mit seiner sittlichen Würde im Verhältnisse steht, und da die Mahleren diesen Trieb so vollständig als keine andere Kunst befriedigen kann; so gehört es zu dem wesentlich Belustigenden in ihr, daß sie der Individualität so ähnlich bilde, als es mit dem Zweck der schönen Künste überhaupt, und mit dem Wesen eines schönen Kunstwerks nur immer bestehen mag.

Der Abglanz eines Körpers, aus einem einzigen festen Standpunkte gleichsam im Spiegel gesehen, ist also völlig hinreichend, um über Aehnlichkeit mit der Individualität zu urtheilen. Sie in einem Kunstwerke zu finden, ist allemal höchst belustigend oder interessirend, und da dieß Interesse mit dem sittlichen Triebe nach Wahrheit und mit Brauchbarkeit in dem genauesten Verhältnisse steht; (Vergleiche siebentes Buch sechstes Kapitel) so braucht sich der wohlerzogene Mensch im geringsten nicht zu schämen, wenn er es zu den Mitteln seiner Belustigung rechnet.

Die

Die Wahrnehmung dieser Ähnlichkeit zwischen der nachgebildeten Individualität und der Nachbildung ist freylich keinesweges hinreichend, den Begriff eines schönen Kunstwerks zu vollenden: ja! es kann dieselbe sogar zuweilen mit dem Zweck der schönen Künste im Widerspruch stehen; allein unter Beobachtung aller übrigen Regeln, welche diese beyden Rücksichten an die Hand geben, ist die Wahrnehmung der Ähnlichkeit mit der Individualität das wesentlich Belustigende in der Malerey, dessen Mangel durch kein anderes Mittel ersetzt werden kann.

Fünftes Kapitel.

Wesentlich schön an dem Aeußeren eines Gemählde, mithin wohlgefällig für das Auge, ist Alles was zur mahlerischen Wirkung gehört.

Was in der Malerey das wesentlich Belustigende sey, ist bis jetzt untersucht und gezeigt worden. Es kömmt nunmehr darauf an zu zeigen, welche schöne Eigenschaften sie ihren Werken beylegen könne.

Ich werde die bis jetzt beobachtete Ordnung beybehalten, und das Schöne an dem Aeußeren des Gemählde, oder dasjenige, was an demselben wohlgefällig für das Auge ist, zuerst, dann

Zweiter Theil. G

aber dasjenige aus einander sehen, was an seinem Innern schön oder interessant für den Geist des Beschauers ist. Zu dem Wohlgefälligen für das Auge gehört an einem Gemälde zuerst das Angenehme (vergleiche drittes Buch zweytes und drittes Kapitel, imgleichen fünftes Buch sechstes Kapitel, siebentes Buch neuntes Kapitel), und zwar wesentlich für die Mahlerey dasjenige, welches aus der Farbengebung und dem Helldunkeln fließt. Vermöge der ersten stellt sie nicht nur die Lokalfarbe mit allen Modificationen vor, welche Ründung und Zufall des Lichts darin hervorbringen, sondern auch den Ton, oder die Farbe des Lichts, welches die ganze Tafel, mithin alle darin befindliche Körper gemeinschaftlich beleuchtet.

Vermöge des letzten bringt sie ein Spiel der helleren und dunklern Partien auf dem Bilde hervor. Durch beydes wird sie den Sinnen und der Nährungsfähigkeit der Seele auf eine Art angenehm, worin sich keine andere der nachfolgenden Künste mit ihr messen kann.

Das Frische, Saftige, Duftige, Marklige, Sammetne, Pikante der Farben und des Lichts wirkt nicht blos auf das Auge, sondern auch mittelbar auf die Sinne des Geschmacks, des Geruchs, und sogar des betastenden Gefühls. Das Zusammenstehen der Farben und Lichter, ihr Abweichen von einander, bringt ein Spiel her-

vor, welches unmittelbar unsere innere Nüchternheitsfähigkeit in Bewegung setzt.

Zweitens gehört hieher die unbedeutende Wohlgestalt. (Vergleiche drittes Buch viertes Kapitel, fünftes Buch sechstes Kapitel, siebentes Buch neuntes Kapitel.) In Ansehung dieser Wohlgestalt hat die Mahleren sehr viel Charakteristisches. Ich habe bereits gesagt, daß sie sich theils in den Umrissen zeigen kann, an denen das Auge hinauf und hinab läuft: theils an den Auffassungen, indem das Auge mehrere neben und unter einander gereihete Theile eines Körpers zusammen nimmt: endlich an der Rundung, indem das Auge die Biegungen des runden Körpers von der höchsten Erhöhung ab in die Tiefe verfolgt.

Nun ist es begreiflich, daß ich theils durch die Stellung, die der Mahler einem einzelnen Körper giebt, theils durch die Art, wie er diesen mit anderen von verschiedener Gestalt verbindet, einen wohlgefälligen Umriss auf der Tafel hervorbringen könne, welchen diese Körper, in Nähe oder einzeln gesehen, nicht haben würden. Indem nun die Mahleren durch diese Anordnung der Stellung eines einzelnen Körpers, oder durch Vereinigung mehrerer zu einer umschriebenen Masse von Gestalten, oder gar durch Vereinigung mehrerer solcher untergeordneter Massen zu einer einzigen, den Grund der Tafel mit Linien beschreibt, an denen das Auge gern auf- und abläuft;

schneidet sie diese Tafel, und füllt sie mit einer Wohlgestalt des Aufrisses aus, die man oft pyramidal, oft Kegelform genannt hat, am füglichsten aber mit der fünfe aufgehügelten Form eines Berges vergleichen mag, wenn diese sich an dem Horizonte abzeichnet.

Aber nun weiters diese aufgehügelten Linien umschreiben einen Körper, der mehrere Theile hat, umschreiben mehrere zusammenstehende Körper, welche wie Theile jener umschriebenen Form angesehen werden, und diese Theile müssen in ihrem Aufriß mit einer gewissen Leichtigkeit und Ordnung von dem Auge zusammengefaßt und in Verbindung gesetzt werden. Die Baukunst bedient sich dazu der Symmetrie und Eurythmie. Die Skulptur giebt jedem Körper, den sie darstellt, die Wohlgestalt des Aufrisses, welche ihm in der Natur eigen ist. Aber die Malerey kann die Symmetrie und Eurythmie für das Ganze ihrer Tafeln nicht vortragen, und auch bey der Darstellung des einzelnen Körpers nicht allein auf die Wohlgestalt des Aufrisses, welche er in der Natur hat, Rücksicht nehmen. Warum nicht? Weil diese Körper allemal zugleich eine an Umfang eingeschränkte Tafel ausfüllen sollen, und diese durch eine symmetrische oder eurythmatische Anordnung höchst einförmig vergiert werden würde. Weil in sehr vielen Fällen die Wohlgestalt des Aufrisses der Körper in der Natur dem Angenehmen der Farbe und Beleuchtung und

Ihres Spiels gewisser ist: Endlich, weil die Körper im Gemälde selten einzeln, und auch dann nicht stereomatisch oder körperlich rund gesehen werden können; folglich wenn die Malerey mich dennoch von ihrer Ründung überzeugen will, sie selbige schlechterdings so stellen muß, daß ich nicht ihren Aufriß ganz von vorn en face und im vollem Lichte sehe — als in welchem Falle sie nie rund erscheinen können — sondern allemal so, daß ich mehrere Profile hinter einander weg, entweder nach den Linien ihres Umrisses, oder nach dem Schatten, welche ein Profil auf das andere wirft, wirklich sehe oder zu sehen glaube.

Es ist dieß eine höchst wichtige Bemerkung. Wenn ich einen runden Tempel, der auf Säulen ruhet, ganz en face in vollem Lichte sehe, so erscheint er mir als platt. Erst dann, wenn ich zur Seite trete, und einige Profile der hinteren Säulen hervorgucken, oder die beyden äußersten Säulen durch das zufließende Licht schattirt werden, werde ich von seiner Ründung überzeugt. Da nun mehrere hinter einander weggereihete Profile sich nicht nur durch besondere Linien von einander abzeichnen, sondern sich auch durch die Modifikationen der Farben, welche die Berweihung mit sich bringt, und durch die Schatten, welche sie das eine auf das andere werfen, von einander abtönen; so bilden sich innerhalb des Umrisses der Gruppen mehrere Partien von

Farben, hellen und dunkeln Stellen; ja! von einzelnen Gestalten, welche man nicht sehen würde, wenn man den Körper ganz en face im vollen Lichte erblickte.

Indem nun die Malerey diese Partien in Massen zusammenfaßt, und diese Massen in ihrer Lage gegen einander schieblich verbindet, giebt sie dem Auge aller in ihrem Gemähde enthaltenen Profile eine Wohlgestalt, welche man bis jetzt nicht besser zu verinnlichen gemußt hat, als indem man sie mit der Wohlgestalt der Weintraube verglichen hat. Denn diese, da sie eine Menge von Profilen ihrer Beeren hinter einander weg reihet, von diesen mehrere durch einen gemeinschaftlichen Umriss, durch gemeinschaftliche Farbe und Beleuchtung in Massen vereinigt, welche von andern Massen wieder abstehe, und alle diese Massen zu einer vereinigt; so giebt sie unstreitig das sinnlichste Bild von derjenigen Lage ab, welche die Profile der Körper gegen einander haben müssen, um dem Gemähde einen wohlgestalteten Aufriß zu gewähren.

Eben hierdurch erhält nun auch die Wohlgestalt der Wandung im Gemähde eine eigene Modification. Das Auge läuft nicht so wie an einem runden Körper, den ich in der Natur hart vor mir sehe, unaufgehalten, und gleichsam wie an einem Zirkel weg, es findet auch nicht den hart abgestuften Aufenthalt, welchen ihm die Vorsprünge ganz eckiger Körper geben; aber es fällt

Doch von einem Profile, das ihm zunächst in der ausgehöhlten Tafel steht, auf dem entseelteren, und immer so weiter bis in die Tiefe der Tafel hinein, mittelst leichter aber doch immer merkbarer Absätze, welche ihm Ruhepunkte auf seinem Wege gewähren. Und diese abgestuften Ruhepunkte gewähren ihm nicht allein die gezeichneten Umrisse der Profile, welche allmählig hinter einander weggereicht zum Vorschein kommen, sondern auch die Modifikationen der verwechsenden Farbe des verwechsenden Lichts, ja sogar des Zufall des Lichts, der oft, in der Mitte der Tafel angebracht, die vorderen dunkeln Profile vorstößt, und die noch weiter hinaus liegenden zurückwirft.

Diese Wohlgestalt der Ränderung läßt sich sehr leicht nicht besser sinnlich machen, als indem man sie mit den Schichten vergleicht, welche natürliche Grotten füllen. Jene hügelartigen Umriffe, womit die Tafel beschriftet wird, jener weinträubenartige Aufriß, welcher das Umrisslose ausfüllt, diese schichtartige Ränderung, welche das Auge von der höchsten Eminenz des Gemählides bis in dessen Tiefe hineinführt; diese Wohlgestalt ist es, welche man in der Malerey besonders das Wohlgruppierte nennt.

Zum Aeußeren des Gemählides gehört das Schöne des generisch Interessanten. (Vergleiche zweytes Buch sechstes Kapitel, viertes Buch sechstes Kapitel, Fünftes Buch neuntes Kapitel.)

Die Farberregung und die Belichtung sind besonders geschickt diese schöne Eigenschaft herbeizuführen. Ihre Harmonie, ihr Aufsteigen von einem andern, ihr Helles, ihr Düsteres u. s. w. führen auf allgemeine geschichte unsinnliche Eigenschaften von Lebhaftigkeit, von Bescheidenheit, von Pracht, von Kostbarkeit, gar. Besonders erwecken sie die interessantesten Abnungen von Existenz und Wirklichkeit. Licht und Farbe sind Symbole von Leben, Wert, Gesundheit. Wenn ein Mensch erkrankt oder erstickt, so verkümmert die Farbe; Finsterniß erinnert an Vergänglichkeit, und Schatten an Ausgang aus der Natur. Die vegetabilische und animalische Kraft, das Körperliche Wohlseyn wird an Frischeit der Farbe erkannt, und eine Gegend wird belebt, besetzt, genannt, wenn der Strahl der Sonne sie beleuchtet.

Es kann aber auch im Gemälde das generisch Interessante bloß von der Menge der darin enthaltenen Figuren abhängen. So nennt man ein Gemälde reich, in welchem viele Gegenstände angebracht sind, und einfach, wenn wenige darin angetroffen werden. Zu dem generisch Interessanten kann man auch die Wirkung rechnen, welche das Gemälde dadurch auf uns macht, daß es in gewissen Fällen die Gegenstände nach Art des Auges geordnet, nach Art der Camera obscura geordnet und verkleinert zugleich darstellt. Der Spiegel hat nämlich die Eigenthümlichkeit an sich, daß die Gegenstände ihm nur in einer

genüßter Entfremdung näher gebracht werden dürfen, wenn wir über das Verhältniß ihres Theils unter einander zu einem Ganzen urtheilen wollen; Hiebem aber zeigt er uns die einzelnen Theile eines Körpers immer in gewissen Klassen zusammengebrängt, worauf wir unsern Blick in der Natur nach auf gleiche Art heften; theils weil dieser nicht immer das gleiche Maß der Entfernung beobachtet, theils weil er mehr hervortritt. Diese Klassen vermengen die kleinen Partien, welche die Gestalt, die Farbe, das Helldunkle in der Natur zeigen und das Auge verstreuen. Hieraus folgt, daß zwar immer weniger einzelner Theile eines zusammenhängenden Ganzen im Auge wahrgenommen werden, als der Anblick eines oder mehrerer Körper in der Natur zeigt; daß aber dafür diese einzelnen Theile sich in Klassen als einzelne Ganze dem Auge darstellen, wodurch der Eindruck geschwinder, stärker, reicher, und das Ganze besser geordnet wird. Denn dadurch, daß sich die einzelnen Theile des Körpers leichter in untergeordnete Klassen bringen lassen, wird die Geschwindigkeit des Eindrucks befördert; dadurch, daß Lichter, Schatten, Farben zusammengehalten werden, wird der Eindruck stärker, und dadurch endlich, daß sich an einem Gegenstand mehrere Klassen als einzelne Gegenstände von einander absondern, und wieder unter gewisse Verhältnisse von Ueberbestimmung bringen lassen, wird das Ganze besser geordnet. Auch

giebt die besondere Farbe, welche der Glas, oder Wasserfläche, auf welcher sich die Körper abspiegeln, eigen ist, diesen mehr Einheit, indem sie, der Gelbfarbe unbeschadet, in einem Tone vom prädominirenden Blau, Gelb u. s. w. gehalten erscheinen.

In gewissen Fällen ahmt das Gemählde die Wirkung der Camera obscura nach, indem es unter Beobachtung richtiger Verhältnisse die Gegenstände verkleinert. Dieß kleiner machen ist in allen Fällen, wann wir nicht gerade den Eindruck des Feyerlichen suchen, sehr geschickt dem dargestellten Körper im Gemählde eine Wohlgestalt zu geben, die er in der Natur nicht hat. Bildnißmähler wissen dieß, welche, wenn Mäthren Originalen, und besonders dem Frauenzimmer, schmeicheln wollen, gern die Verhältnisse ein wenig unter der natürlichen Größe annehmen. Was Gegenden und Gebäude in allen Fällen, wo diese Gegenstände nicht den Eindruck der Größe geben sollen, dabey gewinnen, ins Kleine gebracht zu werden, brauche ich kaum zu berühren.

Diese schönen Eigenschaften zusammengekommen machen die mahlerische Wirkung in ihrer höchsten Vollkommenheit aus. Sie gehören alle einzeln dazu, und mehr oder weniger müssen sie in einem jeden Gemählde vorhanden seyn, um diesem ein wohlgefälliges Aeußere für das Auge zu geben. Es ist schwer zu bestimmen, welche

von diesen Eigenschaften in einem Gemälde wesentlich vorhanden seyn müssen, um in demselben die mahlerische Wirkung hervorzubringen, und welche davon entbehrt werden können, ohne sie ganz aufzuheben. Ein Kopf, ein Mensch, eine Landschaft verlangen bald mehr, bald weniger davon, um ein wohlgefälliges Aussehen zu erhalten. Die Folge wird dieß näher ergeben.

Man sagt bereits von Gegenständen in der Natur, sie sind mahlerisch, ils sont tableau, wenn sie — gleichsam wie in dem Glanze oder in dem Nebel einer Wasserfläche, eines Spiegels abglänzend oder eingehüllt — in einem Tone von Farbe und Licht erscheinen: wenn, dieser Harmonie des Glanzes unbeschadet, die Farben und die hellen und dunkeln Partien dennoch von einander abheben: wenn dieß Spiel der Farben und des Hellbündeln auf die Nährungsfähigkeit der Seele einen angenehmen Eindruck macht: wenn das Saftige, Markigte, Duftige, Frische des Tons der Farbe und des Lichts mittelst des Auges auf die Sinnen angenehm einwirkt: wenn ihre Umrisse einen gleichsam aufgehügelten Berg, ihre Aufrisse gleichsam eine aus zusammenhängenden Massen von Beeren bestehende Weintraube, ihre Mündung gleichsam eine schichtartige Grottendecoration zeigt: wenn das Ganze in einen Rahmen gefaßt, von andern sichtbaren Gegenständen abgesondert, den Raum, in dem sie eingeschlossen sind, wohlgefällig füllen würde: endlich, wenn

der Eindruck des Lebens, des Bedelthens, des Wohlgeordneten, Abwechselnden und Reichen das Ganze, ohne weitere Bedeutung und Ausdruck, interessant machen müßte, und wenn wir nichts dabey verlieren würden, eben dieses Ganze in einer verkleinerten Maaße mittelst der Camera obscura zu sehen. Und eben so sagt man denn von einem Gemählde, es sey mahlerisch schön, es thue eine mahlerische Wirkung, wenn die Art, wie es mit Gestalten, Farben, hellen und dunkeln Partien gefüllt ist, das Ganze angenehm, wohlgestaltet und generisch interessant erscheinen läßt.

Eine nähere Bestimmung läßt sich, wie gesagt ist, im Allgemeinen nicht geben. Einige Künstler haben dieser mahlerischen Wirkung hauptsächlich durch die Art, wie sie die Profile der Gestalten zusammen und hinter einander weggerichtet haben, nachgestrebt, wie Raphael: andere haben sie hauptsächlich durch die Art, wie sie ihre Farben zusammengestellt ~~haben~~, zu erreichen gesucht, wie Titian: endlich andere haben hauptsächlich ihr Augenmerk auf das Hellbunte genommen, wie Correggio. Einige haben diese, andere jene Gestalt ihrer Gruppen für zuträglicher gehalten, daraus sind Regel, Pyramiden, Flammengruppen und wer weiß was Alles entstanden.

Diese bestimmten Formen sind nicht wesentlich, gehören höchstens zur Regularität, nicht zur Regelmäßigkeit in der Mahlerey. (Vergleiche sechstes

Nach siebenzehntes Kapitel.) Aber das ist Regel: es mag der Mahler der mahlerischen Wirkung entweder durch die Wohlgestalt der Gruppen, oder durch Färbung und Hellbunkels hauptsächlich nachstreben; eines muß da seyn, um einem Gemählde ein schönes Aeußere zu geben, und so wie es höchste Schönheit ist, wenn eine Tafel in allen drey Rücksichten mahlerische Wirkung thut, so ist es allemal ein wesentlicher Fehler, wenn das Gemählde so gefüllt ist, daß es gar keine thun kann: ein Fehler, der es um den Anspruch auf eine Kunstschönheit bringt.

Alles was der Mahler thut, wenn er die schicklichsten Mittel wählt eine mahlerische Wirkung hervorzubringen, wird zur mahlerischen Erfindung gerechnet, welche man sonst auch noch Anordnung oder Gruppierung nennt,

Zwölftes Kapitel.

Wesentlich schön in dem Inneren eines Gemählde's, mithin interessant für den Geist, ist die ausgezeichnete Treue in der Darstellung der Individualität, die geistreiche Behandlung des Pinsels, die ausdrucksvolle Haltung des Tons in Farbe und Hellbunkeln der ganzen Tafel.

Zu dem Schönen in dem Inneren eines Gemählde's gehört das specifisch Interessante und das Vortreffliche der Bedeutung.

(Vergleiche drittes Buch fünftes und sechstes Kapitel, fünftes Buch sechstes Kapitel, siebentes Buch zehntes Kapitel.)

Alle ausgezeichnete Treue, welche dazu dient den dargestellten Körper auffallend zu charakterisiren, alle Reproduktion eines Körpers im Gemählde, welche mir Eigenthümlichkeiten daran wahrnehmen läßt, welche ich in der Natur übersehen haben würde, gehört zu dem Vortrefflichen und specifisch Interessanten der Bedeutung. Die allegorische, die historische Bedeutung gehören gleichfalls hieher.

Es ist aber hiebey charakteristisch für die Maltern, daß sie nicht blos durch Reproduktion der Eigenthümlichkeiten eines Körpers, in so fern die ganze Art, wozu er gehört, sie mit ihm theilt,

und er sie in einem ausgezeichneten Grade besitzt, vortrefflich, mithin schon bildet; sondern daß wir in dem Gemählte sogar die ausgezeichnete Bedeutung der Individualität als einen schönen Vorzug ansehen in so fern diese nur immer, dem Charakter der Art unbeschadet, wieder geliefert werden kann.

Wir lieben Bildnisse längst verstorbener Personen erst dann, wenn wir ihnen anmerken, daß sie einer individuellen Person recht ähnlich gesehen haben. Wir leiden sogar die Darstellung gewisser körperlicher Gebrechen und Unvollkommenheiten, wenn sie den Charakter der Individualität unterstützen. So erinnere ich mich Bildnisse eindringlicher Personen gesehen zu haben, welche durch die Eigenthümlichkeit, die ihre ganze Physiognomie dadurch erhielt, eine ganz eigene Vortrefflichkeit an Bedeutung erhielt.

Man hat auch die Erfahrung gemacht, daß selbst in größeren historischen Compositionen Bildnisse wirklicher Personen einen großen Reiz mit sich führen, eben weil sie durch den Charakter der Individualität das Gefühl von Wirklichkeit, Leben und Natur erhöhen.

Mit der Landschaft verhält es sich eben so. Wenn sie noch so poetisch zusammengestellt ist, so liebt man doch zugleich das Gefühl, daß eine solche Gegend wirklich existire. Es scheint sogar, daß diese Abndung nothwendig sey, um sie uns interessant zu machen. Die Compositionen des

Moucheron sind uns daher auch, ohne Rücksicht auf die Kälte der Farbe und den Mangel an mahlerischer Wirkung zu nehmen, unangenehm, weil sie zu wenig Individualität haben. Dagegen lieben wir die treuen Nachbildungen von Gegenden, die oft ganz unbedeutend sind. Die Gemälde von der Hand eines Ruysdaels und anderer Niederländer zeigen dieß zur Gnüge an.

Nur bis zur Unverständlichkeit oder bis zur Beleidigung des Auges darf die Nachbildung der Individualität nicht gehen. So darf man keine Mißgeburten mahlen, nicht Köpfe solcher individueller Personen in historische Gemälde aufnehmen, welche dem Zwecke, wozu sie da sind, nicht entsprechen. Ein ehrwürdiger Rabbiner unserer Zeit darf die Rolle des ehemaligen Hohenpriesters im Gemälde allerdings übernehmen, aber den jetzt lebenden Betteljuden darf man nicht darin auftreten lassen.

Zu dem Schönen im Inneren eines Gemäldes gehört das Vortreffliche und specifisch Interessante seines Geistes.

(Vergleiche viertes Buch fünftes und sechstes Kapitel, fünftes Buch sechstes Kapitel, siebentes Buch erstes Kapitel.)

Das Geistreiche eines Gemäldes liegt theils in den dargestellten Körpern im Gemälde, theils in der geistreichen Behandlung des Ganzen. Wenn diese letzte eine eigenthümliche Anschauungsweise und eine Fertigkeit der Hand zeigt, welche auf

auf schönere Fähigkeiten des Geistes zurückführt, so erhält das Gemählde dadurch seinen Geist. Man sagt daher mit Recht, daß Haare, Gewand, Köpfe, Beywerke jeder Art mit Sorgfältigkeit behandelt sind, wenn der Maler in der Art, wie er das Ergreifende der Individualität von diesen Gegenständen abgenommen und wieder geliefert hat, sich sogleich auf die Handlung führt, daß hier ein Auge gesehen und eine Hand gearbeitet haben, welche von einem mehr als gewöhnlichen Grade von Einbildungskraft und Scharfsinn geleitet wurden. Zu dem Inneren eines Gemählde wird endlich gerechnet, das Vortreffliche und specifisch Interessante des Ausdrucks.

(Vergleiche drittes Buch fünftes und sechstes Kapitel, fünftes Buch sechstes Kapitel, siebentes Buch zwölftes Kapitel.)

Der Ausdruck gehört entweder den Figuren zu, die im Gemählde enthalten sind, oder er gehört dem Körper des Gemählde selbst. In diesem letzten Falle kann er sehr oft die Folge der ergreifenden Individualität und der geistreichen Behandlung seyn, welche den Beschauer in eine ergößende Spannung setzt, besonders wenn diese durch den Ton der Farbe und Beleuchtung, welcher in dem Ganzen des Gemählde herrscht, unterstützt wird.

Man sagt daher mit Recht von einer Landschaft, von einem Blumenstück, von einem Stillleben, kurz! von einer Menge von Gegenständen,

Zweiter Theil.

5

die keines wahren Ausdrucks fähig sind: das Ganze habe einen reizenden, wilden, lächelnden Ton, oder, welches hier einerley ist, Ausdruck.

In der gewöhnlichen Kunstsprache werden diese drey schönen Eigenschaften, die zum Inneren eines schönen Gemähltes gehören, so verschieden sie von einander sind, oft verwechselt, oder für eins genommen, und bald mit dem Worte Bedeutung, bald mit dem Worte Geist, bald mit dem Worte Ausdruck — das letzte ist das gewöhnlichste, und wird auch mit Charakter und Ton für eins genommen — bezeichnet. Hieraus sind große Verwirrungen in den Begriffen entstanden. Denn ein Gemählde kann Ausdruck, Ton, Charakter, und keinen Geist, beydes und keine Bedeutung haben, und nie geben Ausdruck, Geist, Bedeutung an und für sich schöne Eigenschaften ab, sondern nur dann, wenn sie vortrefflich oder specifisch interessant sind.

Dreizehntes Kapitel.

Begriff eines schönen Gemäldes.

Der Begriff eines schönen Gemäldes läßt sich dahin angeben.

Es ist eine durch schöne Fertigkeiten des Geistes und der Hand bearbeitete und von andern Gegenständen abgesonderte flache Tafel, in deren Raume specificirte stilleschende Profile individueller Körper in der Maasse enthalten sind, daß der Beschauer an der Ähnlichkeit des vollständigen Abgusses dieser Profile mit ihren individuellen Vorbildern aus einem festen Gesichtspunkte sich belustigen, und zu gleicher Zeit das Äußere dieser Tafel mittelst der mahlrischen Wirkung dem Auge wohlgefällig, und das Innere derselben mittelst Bedeutung, Geist, Ausdruck des ganzen Werks für seinen Geist interessant finden könne.

Vierzehntes Kapitel.

Es giebt aber verschiedene Arten der Mahlerey nach der Verschiedenheit der Körper, welche sie darstellt, und der Mittel, womit sie darstellt. In dieser Rücksicht erhält der Begriff eines schönen Gemähltes noch besondere Bestimmungen.

Unter diesen Begriff muß nun ein jedes Gemählde gebracht werden können, wenn es für ein schönes Kunstwerk gelten soll.

Die Mahlerey theilt sich freylich in verschiedene Unterarten, sowohl in Rücksicht der Gegenstände, welche sie bearbeitet, als auch in Rücksicht der Mittel, womit sie arbeitet. So giebt es Stilleben, Thierstücke, Landschaften, Perspektiven, Architekturstücke, Bildnisse, Charakterstücke, plastische und mimische Darstellungen des Menschen. Und diese werden wieder gemahlt, in Del, al Fresco, in Pastell, in Miniatur u. s. w. Dies modificirt dann den Begriff eines schönen Gemähltes auf verschiedene Weise. Aber in allen muß der Grundbegriff wieder angetroffen werden. Ich will diese Prüfung anstellen, und dabey allemal mein Augenmerk mit darauf richten, das Charakteristische einer jeden Art von Gemälden näher aus einander zu setzen.

Fünfzehntes Kapitel.

Schönheit des Stillebens.

Also zuerst die Stilleben! Ein Stilleben ist eine Darstellung von Geräthschaften, abgebrochenen Früchten, Teppichen, Eßwaaren u. s. w. Kann ein solches Gemählde ein schönes Kunstwerk seyn?

Bis jetzt hat man die Werke eines Maleys van Hunsom, de Heem, Castiglione und anderer dafür gehalten. Wir wollen sehen ob mit Recht?

Niemand wird leugnen, daß eine solche Darstellung eines mahlerischen Effekts fähig sey. Also mag uns dieser Zweifel nicht aufhalten. Aber die Bedeutung, der Geist, der Ausdruck?

Ich sage: seht nicht die Körper, die in dem Gemählde enthalten sind, seht den Körper, der sie enthält, im Ganzen an, und fragt dann, ob diese Stücke vorhanden sind oder nicht! Wenn ihr dann findet, daß die Individualität in ihren ergreifendsten Bestandtheilen wieder geliefert ist, daß ihr das Gefäß wegheben, den Teppich befühlen möchtet, daß der Raum der Tafel wie ausgehöhlt da steht; so glaubt mir, das Gemählde hat allerdings Bedeutung, und eine höchst vorzügliche Bedeutung, nämlich die der mehr als gewöhnlichen Wahrheit. Die Tafel, die ihr da vor euch seht, liefert, als Nachbildung des Wirk-

lichen betrachtet, ein solches Ueberher über das Nothdürftige zur Reproduktion des Scheins eines individuellen Körpers überhaupt, daß euer Geist unmöglich umhin kann, selbst bey der Anschauung Vergnügen zu empfinden. Ein Vergnügen, welches demjenigen völlig gleich ist, welches ihr empfindet, wann auch ein menschlicher Körper, nach Gestalt und Art ausgezeichnet, vollständig, richtig und zweckmäßig auflöst.

Wenn nun eben diese Tafel im Ganzen einen Geist in dem Künstler ahnden läßt, der diese an sich indifferenten Gegenstände auf eine Art angesehen hat, womit man sie gewöhnlich nicht ansieht, mit einem Auge, das sie eines mahlerischen Effekts fähig hielt; wenn es sein Wert ist, daß sie so zusammengruppirt diesen Effekt hervorbringen; wenn die Behandlung einen Pinsel zeigt, den kein Handwerker, kein Mechanikus so führen könnte, so erhält die Tafel im Ganzen Geist. Wenn der Ton des Ganzen das Herz des Beschauers in eine bestimmte Schwingung von Feuer, Zärtlichkeit, Ergözung setzt, wenn wir uns ihm mit Achtung nähern, oder uns mit Wohlwollen dazu hingezogen fühlen, oder wenn es uns gleichsam anlacht, so erhält die Tafel im Ganzen Ausdruck.

Dies findet sogar bey einem Küchenstücke von Teniers statt. Umlsonst mag Euler über den geschlachteten Ochsen lachen. Hatte er in dem Gemälde nichts wie diesen gesehen, so sollte er

sch gang des Genusses einer Kunst enthalten haben, deren Wesen und Bestimmung er wahrscheinlich auch in dem Gemälde der Transfiguration von Raphael erkannt haben würde.

Es kommt also hier auf die Wahl des Sujets gar nicht an. Ein Krug, ein Pfeifensittel, ein zerlumpter Teppich, ein Kinderbraten können, zusammengruppirt, zum schönen Gemälde werden, wenn sie einen mahlerischen Effekt machen, mit ergreifender Treue dargestellt werden, und zu gleicher Zeit eine geistreiche Behandlung und einen pikanten oder reizenden Ton darbieten. Die Wahl der Körper kann zur Verschönerung dienen. Wenn z. B. ein van Huisum die schönsten Blumen, die schönsten Früchte in den schönsten Gefäßen zeigt, wer wird das nicht lieber sehen! Aber wenn seinen Werken die Treue, der mahlerische Effekt, die geistreiche Behandlung, der reizende und pikante Ton fehlten? Wie dann? Dann wären es Sudelleyen. Ja! Sudelleyen wären es, die unter jeder Küche von Zenters ständen. — Wenn man also ein Stillleben zu beurtheilen hat, so ist allemal zuerst auf folgende Stücke zu sehen:

a) Wie sind die Körper zusammengruppirt? Füllen sie die Tafel so aus, daß man mit Vergnügen an den Gestalten, an den Farben, an dem Hellbunteln der Gruppen, welche sie bilden, herumläuft und dabei verweilt? Ist das Spiel der Farben und des Hellbunteln harmonisch,

bildet es Massen, welche das Auge leicht ordnet und unter ein gemeinschaftliches Verhältniß zusammenfaßt. **Beyl.** macht das Ganze dieses Quodlibets aus dem Raume der Tafel einen wohlgeordneten, schön gefärbten und schön beleuchteten Körper aus.

B) Ist eine mehr als gewöhnliche Wahrheit darin anzutreffen, und zwar besonders in der Farbe, in dem gefärbten Tone des Lichts, und in der Ränderung? Wenn die Tafel so ausgehört ist, und die darin vorgestellten Körper so hervorstechen, daß man hinter sie herum fassen möchte; wenn dabey jeder Gegenstand gerade die Farbe hat, welche wir in der Natur an ihm wahrnehmen, und die er zugleich in Zusammenhaltung mit den übrigen Gegenständen in Gemälden haben muß, um hier als wahr und individuell zu erscheinen; wenn das Licht, welches sie gemeinschaftlich beleuchtet, wahres Licht zu seyn scheint; so ist ein ausgezeichneter Grad von Treue vorhanden. In der Zeichnung läßt sich diese Treue weniger auffuchen. Denn die Gealten, welche Körper dieser Art in der Natur zu haben pflegen, sind entweder nicht bestimmung und zu vielen Abwechselungen unterworfen, wie z. E. Pflanzen, Blumen u. s. w., oder sie sind auch sehr leicht wieder zu liefern, wie z. E. bey Gefäßen, Tischen u. s. w.

C) Dagegen muß sich eine ausgezeichnete, eigenthümliche Einbildungskraft, ein ausgezeich-

notes, eigenthümliches Verständniß des Künstlers in der Art seine Gegenstände zu stellen, zu gruppiren, die Farben und den gefärbten Ton des Lichts zu wählen und zu leiten, das Individuelle aufzufassen, zeigen. Der Pinsel muß einen äußerst freyen und doch gezügigten Schwung haben, der das Werk sogleich von den Produkten des Handwerkers unterscheidet.

d) Endlich muß der Ton im Ganzen hell, durchsichtig, saftig, klar, pikant seyn, so daß der Beschauer bey dem Anblick sich in einer ähnlichen Stimmung mit derjenigen findet, worin er eine belebte, fruchtbare, von der Sonne angeuehm erhellte Gegend, oder einen muntern, unterhaltenden Gesellschafter unter seinen Mitmenschen anschaut.

Sechzehntes Kapitel.

Insekten; Pflanzen; Geflügelstücke.

Von dem Stilleben gehe ich zu den Gemälden von Pflanzen, Insekten, todtm Vieh *) und lebendigen Geflügel über. Gleiche Grundsätze treffen hier zu. Was giebt den Werken eines Veyse, Marsaeus, Weeninx, Hondelotter und anderer den Rang schöner Kunstwerke? Der

*) Diese Sujets werden gleichfalls oft Stilleben genannt.

malerische Effect, die ergreifende Wahrheit, die gekreichte Behandlung, der reizende und pikante Ton des Sättigen der Tafel. Die Wahl des Sujets kommt hier wenig in Betracht. Ich sehe lieber eine Henne mit Kücheln von Hondekotter, als Schwäne und Pfauen von einem Schmiedek.

Auch hier macht der malerische Effect die Hauptsache aus: die ausgezeichnetere Wahrheit wird weniger in der Zeichnung als im Colorit und im dem Hildunkeln gesucht. Der Geist zeigt sich auch hier besonders in der Zusammensetzung des Sujets zur Hervorbringung einer malerischen Wirkung: in der eigenthümlichen Anschauungsart der Gegenstände, um diese Wirkung am vollständigsten, richtigsten und zweckmäßigsten hervorzubringen und die Individualität aufzufassen: in der geübtesten Fertigkeit des Pinsels zur Erreichung dieser Absicht. Endlich wird der Ausdruck in dem Leben und der Seele der ganzen Tafel aufgesucht werden müssen.

Siebenzehntes Kapitel.

Architektonische Zwecke und Perspektiven.

Die architektonischen Gemälde und Perspektiven müssen nach ähnlichen Grundsätzen beurtheilt werden.

Sieht man tief in die Tafel hinein, heben sich die vordersten Gegenstände hart von denselben ab, bilden sie große und wohlgefällige Massen von Gestalten, Farben, lichten und dunkeln Partien, lassen sich diese Theile wieder leicht zu einem Ganzen vom Auge zusammenfassen, und schmückt dieß die Tafel: Ist unter Bewahrung dieser mahlerischen Wirkung eine ergreifende Individualität im Ganzen und im Detail besonders an Farbe und Hell dunkeln wahrzunehmen: hat der Künstler in dieser Rücksicht eine eigenthümliche Anschauungsart, ein großes Verständniß verrathen: zeigt die Execution eine dem bloßen Handwerker nicht zuzutrauende Fertigkeit: herrscht in dem Ganzen der Tafel ein feyerlicher oder reizender, oder belebter Ausdruck? — Dieß sind die Fragen, welche man bey Beurtheilung eines architektonischen Gemählde aufwerfen muß.

Dabey kommt die Wahl der vorzustellenden Gebäude, Plätze u. s. w. hauptsächlich dahin in Betracht, ob sie die mahlerische Wirkung und das Gefühl der Individualität unterstützen? Ein

gothisches Gebäude, ein Gebäude im schlechten Geschmack der Italiener zu Anfang dieses Jahrhunderts, kann ein Gemälde viel zweckmäßiger seyn, als ein griechischer Tempel nach den reinsten architektonischen Regeln erbaut.

Achtzehntes Kapitel.

Landschaften und Seestücke.

Eine Landschaft kann nur dann ein schönes Gemälde ausmachen, wenn der Beschauer bey deren Anblick entweder das wirkliche Gefühl erhält etwas Aehnliches in der Natur gesehen zu haben, oder doch die Ahnung, daß etwas Aehnliches in der Natur existiren könnte, und alsdann sogleich von ihm als eine wirkliche Gegend erkannt werden würde. Individualität ist also auch hier nothwendig. Wo sich aber Mangel an Zusammenhang und Verbindung in allen Theilen zeigt, wo man weder im Ganzen noch im Detail Wahrheit antrifft, da ist kein schönes Gemälde vorhanden. Die Landschaften eines Origonte, Voucheron und vieler andern mögen noch so poetisch componirt seyn, es sind keine Schönheiten.

Neben der Individualität muß die mahlerische Wirkung besorgt werden. Die Vorgründe, die Mittelgründe, die Hintergründe müssen sich mit ihren Profilen gut von einander abstufen, Säume

Bildern, an denen das Auge gern hinfährt, die Bäume, die Gebäude, die Felsen und Berge müssen Gruppen ausmachen, an deren Biegungen das Auge sich gern herumwindet: die Gestalten, die Farben, die hellen und dunkeln Partien müssen sich leicht in Massen, und diese Massen wieder in ein wohlgefälliges Ganze vereinigen lassen. Besonders muß die Luftperspektiv wohl besorgt seyn, man muß tief in dem Raume der Gegend spazieren gehen zu können glauben. Zeigt dann zugleich der Gedanke Eigenthümlichkeit in der Gabe das Individuelle mit ergreifender Wahrheit zu fassen, die Ausführung eine gezüchtigte Fertigkeit, so hat das Gemälde Geist. Ladet der Ausdruck zur Feyer, zur Zärtlichkeit, zur Ergözung ein, so hat das Gemälde auch Ausdruck, und das Ganze ist eine Schönheit.

Die Landschaft kann den Ausdruck des Feyerlichen, des Zärtlichen, des Ergößenden schon durch den Charakter der Gegenden erhalten, welche sie darstellt.

Es giebt romantische Gegenden, dergleichen Poussin, Salvator Rosa, Everdingen und andere vorgestellt haben: Felsen, Wasserfälle, Waldströme u. s. w. Es giebt arkadische Gegenden, dergleichen Claude le Lorrain und andere gemalt haben: Lusthaye, blumigte Auen, geschlängelte Flüsse, spiegelnde Landseen u. s. w. Es giebt endlich bloß lachende belebte Gegenden, dergleichen

die Niederländer viel gemahlt haben, flache Gegenden mit viel Staffage u. f. w. Es sey mir inzwischen erlaubt zu bemerken, daß bey dem Ausdruck, den ein Landschaftsgemälde haben soll, es beynahе eben so viel auf die Behandlung, den Ton der Farbe und der Beleuchtung der ganzen Tafel, als auf den Charakter der Gegend ankommt, die darin enthalten ist. Drizente, Glaurbet, Mousheron und wie sie alle heißen mögen, welche ihre Landschaften romantisch oder artadisch zusammen zu Rhen gesucht haben, werden mich weder zur Feyer noch zur Färllichkeit einladen: dahingegen die an Charakter unbestimmteste Gegend, von der Hand eines großen Meisters behandelt, einen Charakter annimmt. Das Licht, welches sie beleuchtet, die Wahl der Farben, ja selbst die Behandlung des Pinsels, die bald feck und rauh, bald sanft ist, tragen dazu unendlich viel bey.

In der Landschaft wird Alles partienweise gesehen, und es kommt vielmehr auf die bestimmte Gestalt der Gruppen, auf treue Farbe, auf treues Licht, auf Harmonie in beyden, und auf Luftperspektive an, als auf Bestimmtheit in der Gestalt einzelner Körper in der Landschaft. Daher wird auf die Zeichnung in einzelnen Menschen, in Gebäuden, selbst auf genaue Darstellung der Blätter wenig gesehen. Der größte Landschaftsmahler, der gelebt hat, Claude le Lorrain, war in allen diesen Stücken höchst mit-

telmäßig. Uebervieles, Wichtigkeit, in der Forderung des Details ist unzweckmäßig, und verführt sehr leicht zur Härte. Das Detail braucht nicht wahrer zu seyn, als es die gleichzeitige Ansicht der ganzen Tafel verlangt. Sieht man aber auch dann Unwahrheiten, so ist es freylich ein Fehler. Vielleicht gilt dies auch vom Colorit. Man darf keinen Baum, kein Gebäude so coloriren, daß es nur einzeln gesehen wahr seyn würde. Es muß Alles im Ganzen, mit den übrigen Gegenständen zusammengehalten, wahr colorirt erscheinen. Ein kleinlicher Styl in der Landschaft ist derjenige, der auf das Detail mehr Sorgfalt wendet als die Wahrheit des Ganzen fordert.

Ein sehr gefährlicher Satz ist es, wenn man glaubt, daß eine schöne Gegend in der Natur auch unbedingt ein schönes Sujet an einem Landschaftsgemälde abgeben müßte. Sehr oft lassen sich die schönsten Naturgegenden gar nicht mahlen. Nur sehr selten bringen sie eine mahlerische Wirkung hervor. Sehr oft fehlen entweder schöne Mittelgründe, oder schöne Vor- und Hintergründe. Höchst selten bilden die Gegenstände, die darin enthalten sind, gute Gruppen an Gestalten, und noch seltener sind sie zur Färbung und Beleuchtung geschickt. Ich habe schon anderwärts (in dem ersten Theile meiner Studien über Dänemark) die Bemerkung gemacht, daß manche Gegenden, die in der Natur, und beson-

Weg von einer Anhöhe herab gesehen, interessant und schön sind, dieß Interesse und diese Schönheit im Gemählde verlieren. Eine Gegend kann beim Herumwandeln bald in vertikaler, bald in horizontaler, bald in einer beynahe perpendicularen Richtung gesehen werden. Man dreht sich auf der Ase seines Körpers herum, man macht sich seine Abtheilungen, ordnet sich seine Massen, was der einen fehlt, ersetzt die andere, und auf malerische Wärtung rechnet man oft gar nicht. Reichthum, Abwechslung, hält für den Mangel an Ordnung schadlos.

Der Anbau der Erde, das Leben und Weben ihrer Bewohner, der Duft der Pflanzen, ihre Gestalt im Einzelnen, das Aromatische der Luft, die Wärme der Sonne, die Kühle des Schattens, das Trauliche der Lagerplätze, das Gemurmel des Wassers, der Geist der Natur im Ganzen, der Ausdruck ihrer beglückenden Liebe: — Alles das und noch viel mehr macht die natürliche Gegend zur Schönheit. Und gerade das Mehrste von allem diesem fällt im Gemählde weg. Der Mahler hat mir nicht Alles wieder liefern können, was ich in der Natur empfunden und aus einer Ansicht zu sehen geglaubt habe, oder er hat es mir wieder liefern wollen, und hat eine unordentliche gepreßte Zusammensetzung ganz heterogener Dinge geliefert, die gemeiniglich voll Frost und Härte ist.

Noch

Noch viel gefährlicher ist es für den Maler solche Naturscenen darzustellen, welche durch ihre Größe, oder gar durch Bewegung einen großen Theil des Eindrucks erreichen, den sie auf uns machen. Z. B. den Rheinfluss zu Schaffhausen, die Eastratten zu Livon, den Montblanc, den Genfer See u. s. w. Das was an diesen Gegendern wirklich groß und herzerhebend ist, wird von ihnen sehr mangelhaft erreicht.

Aus diesen Gründen glaube ich daher auch, daß der Landschaftsmaler nicht zu viel auf die sittlich schönen Affekte, welche die ländliche Natur in der Wirklichkeit einflößt, rechnen dürfe. Sie wirken allerdings mit, aber nur in untergeordneter Maasse. Jene Empfindungen von Dankbarkeit und Ehrfurcht gegen den Schöpfer, jene Ruhe, jene Gleichgültigkeit gegen ehrgeizige und eigennützige Wünsche, jene erhöhte Fähigkeit zu lieben und anzuhängen, welche der Genuß der Natur mit sich führt, ach! die kann die flache gefärbte Tafel nur sehr mittelbar erwecken! Für denjenigen, der sich ganz in die dargestellte Gegend hineinversetzt, für denjenigen, der sie vorher gefühlt hat, mag diese Wirkung vorhanden seyn; aber solche Kräfte der Einbildungskraft und solche Erinnerungen sind viel zu selten, um auf sie zu rechnen.

Ohnehin werden solche Bilder und solche Erinnerungen gemeiniglich eben so gut und vielleicht besser durch die flüchtigste Handzeichnung erweckt

Zweiter Theil.

3

werden können, als durch das ausgeführte Gemälde. Bey jenem wird der Geist ganz auf das Abwesende hingeleitet. Das Gegenwärtige kommt ihm nur zu Hülfe. Bey diesem geht die Aufmerksamkeit vorzüglich auf die Darstellung selbst. Er sieht sie zu ausgeführt, um nicht zu Allem, was ihn in Thätigkeit setzen soll, unmittelbar die sichtbare Veranlassung im Bilde selbst zu suchen.

Der Landschaftsmahler geht daher unstreitig am sichersten, wenn er so wie seine Brüder, die Meister in den übrigen Arten seiner Kunst, auf die Einbildungskraft und die Sympathie der Beschauer seiner Werke wenig rechnet, und hauptsächlich darauf losarbeitet ihren Scharfſinn durch Wahrheit zu spannen und zu befriedigen.

Wenn er zu gleicher Zeit dem Auge durch mahlerische Wirkung gefällt, wenn seine Behandlung Geist zeigt, und der Ton des Ganzen Ausdruck hat; so liefert er gewiß ein schönes Landschaftsgemälde. So habe ich von Ruysdaet, El Lande le Lorrain, Pouſſin und andern Gemälde gesehen, deren Gedanke in ein paar Bäumen, einem Bauernhose, etwas Kornfeld und einem moorigten Wasser bestanden, und dennoch das Gefühl der Schönheit gaben. Hingegen habe ich auch den Golfo von Neapel, den Genfer See mit dem Montblanc, und die interessantesten Gegenden für das Herz und die Einbildungskraft

in Gemälden dargestellt gesehen, die nichts Schö-
nes an sich trugen als den Gedanken.

Inzwischen, wenn der Künstler, jenen wesent-
lichen Vorzügen unbeschadet, mir Gegenden dar-
stellen kann, die in der Natur gesehen schon für
Schönheiten gelten müßten; wenn er die einzel-
nen Gegenstände, welche sie schmücken, die Ge-
bäude, die Bäume, die Menschen, die Berge
u. s. w., dem Ganzen unbeschadet, schon einzeln
als Schönheiten darstellen kann; wenn er der
Gegend selbst einen romantischen, zärtlichen, an-
lachenden Charakter beylegen, ein historisches In-
teresse hinzufügen, sie wohl gar zur Scene einer
interessanten Begebenheit machen kann; desto
besser. Ich sehe lieber den Golfo von Neapel,
die Gärten der Armida, die Villa des Cicero,
Dido mit der Erbauung von Carthago beschäf-
tigt, Marius auf den Trümmern dieser Stadt
sitzend, als die moorigte Gegend von Ruysdael.
Aber wohlverstanden, wenn alle diese poetisch
und historisch interessanten Gegenden schöne Land-
schaftsgemälde ausmachen. Sonst, ohne alles
Bedenken, gleich wieder zur moorigten Gegend
von Ruysdael!

Neunzehntes Kapitel.

Thierstücke.

Nuch bey Thierstücken ist Individualität und mahlerische Wärtung allemal Hauptsache. Diesen Stücken wird die Schönheit der Form immer aufgeopfert. Daher haben die größten Mahler lieber Karrengäule mit langen Mähnen, Schweifen und behängenen Füßen gemahlt, als feine, wohl gar coupirte Reitsperde. Kühe, Ziegen, Schaafse sind im Ganzen viel geschickter für die Mahlerey als das Pferd, weil sie zu mehrerer Abwechselung in Farben, in hellen und dunkeln Partien Veranlassung geben.

Aber hier fängt doch die Wahrheit in der Zeichnung an, auch independent von der Wärtung im Ganzen, geschätzt zu werden. Ob ein Stier, ein Pferd, ein Löwe richtig gezeichnet sey, darauf wird ganz anders gesehen, als auf die Richtigkeit der Zeichnung in einem Baume, in einer Pflanze, in einem Huhne u. s. w.

Wir haben bestimmtere Begriffe über die Art, wie der Körper eines größeren Thieres gestaltet seyn muß, um für richtig, vollständig und zweckmäßig gehalten zu werden. Folglich nimmt hier die Bedeutung eine besondere Modification an.

Ferner wird hier der Geist und der Ausdruck schon in dem physognomischen und pathologischen Ausdrücke der Thiergestalten selbst gesucht. Man

muß die Hauptfähigkeiten, Hauptneigungen eines Stiers, eines Pferdes, eines Löwen schon aus der äußeren Form dieser Thiere errathen können. Ein Thierstück, welches nun jene Bedeutung, diesen Geist, diesen Ausdruck, in der Gestalt der Thiere nicht zeigt, ist kein schönes Gemählde, wenn es übrigens auch alle die Vorzüge in sich vereinigte, welche eine Landschaft, ein Stilleben, eine Perspektive, ein Geflügelstück u. s. w. zu einem schönen Gemählde machen.

Stellt man nun gar diese Thiere in Handlung vor, z. E. im Spiel, im Kampf, so muß natürlicher Weise auch der dramatische Ausdruck bestimmt wieder geliefert werden. Ohnedem kann ein solches dramatisches Kunstwerk kein schönes Gemählde seyn.

Zwanzigstes Kapitel,

Darstellung des Menschen, und zwar zuerst
die plastische.

Die Mahlercy stellt den Menschen auf dreyfache Art vor, plastisch, physiognomisch und mimisch.

Unter der plastischen Darstellung verstehe ich die Bildung seines Körpers in der Absicht, dem

Beschäuer unmittelbar durch seine Gestalt das Gefühl der Schönheit zu geben. *)

(Vergleiche fünftes Buch funfzehntes Kapitel.)

Ich mag die Gränzen keiner Kunst willkürlich beschränken. Also mag die Mahlerey immerhin auch dieser Darstellungsart nachstreben. Nur mache ich dabey folgende Bemerkungen.

Erstlich: man darf schlechterdings von einem schön gebaueten Körper im Gemähle nicht die nämliche Wirkung wie von einem solchen Körper in der Skulptur erwarten.

Zweytens: man hat noch nicht genug gethan, wenn man im Gemähle einen Körper gebauet hat, der in der Skulptur für schön gelten würde, um ein Gemähle zur Schönheit zu machen.

Drittens: der plastische Körperbau ist nur da wesentlich zu einer schönen Darstellung des Menschen im Gemähle, wo er als Ingredienz der Wahrheit in einer physiognomischen und mimischen Darstellung des Menschen angesehen werden muß.

*) Man verzeihe mir den Ausdruck, da ich keinen passenderen weiß. Plastisch darstellen heißt eigentlich formen: Gestalten kneten. Da aber der Mahler und der Bildhauer, wenn sie die Gestalt bilden, nicht wohl eine andere Absicht haben können, als die, sie schön zu bilden, so habe ich mich dieses Ausdrucks bedienen zu können geglaubt.

Die Wirkung, welche ein schön gebaueter Körper in der Skulptur hervorbringt, kann ein schön gebaueter Körper im Gemälde nie auf uns machen. Wer einen Menschen als Schönheit empfinden will, begnügt sich nicht ihn aus einem Profile zu betrachten, er untersucht ihn aus mehreren, er geht um ihn herum. Er möchte ihn betasten, er möchte seine Wohlgestalt und Zweckmäßigkeit aus unzähligen Umrissen, Auffassungen, Rindungen genießen und prüfen. Die Farbe wird beynahe ein unnützer Schmuck. Das Hellbunte verstärkt den Eindruck nur wenig: das Beywerk ist kaum der Beachtung werth. Kurz! man sucht dasjenige hauptsächlich auf, was die Malerey nur mangelhaft giebt, und vernachlässiget das, was sie vollständiger geben kann. Daher kommt es, daß bey den gemalten menschlichen Körpern, die für wahre Schönheiten gelten können, immer der Gedanke aufsteigt, man möchte sie in Marmor gehauen sehen. Dieß ist wenigstens immer meine Empfindung gewesen, wenn ich einen Genius von Mengs gemalt gesehen habe.

Ein Körper, der als Statue eine Schönheit ausmacht, ist darum noch keinesweges unbedingt geschikt, im Gemälde aufgenommen, dieß zu einer Schönheit zu machen.

Alle die ernst schönen Statuen des Alterthums, die in ruhiger Stellung, mit hart anliegendem Gewande, mit der generischen Bedeutung eines

gewissen Standes, Geschlechts und Alters, mit einem Geist und Ausdruck, die einer ganzen Menschenart angehören können, vor uns stehen, sind der Regel nach völlig ungeschickt zur mahlerischen Darstellung. Eine Juno im Belvedere, eine Pallas-Similiani, und eine Menge anderer Figuren sind von dieser Art. Sie würden weder einen mahlerischen Würkung fähig seyn, noch Individualität genug haben, um im Gemälde zu interessieren. Die gemahlte Figur muß nothwendig in der Lage der Gliedmaßen eine Abmischung zeigen, welche sie zur Gruppirung in Rücksicht auf Wohlgestalt mehrerer hinter einander oder hart an einander gereihter Profile, in Rücksicht auf angenehmes Farbenspiel, und Spiel des Hellkunkeln geschickt macht. Ich muß mir bey ihrem Anblicke nicht bloß sagen können: hier ist ein Weib von vornehmen Stande, im reifen Alter, mit der vorsichtigen Klugheit, und dem Ernst und der Züchtigkeit einer Matrone vorgestellt, sondern ich muß mir sagen können: hier erscheint die Dame Honesta von der Exle, im Charakter einer Juno!

Wer gleich laugnen will, der mag dreist mit mir die schönsten Figuren durchgehen, welche Raphael, Domenichino, Guido Rheni und Mengs gemahlt haben. Wenn eine einzige darunter ist, welche in Stein gehauen für eine ideale Schönheit der Kunst gehalten werden könnte, so will ich verlorren haben. Ja! es soll mir nur ein einziges

Gemählde zeigen, worin eine ernste schöne Kunst, im Gemählde dargestellt, ein schönes Gemählde ausmacht, und ich will verloren haben.

Reizende und bedeutungsvolle Schönheiten (vergleiche fünftes Buch achtzehntes und neunzehntes Kapitel) sind viel mehr für die Malerey geschikt als ernste, weil sich mit beyden Individualität und malerische Würkung besser verträgt. Aber wenn die Malerey auch ernste Schönheiten darstellt; wie z. E. den heiligen Johannes, die Madonnen von Raphael, die Tugenden von Domenichino, den Erzengel Michael, die Magdalenen u. s. w. von Guido Reni, endlich die Genii, Musen und Apollo von Mengs; so ist die ernste Schönheit im Gemählde doch immer sehr verschieden modificirt von dieser Art der Gestalt in der Statue. Es ist der malerischen Würkung, es ist der Individualität immer Vieles aufgeopfert. Die Figuren stehen immer so, daß man des Malers Absicht sieht; sie sollen durch die abwechselnde Lage ihrer Glieder die malerische Würkung unterstützen: sie sind in eben dieser Absicht von Locken umflattet, welche in der Statue eine schlechte Würkung thun würden: sie sind mit einem faltenreichen Gewande umgeben, in dem Farbe und Hellbuntel spielen; endlich ist durchaus der Mensch in der Statue, der dort Repräsentant einer Menschenart war, in dem Gemählde zum Abglanz einer individuellen Person geworden. Dabey ist es gewiß, daß der

ernst schöne, der reizende und bedeutungsvoll schöne Körperbau hauptsächlich nur an einzelnen Figuren aufgesucht wird. Größere Compositionen, die aus lauter schönen Figuren bestehen, sind höchst selten, und thun selten die gewünschte Wirkung.

Sie schienen sich besonders nur zu Aufzügen, Tänzen, Opfern und allen solchen mimischen Darstellungen, wobey die animalische Bewegung des Körpers mehr als die Bewegung des Herzens oder der Willenskraft in Betracht kommt. Von dieser Art sind der Ausgang der Sonne von Guido Rheni, die Opfer von Polidoro, die Salatheia mit ihren Nymphen, das Hochzeitsmahl des Amors und der Psyche von Raphael u. s. w. Aber auch hier äußert sich eine Verschiedenheit von den Vasreliefs der Alten, indem diese schöngebaueten Figuren theils nach Grundsätzen der mahlerischen Wirkung zusammengruppirt sind, theils in ihren Gesichtsbildungen einen Ausdruck von Individualität zeigen, welchen man selten oder gar nicht auf den Vasreliefs der Alten findet. Wo dieß nicht der Fall ist, da bleibt ein Gemälde, das noch so viele schöne Menschenkörper enthält, immer ein frostiges Ding. Zum Beweise mögen die neun Musen mit dem Apollo von Raphael Mengs in der Villa Albani, und die mehresten Gemälde einer neueren Künstlerin dienen.

Gewiß! der plastische Bau des menschlichen Körpers zur Schönheit ist für die Malerei leb-

nesweges wesentlich, um eine schöne Darstellung des Menschen zu liefern. Es können sehr gewöhnliche Körper, physiognomisch und mimisch schön dargestellt, zu Schönheiten im Gemälde werden. Man betrachte nur die berühmtesten Gemälde Raphaels, um sich davon zu überzeugen. Die Gruppe des Archimedes in der Schule von Athen zeigt keine einzige Figur, die, einzeln betrachtet, für eine schöne Gestalt gelten könnte. Demohngeachtet ist diese Gruppe durch ihre physiognomische Bedeutung und ihren mimischen Ausdruck das Schönste, was vielleicht je die Malererey hervorgebracht hat.

Schönheit der Gestalt ist nur da wesentlich zur schönen Darstellung des Menschen, wo sie ein Bestandtheil einer wahren physiognomischen oder mimischen Darstellung wird. Wer eine Göttinn der Schönheit, einen Apollo von Horen umgeben zu mahlen hat, muß diese Personen schön bauen, sonst sind sie nicht das, was sie seyn sollen. Allerwärts, wo die darzustellende Person, oder die Begebenheit, oder die Situation schöne Menschenformen voraussetzen läßt, da müssen sie vorhanden seyn, sonst fehlt es der Darstellung an Wahrheit. Wo die Person, die Situation, die Begebenheit sie nicht fordert, da sind sie nicht nöthig. Wir werden aber auch in der Folge sehen, daß da, wo Wahrheit häßliche Formen fordert, auch häßliche Formen in ein schönes Gemälde gehören.

Noch wird mir hier eine Bemerkung wichtig. Der Tänzer sucht zuweilen bey gewöhnlichen Formen, die er an sich trägt, seinen Bewegungen einen Reiz der Stellung zu geben, der von dem Reiz des Körperbaues in Ruhe noch verschieden ist. Der Bildhauer stellt zuweilen bloß regelmäßig gebauete Körper in Stellungen vor, welche theils ein merkwürdiges Muskelspiel, theils sein Verstandniß in dem richtigen Körperbau und der Statik, und seine Geschicklichkeit den Marmor zu behandeln zeigen sollen.

Der Mahler wird diesen Zwecken nur mit äußerster Behutsamkeit, oder vielleicht gar nicht nachstreben. Die Stellung, welche er seinen Figuren giebt, muß ihm immer zuerst von der Wahrheit der physiognomischen Bedeutung und des mimischen Ausdrucks, ingleichen von den Forderungen der mahlerischen Wirkung angegeben werden. Die repräsentirende Stellung des Tänzers, wenn diese auch noch so graciös seyn sollte, ist von ihm nur da nachzuahmen, wo er einen Tanz darzustellen hat, und akademische Figuren nehmen sich im Gemählde gemeiniglich sehr schlecht aus, wenn sie die Tafel allein füllen sollen.

Einundzwanzigstes Kapitel.

Physiognomische Darstellung des Menschen: Bildniß und Charakterstück.

Unter der physiognomischen Darstellung des Menschen verstehe ich, in so fern sie nicht mit der mimischen verbunden wird, die Darstellung desselben in der Absicht, den Beschauer auf die Uebereinstimmung seines Aeußern in Ruhe mit seiner Denkungsart, seinen Fähigkeiten und Lebensumständen aufmerksam zu machen. Sie ist von zweifacher Art: das Bildniß und das Charakterstück.

Das Bildniß stellt den Menschen dar in der Absicht, seine individuelle Persönlichkeit in der Natur durch die Figur im Gemälde zu reproduciren. Das Charakterstück sucht zu gleicher Zeit mit der individuellen Persönlichkeit des Menschen in der Natur die Fähigkeiten, die Denkungsart, die Lebensumstände einer ganzen Art von Menschen in der Natur durch die Figur im Gemälde zu reproduciren. Es wählt daher solche Menschen zur Nachbildung aus, welche jene charakteristischen Unterscheidungszeichen einer ganzen Art auffallend an sich tragen.

Von diesen beiden physiognomischen Nachbildungen des Menschen ist die physiognomische Karrikatur noch sehr verschieden. Denn diese

hebt das Unterscheidende allein ab, und stellt es nicht zugleich mit denjenigen sichtbaren Eigenschaften dar, worin das Individuum oder das specifische Wesen mit der ganzen Gattung übereinstimmt. Sie glebt der Figur im Gemählde eine Individualität, die in der Natur nicht anzutreffen ist.

Damit ein Bildniß ein schönes Gemählde seyn könne, wird zuerst erfordert, daß es eine mahlerische Wirkung thue.

Es muß durch die Stellung, durch die Lage der Glieder gegen einander, durch die Gruppierung des Körpers zu dem Gewande und dem übrigen Beywerk, die Tafel mit der Wohlgestalt mehrerer hinter einander weggereiheter Profile ausfüllen. Es muß ein angenehmes Spiel von Farben, von hellen und dunkeln Partien darbieten, und sich stark von dem Grunde abheben.

Darzu muß es so wahr, so übereinstimmend mit dem Vorbilde in der Natur seyn, als es der mahlerische Effekt des Ganzen, und der Zweck, das Gefühl der Schönheit durch den Anblick der ganzen Tafel zu erwecken, nur immer erlauben will.

Es kommen hier einige sehr interessante Fragen in Betracht, welche besonders den Grad der Treue, welchen der Künstler zu beobachten hat, seine Behutsamkeit, das Häßliche nicht zu bilden, und seine Sorge zu verschönern betreffen.

Die erste Pflicht des Bildhauers ist unstreitig diese: daß er nicht mehr in seine Nachbildung von dem Vorbilde aufnehme, als was von er sicher ist; daß es gesunde und gebildete Augen im Durchschnitt, in der zur gleichzeitigen Ansicht des Ganzen erforderlichen Entfernung wahrnehmen und beachten werden.

Einen jeden Kopf, den ich auf einmal anschauen will, muß ich aus einer gewissen Entfernung von dem Plaze, worin er sich befindet, anblicken. Trete ich zu weit weg, so nimmt mein Auge zu wenig Eigenthümlichkeiten von den Gegenständen, die sich ihm vorspiegeln, wahr, um sie einzeln richtig zu beurtheilen; trete ich zu nahe, so bemerke ich zu viel Detail, als daß ich von dem Ganzen ein treues Bild erhalten sollte.

Hierin wird nun sehr häufig gefehlt, und schon hierdurch stellt sich der Fleiß, den Denner an seine Bildnisse gewandt hat, als völlig unzweckmäßig dar. Denn die Nachbildung eines jeden Händchens im Varte, eines jeden Infusionsthierchens, setzt eine Annäherung des Blicks zu dem Vorbilde zum voraus, worin wir das Ganze gar nicht mehr mit einem male übersehen können. Es setzt einen Grad der Aufmerksamkeit auf Kleinigkeiten zum voraus, der sich bey gebildeten Beschauern gar nicht annehmen lassen darf. Die Dennerschen Köpfe sind daher nicht sowohl Kunstwerke als Kunststücken. Auf der andern Seite

ist es aber nun auch keinesweges genug ein Bildniß mit so schwankenden unbestimmten Umrissen anzudeuten, wie verschiedene englische Bildnißmaler (auch Reynolds ist von diesem Vorwurfe nicht völlig frey) es sich haben zu Schulden kommen lassen. Ihre Skizzen können nur in der Voraussetzung einer Entfernung wahr und ähnlich seyn, welche zu groß ist, als daß man aus ihr über Treue und Richtigkeit im Ganzen und im Detail sollte urtheilen können.

Eine zweyte Pflicht des Bildnißmalers besteht darin, daß er nichts nachbilde, was dem malerischen Effekt zuwider ist. Auch aus diesem Grunde ist die ängstliche Besorgung des Details oft völlig unzweckmäßig. Sie schadet der Harmonie des Ganzen. Sie verhindert die Gruppirung. Aber außerdem giebt es gewisse Stellungen, gewisse Trachten, welche dem malerischen Effekt zuwider sind, z. E. der steife Haarsbau, die Schnärbrust, der steife Anstand des Tanzmeisters u. s. w.

Eine dritte Pflicht des Bildnißmalers ist diese: daß er keinen Fleiß an die Veywerke verschwende, welcher die Aufmerksamkeit von dem Körper abziehe, und die Darstellung des Ganzen unwahr mache. Der Blick, der jeden Rathstich in einem Teppiche erkennen kann, wird auch jede Falte der Haut im Gesichte erkennen können. Das letzte auszudrücken ist aber völlig unmöglich. Folglich macht die Wahrheit, die in der Darstellung

stellung des Teppichs herrscht, die Darstellung des Gesichtes zur Lüge. Welcher gebildete Beschauer wird auch, wenn er den Menschen mit seinen Bewerken erblickt, mehr auf diese als auf ihn selbst sehen!

Die vierte Pflicht des Bildnißmahlers ist diese, daß er das eigentlich Häßliche für die Mahlerey nicht darstelle, oder wenigstens verstecke. Es fragt sich aber, was ist häßlich im Bildnisse? Nach allen Erfahrungen, die ich darüber gemacht habe, dasjenige, was sich der mahlerischen Würkung widersezt, und das physisch Ekelhafte, oder dasjenige, was sich vermittelst des Auges den übrigen Sinnen, dem Geschmack, dem Geruch, dem betastenden Gefühl, und der eigentlichen Sinnlichkeit auf eine widerliche Art zum Genuße aufdrängt. Häßlich sind folglich gepichte und gleich gekämmte Tuppees, hart und steif anliegende Schnürbrüste, steif wegstehende Rockschöße, und überhaupt Alles in unsern modernen Trachten, was sich einer guten Gruppierung und dem abwechselnden Spiel der Gestalten, Farben und des Helldarkeln widersezt. Häßlich ist aus eben diesem Grunde der steife Anstand eines Tanzmeisters. Häßlich aber sind auch ekelhafte Auswüchse, Verdrehungen der Gliedmaßen, Verstämmelungen, Schlaffheit in den elastischen Theilen des Körpers, z. E. an den Brüsten des weiblichen Geschlechts.

Diese Pflicht muß der Bildnißmahler beachten, aber übrigens ist die genaueste Uebereinstimmung des Bildnisses mit dem Originale in der Natur das Ziel, worauf er losarbeiten muß: Es steht ihm viel näher als jedem andern Künstler. Da er nur eine einzige Figur, und zwar gemeinlich auf halben Leib vor uns aufstellt, so vergleichen wir unmittelbar den Körper im Gemälde mit dem Körper in der Natur.

Wir wollen nicht blos, daß die Zeichnung, das Colorit, das Helldunkle wahr erscheinen sollen, in so fern wir es mit andern Gegenständen im Gemälde vergleichen; nein! es soll wahr seyn, in so fern wir es mit dem Originale in der Natur vergleichen. Hieraus folgt, daß die Pilo, die Rusca, die Rigaud und andere, welche ihre Bildnisse so gezeichnet, so gefärbt, so beleuchtet haben, wie sie ein historisches aus mehreren Figuren bestehendes Gemälde ausführten, keine gute Bildnißmahler gewesen sind. Denn ihr Colorit ist höchstens nur in so fern wahr, als es mit andern Gegenständen im Gemälde verglichen wird.

Das Fleisch kann für Fleisch gehalten werden, in so fern es mit dem Gewande verglichen wird. Aber mit dem Fleische in der Natur verglichen, wird es zum Porzellan, oder zum Ziegel, zum atlassenen Stoffe u. s. w. Besonders aber muß der Kopf mir sogleich in allen seinen äußeren Merkmalen zeigen, daß der Mensch, dem er ge-

hätte, wirklich existirt hat; er muß mir zeigen, daß ich das Original in der Natur angetroffen, für ein von allen übrigen Individuen seiner Art abgesondertes Individuum, sowohl nach seinem Aeußeren als nach seinem Inneren gehalten haben würde. Ich muß sogleich ein Urtheil darüber fällen können, was ich dieser Gesichtsbildung für Fähigkeiten, für Gesinnungen, für Lebensumstände zutrauen würde. Ich muß sicher seyn, daß, wenn er mit in der Natur aufstieße, ich sogleich sagen würde: das ist das Original zu diesem Gemälde. Dabey kommt es denn gar nicht darauf an, ob der Körper Mängel an sich trägt, ob er einen dummen, ja! sogar boshaften Ausdruck zeige oder nicht. Genung! wenn er eine mahlerische Wirkung thut, und mit dem Ergreifenden der Individualität gekempelt ist.

Ich kenne Bildnisse von Raphael, Titian, Rubens, Wandyt, Ravesteyn, van der Helst und andern, welche die Gebrechlichkeit des Alters, die Schwäche des Kranken, die Geistlosigkeit des verwahrloseten Reichen, die Bosheit des Tyrannen mit der ergreifendsten Individualität vorstellen: ja! ich kenne sogar Bildnisse von Cindagligten, von Schielenden u. s. w., welche dennoch schöne Gemälde ausmachten. Der mahlerische Effect gab ihnen die wohlgefällige Hülle fürs Auge, die Individualität die Vortrefflichkeit der Bedeutung, die Behandlung den Geist, der Ton des Ganzen den Ausdruck.

Nun fragt es sich endlich noch, in wie fern soll der Bildnißmahler verschönern? Ich sage, mit diesem Worte wird gar kein bestimmter Begriff verbunden. Der Mahler soll aus seiner Tafel eine Schönheit schaffen, das ist sein Zweck, das ist seine Pflicht. An dem Körper soll er mir gar nicht bauen. Ich will eine physiognomische Darstellung eines individuellen Menschen. Ist der Künstler Meister in seiner Kunst, so kann er von jedem Menschen, der nicht physisch etelhaft ist, ein schönes Bildniß machen. Ist er ein Stümper, so kann er von dem Apollo von Belvedere kein schönes Bildniß machen.

Also bauen soll er an dem Körper gar nicht. Aber verstecken, hervorheben, das darf er doch? Allerdings! aber allemal der Individualität unbeschadet, allemal mit vorzüglicher Rücksicht auf den mahlerischen Effekt. Wer einen Eindäugigen ganz im Profil zeigen will, worin ich nur sein gutes Auge sehe, kann nie ein ähnliches Bildniß von ihm hervorbringen. Die Seite mit dem fehlenden Auge in Schatten setzen, das darf er. Der Beschauer ahndet dann mehr den Mangel als er ihn beachtet, aber er nimmt ihn doch wahr.

Es giebt wenig Menschen von so ausgezeichnet geistloser oder boshafter Physiognomie, daß sie nicht, dem Charakter unbeschadet, in gewissen Augenblicken eines Ausdrucks von Verstandeskräften und Herzensgüte fähig seyn sollten. Diese

Augenblicke darf der Bildnißmahler wählen. Aber allemal der Individualität unbeschadet. Der Beschauer muß doch immer fühlen, daß hier kein Cäsar, kein Marc Aurel nachgebildet, und daß nur die Dummheit, die Bosheit in ihren glücklichsten Augenblicken aufgefaßt sey. Nichts ist unzweckmäßiger, als wenn der Bildnißmahler allen Köpfen einen an sich gefälligen, aber zu dem besondern Charakter seines Originals nicht passenden Ausdruck giebt. Es ist dem Künstler anzurathen, daß er allen Ausdruck von Grämeley und Langerweile vermeide, und eine heitere Stimmung über die Physiognomie verbreite; aber der heitere Ausdruck des einen Kopfs ist nicht der Ausdruck des andern, und da, wo Ernst den Charakter des Originals ausmacht, würde es höchst lächerlich seyn, ihm eine muntere Stimmung zu geben.

Sehr gewöhnlich ist der Fehler einiger Bildnißmahler, ihre Figuren ungewöhnlich zu stellen. Entweder nach den Forderungen des Reizes einer tanzenden Figur, oder nach denen eines heftigen mimischen Ausdrucks. Sie glauben dadurch den Figuren Geist zu geben, und selbst ihren Geist zu zeigen. Aber dieß Bestreben ist sehr gefährlich. Wandyt, Tizian und andere große Bildnißmahler haben ihre Figuren sehr ruhig gestellt, ohne alle Anmaßung zu repräsentiren. So muß es seyn! Eine Stellung, welche eine fortschreitende Bewegung zeigt, ohne daß man den Grund der Be-

regung absieht, ist unvollständig und unnütz. Denn es ist nicht saltatorische, mimische, es ist physiognomische Darstellung des Menschen, welche man vom Portrait erwartet. Gemeiniglich wird eine solche nicht motivirte Stellung, welche eine fortschreitende Bewegung andeutet, zur Plerererey.

Sehr gefährlich ist auch die Bemühung einiger unserer neueren Mahler, einen recht freyen Schwung des Pinsels in ihre Köpfe zu bringen. Sie glauben dieß allein könne ein Bildniß von der Arbeit des Handwerkers unterscheiden. Allein sie haben sehr Unrecht. Ein Kopf von Tizian, Wandyl u. s. w., mit Individualität gestempelt, wird nie für eine bloß mechanische Arbeit gehalten werden. Dagegen kann das Bestreben, recht brav und feck zu erscheinen, sehr leicht von der Natur abführen. Es lebt zwischen uns ein Bildnißmahler, welcher sich in großen Ruf gesetzt hat, der aber, um eine recht geistreiche Behandlung zu zeigen, die Vertiefungen in seinen Köpfen, z. E. Nasenlöcher, mahlt, als ob sie krebsartig ausgefressen wären, und die Beywerke sudelt.

Die Mahleren überhaupt, besonders aber die Bildnißmahleren, hat die Verbindlichkeit auf sich, die Beywerke, das Gewand, die Haare, die Meublen u. s. w. so fleißig und treu zu besorgen, als es nur immer geschehen mag, ohne dem Kopfe zu schaden. Hier ist freylich eine fecke Behandlung zu loben, aber bis zur Sudeley, bis zur Unverständlichkeit muß es nicht gehen. Die

Falten müssen nicht zu Einschnitten werden, die Haare nicht zur Welle, oder zu Borsten.

Da es Pflicht für den Bildnißmahler ist, sich über die Lebensumstände des dargestellten Menschen durch das Bildniß zu verständigen, über seinen Stand, über die Zeit, worin er gelebt hat, über das bürgerliche Ansehn, dessen er genossen hat u. s. w., so muß der Mahler das Costüme nicht weiter verändern, als es die mahlerische Würkung verlangt. Wenn er Meister in seiner Kunst ist, so kann er die ungefälligsten Trachten durch sehr geringe Abweichungen, und noch mehr durch die Art, wie er das Unmahlerische daran versteckt, geschickt zur mahlerischen Darstellung machen. Tizian, Raphael, Rubens und Wandyk sind diesem Grundsatz gefolgt. — Wenn mehrere Bildnisse auf einer Tafel zusammen vorgestellt sind, so glaube ich, daß sie durch ein sichtbares Motiv mit einander vereinigt werden müssen: entweder durch eine Beschäftigung, welche mehrere Personen neben einander vorzunehmen pflegen, oder durch eine gemeinschaftliche Handlung. Es scheint mir nicht genug zu seyn, sie blos dadurch berechtigt zu halten neben einander aufzutreten, weil sie Glieder einer Familie sind. Wenigstens haben mich solche neben einander aufgestellte Portraits in einer Tafel immer beleidigt, wenn sie ohne alle sichtbare Veranlassung neben einander standen.

Die zweite Art der physognomischen Darstellung des Menschen ist das Charakterstück. Man will nämlich durch ein einzelnes Individuum die Hauptunterscheidungszeichen eines ganzen Standes, einer allgemeinen Lage, allgemeiner Beschäftigungen darstellen. Von dieser Art sind verschiedene Köpfe von Gerhard Dow, Wieris und anderer. Ein Marktschreyer, eine gute alte Frau, ein Poet, ein Philosoph, ein Schneider u. s. w. Diese Darstellungen sind beynahe ganz wie Bildnisse zu beurtheilen, nur mit dem einzigen Unterschiede, daß die Individualität der Figur zu gleicher Zeit, in Rücksicht auf ihre Specialität, oder auf ihre Uebereinstimmung mit der ganzen Art, wozu sie gehört, beurtheilt wird. Man sieht den Schneidermeister Scheere von der Ecke vor sich, aber man sieht in ihm zugleich den Repräsentanten aller Schneider des ganzen Erdbodens. Die Bemerkungskraft des Künstlers, und seine Gabe, der Individualität unbeschadet, seine Figur zu specialisiren, giebt Werken dieser Art ein ganz besonderes Interesse. Es sind solche Charakterstücke auch noch sehr von den Hogarthischen Karrikaturen verschieden. Denn diese specialisiren ohne die allgemeinen Eigenthümlichkeiten der Gattung mitzuliefern. Hogarths Schneider ist zwar der Repräsentant aller Schneider des Erdbodens, aber er ist kein Mensch, viel weniger eine individuelle Person in der Natur. Niemand hat in seinem Leben einen solchen Schneider ge-

sehen, wie er ihn darstellt. Niemand kann sich auch nur denken, daß ein solcher Schneider wirklich existiren, und als ein Individuum in der Natur anerkannt werden würde.

Da nun das Wesen der nachbildenden Künste darin besteht, den Schein specifischer Vorbilder in der Natur darzustellen, so kann eine solche Darstellung eines Menschen, der nur im Gemählde etwas Specifisches erhält, und wenn er in der Natur erschiene, nie für ein specifisches Wesen von der Gattung und Art des Menschen gehalten werden könnte, kein Werk der nachbildenden Künste seyn.

Zweyundzwanzigstes Kapitel.

Mimische Darstellung des Menschen, und zwar zuerst in der einzelnen Figur.

Der Mensch wird mimisch von der Malerei dargestellt, wenn sie aus seinem Aeußeren auf eine bestimmte Handlung schließen läßt, beyder er leidend oder unternehmend interessirt ist.

Sie stellt ihn bloß pathologisch mimisch vor, wenn sie aus seinen Mienen und Gebärden den Grund der Bewegung seiner Seele errathen läßt. Sie stellt ihn dramatisch mimisch vor, wenn sie zugleich den Grund seiner Bewegung sichtbar darstellt, folglich eine vollständige sichtbare Be-

gebenheit liefert, oder die Mienen und Gebärden des Menschen aus einer sichtbaren Veranlassung entwickelt.

Es kann eine einzelne menschliche Figur bald pathologisch mimisch, bald dramatisch mimisch vorgestellt werden: es können mehrere Menschen auf einer Tafel bald pathologisch, bald dramatisch mimisch vorgestellt werden.

Pathologisch mimisch wird die einzelne Figur vorgestellt, wenn ihre Gebärden auf eine so allgemeine Situation der Seele schließen lassen, daß man um die besondere Veranlassung dazu gar nicht bekümmert ist. Dramatisch mimisch wird sie dargestellt, wenn sie eine Handlung verrichtet, zu deren Vollständigkeit sie keiner Mitwirkung anderer Körper außer sich bedarf, die sich folglich aus demjenigen, was die Person an sich trägt, für sich und gegen sich selbst unternimmt, deutlich entwickelt.

Ein Mensch im Nachdenken vertieft, heiter lächelnd, im Entzücken in die Höhe blickend, in Schwermuth versenkt, kann als einzelne Figur pathologisch mimisch dargestellt werden. Seine Gebärde, seine Miene sind mir völlig erklärbar, wenn ich auch gar den Grund nicht weiß, der sein Aeußeres in diese bestimmte Bewegung versetzt hat.

Ein Mensch, der sich einen Dorn aus dem Fuße zieht, ein Weib, das sich mit dem Dolche ersticht, eine Tänzerinn, ein Verwundeter, der

symmetrisch hinfällt, sind lauter einzelne Figuren, welche dramatisch vorgestellt werden können. Ich schließe blos aus demjenigen, was sie an sich tragen, für sich und gegen sich unternehmen, die Verantwortung ihrer aktuellen Bewegung: die Vergebenheit ist dadurch ganz für mich entwickelt.

1) Bey jeder mimischen Darstellung einer einzelnen Figur, sie mag blos pathologisch oder dramatisch seyn, ist es nothwendiges Erforderniß, daß sie durch sich selbst vollständig und deutlich sey. Alle Affekte der fliehenden und strebenden Begierde, z. E. Furcht, Abscheu, Verlangen, lassen sich schwerlich durch einzelne Figuren glücklich ausdrücken. Denn ist das Objekt, welches gestochen oder dem nachgestrebt wird, die Vorstellung eines abwesenden, wohl gar unsinnlichen Gegenstandes; so wird sich die Darstellung mit der anderer Affekte der gestillten Begierde und des Anschauens vermischen, und nie bestimmt und deutlich werden. Man wird z. E. die Furcht mit der Verzweiflung, den Abscheu mit dem Zorn, das Verlangen mit der Freude verwechseln. Wird hingegen das Objekt, welches das Streben und Fliehen der Begierde hervorbringt, als gegenwärtig und sichtbar angenommen; so bringt dieß allemal auf den Körper der bewegten Seele ein Zubeugen zu dem nachgestrebten Körper hin, oder ein Abbeugen von dem gestochenen weg hervor. Eine solche Richtung des Körpers aber, welche durch keinen nebenstehenden Körper motivirt wird,

ist im Gemählde, so wie in der Natur, allemal unvollständig, und, weil sie unvollständig ist, unnatürlich. Um sich davon zu überzeugen, darf man nur die Kupfer hinter Engels Mimit ansehen, wo die Affekte durch einzelne Figuren angedeutet sind. Alle diejenigen, welche ein Streben oder Fliehen ausdrücken, sind unzweckmäßig ein Gemählde allein und einzeln zu füllen.

Dagegen sind diejenigen Willensbewegungen, welche sich entweder als Affekte der gestillten Begierde, oder des Anschauens äußern, (vergleiche erstes Buch erstes Kapitel) und schon an den Mienen, oder an solchen Gebärden, die auf den Körper der bewegten Seele zurückwirken, bestimmt und deutlich wahrzunehmen sind: z. E. Reue, Schwermuth, Entzücken, Verzweiflung, Heiterkeit, Contemplation u. s. w. sehr geschickt zur mimisch pathologischen Darstellung. Die Veranlassung dazu kann immer als eine unsinnliche Vorstellung der Seele angenommen werden, und sie ist so vielfach, daß wir nach der besondern in dem einzelnen Falle nicht fragen.

2) Die Art des Affekts selbst, welcher ausgedrückt wird, ist völlig gleichgültig, und kommt bey der Wahl des Sujets gar nicht in Betracht. Wohl aber die Art, wie sich der Affekt äußert. Diese darf das Gefühl der Schönsheit, welches das Ganze der Tafel erwecken soll, nicht zerstören. Nun aber nimmt die einzelne Figur die ganze Tafel ein: folglich fließt hier beides in ein-

ander, und ein Ausdruck, welcher die Figur häßlich macht, macht gemeiniglich auch die ganze Fasel häßlich, wenn gleich der Zauber der malerischen Wirkung darunter einiges lindern kann. Da giebt es dann einen unedlen niedrigen Ausdruck von Affekten, weil er auf einen Mangel an sittlichen Anlagen und sittlicher Bildung zurückführt; es giebt einen andern, welcher die Gesichtszüge verstellt, die Gebärden convulsivisch verdreht, mithin Ekel statt sympathetischer Mitempfindung erweckt. Ein gemeines wildes Aufschreien, ein verzerrtes Aufschreien, ein kindisch weinender Greis, der sich hinter den Ohren traget, werden dahin gehören. Ferner lassen gewisse Leidenschaften widrige Spuren an dem Körper zurück, z. E. die Zerknirschung schlafft den Busen und die übrigen elastisch fleischigten Theile ab u. s. w. Wer so etwas mahlen wollte, wenn er etwa einen reinigen Heiligen, einen zornigen Helden, oder eine bußfertige Sünderin pathologisch vorstellen wollte, würde sich schlecht um unser Vergnügen verdient machen. Aber darum ein weinendes oder lachendes Kind nicht mahlen zu wollen, weil die Affekte eines Kindes nichts Schönes sind, würde lächerlich seyn.

Dies sind denn die beyden wesentlichen Vorschriften, welche der Künstler bey der mimisch pathologischen Darstellung des einzelnen Menschen zu beobachten hat. Uebrigens kann er in der Darstellung des Affekts nicht trenn, nicht individuell

genung sey. Je mehr er mit von den innerlichen Bewegungen der Seele aus den äußern Formen erwachen läßt; je mehr er mit durch jede Miene, durch jede Gebärde darauf zurückführt; je bestimmter er mit die Art des Affekts schildert, welcher die Seele des sichtbaren Körpers bewegt; um desto mehr verdient er meinen Dank. Keiner der nachbildenden Künste hat dazu so viel Mittel in Händen als die Malerney: Sie liefert Farbe und Blick, an denen der Ausdruck des Affekts oft ganz allein erkannt wird; sie liefert die Spannung der weichen Theile des Körpers: sie drückt eine Anstrengung der Muskeln aus, welche die Skulptur mit großer Schwierigkeit und großer Gefahr für ihre wesentlicheren Zwecke darstellt. Von keiner Kunst wird daher Treue und Individualität des Affekts so sehr gefordert als von der Malerney, und ihr höchster Triumph ist der, wenn sie sogar Willensregungen ausdrückt, welche sich durch keine heftige Veränderung der Gesichtszüge und Gliedmaßen aus ihrer gewöhnlichen Lage in Ruhe ankündigen.

Aber das ist noch bey weitem nicht genug, um eine schöne pathologische Darstellung des einzelnen Menschen zu liefern. Jene Merkmale des Affekts und der Willensregungen können von jedem Manne, der poetisches Gefühl und etwas Uebung im Zeichnen hat, ausgedrückt werden. Aber der große Künstler muß zugleich die Gestalt, die Farbe, das Hellbunte mit allen den Eigen-

thümlichkeiten geben, welche die Figur, die hier in Rücksicht auf den pathologischen Ausdruck als wahr und individuell erscheint, auch dann als wahr und individuell erscheinen lassen würde, wenn sie in Ruhe bloß in Rücksicht auf ihre physiognomische Bedeutung betrachtet würde. Mit einem Worte: der Mensch, der sich hier durch den Ausdruck seiner bewegten Willenskräfte von allen ruhigen und anders bewegten Menschen unterscheidet, müßte auch, wenn er in Ruhe versetzt würde, nach Gattung und Art für einen Menschen in der Natur erkannt, und von allen übrigen Individuen seiner Art in der Natur unterschieden werden können.

Dies ist das Unterscheidungszeichen einer pathologischen Nachbildung des Menschen von einer pathologischen Karrikatur. Wenig Menschen haben dafür Sinn. Demmehesten sind die Fragen, welche le Brun von den Leidenschaften herausgegeben hat, so viel werth als die pathologischen Darstellungen eines Raphael, Domenichino, Gerhard Dow und anderer.

Diese Wahrheit und Individualität mit gleichzeitiger Rücksicht auf die mahlerische Wirkung machen eine pathologische Darstellung des Menschen im Gemählde zu einer Schönheit.

Es thut Gemälden dieser Art gar keinen Schaden, wenn man ihnen sogleich ansieht, daß sie nach bestimmten Bildern lebender Personen gemahlt sind. Die la Valliere von le Brun im

Charakter der reuigen Magdalena ist bey weitem das beste pathologische Gemählde, was ich von ihm kenne.

Inzwischen ist es bey Gemälden dieser Art dem Künstler schon erlaubt, die Körper, die er im Affekt darstellt, plastisch zu bilden. Es ist sogar ein Vorzug, wenn er sie schön bauet. Nur dürfen Treue, Individualität und mahlerische Wirkung darüber nicht verloren gehen. Die Töchter der Niobe im Gemählde so einzeln dargestellt, wie sie die Skulptur geliefert hat, würden kalt, unwahr und ungeschmackvoll erscheinen. Guido Rheni, der bey seinen pathologischen Darstellungen der Judith, der Magdalena u. s. w. diese Figuren unstreitig vor Augen gehabt hat, hat dennoch geglaubt ihnen mehr Individualität, mehr Uebereinstimmung mit Personen unserer Bekanntschaft, und deren Art ihre Affekte zu äußern, geben zu müssen.

Was von der mimisch pathologischen Darstellung einzelner Figuren gesagt ist, gilt mit wenigen Einschränkungen, die ein jeder selbst machen wird, auch von der mimisch dramatischen Darstellung einzelner Figuren.

Ein bestimmtes historisches oder allegorisches Interesse ist für solche mimische Darstellungen einzelner Figuren allerdings ein Schmuck mehr.

Aber etwas Wesentliches ist es gar nicht. Ob das schwermüthige Mädchen da, eine Cencia, oder eine andere weibliche Person sey, ob die Tänzerinn da,

da, Venus heiße, oder nicht; das ist mir wahrlich völlig gleichgültig. Dagegen kommt es mir sehr darauf an, daß der Künstler nicht glaube, daß ich ihm um seines allegorischen, oder historischen Interesses willen etwas von den wesentlicheren Forderungen eines schönen mimischen Gemähl- des, mahlerische Wirtung, Enthaltung eines niedrigen und häßlichen Ausdrucks, Wahrheit, Individualität, Verständlichkeit, schenken werde. Es mag immer ein heiliger Petrus seyn, der sich flehnend hinter den Ohren kratzt, der Ausdruck ist doch niedrig. Es mag immerhin ein Eato seyn, der sich ausleibet und die Gedärme in den Händen trägt: es ist immer ein ekelhafter Anblick. Es mag immerhin ein Cäsar seyn, der am Ufer des Rubicons mit sich überlegt, ob er hinüber will: wenn die Bewegung seiner Seele nicht bestimmt und deutlich bey dem bloßen Anblick ist; so bleibt es immer eine unverständliche Darstellung.

Am allerwenigsten aber werde ich dem Mahler verzeihen, wenn er mir den Amor voller Verlangen nach der Psyche zeigt, und mir die Psyche hinzu denken läßt; oder wenn er mir die Gerechtigkeit in Wuth darstellt, folglich in einer affektvollen Stimmung, die ihrem Charakter widerspricht. (Vergleiche mein Werk über Rom dritter Theil S. 118. ersten Theil S. 145.)

Dreihundzwanzigstes Kapitel.

Von der mimischen Darstellung mehrerer Menschen in einem Gemälde.

Sch gebe es gern zu, daß mehrere Menschen zusammen in ein Gemälde gebracht werden können, ohne daß man sie dramatisch zusammen vereinige, das heißt, ohne aus ihrer Gebärde gegen einander den Grund zu entwickeln, warum sie hier zusammen vereinigt sind. Inzwischen gestehe ich, daß ich keinen einzigen glücklichen Versuch dieser Art gesehen habe. Eine Sammlung von neun Mäusen, die wie einzelne Statuen auf der Tafel vor mir hingereiht sind, ist nach meiner Empfindung etwas Unvollständiges, das ich mit nichts in der Natur zusammen zu reihen weiß. Sobald ich mehr als eine Person in einem Gemälde antreffe, so will ich aus der Art, wie sie sich gegen einander gebärden, den Grund, warum sie neben einander stehen, erfahren, und über das Motiv der Art, wie sie sich gegen einander in Gebärden und Mienen verhalten, urtheilen können. Kurz! ich will, daß alle zu einer gemeinschaftlichen Handlung zusammenhängen sollen, die sich aus den sichtbaren Körpern im Gemälde selbst vollständig erklären läßt.

1) Die erste Rücksicht, welche der dramatische Maler bey der Wahl seines Sujets zu nehmen

hat, ist also diese: daß er solche Begebenheiten wähle, welche einer vollständigen und bestimmten Deutung durch den bloßen Anblick fähig sind. Man muß es jeder Figur ansehen, warum sie mit den übrigen hier auftritt, man muß es sehen, daß sie Antheil an der gemeinschaftlichen Handlung nimmt, und welchen Antheil sie daran nimmt.

Es kann ihn darunter auch die Rücksicht auf den mahlerischen Effekt gar nicht entschuldigen, wenn er untheilnehmende Statisten in sein Drama aufnimmt. Der Meister in der Kunst weiß allemal auch diese, bloß zur Ausfüllung bestimmte Figuren, mit der Handlung in Verbindung zu setzen, und wo dieß gar nicht möglich ist, und der Raum dennoch Ausfüllung fordert, da liegt der Fehler an der Wahl des Sujets, welches dem Total nicht angemessen war.

Verständlichkeit ist daher des dramatischen Mahlers erste Pflicht, bey größeren Compositionen so wie bey kleineren, und zwar eine Verständlichkeit, die aus dem Sichtbaren selbst fließt. Dasjenige, was der Beschauer an Kenntnissen mit hinzubringt, ist eine schöne Zugabe, aber nicht das Wesentliche. Auf die historische, poetische und allegorische Deutung kann von dieser Forderung nichts abgerechnet werden. Der Tod des Germanicus muß als bloße Darstellung eines von Gattinn, Kindern und Freunden und Hausgenossen umringten Sterbenden schon völlig

verständlich seyn, und die Gebärden einer jeden Figur motiviren, dann ist die Kenntniß der bestimmten Begebenheit, die hier vorgeht, ein Grund des Wohlgefallens mehr. Die Hochzeit der Psyche und des Amors muß schon als endliche Verbindung zweyer Liebenden bey einem festlichen Schmause völlig verständlich seyn, dann ist die Darstellung dieser bestimmten Begebenheit eine Zugabe zum Vergnügen des Beschauers. Der Neid und die Bosheit, welche die Wahrheit in den Abgrund stoßen wollen, welche von der Zeit gerettet wird, müssen mir schon als eine Begebenheit aus dem gemeinen Leben, wo eine hilflose Schöne dem Verderben, das ihr boshafte Verfolger bereiteten, entrisen wird, verständlich seyn. Die allegorische Bedeutung vermehrt dann mein Vergnügen.

Eine Mutter der Gracchen, der man den Tod ihres Sohnes verkündigt, und die dabey ruhig bleibt, weder Miene noch Gebärden verändert, ist kein Gegenstand für die Malererey, so viel historisches Interesse die Begebenheit auch haben mag. Ein erschrockener Mensch, der einem andern etwas Furchterliches zu erzählen scheint, wobei dieser ganz ruhig bleibt, wird im Gemählde zum Räthsel.

Ein Perseus, welcher der Andromeda vom Felsen hilft, und unterdessen, statt auf die Schöne zu sehen, den Blick abwärts wendet, um sie damit in ihrer Blöße nicht zu beleidigen, mag

moralisch schön gedacht seyn, im Gemählde wird er zum Räthsel. Ein Januskopf, welcher der Geschichte etwas erzählt, während daß er nach einem andern Orte hinsieht, und die Zuhörerinn wie eine Odendichterinn zum Himmel blickt, mag eine schöne Allegorie für die redenden Künste seyn, im Gemählde wird sie zum Räthsel.

2) Neben der Verständlichkeit im Ausdruck der Gebärden und Mienen seiner Akteurs muß der Künstler bey der Wahl seines Sujets auf Abwechslung im Ausdruck sehen. Mehrere Personen zusammen vereinigt, welche alle dieselbe Modification in Mienen und Gebärden zeigen, verbreiten leicht Eintörmigkeit über das Gemählde. Der Moment, welchen der dramatische Mahler aus einer jeden Begebenheit herausheben soll, ist derjenige, der den vollständigsten, bestimmtesten und abwechselndsten Ausdruck in den Mienen und Gebärden seiner Akteurs motivirt.

Sobald der Mahler einen solchen Moment in einer Begebenheit findet, und dieser zugleich der Schönheit der ganzen Tafel und der mahlerischen Wirkung nichts entgegen setzt; so hat er ein schickliches Sujet zu einem dramatischen Gemählde.

3) Moralisch schmutzige, physisch ekelhafte Handlungen, welche als solche in den Mienen und Gebärden und Formen erscheinen, darf er nicht mahlen, denn dadurch würde er den Eindruck der Schönheit, welchen die ganze Tafel erwecken soll, zerstören. Die Verbindlichkeit geht

aber offenbar nicht weiter, als in so fern die sichtbaren Gegenstände unmittelbar auf Schmutz und Ekel in den Gefinnungen und Handlungen führen. Das, was sich der Beschauer hinzubentzt, kommt gar nicht in Betracht. Schmutzig sind alle Gebärden, welche man sich schämen würde wohlgezogenen Menschen an sich selbst zu zeigen, oder diese darauf aufmerksam zu machen. — Ekelhaft sind alle Gebärden und sichtbare Eigenschaften, die sich den Sinnen auf eine widerliche Art zum Genuße aufdringen. Ein Alter, welches die Brüste eines jungen Mädchens mit Keilheit betastet, würde eine schmutzige Handlung begehen, die nicht gemahlt werden dürfte. Aber ein Eimon, der von der Tochter gesaugt wird, macht keinen schmutzigen Gegenstand aus. Eine Schöne, die sich schaamlos entblöße, würde nicht gemahlt werden dürfen, aber eine nackte Schöne darf es allerdings werden. Ein Apollo im Gemählde von Rubens, der mit beyden Händen dem Marsyas die Haut abstreift, und dabey das blutige Messer queer im Munde hält, begeht eine ekelhafte Handlung. Ein Apollo, der den Marsyas erst an den Baum bindet, während daß der Scythie das Messer weht, begeht sie nicht.

In wie fern aber darf man Handlungen mahlen, welche einen verstellten, verdrehten, verwachsenen, mithin häßlichen Körper motiviren? Nur in so fern nicht, als die Schönheit der ganzen Tafel darüber verloren gehen würde. Wer eine

einzelne Figur vorstellt, die sich an einem glühenden Eisen verbrennt, und dabey convulsivisch zuckt und aufschreyet, wird kein schönes Gemälde liefern. Wer die Hauptfigur in Gemälden, welche das Auge zuerst an sich zieht, zu einer verdrehten verstellten Figur macht, beleidigt den Beschauer. Aber das Gemälde Raphaels von der Transfiguration ist darum kein häßliches Gemälde, weil es die Verzückerungen des Besessenen darstellt, so wenig als die Heilung des Sichtbrüchigen, weil dieser ein ganz verdrehtes Bein zeigt.

Aus eben diesen Gründen sind nicht alle Gemälde, welche schaudervolle Martern, körperlichen Schmerz darstellen, von dem Gebiet der dramatischen Malerley ausgeschlossen. Alles kommt darauf an, ob das Gefühl der Schönheit der ganzen Tafel dadurch zerstört wird oder nicht. *)

Ein heiliger Petrus mit den Füßen zu oberst gekreuziget, kann kein schönes Gemälde ausmachen, weil eine solche Figur aller malerischen Wirkung zuwider ist. Aber ein heiliger Petrus,

*) In Ansehung des Ekelhaften scheint darunter einige Verschiedenheit zwischen der Malerley und der Skulptur obzuwalten, daß jene dasjenige hauptsächlich ekelhaft findet, was sich mittelst des Auges dem Geirinen auf eine widrige Art zum Genuße aufbringt: hingegen die Skulptur dasjenige, was mittelst des Auges dem betastenden Gefühle widersteht.

den man erst auf das niedergeworfene Kreuz, mit dem Kopf unterwärts gekehrt, hinwirft, kann, mit Weisheit behandelt, allerdings ein schönes Gemälde ausmachen. Eine heilige Eäcilia mit abgehauenen Füßen macht in der Darstellung des Domenichino, welcher die Verstrümmelung nur ahnden läßt, allerdings ein schönes Gemälde aus. Eine heilige Agatha von Tiepolo hingegen, deren abgeschnittene Brüste vor den Zuschauern herumliegen, kann nie das Gefühl der Schönheit erwecken. Es läßt sich vielleicht nichts grausenvolleres denken als der Tod des Laocoons. Demohngeachtet macht er ein schickliches Sujet für die Skulptur aus, und für die Malerei würde er es noch mehr seyn. Also nicht das Schaudervolle, Widrige der Begebenheit, sondern der schaudervolle, widrige, etelthaste Ausdruck, den er an dem Körper hervorbringt, muß den Künstler hindern gewisse Sujets zu behandeln.

Villig fragt man weiter: was für Figuren muß der Maler wählen, um das schickliche Sujet für die dramatische Malerei darzustellen? Natürlich solche, welche sie am deutlichsten machen, ohne die Schönheit des Werks zu zerstören. Alles kommt auf die Handlung an, welche dargestellt wird. Die sprechendsten Physiognomien sind die besten. Aber sie müssen zugleich Individualität haben. Die größten Geschichtsmaler haben lebende Personen in ihre dramatischen Gemälde

aufgenommen. Dieß ist unvergleichlich, und giebt den Gemälden Leben und Wahrheit. Nur hat man sich dabey wohl vorzusehen, daß man bey der Wahl der Akteurs einem jeden die ihm schickliche Rolle zutheile. Z. E. wenn ein lebendiger Jude das Vorbild eines Hohenpriesters seyn soll, so muß doch der Jude auch ein Aeußeres haben, das man einem Hohenpriester zutrauet.

Oft gehören schön gebauete Körper mit zur Wahrheit des dargestellten Dramas. Alsdann geht des Mahlers Sorge wesentlich auf Wahl schöner Formen.

Wo aber schön gebauete Körper von dem Beschauer nicht vorausgesetzt werden, da hat der Mahler auch nicht nöthig sie zu zeigen. In Raphaels Gemälden kommen wenig schön gebauete Körper vor. Er nahm gut gebauete mit einem sprechenden physiognomischen Ausdrucke, und richtete sich weit mehr nach dem Style der antiken Vasreliefs, als nach den schönsten Statuen des Alterthums.

Meiner Einsicht nach ist es ein Verdienst mehr, wenn man in einem dramatischen Gemälde viele schöne Formen anbringt. Nur müssen diese auch abwechselnde und ausdrucksvolle Physiognomien haben. Fünf, sechs Idealgesichterchen neben einander, die alle über eine Form gegossen zu seyn scheinen, und sich blos durch Stellung, Gebärden und Mienen von einander unterscheiden, sind meiner Meynung nach etwas sehr Insipides.

Abwechslung in den Physiognomien scheint daher ein Hauptverdienst für den dramatischen Maler zu seyn, und er hat eben so wenig Verbindlichkeit auf sich lauter schöne Figuren zu mahlen, als der epische oder dramatische Dichter lauter vollkommene Charaktere zu schildern.

Von weiter: Wie soll der dramatische Künstler seine Figuren anordnen? Worauf soll er dabei Rücksicht nehmen? Natürlich auf die Schönheit des ganzen Gemählde. Alle die Regeln, die man gemeiniglich giebt: die Hauptfigur müsse voran stehen, das Auge des Beschauers hauptsächlich auf sich ziehen, sind höchst unbestimmt. Denn was heißt in den mehrsten Fällen die Hauptfigur? Ist es die vornehmste am Range unter denen, die im Gemählde dargestellt werden? Ist es diejenige, welche das Motiv der Handlung enthält? Ist es diejenige, woran sich die plastische Kunst am meisten zeigen kann? Manchmal ist es Alles das, mannigmal nichts von dem Allen, was den Maler bey der Anordnung seiner Figuren bestimmen muß. Das Gemählde muß verständlich seyn. Diese Regel darf nie überschritten werden. Wenn also die Handlung nicht leicht enträthelt werden kann, ohne den Blick zuerst auf das Motiv zu führen, welches alle im Gemählde enthaltene Personen in Handlung setzt; so muß natürlicher Weise die Hauptstelle einnehmen. In dem Gemählde der letzten Fabel von Poussin macht daher der Stere

hende die Hauptperson aus. Hingegen wo, der Verstandniß unbeschadet, die Wirkung, welche eine Figur auf die übrigen hervorbringt, interessanter ist, als das Motiv, da sind diejenigen Figuren die Hauptpersonen, deren Ausdruck uns am wichtigsten wird. Im Gemählde von Salomons Urtheil ist nicht der König oder der Henker die Hauptfigur, sondern die wahre Mutter, deren Ausdruck von Angst und Zärtlichkeit wir am liebsten zu sehen erwarten. Wo alle Personen ungefähr einen gleich interessanten Ausdruck zeigen können, da ist diejenige die Hauptperson, welche Gelegenheit darbietet schöne Formen darzustellen. Z. E. in einer Familienscene werden wir auf die weiblichen und jugendlichen Figuren hauptsächlich unsere Aufmerksamkeit richten. Allemal aber darf die mahlerische Wirkung nicht völlig aufgeopfert werden, sondern man muß die Figuren jederzeit so stellen, daß das Sujet verständlich sey, daß dasjenige hervorgehoben werde, was in der dramatischen Darstellung am liebsten gesehen wird; daß dasjenige versteckt werde, was dem Gefühl der Schönheit des Ganzen hinderlich seyn würde; und daß die mahlerische Wirkung dabey nicht verloren gehe.

Die mahlerische Wirkung ist allerdings ein wesentliches Erforderniß zu einem schönen dramatischen Gemählde. Wo sie gänzlich fehlt, da ist kein schönes Gemählde vorhanden.

Man wird mir sagen, daß in Raphaels Gemälden diese mahlerische Wirkung fehle, daß in ihnen die Schönheit der Färbung und des Hell- dunkeln nicht besorgt worden. Allein es ist hier- auf zu antworten, daß es unwahr sey, daß ihnen die mahlerische Wirkung völlig fehle.

Sie ist nicht in dem Grade vorhanden, wie in Rubens Werken. Allein vorhanden ist sie allerdings. Seine Gruppen füllen die Tafeln mit wohlgefälligen Gestalten, und lassen sich leicht zu einem Ganzen zusammenfassen. Er hat der Harmonie der Farben und des Hell- dunkeln, der Stündung, der Aushöhlung der Tafel und dem angenehmen Tone des Ganzen allerdings nach- gestrebt, und selbige in seinen letzten Werken zu- weilen erreicht. Immer aber bleibt so viel gewiß: wenn man gleich bey der Wahrnehmung eines hohen Verdienstes in der Darstellung der Hand- lung selbst es mit der mahlerischen Wirkung so genau nicht nimmt, so wird man doch allemal das dramatische Gemählde höher schätzen, welches beyde vereinigt, und nie wird bey dem gänzlichen Mangel derselben ein Gemählde als Gemählde eine Schönheit seyn.

Eine dramatische Darstellung, worin die aus- druckvollsten Figuren ganz symmetrisch geordnet, einförmig oder unharmonisch gefärbt und beleuch- tet sind, deren Ganzes in einem finstern schmutzi- gen Tone gehalten ist, kann keine Schönheit als

Gemählde ausmachen, so viel einzeln schöne Eigenschaften es auch immer haben mag.

Wie viel Gruppen, wie viel Figuren muß der Künstler in sein Gemählde aufnehmen? So viel als nöthig sind die Tafel gut zu füllen und mahlerische Wirkung hervorzubringen, ohne der Verständlichkeit der Handlung und jeder einzelnen Figur zu nahe zu treten. Die Simplicität ist allerdings eine schöne Eigenschaft eines dramatischen Gemähldes, wo das Lokal nicht große Compositionen fordert, Verständlichkeit und mahlerische Wirkung nicht darüber verloren gehen. Reichthum ist aber auch eine schöne Eigenschaft, wo sie mit Verständlichkeit und mahlerischer Wirkung zusammen geht. Um der einen dieser generisch schönen Eigenschaften eines Gemähldes den Vorzug vor der andern zu geben, kömmt Alles auf das Subjet und das Lokal an.

• Nun noch ein Wort über die Treue, welche der dramatische Mahler größerer Compositionen bey seinen Nachbildungen zu beobachten hat. Da des Beschauers Aufmerksamkeit geradezu auf die Wahrheit der Handlung, mithin des Mienens und Gebärdenspiels geführt wird, so kann der Mahler darin gar nicht zu treu seyn. Nur versteht es sich von selbst, daß die Form und der Anstand der Akteurs mit dem Charakter der Handlung und dem Schönheitsgeföhle, welches die ganze Tafel einflößen soll, übereinstimmen muß. Sind es daher Bauern, die er darstellt, so darf

erzöge nicht mit den Formen und dem Anstande von Helden, und wiederum wenn es Helden sind, diese nicht mit den Formen und dem Anstande von Bauern schildern. Denn wenn er hierunter fehlte, so wäre er nicht treu. Dann muß er keine solche Gebärden darstellen, welche unanständig, oder etelhaft sind und die mahlerische Wirkung hindern.

Ferner muß er hauptsächlich darauf Rücksicht nehmen, daß er nicht weiter ins Detail gehe, als es die Wahrheit des Ganzen fordert. Es muß daher jeder Körper nur so wahr seyn, als er bey der gleichzeitigen Beachtung alles Uebrigen, was ihn umgiebt, es seyn kann, ohne die Wirkung des Ganzen zu zerstören. Die handelnden Figuren müssen mehr Bestandtheile der Wahrheit haben als die Nebenwerke, und die Hauptfiguren mehr als die Nebenfiguren. Ferner muß er immer darauf Rücksicht nehmen, daß die mahlerische Wirkung nicht verloren gehe. Man kann daher weder in der Zeichnung noch im Colorit, noch im Hellbunkeln sich blos nach der Natur richten, wenn es weitläufige Compositionen sind, die man darzustellen hat. Indem die Figuren einzeln genau mit der Natur übereinstimmen, machen sie oft neben einander ein unharmonisches und unwahres Ganze aus. Dazu kommt, daß der Stoff, den der Künstler bearbeitet, die Mittel, mit denen er arbeitet, oft nicht zureichend sind, die Eigenthümlichkeiten der Körper alle aus-

zubrücken. Die elastische Wölbung, das blendende Licht, die duftige Berweichung lassen sich nie völlig so, wie sie in der Natur bemerkt werden, und oft nur durch den Contrast im Gemähle erreichen. Dazu kommt, daß wir in der Natur manches an den Körpern aus einer stillstehenden Ansicht und in unveränderter Stellung wahrzunehmen glauben, was wir im Grunde nur der Umsicht und der Erinnerung von vormaligen Verhältnissen, worunter wir den Körper erblickt haben, verdanken. Ohne es zu bemerken drehen wir den Kopf und sehen den Gegenstand aus mehreren Profilen. Ohne es zu bemerken fügen wir dem gegenwärtigen Anblick die Erinnerung über die Lage bey, worin wir ihn ehemals theils durch das Gesicht, theils durch das Gefühl vollständig erkannt haben. Wenn wir daher auch eine Menge von Figuren im vollen gleichen Lichte neben einander sehen, so urtheilen wir doch über ihre Ründung, über ihre Nähe und Entfernung von einander und so weiter. Aber im Gemähle würden diese Figuren, im vollen gleichen Lichte gesehen, platt und auf einander geklebt erscheinen.

Es ist daher in jeder Kunst, und besonders in der dramatischen Malerey größerer Compositionen, allemal etwas Conventiionelles anzutreffen. Etwas, woran man die Wahrheit im Bilde annimmt, ohne sie darum außer demselben dafür anzunehmen. Nur bleibt dieß die Regel:

die kleinen Abweichungen von der Wahrheit müssen nicht so weit gehen, daß der Beschauer selbst bey der Uebersicht des Ganzen die Lüge fühlen würde.

Also: sobald die Abweichung von der Wahrheit so stark ist, daß der Beschauer selbst im Ganzen unrichtige Zeichnung, unwahres Colorit, schlecht geleitetes Licht findet, so bald ist es ein Fehler, der durch mahlerische Würtung allein nicht wieder gut gemacht werden kann.

Es ist hier noch ein Wort über die Treue in den Benwerken zu sagen. Sie tragen sehr oft zur Verständlichkeit der Handlung und immer viel zur mahlerischen Würtung bey. Da nun die Mahlerey sie außerdem durch eine geistreiche Behandlung interessant machen kann, und da bey größeren Compositionen nicht blos die handelnden Personen, sondern auch der Raum nachgeahmt wird, worin sie sich befinden, so hat sie auf das Benwerk weit mehr Fleiß zu wenden als die Skulptur.

Wenn sie daher die Menschen handelnd darstellt, so sind ihr seine Kleidung, sein Schmuck, seine Gebäude, die Landschaft, die ihn umgiebt, die Meublen, die Geräthschaften, die Hausthiere um ihn her keinesweges gleichgültig. Freylich wird sie nicht den Fleiß darauf wenden, den sie auf den Ausdruck der Miene und Gebärden wendet, aber die Vernachlässigung dieser Stücke, oder gar ihre Unwahrheit, wird nicht übersehen, eben weil

weil die Malererey hier treu und wohlgefällig nachbilden kann und darf. Besonders ist der Malererey die Versorgung der Gewänder wichtig. Sie folgt hierbey ganz andern Regeln als die Skulptur. Diese sieht das Gewand bloß als ein Mittel an, die Wohlgestalt des menschlichen Körpers zu unterstützen. Aber die Malererey zieht daraus noch besondere Vortheile zum Schmuck ihrer gefärbten Tafel. Sie schafft sie zu Massen, welche eine, nach eigenen Regeln zu beurtheilende, Wohlgestalt haben, einer besondern Schönheit von Farben und Helldunkeln fähig sind, und sie sucht sogar manche generisch interessante Eigenschaft, z. E. Reichthum, in den Stoffen.

Vierundzwanzigstes Kapitel.

Vergehenheiten aus dem gemeinen Leben können Sujets zu schönen dramatischen Gemälden abgeben. —

Jeder Augenblick einer Situation im gemeinen Leben, der eine Willensbewegung im Menschen sichtbar motivirt und ihre Wirkung und ihren Zweck sichtbar andeutet, ist geschikt gemahlt zu werden.

Auf die Wichtigkeit der Veranlassung, auf die Wichtigkeit des Zwecks kommt es gar nicht an: bloß auf die Deutlichkeit der Wirkung, auf die

Zweiter Theil.

M

Mienen und Gebärden am menschlichen Körper. Der Shakespearische Schmidt giebt ein vortreffliches dramatisches Sujet für die Malheren an die Hand.

Ich sah, läßt der Dichter sagen, einen Schmidt, der sein Eisen auf dem Amboss kalt werden ließ, und mit offenem Munde die Erzählung eines Schneiders verschlang.

Dieß ist ein Augenblick zum Mahlen. Einen ähnlichen erinnere ich mich kürzlich gesehen zu haben, der mir das größte Vergnügen gemacht hat. Der König von Frankreich war entflohen, die Nachricht kam davon an dem Orte meines Aufenthalts und meiner Bestimmung an, als die Session des Gerichts, dessen Mitglied ich bin, bereits angefangen war. Einer meiner gegen mir über sitzenden Collegien räunte seinem Nachbar die Nachricht ins Ohr. Der Ausdruck von Aufmerksamkeit, von Verwunderung, von freudigem Antheile, der sich in den funkelnden weit aufgerissenen Augen, in dem starr vor sich sehenden Blicke, in den zum Lächeln gezogenen Wangen, in dem aufgesperrten Munde und dem vorgebogenen Körper des Anhörenden zeigte; — war, nach der Empfindung aller derer, die es sahen, — zum Mahlen! Hieher gehören dann alle die verschiedenen Auftritte vom Märkten, aus Schenken, von Spielgesellschaften, aus dem häuslichen Leben u. s. w., welche die Italiener und die Niederländer so oft und mit so vielem Glücke beschäftigt

haben. Sobald der physiognomische und pathologische Ausdruck vortreflich, und die mahlerische Wirkung vorhanden ist, so hat das Gemählde wahren Anspruch auf Schönheit.

Die Spieler des Carravaggio, die einen Neuling betrügen, der Marktschreyer, die Wassersüchtige von Gerhard Dow, sind davon unzweydeutige Beweise.

Es ist ein ungegründetes Vorurtheil, wenn man Stücken dieser Art den Anspruch auf das Wesen schöner Kunstwerke abspricht, weil sie sehr oft Personen und Handlungen aus den niedrigen Ständen darstellen. Sobald die Körper nicht widrig, und die Handlungen schmutzig und ekelhaft sind; so sind sie vom Gebiet der Mahleren gar nicht ausgeschlossen. Eine Baurengesellschaft, worin Ausleerungen des Körpers vorgestellt worden, ist kein schönes Gemählde, denn dieß sind Handlungen, welche wohlgezogene Menschen sich einander nicht werden zeigen mögen. Aber warum ich mich schämen sollte meinen Freunden eine muntere Baurengesellschaft bey einer Kirmes, eine drolligte Bettlerbande zu zeigen, das sehe ich nicht ab. So wenig in der Sittlichkeit als in dem Wesen der Kunst, die ihrem Charakter nach keinesweges ernst und feyerlich ist, liegt etwas, das es verhindern könnte. Der Stoff ist weder so kostbar, noch die Behandlung so auffallend langsam und beschwerlich, daß man bey dem An-

blick einer gemahlten Bauerngesellschaft sagen sollte: Schade um das Tuch, Schade um die Zeit und die Mühe, welche hier verschwendet sind!

Fünfundzwanzigstes Kapitel.

Das historische, das poetische Interesse ist eine Zugabe zur Schönheit eines dramatischen Gemählde. Aber es ist nichts wesentliches, und wenn das Gemählde nicht unabhängig davon schon den Begriff eines schönen gemahlten Dramas ausfüllt, so ist das Gemählde keine Schönheit.

Das poetische und historische Interesse, welches ein dramatisches Subject mit sich führt, ist kein gleichgültiger Zusatz zu unserm Vergnügen, aber es ist im geringsten kein wesentliches Erforderniß zu einem schönen dramatischen Gemählde, und nur in so fern schön, als auch unabhängig von diesem Interesse der Augenblick der Situation zur dramatischen Darstellung im Gemählde geschickt seyn würde.

Der Künstler, welcher mir die Schlacht des Constantins schildert, macht sich unstreitig um mein Vergnügen mehr verdient, als derjenige, der mir Bauern im Streit darstellt. Der Künstler,

Der mir das jüngste Gericht vorzaubert, verbindet mich mehr als der Mahler einer Kirmesse.

Diese Art durch Erinnerung an interessante Begebenheiten und Gesinnungen durch Bilder des nie Gesehenen, den Verstand, das Herz, die Einbildungskraft in eine Thätigkeit zu versetzen, dergleichen sichtbare Auftritte aus dem gemeinen Leben nur selten gewähren, ist also, wie gesagt, meines ganzen Dankes werth. Aber nur in so fern als das Wesen eines dramatischen Gemäls des nicht darüber verloren geht. Hier muß vorläufig wieder in Erinnerung gebracht und weiter ausgeführt werden, was bereits in dem siebenten Buche gesagt ist, die Belustigung, welche die schönen nachbildenden Künste den Kräften unsers Geistes geben können, ist gänzlich von derjenigen verschieden, welche ihnen die redenden Künste gewähren.

Denn die redenden Künste gehen hauptsächlich darauf aus, unsern Verstand nach Folge und Fortsetzung begierig zu machen, unser Herz einzuladen für andere mit zu hoffen, zu wünschen, zu fürchten, endlich unsere Einbildungskraft zu spannen, sich Bilder, die nicht gesehen werden, neu zusammen zu setzen. Zu allem diesen ist die Malererey nicht im Stande, ohne ihr Wesen aufzuopfern. Das historische oder poetische Interesse, welches sie den Gegenständen beylegt, beruht allemal in der Vergewärtigung bekannter Vorstellungen, an die wir sinnlich zurückerinnert werden.

Sie spannt nicht unsere Neugier auf noch nicht bekannte Begebenheiten, sondern sie setzt zum voraus, daß wir die Begebenheit kennen, ehe wir zum Gemählde hinzutreten: daß wir begierig sind, einen Moment daraus gemahlt zu sehen, und diese Begierde sucht sie zu befriedigen. Sie spannt uns nicht durch Furcht und Hoffnung, sondern sie bewegt unser Herz zur bloßen Mitempfindung eines Leidens, einer affektvollen Stimmung in den gemahlten Menschen, ohne darauf zu rechnen, daß wir nun wünschen sollen, die Handlung möge weiter rücken, der Bösewicht möge nun völlig vernichtet, der Tugendhafte errettet werden. Die Mahlercy giebt dem Beschauer keine Veranlassung sich sichtbare Bilder zusammen zu setzen, die er nicht wirklich sieht; nein! sie rechnet darauf, daß der Stoff zu dem Bilde bereits in der Einbildungskraft des Beschauers lag, daß er sich den Gegenstand schon als sichtbar gedacht hatte, und nun führt sie ihm denselben wirklich sichtbar zu. Kurz! die Mahlercy spannt nie unsere Triebe nach Versinnlichung und Vergegenwärtigung des Sichtbaren, sie stillt nur diese Triebe aus. Wenn wir das Gegentheil verlangen, so zernichten wir das Wesen der Mahlercy. Denn so lange wir noch mehr von einer Begebenheit zu erfahren wünschen, als der gegenwärtige Anblick zeigt, so lange sind wir unfähig eine Vergleichung zwischen den früheren Vorstellungen, die in unserer Seele lagen, und der gegenwärtigen sichtbaren Wahr-

nehmung im Bilde in der Absicht vorzunehmen, um über Aehnlichkeit zu urtheilen. Wir bemerken dieß, wenn wir Menschen unruhig werden, gewisse Handlungen vornehmen sehen, deren Grund und Ursach wir uns nicht erklären können. Was ist dir, fragen wir dann, wie kömmt du mir vor? ich weiß dein Betragen nirgends hinzubringen! Die Ungewißheit, die dadurch entsteht, thut in der Poesie vortreffliche Wirkung. Sie spannt meine Aufmerksamkeit auf die Fortsetzung, Folge, Entwicklung. Aber in der Mahlerey, welche nur eine Ansicht giebt, und durch diese völlig verständlich seyn muß, ist sie quälend und unbefriedigend.

Der nämliche Fall tritt ein, wenn der Beschauer für den dargestellten Menschen fürchten oder hoffen könnte: es sey, daß sein körperlicher Schmerz, oder daß das Leiden seiner Seele endigen möge. Denn wie kann während dieser Ungewißheit mein Verstand an der Auffpürung der Aehnlichkeit Vergnügen finden, oder wie kann die äußere Einkleidung meinem Auge wohlgefällig seyn! Bey der poetischen Darstellung rechne ich auf die Folge, sie macht mir den gegenwärtigen Zustand erträglich: aber bey der Darstellung im Gemähde, die für einen ewigen Anblick geschaffen ist, läßt sich eine solche Folge von Austritten gar nicht erwarten. Endlich kann unmöglich der Zweck der Mahlerey dahin gehen, daß das Sichtbare im Gemähde eine Veranlassung für den

Beschauer seyn solle, sich vermöge seiner Einbildungskraft Bilder zusammen zu setzen, die er nicht sieht, die er sich aber als sichtbar denken könne. Denn diese Veranlassung, wenn sie durch sichtbare Gegenstände hervorgebracht werden soll, wird viel eher durch bloße Hieroglyphen, durch mangelhafte Nachbildungen erreicht, welche durch eine entfernte Aehnlichkeit an abwesende Gegenstände erinnern, als durch eine treue Darstellung. Fünf Punkte an der Wand laden die Phantasie viel eher ein, sich ein Gesicht neu zusammen zu setzen, als der schönste Kopf von Raphael. Skizzen sind in eben diesem Betracht interessanter als Gemälde, und ein halbverhüllter Busen wirkt stärker auf die Imagination, als ein ganz entblößter.

Aus dieser Bemerkung folgt dann, daß die interessantesten Gegenstände für die Poesie erst dann für die Mahlercy geschikt sind, wenn sie unter allen wohlerzogenen Menschen bekannt sind, so daß das Auge eines jeden die Exposition, das Herz die Erzählung machen kann.

Erst dann, wann vorausgesetzt werden kann, daß ein jeder wohlerzogener Mensch entweder den Gegenstand in der Natur selbst gesehen, oder ihn sich als sichtbar gedacht hat, oder leicht hätte denken mögen, wenn er nur darauf geführt wäre, darf man hoffen, daß der Erzeß, Aehnlichkeiten auszuspihren, befriedigt werden könne. Um dieser Ursach willen ist die biblische Geschichte, die Ge-

schichte der Römer und Griechen, und die Mythologie, der neueren partikulairen Geschichte eines gewissen Landes, in der Rücksicht, um daraus Sujets für Gemählde zu entlehnen, bey weitem vorzuziehen. Und vielleicht übersteigen für gewisse Länder diejenigen Sujets alle andere an Interesse, welche aus der Geschichte des menschlichen Herzens und seiner Leidenschaften, wie sie unter jeder Generation, unter jedem Volke, vielleicht in jeder Stadt wieder vorkommt, genommen sind. Und auch hier ist es nothwendig, daß diese Geschichte des menschlichen Herzens und seiner Leidenschaften sich aus den mimischen Gebärden der dargestellten Personen, ohne weiter einen Dolmetscher zu Hülfe zu nehmen, erklären lasse.

Dies hat Hagedorn in seinen Betrachtungen über die Mahlercy nicht genug bedacht, wenn er dem Mahler vorgeschlagen hat die Geschichte des Cato zu mahlen, dem ein ansehnlicher Zug von Priestern entgegen kam, als er sich ihrer Stadt nähete, um zu fragen, wo der Frengelassene des Pompejus hingekommen sey. Hagedorn wirft das Problem auf: welchen Augensblick der Mahler hier zu wählen habe? Den der Frage, oder den der Wirkung der Frage auf den Cato und seine Begleiter? Ich antworte keinen von beyden. Das ganze Sujet, in so fern es sein historisches Interesse behalten soll, ist gar nicht zu mahlen. Was man davon sichtbar darstellen kann, ist die Annäherung des Cato mit

seinen Begleitern von der einen, und das Entgegenkommen der Antiochier von der andern Seite, um jenen zu complimentiren. Alsdann ist es ein schöner Aufzug. Aber der Irrthum der Antiochier, welche die Begleitung des Cato für die Suite des Demetrius hielten, löst sich nicht mahlen. Folglich werden die Zuversicht des Heerführers, das Erstaunen des Cato, die mannigfaltigen Züge seiner zum Lachen gereizten Begleiter — (dies ist der eine Moment, den Hagedorn vorschlägt) — eben so unerklärbar bleiben, als die Gebärde des Römers, welcher ausruft: o! die unglückselige Stadt! wodurch zugleich der beschämte Anführer seines Irrthums gewahr wird. — (Der zweyte Moment nach dem Hagedornischen Vorschlage.)

Benigstens muß dann, wann wir uns bey einem mimisch stillstehenden Ausdrücke etwas denken sollen, was die Gebärde im gemeinen Leben schlechterdings nicht allein deutlich machen könnte, die Geschichte so bekannt, so gäng und gäbe seyn, daß sie für wohlerzogene Menschen als ein Vorfall aus dem gemeinen Leben gelten mag. Dies ist der Fall bey vielen Begebenheiten aus der heiligen Geschichte und der Mythologia.

Solche allgemein bekannte Vorfälle aus der Geschichte und der Fabel gehören dann mit in den Bezirk des gemeinen Lebens des Künstlers und des wohlerzogenen Beschauers im Durchschnitt. Aber so lange der Vorfall nicht allgemein bekannt ist, darf der Mahler schlechterdings kein

Einjet aus der Geschichte und der Fabel wählen, was nicht, mit einer Begebenheit im gemeinen Leben in Vergleichung gesetzt, durch den mimi- schen Ausdruck allein erklärbar würde. Die Ge- schichte Conrads ist nur in so fern ein schickliches Einjet für die Malheroy, als ich mir darunter die Ankündigung eines Todesurtheils an einem schuldlosen jungen Helden überhaupt denken mag. Diese Grundsätze bestimmen zugleich den Werth, den man auf die Besorgung des Ueblichen, des Costume, zu legen hat.

Das Uebliche ist allemal eine Zugabe zu mei- nem Vergnügen, wenn die Verständlichkeit des Werks nicht dadurch gehindert wird: Es ist nur da wesentlich, wo die Verständlichkeit durch Vernachlässigung desselben erschwert wird: Es ist da schädlich, wo es mit zu vieler Kengspflicht be- sorgt, und die Verständlichkeit des Werks dadurch aufgehoben wird.

Mit einem Worte: Wo das Uebliche bereits in den Begriff einer deutlichen, schicklichen und anständigen Vorstellung einer Begebenheit von dem wohlgezogenen Menschen im Durchschnitt aufgenommen ist, da ist es Pflicht des Künstlers es zu beobachten, weil er sonst keine treue Dar- stellung liefern, und den Trieb nach Ähnlichkeit nicht befriedigen kann.

Ueber die ganze Kapitel muß mein Werk über Rom an mehreren Stellen zu Rathe gezogen werden.

Sechszwanzigstes Kapitel.

Belehrung, Besserung, Aufbewahrung zur Belohnung des Verdienstes, sind lauter Mittel, welche der Mahleren zur Verschönerung ihrer Werke offen stehen. Aber unter allen nachbildenden Künsten ist keine, der sie so fern liegen als der Mahleren.

Ich mag die Macht der Mahleren so wenig als ihr Gebiet beschränken. Wenn sie ausbelehren, bessern, dadurch belohnen kann, daß sie das Verdienst auf die Nachwelt bringt, vortrefflich! Daß sie im Ganzen zur Cultur des Verstandes und des Herzens beiträgt, wenigstens der Abstumpfung unserer Fähigkeiten und unsers sittlichen Gefühls entgegenarbeitet, wenn der Luxus, die Folge des Ueberflusses, unsere Neigungen auf gefährliche Unterhaltungen zu führen droht, davon bin ich überzeugt. Ob aber das einzelne Gemälde zur Aufklärung des menschlichen Geistes, zur Besserung des Charakters viel beizutragen vermöge, ob es besonders zu politischen Zwecken mit wahrem Erfolge angewandt werden könne; darüber bin ich sehr zweifelhaft. Ich habe mich in dem dritten Theile meines Werks über Rom, in der Einleitung zum Passast Justinian, über diesen Gegenstand weitläufig erklärt, und

ich will hier nur kurz wiederholen, wie ich die Sache ansehe, und die eine oder die andere nähere Bestimmung hinzufügen.

1.) Zu einer wissenschaftlichen Belehrung, z. E. zur Kenntniß der leblosen Natur, der Pflanzen, Mineralien, des thierischen und menschlichen Körperbaues, der Trachten, Gebräuche verschiedener Völker, der topographischen Lage der Städte, Gegenden u. s. w., wozu Euler die Mahlerey nutzen zu wollen scheint, ist sie ungleich weniger zweckmäßig als die Kupferstecherkunst, besonders die illuminirende. Sie darf eines Theils das Detail dieser sichtbaren Gegenstände nicht mit der Treue darstellen, welche zu einer genauen und einzig nützlichen Kenntniß derselben nöthig ist; andern Theils ist in solchen Fällen ein Aufriß, ein Umriss mehrerer Profile, eine Zergliederung der einzelnen Theile, eine Zeichnung à vue d'oiseau viel wichtiger, als die Ansicht des vollständigen Abglanzes eines Profiles. Wer z. E. die Baukunst studieren will, wird viel lieber die Kupfer eines Palladio, le Roi u. s. w. dazu brauchen, als die Gemähde eines Caneletti, Winiant, und selbst die mahlerischen Kupfer eines Piranese. Endlich und besonders würde der Aufwand, welchen eine solche Belehrung durch Gemähde voraussetzt, mit dem Nutzen gar in keinem Verhältnisse stehen.

Man bedenke den entsetzlichen Umfang von Kenntnissen, welchen die Naturgeschichte, die

Geschichte des Menschen und die Länderkunde erfordert, und schlage dann die Kosten an, welche ein gutes Gemählde nur von einem einzigen menschlichen Körper mangt. Man bedenke, daß der Haufen von Menschen, denen wissenschaftliche Belehrung nothwendig ist, unmöglich an einem Orte vereinigt werden kann, und daß also ihr Unterricht durch Gemählde eine beynahe unmögliche Bervielfältigung dieser kostbaren Kunstwerke voraussetzen würde. Also ist auf die wissenschaftliche Belehrung von Seiten der Malerey wenig oder gar nicht zu rechnen. Die Kupferstecherkunst thut darin mehr und besser.

2) Die sittliche Belehrung, die Besserung der Empfindungen soll es also wohl eigentlich seyn, wodurch man nach der Sulzerischen Theorie den Zweck der Malerey veredeln möchte.

Dies kann nun auf mehrere Art geschehen:

a) Man stellt eine besondere Begebenheit aus der Geschichte, aus dem Leben des Menschen dar, und erinnert dadurch an eine allgemeine Lehre der Moral. Z. E. man stellt den Dionysius vor, der in Corinth sein Brod mit Schulhalten verdient: den traurigen Zustand, worin sich der Wohlthätling durch seine Ausschweifungen gestürzt hat u. s. w.

b) Man giebt die sittliche Belehrung, oder die Veranlassung zu einer moralisch guten Empfindung oder Vorstellung durch ein allegorisches Bild. Das heißt, man giebt ein sichtbares Zeichen,

welches an eine unsinnliche moralische Wahrheit erinnert. 3. E. eine weibliche Figur mit dem Saume in der Hand erinnert an Mäßigkeit, und indem man ihr zugleich die Attribute der Gesundheit und der Wohlhabenheit beylegt, so führt man dadurch die Seele auf die Vorstellung von dem Nutzen der Mäßigkeit.

c) Man kann eine verdienstvolle That, einen merkwürdigen Mann auf die Nachwelt zu bringen suchen, damit die Gemälde, welche sie darstellen, die Tugend belohnen und zur Nachahmung anreizen mögen.

Daß man auf eine solche Art die Malerey zur sittlichen Beredlung des Menschen anwenden könne, hat gar keinen Zweifel. Ob aber der Nutzen, der dadurch hervorgebracht wird, theils durch andere nachbildende Künste nicht viel vollständiger hervorgebracht werde, theils so groß seyn dürfte, als Sulzer und andere es sich zu versprechen scheinen, daran habe ich sehr große Zweifel. Zuerst werden wenig Gemälde in Rücksicht auf Moral den Hogarthischen Karrikaturen an die Seite gestellt werden können, welche, wenn man den wahren Zweck der Malerey nicht aus den Augen sehen will, für schöne Gemälde nicht gelten können. Nicht die treue sichtbare Wahrheit mit einer wohlgefälligen sichtbaren Einkleidung versehen, sondern die treue moralische Wahrheit, unter übertriebenen, mithin höchst falschen sichtbaren und zum Theil höchst ungefälligen

Formen dargestellt, macht den Reiz dieser geistreichen Kupfer aus. Wer durch sichtbare Darstellungen bessern will, thut sehr wohl, wenn er lieber nachahmt, als nachahmt und ähnlich bildet. Man sieht dieß an Erziehern, besonders Tanzmeistern, wenn sie ihre Zöglinge auf Fehler in ihrem äußeren Betragen aufmerksam machen wollen. Alle dergleichen Gemälde zur Besserung werden daher gemeiniglich zu Karrikaturen, mithin zu unähnlichen Nachbildungen des Wärtlichen, und müssen es beynahe unvermeidlich werden. Denn wenn der Mahler treu ähnlich bildet, so geht die Aufmerksamkeit des Beschauers auf die Aehnlichbildung, die ihm zunächst liegt, die moralische Absicht wird gar nicht beachtet. Daß aber ein solches Bestreben zu übertreiben dem Wesen der Kunst gefährlich sey, fällt in die Augen, und ist in meinem Werke über die Künste in Rom, im dritten Theile, in der Einleitung zum Pallast Giustiniani, mit Beyspielen bewiesen. Von der Wirkung allegorischer Gemälde werde ich im folgenden Kapitel handeln.

Zur Belohnung, zum Anreiz zu großen Handlungen, mögen die Bildnisse großer Männer, die historischen Gemälde ihrer Thaten im Porcile zu Athen gedient haben. Vielleicht können sie, wenn das Volk dazu Anlage und Bildung hat, denselben Effect noch heut zu Tage hervorbringen. Aber darauf kommt Alles an, wie ich im neunten Buche im dreundzwanzigsten Kapitel noch weiter aus-

ausführen werde. Die schönen nachbildenden Künste können nicht mehr ascetische Wirkung geben, als Disposition vorhanden ist, sie von ihnen anzunehmen. Sie bringen sich gar nicht von selbst auf, wie die Rede. Ein unmoralischer Mensch kann Jahre lang bey einer Statue oder bey einem Gemählde vorbeyp gehen, ohne einmal daran zu denken, daß sie zu einem mehreren dienen sollen, als die Wände zu schmücken.

Aber gesetzt auch, die Disposition des Volks sey wirklich vorhanden, sich durch die schönen nachbildenden Künste zur Nachahmung des Verdienstes anreizen zu lassen, so mag sich doch die Malerey in Rücksicht auf Stärke dieser Art des Einbrucks keinesweges mit der Skulptur messen. Ein Gemählde an der Wand thut lange die auffallende Wirkung nicht, welche eine Statue hervorbringt, die einem jeden Vorübergehenden aufsteht, der er gleichsam ausbeugen muß, wenn er vorbegehen will. Ein Gemählde an der Wand wird nicht so viel beachtet. Ohnehin steht mit der größeren Dauerhaftigkeit der Statue in Erz oder Marmor auch die Vorstellung von Ueberlieferung auf die Nachwelt, von Denkmal im näheren Verhältnisse. (Vergleiche oben das achte Kapitel in diesem Buche.)

Siebenundzwanzigstes Kapitel.

Fortsetzung des Vorigen: über Allegorie.

Mit der Allegorie hat es eine ganz eigene Verwandniß, und man scheint den wahren Gesichtspunkt, aus dem ihr Gebrauch für die Malerey beurtheilt werden muß, nicht genau genug bestimmt zu haben.

So bald man sie von der Seite ansieht, daß sie belehren und bessern soll, daß sie abstrakte Wahrheiten aufklären, einschärfen, sinnlich einprägen soll; so muß ich ihr wo nicht allen Nutzen in der Malerey absprechen, doch wenigstens behaupten, daß dieser so gering sey, daß es sich gar nicht der Mühe verlohnt ihm nachzustreben. Worte, in denen ein allegorisches Bild eingekleidet wird, thun mehr Wirkung in dieser Rücksicht, als das vortrefflichste allegorische Gemälde. Amor, Löwenbändiger! Dieser einzelne Ausruf führt meine Seele weit stärker auf die Vorstellung der Macht der Liebe zurück, als die Darstellung eines geflügelten Kindes auf einem Löwen reitend, weil ich hier durch die Formen, Farben und durch den für sich stehenden Reiz der Aehnlichbildung weit mehr von dem unsinnlichen Gedanken abgezogen werde, als wenn meine Seele ganz auf die Idee der Stärke concentrirt wird. Ohne'n kann

keine Allegorie, im Gemälde dargestellt, verständlich, mithin zum wesentlichen Zweck der Aehnlichbildung brauchbar seyn, als bis sowohl die Wahrheit, die dadurch angedeutet, als das Bild, unter dem sie dargestellt wird, im gemeinen Leben von wohlgezogenen Menschen so leicht auszufinden und anzuerkennen sind, daß ich nur daran Vergnügen finde, dasjenige, was ich mir entweder hundertmal unter sichtbaren Gestalten gedacht hatte, (oder hätte denken können, wenn ich nur darauf geführt wäre,) nun wirklich als Abglanz einer sichtbaren Gestalt vor mir erblicke. Daß unter Voraussetzung einer solchen allgemeinen Bekanntschaft mit der Wahrheit und ihrer Hülle sich weder für Verstand noch Herz ein großer Gewinn erwarten lasse, das fällt in die Augen.

Inzwischen ist die Allegorie darum gar nicht zu verwerfen, wenn sie mit dem Wesen der Mahleren zusammengehen kann; wenn sie der Verständlichkeit des Sujets, mithin dem Urtheil über Aehnlichbildung und der wohlgefälligen Einkleidung nicht schadet. Sie muß aber allemal wie ein historisches oder poetisches Interesse betrachtet werden, welches dem Gemälde begelegt wird. Ihr Reiz beruhet allemal in der Rück Erinnerung an dasjenige, was man sich schon unter sichtbaren Gestalten gedacht hat, oder leicht hätte denken können: entweder weil Uebereinkunft und Gebrauch die unsinnliche Idee mit sicht-

baren Zeichen verständlich gemacht hat, oder wie ein berühmter Dichter der ganzen Nation durch einen glücklichen Schwung seiner Phantasie das Gesetz gegeben hat, sich die unsinnliche Vorstellung gerade unter diesem oder jenem sichtbaren Bilde zu denken; oder endlich, weil die einzelnen Theile, woraus die Allegorie zusammengesetzt ist, schon für Bilder angenommen sind. Das allegorische Bild des Mahlers muß so zu sagen schon in dem Hieroglyphischen Wörterbuche der kultivirten Nationen stehen, oder sich mit großer Leichtigkeit aus den Stammwörtern desselben zusammensetzen lassen. Alsdann liefert ein allegorisches Gemählde unstreitig einen Zusatz zu unserm Vergnügen. Es erinnert uns nicht allein an die interessante Idee, die zuerst in ein sichtbar gedachtes Zeichen eingehüllt ist; sondern es macht uns auch das Vergnügen, welches wir allemal empfinden, wenn wir dasjenige sehen, was wir längst als sichtbar uns gedacht haben, oder leicht hätten denken mögen. Oft kann auch das Lokal solchen allegorischen Gemälden einen ganz besondern Reiz geben, wenn sie in genauer Beziehung mit der Bestimmung des Ortes stehen, in dem sie angebracht sind: z. E. in Hörsälen, Tempeln u. s. w., oder wenn die Menge sichtbarer Gegenstände, welche zu ihrer Composition erfordert werden, zu Füllung großer Felder, z. E. zu Deckenstücken, zweckmäßige Sujets an die Hand geben.

Will man aber dem Verstande, dem Wize, die Unterhaltung des Enträthsels eines unsinnlichen Gehalts aus der sichtbaren Hülle geben, so gehört dieser Zweck vielmehr der Kupferstecherkunst und den übrigen, blos schattirenden Künsten an.

Man hat aber überhaupt bis jetzt die verschiedenen Begriffe einer allegorischen Handlung, welche ein ganzes Gemählde füllen soll, einer einzelnen allegorischen Figur, welche ein ganzes Gemählde füllen soll, einer allegorischen menschlichen Figur, welche mit in die Darstellung einer dramatischen Handlung aufgenommen wird, eines Symbols und eines Attributs nicht gehörig von einander unterschieden.

Bei der Beurtheilung dieser ganz verschiedenen Dinge sind ganz verschiedene Grundsätze zu befolgen, worüber ich mich theils auf meine Ausführung in meinem Werke über Rom im dritten Theile S. 218. und ferner, theils auf dasjenige beziehe, was ich im neunten Buche im zweyundzwanzigsten Kapitel sagen werde. Nur ganz kurz will ich meine Ideen über diese Materie hier anzeigen.

1) Der Begriff, den man von der allegorischen Bezeichnung überhaupt zu geben pflegt, sie sey ein Bild, das etwas anders anzeige, als was die Figur sagt, ist unbestimmt und falsch. Beynahe eben so falsch der: sie sey eine Figur, die etwas Unsinnliches darstelle.

In den bildenden Künsten läßt sich gar kein allgemeiner Begriff für alle Arten der allegorischen Bezeichnungen weiter geben, als daß man sagt: sie sind Bezeichnungen dessen, was man im gemeinen Leben des wohlerzogenen Menschen im Durchschnitt — mithin auch in der dahin gehörigen Geschichte und Fabel — nicht zu sehen, und durch den bloßen Anblick instinktartig zu erkennen gewohnt ist. Daraus fließt dann

2) Daß alle Attribute, welche Stand, Beschäftigungen, Lage der Personen, die im gemeinen Leben des wohlerzogenen Menschen und in der dahin gehörenden Geschichte und Fabel sichtbar gedacht werden, anzeigen, schlechterdings keine Allegorien oder Symbole sind, noch die Figuren, welche sie an sich tragen, zu allegorischen und symbolischen Figuren machen. Der Karst, der Spaten des Bauern, die Krone des Königs, die phrygische Mütze des Paris, der Adler Jupiters, die Flügel des Amors gehören zu den bloßen Attributen.

Ich denke mir diese Figuren in dem gemeinen Leben, in der Natur, welche den Künstler und mich umgiebt, gar nicht ohne diese Beschaffenheiten.

3) Alle diejenigen Körper, welche mit andern Körpern in einem Gemälde auf eine Art vereinigt werden, worunter ich mir das Sichtbare im gemeinen Leben und in der dazu gehörenden Geschichte und Fabel gewöhnlich nicht denke, wenn

ich sie bloß als Gegenstände der Erkenntniß vor mir hinstelle; — sind entweder Symbole, oder allegorische Figuren, oder allegorische Begebenheiten. (Handlungen, Vorstellungen.)

Symbole sind sie dann, wann sie die Natur der Attribute annehmen, zu Wiedererkennungszeichen einer andern Hauptfigur oder Hauptvorstellung dienen sollen. Sie können alsdann sowohl aus lebendigen als aus todtten Körpern, ja sogar aus menschlichen Figuren bestehen.

Die Waage in der Hand eines Weibes von vornehmen Charakter ist ein Symbol der Gerechtigkeit. Denn ich denke mir eine Dame nicht als ein Handelsweib, und die Vorstellung der Gerechtigkeit, unter einem Bilde, gehört nicht in den Kreis meiner sichtbaren Gegenstände aus dem gemeinen Leben, wie etwa der König, der Paris, der Jupiter und der Amor. Das Lamm im Arme der Dame ist Symbol der Sanftmuth: denn ich denke mir nur die Hirtinn mit dem Lamm, und die Sanftmuth stellt sich meinem Geiste gewöhnlicher Weise nicht unter einer Figur vor.

Der Nil im Gemähde des Poussin von der Findung des Moses, unter der Figur eines Flusses, der sich das Haupt verschleiert, ist Symbol, denn er dient bloß zum Wiedererkennungszeichen.

Von diesen Symbolen, von diesen nicht in die Begriffe von dem gemeinen Leben des Künstlers aufgenommenen Wiedererkennungszeichen gilt die

vortreffliche Regel des de Piles: sie müssen hergebracht, allgemein verständlich und nothwendig seyn.

4) Einzelne allegorische Figuren sind nur dann als solche zu betrachten, wenn sie für sich ein Gemälde allein ausfüllen, wie die Figuren der Gerechtigkeit und Billigkeit von Raphael. (Mein Werk über Rom 1ster Theil S. 145.) Treten sie in größeren Compositionen, deren Subject aus dem gemeinen Leben des Künstlers genommen ist, hinzu, um die Verständlichkeit der dargestellten Handlung zu erleichtern; (z. B. in den Gemälden des Rubens von der Geschichte Heinrich des IVten) so sind sie, wie ad nr. 3. gesagt ist, Symbole, nicht allegorische Figuren. Diese letztern müssen dann nach andern Grundsätzen beurtheilt und allemal als Charakterstücke, als Repräsentanten einer gewissen Menschenart angesehen werden können. Physiognomie und Symbol müssen sie zu gleicher Zeit bezeichnen.

5) Allegorische Begebenheiten, oder wie man sie sonst zu nennen pflegt, Vorstellungen, Handlungen, sind größere Gemälde, worin Figuren vorkommen, deren örtliche Zusammenstellung und Ausdruck mich geradezu darauf führt, hier etwas aufzufuchen, was sich aus Vorfällen innerhalb des Bereichs des sichtbaren gemeinen Lebens des Künstlers nicht ganz erklären, wenn es sich gleich damit in Vergleichung setzen läßt.

Von dieser Art sind der Amor, der in einem mit einem Fuchs und einem Huhne zusammen gespannt gezogenen Wagen fährt. Ich kann diese Begebenheit mit ähnlichen Vorfällen im gemeinen Leben, wo ich Kinder mit Thieren spielen sehe, vergleichen, aber doch das ruhige Zusammenziehen zweyer einander feindlicher Thiere nicht anders vollständig erklären, als wenn ich ihre Verbindung in der Macht der Liebe suche, welche oft Menschen von dem allerentgegengesetztesten Charakter vereinigt. Dagegen würde ein Amor, der in einem mit Tauben bespannten Wagen fährt, (ein Vorfall aus der Fabel im Bezirk des gemeinen Lebens des Künstlers) nie für eine Allegorie der unschuldig spielenden Liebe gehalten werden können. Die Continenz des Scipio (ein Vorfall aus der Geschichte im Bezirk des gemeinen Lebens des Künstlers) wird für keine Allegorie der Mäßigung gelten können. Endlich wird wohl niemand die Umarmung zweyer Ehegatten, die ihr Kind an sich drücken, (ein Vorfall aus dem gemeinen Leben eines jeden Menschen) für eine Allegorie der häuslichen Glückseligkeit halten. Man sieht hieraus, wie fehlerhaft die Theorien derjenigen sind, welche, wie Euler, einer selbstständigen Kunst, die ohne Schrift und ohne Rücksicht auf den Ort der Aufstellung arbeitet, vorschlagen, moralische Sätze in wüthliche Begebenheiten aus der Geschichte, der Fabel und dem gemeinen Leben

des Künstlers überhaupt einzufleiden und dadurch zu allegorisiren.

Dies ist gar nicht möglich ohne das Wesen der Allegorie zu zerstören. Die Malererey arbeitet nicht für Herrn Sulzer, und diejenigen, die mit ihm einstimmig allerwärts geheime Bedeutungen auffuchen, allein, sondern für alle wohlerzogene Menschen im Durchschnitt, und diese suchen dasjenige auf, was ihnen am nächsten liegt, das gemeine Leben des Künstlers. Wenn sich die Vorstellung daraus erklären läßt, so fragen sie so wenig darnach, ob die Mäßigung des Scipio das Bild der Mäßigung überhaupt sey, als der unbefangene Leser darnach fragt, ob Tasso in dem befreieten Jerusalem eine Allegorie eines christlichen Streiters nach der ewigen Seligkeit habe ausführen wollen. Inzwischen bleibt so viel gewiß, daß die allegorische Vorstellung sich allemal mit einem sichtbaren Vorfalle im gemeinen Leben in Vergleichung müsse setzen lassen. Die Devise eines Mannes, der eine Menge Zuhörer mit Stricken bey den Ohren hält, um die Macht der Beredsamkeit auszudrücken: oder die eines Mars, der Länder und Städte in einem Mörser zermalmet; oder eines erzürnten Gottes, dem Feuer und Dampf aus der Nase geht, sind keine schickliche Sujets für die Malererey. (Vergleiche mein Buch über Rom im 1sten Theil S. 187.)

Achtundzwanzigstes Kapitel.

Die Bemühung des Mahlers durch Hervorhebung des Geistreichen in seinen Gemälden zu verschönern, da wo dieß nicht nothwendig ist, ist äusserst gefährlich. In allen Fällen, wo sich höhere Geistesfähigkeiten in dem Künstler von selbst voraussetzen lassen, liebt man sogar eine Spur sorgsamer Behandlung.

Nichts ist gefährlicher für die Malerey als der Grundsatz: daß ihre Werke durch hervorstechende Beachtung der überdachten Fertigkeit der Hand, der eigenthümlichen Anschauungs- und Darstellungsart, der Begeisterung, des poetischen Feuers des Künstlers, die Einbildungskraft des Beschauers spannen sollen. Die Befolgung dieses Grundsatzes, welche die Franzosen *Esprit*, die Italiener *Spirito Brio* nennen, ist der Ruin der Kunst in allen Schulen gewesen. Raphael, Correggio, Tizian, haben wohl gewußt, daß ihre Werke die Ahndung ihres höheren Geistes von selbst mit sich führen würden, wenn sie auch nicht darauf ausgingen ihn besonders beachten zu lassen. Aber ihre Nachfolger haben zeigen wollen, daß sie Meister in der Kunst, und dabey von einem poetischen Feuer begeistert gewesen wären. Diese Begeisterung sollte die Beschauer anstecken,

ſie ſollten den Genius bewundern, der eine ſolche Zauberwelt hätte ſchaffen können. Sie haben ihre Anhänger gefunden, und beſonders in neueren Zeiten hat man uns belehren wollen, daß nicht die Uebereinſtimmung der Nachbildung mit dem Nachgebildeten, ſondern die Erfindung, das Geſchöpf der Einbildungskraft, und ſeine Wirkung auf die Einbildungskraft des Beſchauers, der Maasſtab der Güte eines Gemähldeſey.

Aber gerade ſolche Geſchöpfe der Einbildungskraft, die auf den Dichter den größten Eindruck machen, ſind gemeiniglich die ſchlechteſten Gemählde. Wäre jener Maasſtab der wahre, ſo ſtänden Tempeſta, Pietro da Cortona, Rubens, ja beynahe der größte Theil der Engländer und Franzoſen weit über Raphael, Correggio, Tizian; und wo bliebe gar mein armer und doch ſo theurer Gerhard Dow? Nein, Nein! Eine Menge von Gegenſtänden verlangen nichts von jenem Spirito und Esprit, um bey der Darſtellung im Gemählde für ſchöne Kunſtwerke zu gelten, und wenn die Begeiſterung des Mahlers uns rühren ſoll, ſo muß es unter Beobachtung der nothwendigen Bedingung, treu und wahr zu ſeyn, ja! allein auf dieſem Wege geſchehen. Das Außerordentliche in dem Genie des Künſtlers liegt nicht in der Stärke, womit ihn der Eindruck des Sichtbaren der Körper zur Begeiſterung hinreißt, ſondern in der Feinheit und Schärfe, mit denen er das Charakteriſtiſche der Wahrheit, das Schöne,

Steigende, bedeutungsvolle der Gestalt, der Farben, der Beleuchtung, in der Absicht wahrnimmt, es für den Augenblick durch Anschauung, und in der Folge durch Wiederdarstellung zu genießen.

Es besteht in dem Ausdauern, in dem Wachsen des Eindrucksgefühls während der langsamen mechanischen Behandlung. Begeisterung, wie sie der Dichter fühlt, und die allemal mit einem hohen Grade von Affect verknüpft ist, der ihn gleichsam mit den Gegenständen selbst vereinigt, ihn in sie hinüber trägt, ist gar nicht des Malers Sache. Dabey denkt man nicht an das Detail des Körpers, oder wie sich die Sache im Detail wieder liefern läßt. Doch darüber habe ich oben schon so viel gesagt, daß ich billig hier darüber schweige.

Die Eigenthümlichkeit der Anschauungs- und Darstellungsart zeigen zu wollen, führt gemeinlich ins Gezierte und Abenteuerliche. Soll eines von beyden seyn, so ist es besser zu gewöhnlich, das heißt übereinstimmend mit den Vorstellungen der ungebildeten Klasse der Menschen, als singulär oder übereinstimmend mit den Vorstellungen keiner Klasse von Menschen zu werden.

Oskade und Teniers stehen gewiß an Rang über den Cavalier Liber, Spranger und andere.

Die Fertigkeit der Hand herauszuheben ist gleichfalls höchst gefährlich. Man verfällt dadurch ins Manierirte und Unvollendete. Wer sein Augenicht an Skizzen verborben hat, wird lieber ein

Gemählde von Gerhard Dow, als eine illuminirte Zeichnung von einem der neueren Engelländer sehen. Die nette sorgsame Behandlung bey Gegenständen, deren treue Darstellung dadurch noch erschwert wird, ist allemal ein Vorzug, dem Raphael und Gerhard Dow auf gleiche Art nachgestrebt haben. Nur halbe Kenner schätzen ein Gemählde nach den Farbentlecken und Vorsteckpinselzügen.

Neunundzwanzigstes Kapitel.

Inzwischen erfordern gewisse Gegenstände, um im Gemählde zweckmäßig nachgebildet für schöne Kunstwerke zu gelten, so wie gewisse Arten von Malerereyen, daß die Aufmerksamkeit des Beschauers auf das Geistreiche der mechanischen Ausführung und die Originalität der Anschauungsart ausdrücklich geleitet werde.

Wenn gewisse Gegenstände, z. E. die Beywerke des dargestellten Menschen, Haare, Stoffe, Geräthschaften, Bart u. s. w. ferner die Darstellungen der Stilleben, der Vögel, des kleineren Viehes u. s. w.: wenn diese und ähnliche Gegenstände nicht durch Behandlung, durch die eigenthümliche Art, wie der Künstler sie angeschauet und dargestellt hat, und durch den malerischen Effect für den Anblick wichtig werden, so

können sie die Seele des Beschauers nicht spannen, der Aehnlichkeit der Nachbildung mit dem Nachgebildeten nachzuspüren.

Es giebt auch einige Arten von Mahlereyen, welche ausdrücklich fordern, daß das Geistreiche der Behandlung und die Originalität der Anschauungs- und Darstellungsart ihre Produkte interessant machen. Dahin gehört die Miniatur, und auf gewisse Weise das Pastel. Das kleine Maaß, worin die Gegenstände in der Miniatur dargestellt werden, läßt kaum eine genaue Prüfung der Uebereinstimmung des Nachgebildeten mit der Nachbildung zu.

Die Sorgsamkeit, womit diese Art von Mahlerey behandelt werden muß, hat auch gar zu viel Mechanisches an sich, als daß der Beschauer sie nicht leicht mit einer bloßen Künsteley verwechseln sollte. Man verlangt also hier eine geistreiche Behandlung, etwas Auffallendes, welches eine eigenthümliche Art die Gegenstände anzusehen, das Talent die Hauptbestandtheile der Wahrheit zu ergreifen, und eine überdachte Fertigkeit der Hand in dem Künstler voraussetzt.

Dreyßigstes Kapitel.

—
 Treue Nachbildung ist von unschicklicher Nachbildung sehr verschieden.

Diejenigen, welche so sehr gegen den Grundsatz streiten, daß das Wesen der Malerey nicht in treuer Nachahmung bestehe, berufen sich gemeinlich auf die unschicklichen Darstellungen, welche einige Niederländer von einigen edleren historischen Begebenheiten geliefert haben. Die Gesichter sind alltäglich, der Ausdruck ist gemein, das Ganze mit Puß überladen. Kann man nun behaupten, fragen sie, daß solche Gemälde, um der treuen Nachbildung wegen, schöne Kunstwerke sind?

Allein hier herrscht eine Verworrenheit in den Begriffen. Solche Darstellungen sind nicht treue Nachbildungen der Natur. Denn nicht bloß dasjenige heißt Natur, was mit den Gegenständen übereinkommt, die den ungebildeten Menschen am allergewöhnlichsten umringen; sondern auch dasjenige, was wohlerzogene Menschen nach guten sicheren Erfahrungen über die Art denken, wie edle Menschen gestaltet sind, sich gebärden und darstellen. Wenn nun der wohlerzogene Mensch, der die edle Begebenheit, immer von einem edeln Wilde begleitet, in seinem Kopfe herum-

herumtrug, diese auf eine gewisse Art im Bilde versinnlicht findet; so ist ja keine Treue, keine Ähnlichkeit vorhanden.

Aber nun auch wohl bemerkt, wenn man eine Bauerngesellschaft unter dem edeln Gestirke, mit dem edeln Ausdrucke und Anstande schildern wollte, womit sich Helden und Vornehme darstellen, dann würde diese Nachbildung gleichfalls unnatürlich, untreu, mithin auch unschicklich seyn.

Einunddrenßigstes Kapitel.

Wichtige Resultate aus diesem Buche zur Anleitung des jungen Künstlers und des Kritikers, bey dem Studio des ersten in der Kunst, und bey Beurtheilung bereits fertigter Gemälde für den letzten.

Plato und Quintilian, Bembo und Pope, Alte und Neue, bis auf die Mitte dieses Jahrhunderts herab, haben behauptet: Nachahmung sey das Wesen der Malerey.

Dieser Satz ist unvorsichtig und unbestimmt ausgedrückt. Denn nicht Nachahmung überhaupt, sondern zweckmäßige Nachbildung individueller Körper in der Absicht eine Tafel zu einer Kunstschönheit zu machen, ist das Wesen der Malerey.

Zweiter Theil.

O

Inzwischen haben sich diejenigen, welche in neueren Zeiten behauptet haben, ein Gemälde sey ganz und gar keine Nachahmung, ihr Wesen bestehe in der Verschönerung der Gestalten, in Spannung der Einbildungskraft, in Nährung des Herzens, in Belehrung, Besserung und so weiter, gewiß einer noch größeren Unbestimmtheit in ihren Begriffen und der Art sie auszudrücken schuldig gemacht.

Ihre so verworren gedachten und ausgedruckten Grundsätze haben schon das größte Unheil angerichtet.

Die Schüler des Herrn Anton Raphael Mengs bauen Jahre lang an idealisch schönen Körpern, welche sie eben so frostig ausführen als zusammensetzen. Die Franzosen unter Bouchers Fahne zer schlagen ihren Körpern die Knochen, um sie in ausgeschweifte Formen der Wellenlinie zu biegen, und werfen die Glieder auf die abentheuerlichste Art hier und dorthin, damit recht viel sinnliche Erkenntniß der Mannigfaltigkeit und Einheit herauskomme. Sie sind so poetisch wichtig, und so moralisch rührend, und so historisch belehrend, daß am Ende vor aller Thätigkeit der Einbildungskraft und der Sympathie nichts mehr an dem Gemälde zu sehen übrig bleibt, als die Hieroglyphe unsinnlicher Vorstellungen.

Der neueren englischen Schule geht es um nichts besser. Diese spannen ihre Figuren auf die Marterleiter, um sie schlant zu zerren, und

sind dabey so erhaben, so ernst, oder so launigt, daß man in eine Welt von lauter Abentheuerlichkeiten versetzt zu werden glaubt.

Unstreitig gewiß bleibt es doch, daß sich die individuelle Natur oft dem Mahler dergestalt zeigt, daß er, ohne etwas ab- oder hinzuzusetzen, sie geradezu treu copiren, und dadurch ein schönes Gemählde hervorbringen kann. Unstreitig gewiß bleibt es doch, daß die Regeln, welche ihn abhalten sollen, die Natur nicht ohne Wahl zu copiren, mehr Warnungen zur Behutsamkeit als Vorschriften zur sicheren Erreichung des Zwecks enthalten.

Es scheint also der Satz: die Mahlercy ist eine Nachahmung der Natur; viel näher zum Zweck zu führen, als der: sie ist ganz und gar keine Nachahmung der Natur. Denn bey der Befolgung jener zuerst ausgedrückten Regel sind doch schon verschiedene Künstler groß geworden und haben schöne Gemählde geliefert. Hingegen bey der Befolgung der letzten Regel kann kein schönes Gemählde je geliefert werden, und die Mahlercy sinkt mit jedem Tage tiefer herab.

Eine andere höchst schädliche Wirkung, welche diese so unvorsichtig ausgedrückten Grundsätze mit sich führen, besteht darin: daß die Meisterwerke der niederländischen Schule, welche seit Jahrhunderten, selbst den Italienern, Vergnügen gemacht haben, jetzt aus dem Range schöner Kunstwerke gänzlich ausgestrichen werden; daß man gewisse

Objets, die doch so mahlerisch sind, gar nicht gemahlt wissen will, weil sie nicht plastisch, poetisch, historisch moralisch interessant sind, oder nicht bereits in der Natur angetroffen das Auge des Beschauers auf sich ziehen würden.

Das Wort: verschönern, hat uns großen Nachtheil gebracht. Man hat nie gewußt, welchen Begriff man damit verbinden sollte. Bald hat man gewollt, man solle den Gegenständen in der Natur durch das Gemählde neue Reize leihen, und hat nicht bedacht, daß der Mahler dieß immer thut, wenn er den gewöhnlichsten Gegenständen die schöne Eigenschaft der ergreifenden Darstellung der Individualität, der geistreichen Behandlung, der mahlerischen Wirkung, aber wohl verstanden in so fern sie als gemahlt betrachtet werden, leihet. Bald hat man gewollt, der Mahler sollte nur dasjenige mahlen, was schon in der Natur gesehen unsere Aufmerksamkeit auf sich zieht, und hat nicht bedacht, daß so vieles, was wir in der Natur gerne sehen, uns nicht blos darum wohlgefällt, weil wir es sehen, und daß selbst unter demjenigen, was man in der Natur gerne sieht, sich so vieles nicht mahlen lasse. Bald hat man gar gewollt, der Mahler solle die Körper plastisch bauen, und hat nicht bedacht, daß dieß der Mahler entweder gar nicht vermag, oder mit Aufopferung wesentlicherer schönen Eigenschaften seines Gemählde erreicht.

Verschönern heißt in der Malerey offenbar so viel, als einem Gemählde, das nach ~~seiner~~ Art schon für eine Kunstschöpfung gelten könnte, schöne Eigenschaften leihen, die ihm in Vergleichung mit dem bloß nothdürftig ~~schönen~~ Gemählde den Begriff des Vortrefflichen gewähren. Der Maler verschönert 1) durch die Wahl des Sujets, 2) durch die Wahl der Mittel zur Ausführung, 3) durch die Ausführung selbst.

1) Ein Künstler, der Küchenstücke und dramatische Darstellungen des Menschen liefern kann, wird verschönern, wenn er die letztern mahlt. Denn jeder wohlgezogene Mensch sieht Gemählde der letztern Art lieber, als Gemählde der erstern. Aber da doch schon das Küchenstück ein schönes Gemählde ausmachen kann, so hat der Kritiker so wenig darum ein Recht, dieß aus der Klasse schöner Kunstwerke auszuschließen, weil das Subject minder schön ist, als die dramatische Darstellung des Menschen, als wenig der Künstler, der nur Küchenstücke mahlen kann, darum dieß nicht darstellen soll, weil er nichts schöneres zu mahlen versteht. So verfährt man ja nicht mit dem Dichter. Oder will man auch darum keine Bürgerliche Ballade lesen, weil das Subject nicht so schön, wie die Iliade ist?

Der Künstler, der hinreichende Kräfte besitzt, und sich in der erforderlichen Lage befindet, wird lieber ein Landschaftsmaler, ein Maler des Menschen, als ein Stilllebenmaler, und wieder

lieber ein dramatischer Darsteller des Menschen, als ein bloßer Bildnißmaler werden wollen. Aber diese Verbindlichkeit liegt nicht in dem Wesen seiner Kunst, sondern in seiner sittlichen Bestimmung, vermöge deren ein jeder der Vollkommenheit möglichst nachstreben soll. Wenn er aber nur Talente zum Stillebenmaler besitzt, oder nicht in der Lage ist dramatische Gemählde liefern zu können; so verliert er dadurch nicht den Anspruch auf den Namen eines schönen Künstlers, daß er nur Stilleben liefert.

Der Kritiker wird lieber dramatische Darstellungen des Menschen als Bildnisse, lieber Landschaften als Blumenstücke sehen; aber er wird darum diese letztere nicht aus der Reihe schöner Kunstwerke ausschließen dürfen.

2) Der Künstler verschönert durch die Wahl der Mittel zur Ausführung, wenn er ein Subject, das an sich schon fähig ist im Gemählde dargestellt zu werden, durch solche Formen, durch solche Farben, durch eine solche Wahl des Hellbunkeln darstellt, und durch solche vortreffliche oder specifisch interessante Eigenschaften schmückt, welche das Gemählde schöner machen als es zu seyn brauchte, um nothdürftig für eine Schönheit zu gelten. Hierbey muß aber zweyerley bemerkt werden. Erstlich daß eine solche Zugabe zwar einen gerechten Anspruch darauf hat unser Vergnügen zu erhöhen, keinesweges aber durch ihren Mangel das Werk aus der Klasse schöner Kunst

werke auszuweisen berechtigt. Zweitens, daß die Zugabe immer im Verhältnisse mit dem Wesen und der Bestimmung des Werks nach Gattung und Art stehen müsse. Ein Stillleben ist ein schönes Gemälde, wenn die allergehörlichsten Geräthschaften mit Individualität und unter mahlerischer Wärtung dargestellt werden. Wenn es schöne Formen der Geräthschaften zeigt, so ist es schöner. Wenn der Mahler aber Blumen so symbolisch ordnen wollte, wie die Liebestränke im Orient gebunden werden, so wäre es dadurch um nichts schöner: denn die symbolische Bedeutung sucht hier kein unbefangener Beschauer, weil sie gar nicht durch den bloßen Anblick überliefert werden kann.

Wenn eine dramatische Darstellung des Menschen zugleich eine bestimmte historische Begebenheit liefert, so ist sie dadurch um so schöner. Wenn aber die historische Begebenheit zugleich eine moralische Belehrung oder Nutzenwendung enthält, so wird dadurch das Gemälde im geringsten nicht schöner. Denn diese moralische Bedeutung sieht kein unbefangener Beschauer. Dagegen wird eine historische Begebenheit dadurch nicht aus der Klasse schöner Kunstwerke ausgestoßen, daß der nicht unterrichtete Beschauer sie bloß für eine Begebenheit aus dem gemeinen Leben hält.

3) Endlich verschönert der Künstler durch die Ausführung selbst. Die Zeichnung eines Poussin ist schon wahr und richtig. Aber die eines Ra-

Das Achte Buch. Ein u. dreyßig. Kap.

phale ist bestimmt und fein, mithin mehr als nothdürftig zureichend, sie ist vortreflich. Das Colorit eines Albano ist schon nothdürftig wahr und richtig, aber das eines Tizians ist es noch mehr, es ist vortreflich. Das Gelbunte eines Rubens ist schon nothdürftig wahr, schon richtig, aber das eines Correggio ist es noch mehr, es ist vortreflich.

Diese Verschönerung liegt eigentlich dem Maler am allernächsten. Es ist diejenige, der er am meisten nachstreben sollte, und die ihn am sichersten zum Zwecke führt. Auf diese sollte also billig der Kritiker zuerst sehen, und den Werth eines Gemähltes bey der Vergleichung mit andern zunächst bestimmen. Aber auch hier ist die nöthige Vorsicht nicht zu unterlassen, daß man nicht die nämlichen Vorzüge der Ausführung von einer Art der Malerey als von der andern fordert. Die äußerste Bestimmtheit in der Zeichnung ist bey der Darstellung des Menschen ganz anders nöthig als bey der Darstellung von Pflanzen, Geflügel, Landschaften und Gebäuden.

Neuntes Buch.

Ueber das Schöne und die Schönheit in der
Bildhauerkunst und einigen andern mit ihr
verwandten Künsten, welche mit stereomatisch
runden Körpern nachbilden.

Einleitung.

Begriff der Bildhauerkunst und der mit ihr
verwandten Künste.

Die Bildhauerkunst bearbeitet den Stein und
schafft daraus Körper, in denen der Schein
eines wirklichen specifischen Körpers ungefähr so
enthalten ist, wie er sich im Abguß bilden
könnte.

(Vergleiche siebentes Buch drittes Kapitel.)

Sie verfertiget sie in der Absicht, damit der
Beschauer an der Wahrnehmung der Aehnlichkeit
zwischen dem Nachgebildeten und der Nachbildung
sich belustigen, und zu gleicher Zeit Affekte des
Schönen sowohl für das Auge als für seinen Geist
durch solche Eigenschaften erhalten solle, verglei-
chen todes, durch schöne Fertigkeiten des Geistes

und der Hand des Menschen verfertigte Körper an sich tragen können. Dieß unterscheidet die Bildhauerkunst als schöne Kunst von dem Handwerk des gemeinen Steinmehrs, der den Stein zum Gebäude behauet, und von der decorirenden Kunst des Scalpellino, der architektonische Zierathen aus dem Steine schafft, ohne einen specifischen Körper nachzubilden.

Die Bildhauerkunst bearbeitet einen harten Stein stereomatisch rund für das betastende Gefühl, das heißt: die Hand kann über Dicke, Hervorragung und Zurückweichung der einzelnen Theile des Körpers, den sie hervorbringt, urtheilen. Der Geometer kann seine Dicke ausmessen. Dieß unterscheidet sie von der Malerey und von den Schattirungskünsten, als welche flache Körper und nicht ihren harten Stoff bearbeiten.

Sie bearbeitet einen harten Stein mit dem Meißel: dieß unterscheidet sie von der Holzschnitzkunst, von der Votivkunst, von der Stempelschneidkunst und von der Gießkunst; sie bearbeitet ihn dergestalt, daß sie ihn entweder ganz rund schafft, oder auf seiner Fläche Erhabenheiten stehen läßt: dieß unterscheidet sie von der Steinschneidkunst, die intaglios liefert.

Also theilt sich die eigentliche Bildhauerkunst in die ganz runde, und in die halbrunde und flach erhabene: oder in diejenige, welche Statuen, Haut- und Basreliefs aus hartem Steine liefert. Da inzwischen die Holzschnitzkunst, die Br

kunst, die Stumpelschneidkunst, die Gießkunst, die Kunst den Stein zu intagliiren, darin mit der Bildhauerkunst übereinkommen, daß sie runde Körper für das Gefühl liefern, in denen der Schein der Wahrheit unter den nöthigen Erfordernissen zu den Werken einer schönen Kunst überhaupt enthalten ist; so will ich sie als verwandte Künste wenigstens mit berühren.

Erster Abschnitt.

Runde Bildhauerkunst.

Erstes Kapitel.

Stoff, den sie bearbeitet, und wie sie ihn bearbeitet, und wie sie ihre Arbeit aufstellt.

Die runde Bildhauerkunst (die runde Sculptur) bearbeitet einen Stein, gemeiniglich den Marmor, und zwar dergestalt, daß die Hand den Körper, den sie verfertigt, ganz umfassen, mithin das Auge auch eine Umsicht und Ansichten aus allen Profilen davon nehmen kann. Diesen von ihr verfertigten Körper stellt sie zwischen andere Körper hin, und sondert ihn von diesen durch keinen Rahmen und keinen eingeschränkten Raum ab.

Zweytes Kapitel.

In so fern die Sculptur mit ihren Werken eine Nachbildung wirklicher specifischer Körper liefern, dadurch belustigen und zugleich Affekte des Schönen erwecken will, arbeitet sie keinesweges allein für das betastende Gefühl, aber sie nimmt mit darauf Rücksicht.

Die Sculptur arbeitet allerdings in so fern fürs betastende Gefühl, daß die Hand sich überzeugen kann, ihr Werk sey ein dicker aus Hervorragungen und Zurückweichungen bestehender Körper. Ja! die Hand kann auch über Wohlgestalt und über Wahrheit in manchen Stücken urtheilen.

Allein, einmal ist es die große Frage: ob derjenige, der nie eine Statue gesehen hätte, und mit verbundenen Augen zu ihr hingeführt würde, bey der Betastung diesen Stein für einen Körper, und nun gar für einen schönen Körper halten würde?

Ich zweifle daran. Die Hand kann über die Wahrheit desjenigen, was in einem Mangel an Widerstande bey der Betastung sein Wesen zu haben scheint, für sich allein nicht urtheilen. Haare, Gewand, Reichheit der Haut u. s. w. wird schwerlich die bloße Hand des Blinden in der Statue erkennen. Auch zweifle ich daran, daß

die Hand des Blinden das Schöne der Wohlge-
 stalt, es sey in Umriß, oder Aufriß, oder Rün-
 dung, wenn diese an Körpern von einem be-
 trächtlichen Umfange aufgesucht werden muß, aus-
 finden könne. Was die Hand mit einem male
 begreift, das mögen wir vielleicht wellenförmig
 amrissen, symmetrisch und eurythmetrisch angeord-
 net, abgestuft oder zirkelförmig gerundet fühlen.
 Aber die Wellenform, die Symmetrie, die Eu-
 rhythmie, die abgestuften oder zirkelförmigen Bie-
 gungen eines ganzen Körpers kann die Hand
 schlechterdings nicht auf einmal fassen, und findet
 sie die Eigenschaften nach und nach aus, so dient
 sie eigentlich nur dem Auge zum Agenten, welches
 nunmehr vermittelt einer merklichen Operation
 der Einbildungskraft das Ganze im Zusammen-
 hange vor sich zur Anschauung aufstellt. Wo
 mangelhaft demohngeachtet ein solches einzeln zu-
 sammengetastetes Bild für den Blinden seyn
 müsse, kann ich mir besser denken als sagen. Ue-
 ber so manches anderes Ingredienz der Schö-
 nheit, über die ausgezeichnete Bedeutung, den
 Ausdruck, den Geist, scheint es mir beynähe un-
 möglich mittelst der bloßen Hand zu urtheilen.
 Die Erzählungen, die man von blinden Bild-
 hauern oder Vossirern anführt, scheinen mir histo-
 risch verdächtig. Aber gesetzt sie wären völlig
 wahr, so sind die Werke, welche sie geliefert ha-
 ben, einzelne Köpfe nach lebenden Menschen ge-
 formt. Hier mag es möglich seyn, daß die Hand

mittelft einer langen Übung die Fertigkeit erhalte, die Individualität genau nachzuahmen. Allein dieß beweiset ganz und gar nichts dafür, daß eben diese Künstler nun auch ganze Figuren, und zwar als Schönheiten geliefert haben würden; am wenigsten aber beweist es, daß der wohlgezogene Beschauer im Durchschnitt, für den die Künste doch eigentlich bestimmt sind, mittelft der bloßen Betastung, diese von blinden Vossirern dargestellten Köpfe als wahr und schön erkennt und gefällt haben würde.

So viel bleibt dagegen gewiß: das Auge, welches über Wahrheit und Schönheit eines Werks der Sculptur urtheilt, nimmt die Hand allemal dabey mit zu Hülfe: rechnet auf die Möglichkeit der wirklichen Betastung: verlangt daher bey der Umsicht der Statue eine Wahrheit der Ründung, welche selbst die Prüfung des betastenden Gefühls aushalten könnte: ja, es verlangt von der Statue eine angenehme Wirkung auf die Sinne, welche diesen unmittelbar durch das Betasten, durch das Streicheln, durch das Umfassen der Körper zukommen kann.

Drittes Kapitel.

Die runde Sculptur kann in Rücksicht auf Wahrheit ihre Körper nicht färben und beleuchten. Was sie von dem Aeußeren der Körper in Rücksicht auf Wahrheit darstellt, ist bloß die Gestalt.

Ich werde in der Folge zeigen, in wie fern die runde Sculptur aus der Farbe und aus der Beleuchtung für die Schönheit ihrer Werke Vortheil ziehen könne: in Rücksicht auf Wahrheit oder Uebereinstimmung der Nachbildung mit dem Nachgebildeten. im Ganzen und im Detail kann sie die Farbe und die Beleuchtung gar nicht nutzen. Die Farbe wirklicher specifischer Körper in der Natur besteht aus der Lokalfarbe, aus der Farbenverweichung, aus dem Reflex und dem Ton.

(Vergleiche fünftes Buch zweytes Kapitel.)

Alles dieß zusammen zeigt jeder Körper, den ich in der Natur sehe. Die Sculptur müßte, um diese Eigenschaften darzustellen, entweder die Körper, welche sie aus hartem Steine nachbildet, bloß mit der Lokalfarbe bestreichen, und es dann dem zuströmenden Lichte überlassen, die Farbenverweichung, den Reflex und den Ton hervorzu bringen; oder sie müßte die Farbenverweichung, den Reflex, den Ton selbst mit mahlen.

Das letzte ist nur der Mahlerey möglich, welche Körper in einem specifischen Profile darstellt, die allemal aus einem nicht zu verändernden Gesichtspunkte angeschauet werden müssen. Aber auch der Vorschlag, die Statue mit der bloßen Lokalfarbe zu bemahlen, ist völlig unthunlich. Ein Körper, besonders der des Menschen, hat nicht eine Lokalfarbe, er hat ihrer unzählige, und wenn die Sculptur diese ausdrücken wollte, so würde sie Flecke liefern, nicht Färbung. *) Außerdem aber widersteht der glatte Stein in den meisten Fällen der Wahrheit der Farbe. Stoffe, Fleisch, Haare haben eine gewisse Unebenheit und Rauheit, welche selbst die Lokalfarbe unendlich modificiren. Der Mahler kann diese Rauheit, diese Sammetne ausdrücken. Der Sculpteur aber gar nicht, oder das Angenehme, welches er dem Sinne des betastenden Gefühls mittelst des Auges darbieten soll, geht ganz darüber verloren, ohne die Wahrheit zu erreichen.

Das Heilbunke der Schattirung steht der Sculptur allerdings zu Gebote, in so fern es von der Ründung der Gestalt abhängt. In so fern es von der verschiedenen Eigenschaft der Farben,
mehr

*) Lächerlich ist Hogarths Idee eine Statue mit mehreren Fleischtinten zu bescheiden. Dieses allein giebt mir deutlich zu erkennen, daß er nie in die wahren Grundsätze der Farbengebung eingedrungen seyn kann.

mehr oder minder Lichtstrahlen aufzunehmen, abhängt, ist es in Rücksicht auf Wahrheit ohne Nutzen für ihre Arbeit.

(Vergleiche fünftes Buch drittes Kapitel.)

Das Helldunkle der Beleuchtung, welches seinen Grund in dem Auströmen des auf die Körper hingeleiteten Lichts hat, (vergleiche fünftes Buch drittes Kapitel) ahmt die Sculptur gleichfalls nicht nach. Es dient höchstens dazu die Schönheit ihrer Werke zu erhöhen. Der Bildhauer kann seine Werke so stellen, daß sie ein vortheilhaftes Licht erhalten, das selbst die Wahrheit unterstützt. Bernini hat dieß oft, und besonders an seiner heiligen Theresie gezeigt. Aber einmal ist diese Wirkung seinem Werke nicht wesentlich angehörig, zweitens ist sie höchst unzuverlässig, und drittens gemeiniglich mit Aufopferungen anderer Bestandtheile der Wahrheit, die ihm viel wichtiger sind, verknüpft.

Das Auströmen, die Hemmung des Lichts, kurz! die Vertheilung des Lichts und Schattens, ist nicht Folge der Bearbeitung des Marmors, sondern Folge der Stellung der Statue, mithin dem Werke selbst nicht als wesentliche Eigenschaft, sondern als zufällige Beschaffenheit anliegend: Es kommt auf den Platz an, wohin ich die Bildhauersäule stelle, es kommt auf den Standpunkt an, wo der Beschauer steht, es kommt auf die Art an, wie die erleuchtende Fackel gehalten wird. Da nun der specifische Körper, welchen der Bildhauer

Zweiter Theil.

D

nachbildet, schwerlich gerade an dieser Stelle gestanden hat, in diesem Profile gesehen, von der Fackel gerade in dieser Rücksicht beleuchtet ist, so hat der Künstler auch gewiß nicht die Beleuchtung nachbilden wollen und können, so sehr er auch auf die Erhöhung der Wahrheit und Schönheit durch die Beleuchtung Rücksicht genommen haben mag.

Dann aber ist die Wirkung, in so fern sie die Wahrheit unterstützen soll, höchst unzuverlässig. Man drehe sich nur ein wenig anders, so wird das, was aus einem gewissen Gesichtspunkte in einem gewissen Profile, Haare, Gewand, weiche Haut und Fleisch schien, zum unförmlichen Wachs- oder Steinklumpen werden: und wer steht denn dem Bildhauer dafür ein, daß sein Werk allemal auf der nämlichen Stelle werde stehen bleiben? Ist er Decorateur? Hat er nicht die Verbindlichkeit auf sich selbstständige Kunstschönheiten zu liefern? Endlich aber geht über die Sorge für die Beleuchtung in Rücksicht auf Wahrheit beynahe immer einiges von der Wahrheit der Gestalt verloren. Man kann diesen Beweis nicht besser führen, als wenn man auf die Statuen des Bernini achtet. Um das Licht besser aufzufangen, hat er Fleisch, Haut, Gewand, Haar und Muskeln auf eine Art gebildet, welche nicht blos der Wohlgestalt, sondern auch der Wahrheit nachtheilig wird.

Viertes Kapitel.

Da nun die runde Sculptur den harten Stein als schöne nachbildende Kunst bearbeitet, Umfichten ihrer Körper liefert, diese nicht von andern sichtbaren Körpern durch einen Rahmen absondert, und auf Farbe und Beleuchtung in Ansehung der Treue gar nicht rechnet; so beschränkt dieß theils die Wahl der sichtbaren Gegenstände, welche sie nachbildet, theils der sichtbaren Eigenschaften und Beschaffenheiten, welche sie wieder liefert.

Die runde Sculptur bearbeitet den harten Stein als nachbildende schöne Kunst, und dieß führt allemal den Begriff einer kostbaren Materie und einer mühsamen Behandlung in der Absicht mit sich, den Beschauer dadurch zu belustigen, daß er den Schein des Wirklichen darin auffuche. Die runde Sculptur ründet diesen Stein, giebt Umfichten, und dieß führt allemal auf die Voraussetzung, daß der nachgebildete Körper auch in der Natur von mehreren Seiten beachtet zu werden pflege. Die runde Sculptur liefert Körper, in denen der Schein wirklicher Körper enthalten ist, aber dieser ist von andern Körpern durch keinen Rahmen, durch keinen eingeschränkten Raum abgesondert, und Alles, was

man an ihm sieht und fühlt, wird als Schein der Wahrheit betrachtet. Das Werk, in dem der Schein enthalten ist, und der Schein selbst, fließen hier in einander. Endlich kommt die Farbe und die Beleuchtung der Sculptur in Rücksicht auf Wahrheit gar nicht zu statten. Nur durch die Gestalt, in Umriss, Aufriß, und besonders auch in der Rändung ist die Bildhauerkunst wahr, und dieß setzt zum voraus, daß der nachgebildete Gegenstand nach der Gestalt, und besonders nach der Gestalt in der stereomatischen Rändung, beurtheilt zu werden pflege. Nun giebt es eine Menge von Gegenständen, von denen der Grad von Aufmerksamkeit, den wir ihnen in der Wirklichkeit schenken, mit der Kostbarkeit des Stoffs und der mühsamen Behandlung in der Sculptur in gar keinem Verhältnisse steht. Wenn diese nachgebildet würden, so müßte die Unschicklichkeit der Wahl sogleich unsere Belustigung hemmen.

Dahin gehören Insekten, gewöhnliche Steine, Erdklumpen. Es giebt andere, deren Gestalt so leicht nachzuahmen ist, daß gar keine schöne Fertigkeiten zu der Nachbildung erforderlich sind, zum Exempel gewöhnliche Hausgeräthe, geometrische Körper in Stein gehauen: Es giebt andere, die in Stein gehauen mit dem Körper in der Wirklichkeit selbst verwechselt werden, z. B. Erbsen, Edelsteine, Kiesel. In allen diesen Fällen können wir nicht dadurch belustigt werden, den Schein in dem nachgebildeten Werke aufzusuchen.

Es giebt wieder andere Gegenstände, die wir in der Natur immer nur nach einer Ansicht, nicht nach einer Umsicht beurtheilen: entweder weil wir ganz unfähig, oder weil wir nicht gewohnt sind sie anders zu beurtheilen. Dahin gehören Gegenstände, die wir immer in einer sehr großen Entfernung sehen, die ihre körperliche oder stereometrische Ründung, mithin einen Haupttheil der Gestalt verlieren, und nur nach Umriß, Aufriß, Farbe und Helldunkeln als rund erkannt werden, z. E. Wolken, Mond, Sterne, entfernt liegende Gegenden.

Ferner gehören dahin Gegenstände, deren stereometrische Ründung wir zwar allerdings durch eine Umsicht erkennen können, an denen aber diese Art der Erkenntniß mit zu vielen Beschwerclichkeiten verknüpft seyn würde, um sie gewöhnlich einzunehmen. Dahin gehören Berge, große Haufen versammelter Menschen u. s. w.

Es giebt Gegenstände, welche eine so irreguläre abwechselnde, und mit andern Körpern, worfür doch ganz verschiedene Begriffe festgesetzt sind, ähnliche Gestalt haben, daß sie ohne Hülfe der Farbe und des Helldunkeln ganz und gar nicht erkannt werden können. Dahin gehören Schwaa-
ren, Brod, geschlachtetes Fleisch, Steine, Felsklumpen, Erdklöße: wer mag diese Körper nach der bloßen Gestalt unterscheiden? Aber selbst an Gegenständen, deren Nachbildung Hauptzweck für die runde Sculptur seyn können, bildet sie

nicht alle diejenigen sichtbaren Eigenschaften und Beschaffenheiten nach, welche die Malererey liefern kann. Ich habe mich hierüber bereits im achten Buche dieses Werks weitläufig erklärt. Das Lockere, Leichte, Nachgiebige, Sanfte, Flüßige, welches für den Anblick blos durch das Hellbunke und das Farbenspiel vollständig erkannt werden kann, bildet sie entweder gar nicht nach, oder deutet es nur an. Dahin gehören Busch, Wolle, Haare, Stoff, Blick u. s. w. Eben darum kann sie auch dasjenige, was in der physiognomischen und mimischen Darstellung des Menschen durch Farbe und Hellbunke erkannt wird, nur höchst mangelhaft wieder geben, und die Beschaffenheit, welche der Körper durch die Art des Lichts, das ihn beleuchtet, erhält, giebt sie gar nicht wieder. Da endlich der Körper, den sie darstellt, nicht in einem abgesonderten Raume von dem Zuschauer hingestellt wird; da seine Nebenwerke beynahe auch die Nebenwerke des Beschauers sind; so kann sie durch die Attribute, oder durch dasjenige, was den Körper umgiebt, lange nicht so viel Beschaffenheiten desselben, so viel Lebensumstände, kurz! so viel Merkmale seiner Persönlichkeit liefern als die Malererey.

Fünftes Kapitel.

Wesentlich belustigend in der runden Sculptur ist dieses, daß sie den Beschauer auf die Aehnlichkeit ihrer Werke mit solchen specifischen sichtbaren Körpern in der Natur aufmerksam macht, welche, im Abguß gesehen, als wahr, und der Prüfung ihrer Gestalt von mehreren Seiten würdig erkannt werden können.

Die Bildhauerkunst liefert, wie schon oft gesagt ist, den Schein sichtbarer Körper, so wie er sich im Abguß bilden könnte. Da sie aber diesen Schein in der Absicht liefert, damit der Beschauer sich an der wahrgenommenen Uebereinstimmung des abgenommenen sichtbaren Scheins mit dem Vorbilde specifischer Körper belustige; so folgt aus dem Vorhergehenden, daß die Sculptur nur dann belustigen könne, wenn sie solche natürliche Körper nachbildet, welche auch im Abguß als wahr, und als der Prüfung ihrer Gestalt von mehreren Seiten würdig erkannt werden würden.

Sechstes Kapitel.

Wesentlich schön an dem Aeußeren einer Bildsäule, mithin wesentlich wohlgefällig für das Auge, ist dasjenige, was sich dem betastenden Gefühl als angenehm durch den Anblick darstellt, und was sich bey der Prüfung der stereomatischen Ründung des steinernen Körpers in gleichzeitiger Rücksicht auf den Schein des lebenden Körpers, der darin enthalten ist, für immer wohlgestaltet darstellt.

Das Wohlgefällige für das Auge an einer Statue weicht so sehr von demjenigen ab, was wir in dieser Rücksicht am Gemälde aufsuchen, daß man beynahe sagen dürfte: je weniger mahlerische Wirkung ein Gegenstand in der Natur thut, um desto geschickter ist er vielleicht für die Sculptur.

Das Angenehme in der Sculptur hängt besonders von der Art ab, wie sich die Statue dem Auge als angenehm zur Betastung darstellt.

Die Farbe thut etwas, aber wir rechnen immer mit dabey auf ihr Verhältniß zu dem Angenehmen der Betastung.

Der Marmor ist uns lieber als der Sandstein, weil er frischer und sanfter zu befassen ist.

Der feinkörnigte Marmor ist uns lieber als der grobkörnigte, der mehr Unebenheiten bildet.

Eine Politur, die in Spiegelglätte ausartet, mögen wir aber auch nicht, sondern wir lieben eine sammetne Weichheit. Statuen, welche den Firniß des Alterthums bekommen haben, und ein sanfteres Spiel des Lichts befördern, sind uns angenehmer, als solche, welche nach Art des Porzellains zu glänzend sind. Die weiße Farbe ist uns besonders an jugendlichen und weiblichen Figuren wohlgefällig, wovon sich mehrere Ursachen angeben lassen, unter denen die, daß im Geheim die Sinnlichkeit mit würket, keine der geringsten ist. Das Fleckigte des Marmors, seine Streifen und Adern an der Statue wahrzunehmen, ist uns höchst widrig. Sehr restaurirte, gelb und grau gewordene Werke der Sculptur, werden Augen, welche nicht daran gewöhnt sind, gar nicht wohl gefallen.

Statuen aus Marmorarten von verschiedenen Farben zusammengesetzt thun der Regel nach keine gute Wirkung, weil der Uebergang aus einer Farbe in die andere zu wenig sanft ist.

Harte Einschnitte sind widrig, weil sie dem betastenden Gefühle widerstehen, welches nicht sanft über die Oberfläche hinlaufen würde. Auch thun zu viele und zu nahe an einander liegende Cavitäten im Marmor keine gute Wirkung.

Der angenehme Eindruck, welchen die Farbe der Statue auf das Auge macht, beschränkt sich also auf eine sehr geringe Anzahl von Farben, von denen, der Regel nach, zur Zeit nur eine als

Localfarbe das Ganze überzieht. An das Angenehme der eigentlichen Farbengebung ist gar nicht zu denken. Das Angenehme des Hellbunkeln, oder des Spiels heller und dunkler Partien, ist in der Sculptur Werk des Zufalls und mit großer Vorsicht anzuwenden. Es ist dieß bereits angemerkt im dritten Kapitel dieses Buches. Inzwischen ist es nicht zu leugnen, daß in gewissen Fällen die Leitung des natürlichen Lichts, und die dadurch hervorbrachte Vertheilung heller und dunkler Partien auf der Statue, dem Bildhauer zu Gebote stehe.

Alsdann ist das Spiel des Hellbunkeln allerdings eine angenehme Eigenschaft mehr. Doch darf darauf nicht so viel gerechnet werden, daß wesentlich schönere Eigenschaften, oder gar Wahrheit darüber verloren gehen, oder daß man für ihren Mangel dadurch zu entschädigen hoffe.

Die mahlerische Wohlgestalt der aufgehügelten Bergform, der Weintraubenform, der abgeschicketen Grottendecoration, (vergleiche achttes Buch eilftes Kapitel,) ist dem Bildhauer von geringem Werthe und keinesweges wesentlich. Er hat keine Fläche mit Umrissen zu beschreiben, er kann der stereomatischen Ründung unbeschadet dem Beschauer die Körper en face und im vollem Lichte zeigen, er hat auf die Wirkung der Farbengebung gar keine, und auf die Wirkung des Hellbunkeln nur eine sehr beschränkte Rücksicht zu nehmen. Er höhlt endlich keine Tafel aus. Inzwi-

sehen mag in gewissen Fällen die mählerische Gruppierung ihm zu Hülfe kommen. Wesentlich ist sie aber für ihn gar nicht, und der Mangel anderer schönerer Eigenschaften, die ihm näher liegen, wird ihm um dieser hier willen im geringsten nicht zu gute gehalten. Sie ist immer nur eine Zugabe. Einige der schönsten Statuen des Alterthums zeigen sie gar nicht. Andere, welche sie zeigen, sind zugleich um anderer Ursachen willen wohlgestaltet.

Die Wohlgestalt, welcher die Sculptur wesentlich nachstreben muß, ist diejenige, welche dem stereomatisch runden Stein in gleichzeitiger Rücksicht auf die Wohlgestalt des in demselben enthaltenen lebendigen Körpers schmücken kann.

Der Stein wird durch die Bearbeitung einer Wohlgestalt fähig, welche von derjenigen noch unabhängig ist, die der lebendige Körper, den man sich darunter denkt, in der Natur zeigen würde. Die Art, wie das Auge an den Umrissen des Marmors hinläuft, den Aufriß desselben faßt und sich mit seiner Ründung herumbiegt, ist von derjenigen verschieden, womit sie denselben Genuß von einem Körper in der Natur nimmt. Die regulären Idealgestalten der alten Griechen sollen uns dieß weiter unten recht auffallend machen.

Aber man nehme selbst einen alten Kopf des Seno, oder eines andern Philosophen in Marmor, und denke sich denselben Kopf in der Natur

Hier würde er durch seine höchstge und gerundete Stirn, durch seine hochliegenden Backenknochen, durch seine faltenreiche Wange gewiß dem Auge nichts Wohlgefälliges darbieten. Aber in der Büste erhält er dieß durch die sanften Uebergänge der einen Muskel in die andere, durch die Anordnung der Massen seines Gesichts, endlich durch die allmähliche Ründung der Dicke seines Hauptes.

Dann hat die Skulptur auch den Vorzug, daß sie gewöhnliche Körper nachgebildet so stellen kann, daß sie wohlgestaltet erscheinen, dahingegen ein natürlicher Körper, um wohlgestaltet zu heißen, in jeder Lage diese schöne Eigenschaft zeigen muß. Inzwischen sind hierbey folgende Anmerkungen zu machen.

1) Die Wohlgestalt des Steines muß immer in Uebereinstimmung mit derjenigen Gestalt stehen, welche der Körper in der Natur hat. Das heißt, ich darf keinen Stein ganz wellenförmig oder ganz regulair hauen, der einen Körper vorstellen soll, welcher aus regulairen und wellenförmigen Foramen zusammengesetzt ist.

2) Die Stellung muß nicht allein nach den Regeln der mahlertischen Wohlgestalt eingerichtet seyn, indem diese für die Sculptur ein höchst zufälliger Vorzug ist.

3) Die Stellung muß nicht nach den Regeln eingerichtet seyn, welche der Tanzmeister seinen

Stehen zur Wohlgestalt einer höchst abwechselnden Bewegung giebt. Denn diese contrastirt mit dem Wesen eines harten schwerfälligen Stoffes, der zu einem ewigen Anblick geschaffen ist. Mit einem Worte: die Wohlgestalt einer Statue muß von der Art seyn, daß ich den Marmor, in dem der Schein eines wüthlichen Körpers enthalten ist, von allen Seiten und auf vollständig wahr und dem Auge wohlgefällig finden kann.

Das generisch Interessante muß bey Werken der runden Sculptur gesucht werden in der Kostbarkeit der Materie: seltene und kostbare Marmorarten führen auf den Begriff von Reichthum, Pracht, Seltenheit, so wie der Marmor überhaupt auf Vorstellungen von Dauer, Festigkeit u. s. w. leitet. Die Maasse der Figuren und ihre Anzahl führen gleichfalls auf Ideen von Größe, Häßlichkeit, Reichthum. Die Colossalische Figur verstärkt den Eindruck der Häßlichkeit, die in etwas verkleinerten Maassen dargestellte den Begriff der Zartheit. Eine größere Gruppe scheint uns reicher als eine einzelne Figur. Die abwechselnde Lage der Gliedmaßen, der fortschreitende Stand führt auf Vorstellungen von Lebendigkeit. Das Beywerk der Hauptfigur kann gleichfalls auf manche generisch interessante Vorstellungen hinführen.

Alle diese generisch interessanten Eigenschaften sind schön, aber einem Kunstwerke der Sculptur nicht wesentlich. Sie können mangeln oder gar

nicht beachtet werden, und das Kunstwerk bleibt doch schön. Der Torso im Belvedere mag dies beweisen.

Siebentes Kapitel.

Schöne Eigenschaften, die zum Innern einer Bildsäule gehören, mithin interessant für die Seele des Beschauers sind, sind auch hier das Vortreffliche und specifisch Interessante der Bedeutung, des Geistes, des Ausdrucks, und diese Eigenschaften müssen der Regel nach bereits an dem Vorbilde in der Natur vorausgesetzt werden können. Nur in gewissen Fällen suchen wir sie allein an dem nachgebildeten Werke auf.

Das Vortreffliche und specifisch Interessante der Bedeutung (vergleiche drittes Buch fünftes und sechstes Kapitel, fünftes Buch sechstes Kapitel, siebentes Buch zehntes Kapitel, achtes Buch zwölftes Kapitel) kann in der Bildhauerkunst aufgesucht werden, theils in dem Körper, welchem nachgebildet ist, theils in der Nachbildung selbst.

Eine ausgezeichnet regelmäßige Figur, der gleichen etwa ein vortreffliches lebendiges Modell in einer Künstlerakademie zeigen könnte, würde in Rücksicht auf die ausgezeichnete Richtigkeit und

Zweckmäßigkeit ihres Baues im Ganzen und im Detail eine vortreffliche Bedeutung haben.

Eine Statue, welche den Epiktes, den Sokrates, den Leibniz darstellte, würde eine specifisch interessante Bedeutung haben, und in beyden Fällen würde die Bedeutung bereits in dem Vorbilde aufgesucht und gefunden werden können.

Wenn dagegen der Künstler einen nothdürftig gut gebaueten Körper in einer schweren Stellung, oder ein Muskelspiel zeigt, welche, im Stein nachgebildet, ein außerordentliches Verständniß des menschlichen Körpers, eine ausgezeichnete Bestimmtheit in der Zeichnung, eine mehr als gewöhnliche Uebereinstimmung des harten Steins mit der elastischen Weichheit des Fleisches voraussetzt; so ist dieß das Vortreffliche und specifisch Interessante einer Bedeutung, welche bloß dem behauenen Blocke, dem Werke gehört. Denn eben dieß Muskelspiel, eben diese Stellung in der Natur gesehen, können vielleicht gar nichts Vortreffliches oder specifisch Interessantes in ihrer Bedeutung haben. Z. B. ein Knabe, der sich einen Dorn aus dem Fuße zieht, ein Mädchen, das niederhuckt, haben in der Natur gewiß keine vortreffliche oder specifisch interessante Bedeutung. Sie haben es aber in der Statue.

Eben so verhält es sich mit dem Vortrefflichen und specifisch Interessanten des Geistes.

(Vergleiche drittes Buch fünftes und sechstes Kapitel, siebentes Buch elftes Kapitel, achtes Buch zwölftes Kapitel.)

Ein Echarkopf zeigt einen vortrefflichen Geist, ein Kopf des la Mettrie einen specifisch interessanten. Der Kampf des Herkules im Selvedere kann ihn auf diese Art gar nicht zeigen. Er liegt in dem Werke selbst, welches mich auf höhere Greifsfähigkeiten des Künstlers schließen läßt, welche ich dem Werke, als in ihm wohnend, beylege.

Nicht anders wird auch das Vortreffliche und specifisch Interessante des Ausdrucks beurtheilt.

(Vergleiche drittes Buch fünftes und sechstes Kapitel, siebentes Buch zwölftes Kapitel, achtes Buch zwölftes Kapitel.)

Ein Marc Aurel hat einen vortrefflichen, ein lustiger gutherziger Faun einen specifisch interessanten Ausdruck, welche ich beyde an den Vorbildern bereits in der Natur antreffen würde. Aber der Torso des Herkules, der Kopf des Caracalla sind beyde eines solchen Ausdrucks nicht fähig. Hier tritt in dem Werke, der Ausdruck des lebenden, athmenden Marmors, den ein vortrefflich, oder specifisch interessant empfindendes Herz eines Künstlers beiebt hat, an die Stelle des Ausdrucks, den das Vorbild in der Natur haben müßte, um mir Affekte des Schönen einzujößen.

In der gewöhnlichen Kunstsprache werden diese drey schönen Eigenschaften, die zum Innern einer schönen Statur gehören, so verschieden sie von ein-

einander sind, oft für eins genommen, und bald mit dem Worte Bedeutung, bald mit dem Worte Geist, bald mit dem Worte Ausdruck. — das letzte ist das gewöhnlichste. — bezeichnet.

Es bleiben jedoch hierbey folgende Bemerkungen zu machen übrig. Ob gleich in manchen Fällen das Vortreffliche und specifisch Interessante in Bedeutung, Geist und Ausdruck allein in dem Werke aufgesucht werden, ohne daran zu denken, ob der Körper in der Natur, nach welchem es gebildet ist, diese schönen Eigenschaften an sich tragen würde, so bleibt doch so viel gewiß, daß da, wo beydes zusammengehen kann, nicht allein eine größere Vortrefflichkeit anzutreffen sey, sondern daß wir auch in allen Fällen, wo sich beyde Rücksichten mit einander vereinigen lassen, diese Vereinigung als nothwendig voraussetzen. Dieß ist der Fall bey allen plastischen Darstellungen vollständiger specifischer Körper in der Natur. Man kann bey einem Kumpfe von einer Statue, bey der physognomischen Darstellung eines Menschen- oder Thierkopfs, diese Stücke allenfalls allein in dem Werke aufsuchen; man kann, wenn man das Beywerk allein untersucht, eben diese Rücksichten auf das Vorbild und das Werk von einander trennen, und von einem bedeutungsvollen Faltenschlage, von einem geistvollen Haarmurf, von einem ausdrucksvoll fliegenden Stoffe reden: aber dieß geschieht nur aus Nachsicht entweder gegen den Zufall, welcher das Ganze verstümmelt

Zweiter Theil.

Q

hat, dessen Theile wir nun als etwas Ganzes beurtheilen müssen; oder gegen die äußeren Umstände, welche den Künstler verhindert haben ganze specifische Körper zu bilden.

Wo aber der Künstler freye Hand gehabt hat, ganze specifische Körper zu bilden — und das setzen wir zum voraus, wenn er ganze Figuren darstellt — wo die Zeit sie nicht verstümmelt hat; da stießen Werk und Vorbild so sehr in einander, daß wir schlechterdings verlangen, der Körper, den wir nachgebildet sehen, müsse auch in der Natur gesehen bereits eine vortreffliche oder specifisch interessante Bedeutung, einen vortrefflichen oder specifisch interessanten Geist und Ausdruck zeigen, um für eine Schönheit zu gelten. Sonst hat er nur einige oder viel schöne Eigenschaften.

Wo der Bildhauer seinem Werke diese schönen Eigenschaften des Vorbildes beylegt, da braucht er weiter gar nicht darauf bedacht zu seyn, wie er es dem Beschauer begreiflich machen will, daß er mit ausgezeichnete Bestimmtheit und Verstandniß, mit ausgezeichneten Geistesgaben, mit ausgezeichnet empfindendem Herzen gearbeitet habe; das Alles folgt aus der Arbeit selbst.

Achtes Kapitel.

Der Mensch mit seinen Attributen und das größere Thier sind die einzigen Gattungen sichtbarer Körper, aus denen der Bildhauer specifische Gegenstände zur Nachbildung wählen kann.

Aus dem bisher Gesagten wird man nun einsehen, warum die runde Sculptur sich bey der Wahl ihrer Sujets auf Menschen und größere Thiere mit wenigen Attributen einschränken muß, und warum sie selbst unter diesen nur solche Individuen und Arten zur Nachbildung aussuchen kann, deren Gestalt bey der Prüfung ihrer stereomatischen Ründung dem Auge wohlgefällig seyn kann, deren Bedeutung, deren Geist, deren Ausdruck vortrefflich oder specifisch interessant seyn können.

Neuntes Kapitel.

Begriff einer schönen Statue.

Eine Schönheit der Bildhauerkunst ist ein von schönen Fertigkeiten der menschlichen Hand und des menschlichen Geistes bearbeiteter Stein, in dem der Schein der stereomatisch runden Gestalt eines specifischen Menschen mit seinen Attri-

halten, oder eines größeren Thieres in der Absicht enthalten ist, damit der Beschauer an der Uebereinstimmung der Nachbildung mit dem Nachgebildeten bey der Umsicht sich belustigen, und zu gleicher Zeit mittelst des Angenehmen und Wohlgefälligen der dem nachgebildeten Körper eigenthümlichen oder beygelegten Gestalt der stereomatischen Ründung für sein Auge, und durch die dem nachgebildeten Körper eigenthümliche oder beygelegte Bedeutung, Geist, Ausdruck, für seine Seele Affekte des Schönen erhalten könne.

Zehntes Kapitel.

Strenge Grundsätze der Sculptur über Häßlichkeit. In ihr ist alles Unregelmäßige häßlich, und alles was sich der Betastung auf eine widerliche Art zum Genuße aufdringen würde.

Die Sculptur, die eine Gestalt des Menschen, des größeren Thiers, abgezogen von Farbe, vom Helldunkeln unter andern Körpern hinstellt, fordert mich unmittelbar auf, den Begriff, den ich vom Menschen und größerem Thiere festgesetzt habe, und der von keinem andern Körper so allgemein verbreitet unter wohlgezogenen Menschen im Durchschnitt ist, sogleich auf die Statue anzuwenden. Kein Nebenumstand kann mich dar-

Aber verblenden. Ich sehe sie von allen Seiten. Also ist es nicht genug, daß ich keinen Ekel bey dem Anblick der Gestalt empfinde, daß ich nichts Entstelltes, nichts Verstümmeltes, nichts Verschrobenes daran sehe: nein! die Figur muß regelmäßig oder gut gedauet erscheinen. Was darunter zu verstehen sey, ist im fünften Buche im Einundzwanzigsten Kapitel weitläufig gesagt worden. Außerdem leide ich nicht, daß sie mir an diesen Gestalten etwas zeige, was sich dem Gefühl der Betastung auf eine widerliche Art zum Genuße ausdrängt, z. E. Schlassheit in den elastischen fleischigten Theilen u. s. w. Das alte Weib auf dem Capitol, die sogenannte Praefica, oder Hecuba, ist kein Gegenstand für die Sculptur.

Elftes Kapitel.

Die Sculptur bildet zweckmäßig treu nach, darum bildet sie vieles an den Gegenständen ihrer Darstellung anders oder gar nicht nach, was die Malererey liefert.

Treu nachbilden heißt in den schönen Künsten in der Absicht nachbilden, damit der Beschauer an der Wahrnehmung der Aehnlichkeit, unter begleitenden Affekten des Schönen sich be-

Insstige. Wenn nun die Mittel, welche der Kunst zu Gebote stehen, es nicht zulassen, alle Eigenthümlichkeiten des Vorbildes darzustellen, oder wenn der Zweck ohne eine gewisse Treue erreicht wird, ja! wenn der Zweck durch diese sogar gehindert, vernichtet werden könnte; so setzt der Künstler seiner Treue Grenzen, beschränkt seine Bemühungen wahr zu seyn auf dasjenige, worin er vollständig wahr seyn kann, und hofft mit Recht, der Beschauer werde in den übrigen Stellen ihm Nachsicht und sogar Gerechtigkeit nicht versagen.

Also renunciirt er zuerst darauf, in demjenigen treu zu seyn, was an dem Menschen und am größeren Thiere in einer flüssigen, lockeren, saftigen, beweglichen Eigenschaft in einem Wangen von Widerstande gleichsam sein Wesen zu haben scheint, im Abguß nie deutlich werden kann, und wenn es deutlich wird, dem betastenden Gefühle mittelst des Auges widersteht. Dahin gehören das befeelte Auge, das lockigte Haar, das schlaffe Fleisch und die hängende Haut. Alles dieß wird für den Anblick nur durch Farbe und Hell dunkles ausgedrückt, wie schon mehrere male gesagt ist. Der Bildhauer muß diese Theile andeuten, weil er sonst die Gestalt nicht vollständig liefern würde: aber da er sie nicht völlig treu nachbilden kann, und zu gleicher Zeit auf das Wohlgefällige für das Auge rechnen muß, so hat er allemal dahin zu sehen, daß der Beschauer ihn

keine Anmahnung anmerkte hierin, treu seyn zu wollen, und dadurch das Gefühl der Treue in den Theilen, worin er treuer seyn könnte, oder das Gefühl des Wohlgefälligen für das Auge zu beleidigen. Es ist also des Bildhauers Sorge besonders auf die festen Theile, des Körpers und auf das elastische Fleisch gerichtet, und erst nachher auf die übrigen, lockern, flüssigen, beweglichen. Man verzeiht ihm also gern, wenn er den Augapfel nicht ausdrückt, wenn er die Haare gar nicht andeutet, wo sie nicht angedeutet zu werden brauchen, weil sie zu glatt, gleich und eben liegend, oder zu sparsam sind: an den Augenbraunen, auf dem Leibe des Menschen, und sogar der Thiere: Man verzeiht ihm gern, wenn er die Runzeln des Fleisches wegläßt, und sogar das Haupthaar so wenig als möglich in herabfallenden Locken bildet. Viel lieber sieht man diesen Mangel an Treue, der durch die Gränzen der Kunst authorisirt wird, als ausgehölte Augapfel, Locken, die wie Stricke oder unförmliche Steinklumpen aussehen; Fleisch, das wie Wachs geknetet, oder in Runzeln zerschnitten ist. Alle diese Behelfe werden nicht durch Nothwendigkeit gerechtfertigt, befriedigen nicht die Begierde Treue zu finden, und beleidigen das Gefühl des Schönen bey der instinktiven Anschauung auf mannigfaltige Art und Weise.

Noch mehr Pflichten liegen dem Bildhauer bey der Behandlung der Gewänder und eigent-

lichen Attribute ob. Wo Jemand überflüssig ist, wird er es nicht wählen, weil er die festen Theile des Nackenden mit befriedigender Treue, hingegen die lockern Stoffe und ihren beweglichen Fall immer mit großem Anspruch auf unsere Nachsicht in Stein nachbilden muß. Inzwischen ist das Gewand oft notwendige Bekleidung: und es kann zuweilen sogar das Gefühl des Schönen bey der instinkttartigen Anschauung erwecken. Allein allemal muß es Bekleidung des Nackenden bleiben, und nie darf es dieses dem Auge ganz entziehen: nie darf es so gebildet werden, daß es für Felsklumpen angesehen werden kann, und den Blick von dem menschlichen Körper abzieht.

Attribute von großem Umfange gehören gleichfalls nicht für die Sculptur: einmal deswegen nicht, weil die Sculptur sie selten mit Glück nachbildet: dann aber auch darum nicht, weil sie den Blick von der Hauptfigur abziehen. Die Hauptfigur bleibt aber immer der Mensch, wenn auch große Thiere neben ihm dargestellt werden. An ihm suchen wir Wahrheit und Schönheit hauptsächlich auf, und sollten diese unter einer zu fleißigen, zu schönen, ja sogar zu treuen Nachbildung leiden, so sind wir es sogar zufrieden, daß Fleiß, Schönheit, Treue in den Attributen aufgeopfert werden.

Zwölftes Kapitel.

Plastische Darstellung des Menschen und
größerer Thiere.

Die plastische Darstellung des Menschen und des größeren Thiers geht unmittelbar dahin, durch die Bildung der Gestalt seines Körpers dem Beschauer das Gefühl der Schönheit zu geben.

Was darunter zu verstehen sey, ist weitläufig von mir gesagt worden im fünften Buche dieses Werks, daher ich mich hier aller Wiederholung enthalte. Nur das Einzige muß bemerkt werden, daß bey der Schönheit des menschlichen Körpers in der Natur seine Stellung, sein mimischer Ausdruck, gar nicht in Anschlag kommen; dahingegen in der Sculptur durch die Stellung und durch den mimischen Ausdruck, da beyde sich immerwährend dem Auge darstellen, und dem Körper als anliegend gedacht werden, das Gefühl der Schönheit sehr unterstützt werden kann. Inzwischen sind diejenigen Statuen unstreitig plastisch am schönsten, die man sich in Ruhe gestellt, als Schönheiten denken mag.

Es ist gar nicht zu leugnen, daß die plastische Darstellung des Menschen und des größeren Thieres der runden Sculptur am allernächsten liege. Da man ihre Werke von allen Seiten betrachten

kann, so wird man ganz eigentlich darauf geführt, die Wohlgestalt, die ausgezeichnete Vollständigkeit, Zweckmäßigkeit, Richtigkeit des Körperbaues zu prüfen, den Geist, den Ausdruck daran aufzusuchen. Die Kostbarkeit des Stoffes, die beschwerliche mechanische Behandlung, alles führt auf die Voraussetzung, daß der Künstler nicht gewöhnliche, sondern vortreffliche specifische Wesen habe nachbilden wollen. Durch den individuell physiognomischen und mimischen Ausdruck kann zwar auch der Mensch und das Thier vortrefflich, und der Aufmerksamkeit würdig werden. Aber beides liefert die Sculptur lange nicht in der Vollkommenheit wie die Malerey. Beyde sind der Wohlgestalt oft gefährlich, und von der Farbe und Beleuchtung höchst abhängig. Dagegen kann dasjenige, was aus der Gestalt in Ruhe, der Wohlgestalt unbeschadet, erkannt werden mag, mit äußerster Treue von ihr wieder geliefert werden. Ohnedem ist das Werk aus Stein, etwas, worauf man steht, etwas ewig Dauerndes und Fortwährendes, und man dürfte dreist behaupten, eine schöne Bildsäule sey ein Denkmal, ein Monument schöner Menschen, und Thiergehalten. Diese schönen Menschen, und Thiergehalten können wirklich in der Natur gelebt haben, und die Sculptur kann sie durch treue Nachbildung auf die Nachwelt bringen. Hierüber habe ich nichts zu sagen, da das Nöthige darüber bereits in dem fünften Buche vorgekommen ist. Ganz

andere aber verhält es sich mit der Idealgestalt, oder mit dem Vorbilde eines Menschen oder größeren Thieres, welches nie existirt hat, und welches die Einbildungskraft des Künstlers sich entweder zusammengesetzt oder geschaffen hat.

Diese Idealgestalt ist von dreifacher Art. Entweder die bloß zusammengesetzte: die einzelnen schönen Eigenschaften existiren zwar in eben der Maasse an lebenden Menschen oder Thieren, aber nicht in eben diesen Verhältnissen, man hat sie nie in dieser glücklichen Vereinigung gesehen. Hier ordnet der Künstler das einzelne wirklich am Menschen oder größeren Thiere existirende Schöne nur an, und fügt es zusammen zur Schönheit: Oder, man wählt ein schönes Individuum, welchem man aber in einzelnen Theilen nach Begriffen schöner Gestalten und eines schönen Charakters nachhilft: In diesen beyden Fällen verfährt der Bildhauer wie Decorateur des menschlichen Körpers. Oder es existiren die einzelnen schönen Eigenschaften nicht einmal in eben der Maasse an wirklich lebenden Menschen oder Thieren. Der Künstler schafft das Einzelne und das Ganze, er verfährt ganz wie ein Baumeister des menschlichen Körpers. Die beyden ersten Arten der Idealgestalt werden an einigen der ältesten Statuen, und an den meisten modernen angetroffen. Die zweyte findet man auf eine glückliche Art nur von den alten Bildhauern errichtet.

Dreizehntes Kapitel.

Von der zusammengesetzten Idealgestalt.

Bei der zusammengesetzten Idealgestalt weiß ich weiter nichts zu bemerken als dieß, daß der Bildhauer darauf zu sehen habe, daß die einzelnen schönen Theile, welche er aushebt, mit dem Begriffe der Art und der Gattung, wozu der Körper gehört, übereinstimmen, und mit der Wohlgestalt, der Bedeutung, dem Geiste und dem Ausdruck des specifischen Wesens, welches zusammenge setzt wird, im Verhältnisse stehen. Es können ein paar Augen schön in einem Gesichte seyn, und in dem andern gar keine Wirkung thun: entweder weil sie nur zu einem gewissen Geschlechte, einem gewissen Alter und Stande gehören, oder weil sie hier die Wohlgestalt aufheben, oder hier dem Gesichte die Bedeutung, den Geist, den Ausdruck rauben. Die Augen der Juno sind schön, passen aber nicht zu einem jugendlichen Mädchen, zu dem Reize ihrer Wohlgestalt, zu der Bedeutung einer Venus, und zu dem Geiste und dem Ausdruck, den wir an ihr verlangen.

Die Sache läßt sich nicht näher durch Worte bestimmen. Aber in den meisten zusammengesetzten Idealgestalten der Neuern wird hierin gefehlt. Viele Figuren von Menge, der so viel

von der Wahl des Schönsten in der Natur geredet hat, geben darüber den deutlichsten Beweis.

Vierzehntes Kapitel.

Von der idealtisch nachgebildeten Individualität.

Die gewöhnlichste Art zu idealisiren ist diese: Man wählt einen schönen Körper in der Natur aus, und verbessert ihn nach Begriffen, welche von der Wohlgestalt des menschlichen Körpers und seinen sittlich vortrefflichen oder specifisch interessanten Charakter festgesetzt sind. Hat er einen Zug an sich, der mit der Wohlgestalt nicht zusammenstimmt, so läßt man diesen weg, und substituirt ihm einen andern. Ist die Bedeutung nicht bestimmt genug, oder sittlich indifferent, sind Geist und Ausdruck nicht auffallend genug oder unbedeutend, so hilft der Künstler nach. Z. E. man findet einen schönen Menschen auf der Straße. Er ist vortrefflich gebauet, nur die Beine sind schief, wohl, so werden sie gerade gebildet: er hat das Eigenthümliche eines plumpen Bauern an sich, man giebt ihm das Gealte der höheren Stände: er hat etwas Dummes im Gesichte, man giebt ihm Verstand: er hat etwas böses, tiges in der Miene, sie wird gütgeartet u. s. w.

Die meisten Figuren der Neuern und sehr viele alte sind solche idealisirte Nachbildungen individueller Menschen. Der Antinous ist von dieser Art, viele Ringer und Kriegerstatuen sind es, vielleicht gehört selbst die Mediceische Venus hieher.

Fünfzehntes Kapitel.

Von der geschaffenen Idealgestalt, und besonders von der griechischen.

Man kann sich aber auch eine andere Art der Idealisirung denken, nämlich diese:

Der Sculpteur kann ungefähr wie der Baumeister verfahren. Kann eine gewisse Art von Menschen vor sich hinstellen, und dasjenige, was nothdürftig erfordert wird, um ihre Gestalt für eine menschliche zu erkennen, sie für vollständig richtig und zweckmäßig zu halten, davon abnehmen, und nun, diesen charakteristischen Eigenschaften unbeschadet, ihnen noch andere beylegen, welche ihre Wohlgestalt und das Interesse ihrer Bedeutung, ihres Geistes, ihres Ausdrucks erhöhen. Alsdann führt er ein Menschengebäude auf, welches zwar in der Natur so nicht angetroffen wird, dem wir es aber zutrauen, daß es wirklich existiren könnte, und alsdann von jedem

mann für eine menschliche und vortreffliche Gestalt gehalten werden würde.

Dies hat man bis jetzt auf zweyerley Art zu erreichen gesucht: Man hat entweder dem menschlichen Körper die Wohlgestalt eines zur Ausfüllung eines Gemäldes bestimmten Gegenstandes, und die Bedeutung, den Ausdruck, den Geist eines Abstrakts gegeben, oder man hat es so wie die Griechen gemacht, und wie die es gemacht haben, soll gleich gesagt werden.

Die erste Art idealisirend zu schaffen ist lange in der neueren italienischen und französischen Schule Mode gewesen. Eine Statue in diesem Style ist ein Wesen, dem alle Knochen im Leibe zerschlagen sind, dessen Fleisch wie Wachs geknetet zu seyn scheint, dessen Wohlgestalt nach den Regeln eines aufgehügelten Berges im Umriss geformt, dessen Aufriß wie eine Weintraube angeordnet ist, und dessen Bedeutung, Geist und Ausdruck zu Karrikaturen werden.

Dieser Styl ist so falsch, stimmt so wenig mit dem Wesen der nachbildenden Künste überhaupt, und besonders der Sculptur überein, daß er weiter gar keiner Rüge bedarf.

Die Idealgestalt der alten griechischen Künstler, ihr idealisirter Körperbau war ganz etwas anders.

Sie scheinen dabei folgendermaßen verfahren zu seyn:

1) Sie suchten dem Werk von Stein eine Wohlgestalt zu geben, welche independent von dem Scheine eines lebendigen Körpers, der in dem Werke enthalten war, jeden tohten festen Körper schmücket, und zwar durch die Aehnlichkeit seiner Theile und ihres Verhältnisses unter einander mit geometrischen Figuren und leicht aufzulösenden geometrischen Maassen.

2) Sie suchten zum Vorbilde des Scheins, den der Stein enthalten sollte, nicht einzelne Individuen aus, auch bildeten sie sich keine Abstrakte. Aber sie bildeten sich Repräsentanten gewisser Menschenarten, und zwar aus den edleren Klassen, deren Charaktere folglich schon durch sich selbst sittlich vortrefflich oder specifisch interessant waren.

3) Sie stellten diese sittlich vortrefflichen oder specifisch interessanten Menschenarten mit der größten Vollständigkeit, Richtigkeit, Zweckmäßigkeit, unter gleichzeitiger Beobachtung der Wohlgestalt dar, welche den tohten Stein und die animalischen Körper schmücken. Nie hat die Kunst der Griechen damit angefangen die gemeine Natur nachzuahmen. Diese Behauptung ist entweder falsch, oder sie beruhet auf undeutlichen Begriffen von dem was Natur heißt.

Versteht man darunter Nachbildungen indistincter Menschen ohne Auswahl, ohne Rücksicht auf die Schönheit der Formen, so ist die Idee gar nicht zu vertheidigen. Denn um die Individuen

vidualität in Stein nachzubilden, dazu gehört vielleicht mehr mechanische Fertigkeit als eine Pallas Giustiniani zu hauen. Nein! die ersten rohen Versuche in der Kunst können für nichts gelten, als für Andeutungen der Gestalt der ganzen Gattung: Mensch überhaupt. Andeutungen, durch einen Kopf, zwey Arme, zwey Beine u. s. w. die gar nicht für Nachbildungen specifischer Wesen genommen werden mögen.

Als sich die Kunst ein wenig zu heben anfang, so war man zuerst darauf bedacht diesen Andeutungen menschlicher Formen in Stein, eine dem fleißig bearbeiteten Steine angemessene Wohlgestalt zu geben; und die Bildsäule ward nun ein wohlgestaltetes Symbol des Menschen. Alles ist an den älteren griechischen Statuen, welche über die ersten rohen Versuche hinaus sind, regulär, geometrisch, steif symmetrisch und eurythmetisch im Aufriß, geradlinigt im Umriss, eckigt oder zirkelrund in der Ründung. So erscheint die Pallas Giustiniani, so erscheinen die Figuren im sogenannten Etruscischen Style. Ich habe in meinem Werke über Rom, verleitet durch erlernte Vorstellungen, diese Steifigkeit dem Bemühen der Künstler wahr zu seyn zugeschrieben. Aber eigenes Nachdenken hat mich eines anderen belehrt. Denn wer sich blos an die Natur hält, und diese treu nachbildet, wird nicht steif regulär. Nein! jene Steifigkeit rührt nicht von dem mangelhaften Bestreben treu zu seyn her, sie rührt

Zweyter Theil.

R

von der Unfähigkeit her dem behauenen Steine diejenige Wohlgestalt zu geben, die dem darin enthaltenen Scheine des menschlichen Körpers eigenthümlich ist. Der Künstler, der sich zu helfen sucht, substituirt ihr diejenige, welche jeder Handwerker, der mit Winkelmaaß, Zirkel und Sentbley arbeitet, seinem Block zu geben sucht; er substituirt ihr diejenige, welche wir an allen festen todten Körpern, an unsern Gebäuden, an unserm Handgeräth lieben; er substituirt ihr endlich diejenige, welche sogar in der Malerey die Albert Dürer, die Pietro Perrugino, und die noch früheren Meister ihren Figuren zu geben suchten. Die bloß wahren Künstler, die Algardi, die Rembrandts, die Michael Angelo Caravaggio datiren immer aus Zeiten, worin die mechanische Fertigkeit schon außerordentlich zugenommen hat, und nicht selten folgt diese auf den Ueberdruß an der wahren Schönheit.

Aber jenen Zeiten des altgriechischen oder sogenannten Etruscischen Styls folgte die Zeit des Floris der Kunst, welche mit der zunehmenden mechanischen Fertigkeit eintrat. Nun konnte man sich der Natur mehr nähern, das heißt man konnte dem Stein auch die Wohlgestalt beylegen, welche dem Körper, den er vorstellen sollte, eigenthümlich ist. Und das that man; aber ohne die Wohlgestalt, welche den Stein, den todten festen Körper schmückt, aufzuopfern. Einmal weil man die vortreffliche Wärtung wahrnahm, welche aus

der Vereinigung beyder entsprang, zweytenz weil die reguläire Gestalt nun einmal mit zu den mythischen Vorstellungen gehörte, welche die Griechen über die Gestalt ihrer Götter festgesetzt hatten. Drittens endlich weil die körperliche Bildung des Volks wirklich auf eine solche Regularität zurückführt. Wie groß inzwischen der Abstand des regulären Baues idealisirter Statuen und wirklich lebender Griechen, selbst in den damaligen Zeiten, gewesen sey, das mögen die Bildnisse beweisen, die sich bis auf uns erhalten haben. Ja! wenn sie sogar idealisirt sind, so unterscheiden sie sich noch von den geschaffenen Idealgestalten. Die Venus Medicea, die tragische Muse, der Kopf des Alexanders dienen zu Beweisen.

Weiter: Man hatte Götter vorzustellen: Götter und Heroen. Eine übermenschliche Klasse von Wesen, die man sich aber unter menschlichen Formen, mit menschlichen Charakteren, ja! sogar unter menschlichen Verhältnissen von Alter, Geschlecht, Stand, Beschäftigungen u. s. w. dachte. Bey zunehmendem Wachsthum der Kunst suchten die Künstler den Charakter, welcher die Gottheit unterschied, schon durch die Form seines Körpers auszudrücken, und sie suchten in ihrem Charakter auch nur dasjenige auf, was sich durch die äußere Form bezeichnen läßt. Daher der Unterschied zwischen den dichterischen Vorstellungen der Gottheiten und denjenigen, welche der Künstler liefert.

Apollo als Symbol der Sonne läßt sich durch die äußere Form nicht charakterisiren, (ich nehme hier gern zurück, was ich dieserhalb im ersten Theile meines Werks über Rom S. 50. von dem Apollo im Belvedere gedichtet habe) aber als Jüngling zur Ausübung der Künste, und zu den Belustigungen einer edleren Muße angezogen, läßt er sich schon durch seine Gestalt charakterisiren. Bacchus Sinnbild der cultivirten Natur, besonders des Weinbaues, läßt sich nicht durch die Gestalt bezeichnen; aber der Sohn der Freude, der liebliche Genießer der Früchte der cultivirten Erde, des Wohllebens, läßt sich durch seine Gestalt bezeichnen. Merkur Sinnbild der Sprache, der Vortheile der bürgerlichen Gesellschaft und des Handels und Wandels, läßt sich nicht durch die Gestalt versinnlichen: wohl aber der listige schnelle Reisende, der gewandte Athlet, der Bote der Götter. Herkules der riesenstarke Bestreher von Abentheuern, ist ganz geschikt zur bildlichen Darstellung. Mars der körperlich ausgebildete Krieger, mit der Kühnheit, dem Troß, aber auch mit dem Viedern des Helden. Jupiter der große und gute König: Juno die ernste, züchtige, stolze Matrone: Diana die abgehärtete keusche Jägerinn: Venus das reizende gegen Verfall und Sinnlichkeit nicht unempfindliche Weib: Minerva das Weib mit kriegerischem überlegtem Muth: — das Alles ließ sich durch die äußere Gestalt charakterisiren.

Es ließ sich durch die äußere Gestalt charakterisiren, und führte auf Vorstellungen, die, wenn sie auch nicht versinnlicht dargestellt wären, schon den Begriff des sittlich Vortrefflichen, oder specifisch Interessanten mit sich führten.

Aber nun kam die Ausführung hinzu, welche diese sittlich vortrefflichen oder specifisch interessanten Charaktere ganzer Menschenarten mit einer Vollständigkeit, mit einer Richtigkeit, mit einer Zweckmäßigkeit darstellte, welche den Vorstellungen sittlich schlechter oder höchst uninteressanter Charaktere schon eine Vortrefflichkeit, ein specifisches Interesse blos durch die Behandlung begelegt haben würde. Ein Sklave, ein verworfener Bösewicht, so auffallend wahr charakterisirt, wie die alten Bildhauer ihre Götter und Helden in allen Theilen des Körpers und seinen Verhältnissen ahnden ließen, würde bereits den Begriff einer ausgezeichnet vorzüglichen Bedeutung, eines ausgezeichnet vorzüglichen Geistes und Ausdrucks, in Rücksicht auf die Geschicklichkeit des Künstlers erhalten haben. Und nun gar diese Geschicklichkeit zur Darstellung solcher Charaktere angewandt! Man denke, man fühle die Wirkung!

Die alten Bildhauer haben jene edleren Charaktere nie als Abstrakte behandelt, das heißt, ohne die Eigenthümlichkeiten der Form der ganzen Gattung, Mensch, treu mitzuliefern, blos die Eigenthümlichkeiten der Form der besondern Art, des guten und großen Königs, des Sohns des

Musen und der Freude u. s. w. dargestellt. Sie würden alsdann Karrikaturen, nicht Nachbildungen specifischer Wesen hervorgebracht haben. Aber sie haben auch in ihren idealischen Figuren niemals Individualitäten geliefert, das heißt, ihren Formen solche Eigenthümlichkeiten beigelegt, woran man erkennt, daß wirklich lebende Personen nachgebildet sind. Wo dieß der Fall ist, da gehört die Statue zu physiognomischen Charakterstücken, nicht zu den eigentlichen Idealfiguren. Ueber jene mehr in der Folge. Nein! eine Idealgestalt der Griechen ist Representant einer ganzen edleren Menschenart, nicht so generell dargestellt, um nur die unterscheidenden Züge der Art zu zeigen, aber auch nicht so paritukair, um für ein bestimmtes lebendes Individuum in der Natur gehalten zu werden. Die Empfindung, welche sie einflößen, ist diese: das Vorbild hat nicht existirt, aber wenn es erschiene, man würde es mit Bewunderung, aber ohne zweifelndes Erstaunen sehen.

Die Züge, womit der Künstler seine idealischen Gestalten charakterisirte, waren aus Bemerkungen über den Ausdruck des Charakters an den äußeren Formen entstanden, und den Stoff dazu hatten nicht bloß lebende Menschen, sondern auch Thiere, ja! leblose Körper gegeben. In so fern ist es wahr, daß selbst die geschaffene Idealgestalt der alten Griechen aus einzelnen wirklichen schönen Eigenschaften zusammengesetzt sey.

Aber: welch ein Unterschied zwischen dieser Art der Zusammensetzung und derjenigen, deren sich Zeuxes bedient haben soll, und denen unsere neueren folgen. Diese nehmen zehn, zwölf schöne Individuen aus der Natur, entlehnen von dem einen ein Auge, von dem andern eine Stirn, von dem dritten ein Bein u. s. w., und fügen das einzelne Fertige zusammen. Der alte Bildhauer drang in den Geist des Schöpfers, ahndete ihn aus Bruchstücken, aus dem Auge des Ochs, so wie aus der Form des gespannten Bogens, und schuf das Auge der Juno.

So schuf der alte Bildhauer und charakterisirte sittlich vortreffliche oder specifisch interessante Charaktere, mit einer Vollständigkeit, mit einer Richtigkeit, mit einer Zweckmäßigkeit, welche seinem Werke als nachbildendes Werk independent von dem inneren Werth des nachgebildeten Körpers ausgezeichnet, vorzügliche Bedeutung, Ausdruck und Geist gesichert haben würden; und damit verband er eine Wohlgestalt im Umriss, im Aufriß, in der Rundung, welche dem menschlichen weichen lebenden Körper eigen ist, ohne diejenige aufzuopfern, welche den festen, todtten bearbeiteten Körper von Stein an sich zu schmücken im Stande ist.

Und so wäre der Begriff der griechischen Idealgestalt entwickelt: Ein Marmorblock mit der Wohlgestalt eines todtten festen bearbeiteten Steines geschmückt, der zugleich den Schein eines

wohlgestalteten menschlichen Körpers als Repräsentanten einer edleren Menschenart, mit der höchsten Vollständigkeit, Richtigkeit und Zweckmäßigkeit in sich faßt.

Ohne mich hier in ein weiteres Detail einzulassen, als welches dem Zweck dieses Buchs zuwider seyn würde, will ich zur Unterstützung meiner Sätze nur die Vergleichung zwischen dem Kopfe einer modernen zusammengesetzten Idealgestalt, einer Madonna von Flammingo, und einer antiken Psyche, deren Abgüsse ich hier beyde vor mir stehen habe, anstellen.

In beyden herrscht der Charakter sittsamer Einfachheit und Sanftmuth, und dieser Charakter ist an beyden mit äußerster Richtigkeit, Zweckmäßigkeit, Vollständigkeit in jedem Zuge ausgedruckt. Auch zeigen beyde Wohlgestalt sowohl in den einzelnen Theilen als im Ganzen. Sie haben eine ovale Gesichtsform, sanft gesenkte Profile, die Lage der Theile gegen und unter einander ist symmetrisch und eurythmetisch, ohne steif zu seyn.

Worin sind sie denn von einander verschieden? Darin: die Madonna von Flammingo hat eine Wohlgestalt, welche nur lebendigen weichen Körpern eigen seyn kann: der antike Kopf hat zugleich diejenige, welche todten festen Körpern eigen seyn muß, wenn sie uns gefallen sollen. Der letzte zeigt ein Profil, worin die wellenförmige Linie mit der geraden auf eine so glückliche Art

abwechselfelt, daß die gerade darin prädominirt, ohne die erste aufzuheben. Das Oval der Antike ist so gerundet, daß der Zirkel es beynahé ausmessen könnte. Die Augen der Antike liegen so tief im Kopfe, daß der Blick sogleich die beyden gegen einander über liegenden beschatteten Massen als symmetrisch faßt: die Nase ist so eckigt breit, daß sie ein Oblongum bildet, die Augen selbst so ovalmäßig, der Mund so quadratmäßig, das Kinn ist so zirkelmäßig geformt, und das Alles ist so auffallend eurythmetisch unter einander gereihet, daß der Beschauer das Ganze sogleich in lauter geometrische Figuren eintheilen, zeichnen, und dann sich überzeugen zu können glaubt, independent von aller Bedeutung eines menschlichen Kopfs eine wohlgefällige Vereinigung geometrischer Wohlgestalten vor sich zu haben. Dabey ist die Behandlung nie von der Art, daß man die harte Masse, welche behauen ist, vergessen könnte.

An dem neueren Kopfe ist das Alles anders. Das Profil ist gleichfalls sanft gesenkt, aber mit einer auffallenden Prädominirung der wellenförmigen Linie über die gerade. Das Oval ist vorhanden, aber es ist untenhin zu spitz gegen die obere Breite, und zu abfallend gegen den Kinnbacken zu, als daß das Auge jemals in die Versuchung kommen sollte, es für meßbar zu halten. Die Symmetrie, die Eurythmie sind vorhanden, die einzelnen Theile lassen sich in Oblonga, Rhoma-

beiden, Kirtel und Ovale bringen, aber das Alles ist versteckt, und der Uebergang des einen Theils in den andern ist so verschmolzen, daß sie sich gar nicht auffallend von einander abzeichnen. Dabey ist die ganze Behandlung des Marmors von der Art, daß man mehr eine weiche bospirte Masse, als einen festen behauenen Stein zu sehen glaubt.

Ferner weichen beyde in der Stellung von einander ab. Die Madonna sieht unter sich zur Seite, sie will sich nicht ganz ins Gesicht fassen lassen. Die Psyche schaut gerade vor sich, ohne Biegung, die ihrer Stellung einen besonderen Reiz geben, oder gar etwas sagen soll, was ich nicht verstehe. Ferner die Haare liegen an dem Kopfe des antiken Kopfes kurz gekräuselt an einander: der Kopf des Flammings zeigt sie wie eine weiche unhaltbare Masse. Das Gewand an dem ersten läuft mit seinen Falten gerade herab, und die Säume durchkreuzen es eben so gerade in die Quere: das Flammingsche Gewand fällt irregulair, und bildet eine Menge von Sinuositäten.

Eben so auffallend ist die Verschiedenheit, wenn man auf die Darstellung des Charakters zurückgeht, auf die Bedeutung, den Geist, den Ausdruck. In dem Kopfe des Flammings glaube ich die Nachbildung eines wirklich lebenden Mädchens zu sehen. Wahrlich! so etwas, dünkt mich, hätte ich schon gekannt. „War es nicht das Mädchen dort, das Mädchen hier, das ungefähr so

„ausseh? Es ist der Geist, der die sittsamen
 „sanfte Einfachheit zu begleiten pflegt, aber ein
 „wenig Kleinheit, der zu dem Charakter nicht
 „nötig wäre, scheint doch aus dem Kleinlich zu
 „rückweichenden Sinne hervorzuschellen. Das
 „ist ja ein individueller Zug! Es ist der Aus-
 „druck der Gutherzigkeit. Aber wozu die lächelnde
 „Gezogenheit im Munde: Ha! die Lipse! ganz
 „unbekümmert durch ihr gutes Herz zu gefallen,
 „mag sie doch nicht seyn, und das ist ja wieder
 „ein individueller Zug!“

Das sag' ich mir bey dem Madonnenkopf von
 Giannimingo. Und nun bey dem antiken Kopfe
 der Psyche.

„Du bist ein Wesen meiner Gattung: einer
 „Art, die ich kenne! Wenn ich dich in der Na-
 „tur sähe, ich würde dich sogleich für ein specifi-
 „kes sittsam, einfaches, sanftes Mädchen halten,
 „aber von meiner Bekanntschaft bist du nicht.
 „Alles in dir führt auf den Begriff des Charak-
 „ters deiner Art: du hast es so wie du es haben
 „mußt, um für das, was du seyn sollst, erkannt
 „zu werden: Nichts Ueberflüssiges, nichts Frem-
 „des, nichts Unharmonisches, was die Abhandlung
 „einer individuellen Gesichtsbildung mit sich
 „führte!“

Hieraus folgt eine ganz verschiedene Würfung
 beyder Verfahrensarten auf den Beschauer.
 Die zusammengesetzten Idealgestalten der Neue-
 ren und einiger alten Bildhauer, ihre wohlge-

stalteten Charakterstücke, gefallen durch den Ausdruck von Leben und Reiz; die geschaffenen Ideen gestalten der alten Griechen geben immer den Eindruck der Hoheit und laden zu einer feyerlichen Zustimmung ein.

Wenn man diese letzten unter sich vergleicht, so werden freylich eine Venus, ein Genius, reizender erscheinen als eine Juno, oder ein Jupiter, aber in Vergleichung mit den Madonnen und den Engeln der Neueren werden jene immer ernst bleiben.

Sechszehntes Kapitel.

Physiognomische Darstellung des Menschen:
Bildnisse und Charakterstücke.

Die Sculptur kann die Bildnisse lebender Personen lange nicht so allgemein, so treu und so vollständig liefern als die Malerey.

Wenn der Körper, den sie darzustellen hat, offenbare Mängel hat, z. E. er ist einäugig, verwachsen u. s. w., oder wenn er völlig geistlos ist, so ist er gar kein Gegenstand zur Darstellung für sie.

Wenn er aber nothdürftig gut gehauet ist, wenn wenigstens das Gesicht nichts Häßliches zeigt, so kann sie ein Bildniß darnach zu Stande bringen. Aber dann ist sie doch lange nicht an-

die Treue gebunden, welche der Malerern zur Pflicht wird. Denn da sie eine Schönheit liefern soll, welche ein wohlgefälliges Aeußere haben muß, so kann sie dieß bloß durch das Angenehme für die Betastung und durch die Wohlgestalt hervorbringen, und Alles, was diesem widersteht, das muß sie weglassen. Ja! sie muß sogar hin und wieder die Formen darnach abändern, besonders an dem Kumpfe. Selten wird sie einen Körper finden, den sie nicht ein wenig idealisiren müßte; und dieß ist sogar Pflicht für sie, wenn sie anders aus dem Bildnisse ein schönes Kunstwerk machen will. Es ist aber damit nicht gesagt, daß sie gerade feyerlich oder reizend schöne Körper hervorbringen müsse. Genung! wenn sie in der Natur für bedeutungsvolle Schönheiten (vergleiche fünftes Buch neunzehntes Kapitel) gelten könnten, oder wenn sie wenigstens in dem Kunstwerke betrachtet dafür gelten mögen. Hier kann ein nothdürftig gut gebauter Körper oft durch die Behandlung des Marmors angenehm fürs betastende Gefühl mittelst des Auges, wohlgestalter durch Stellung, Richtung der Umriffe, Anordnung des Auftrisses, Biegung der Rundung werden, ohne beide Eigenschaften in der Natur zu haben. Er kann eine ausgezeichnete Bedeutung, ausgezeichneten Geist und Ausdruck durch die Art der Behandlung erhalten. Denn die Geschicklichkeit des Künstlers, dem Wohlgefälligen fürs Auge unbeschadet, die Züge einer gewöhnlichen Indivi-

Dualität in dem vortheilhaftesten Moment zu fassen, die Gattung und Art, wozu sie gehört, zu charakterisiren, die Beywerke zweckmäßig zu behandeln, den Marmor zu beleben und zum Fleische zu schaffen, gilt hier statt Bedeutung, Geist und Ausdruck, besonders in Büsten.

Die Sculptur bildet aber auch lange nicht so vollständig nach wie die Malerey: denn zur Aehnlichkeit trägt Farbe, Blick, eigenthümliche Stellung und Costüme unendlich viel bey. Die beyden ersten Eigenthümlichkeiten liefert die Sculptur gar nicht; und die beyden letzten Stücke kann sie oft darum nicht liefern, weil sie der angenehmen Betastung mittelst des Auges und der Wohlgestalt zuwider sind. Daher dürfen denn auch mehrere Trachten, z. E. steife Rockschöße, Stiefeln, Haartuppers, gestochene Locken, gar nicht nachgebildet werden, oder das Wert hört auf eine Schönheit nach Gattung und Art zu seyn.

Die Sculptur liefert auch Charakterstücke.

(Vergleiche achttes Buch zwanzigstes Kapitel.)

Von dieser Art sind viele Statuen der alten Dichter, Philosophen u. s. w.

Dreyerley ist dabey zu bemerken:

1) Das Charakterstück muß einer angenehmen Betastung mittelst des Auges und einer Wohlgestalt fähig seyn. Das krumm gewachsene runzlichte schlaffe Alter, vorzüglich das weibliche, ist kein Gegenstand der Sculptur.

2) Der Charakter der ganzen Art, deren Repräsentant die Statue seyn soll, muß in den Formen des Körpers bestimmt ausgedrückt werden können, auf das Beywert ist nicht viel zu rechnen.

Wer Handwerker, deren Beschäftigungen von keinem Einflusse auf ihre Gestalt sind, in Stein bilden und sie durch ihre Attribute bezeichnen wollte; z. E. einen Uhrmacher mit der Uhr in der Hand u. s. w., würde eine Absurdität begehen. Denn das Wesen der Sculptur geht dahin den Beschauer auf etwas im Steine aufmerksam zu machen, was ihn schon in der Natur, als stereomatisch runde Gestalt betrachtet, interessirt haben würde.

3) Der Ernst der Kunst leidet nicht, daß man einen lächerlichen Charakter bilde. Der Repräsentant aller Schneider ist kein Gegenstand für die Sculptur, welche einen harten kostbaren Marmor langsam behauet.

Siebenzehntes Kapitel.

Mimische Darstellung des Menschen, und zwar
zuerst in der einzelnen Figur.

Ich habe im achten Buche im einundzwanzigsten Kapitel gesagt, daß ich unter der mimischen Darstellung des Menschen diejenige verstehe, welche auf eine bestimmte Handlung schließen läßt, bey der er leidend oder unternehmend interested ist. Ich habe gesagt, daß sie theils pathologisch, theils dramatisch seyn könne, und daß diese Verschiedenheit bereits auf die einzelne Figur zutreffe.

Ich beziehe mich, um in keine Wiederholungen zu fallen, auf das was dort gesagt ist.

Die pathologisch mimische Darstellung des Menschen findet man in dem lachenden Faun, in der schwermüthigen Elektra u. s. w.

Die dramatisch mimische Darstellung findet man in dem Verwundeten, der seine letzten Kräfte anstrengt sich in die Höhe zu richten, in dem ausgefallenen Fechter, in dem Alten, der ihn umwindende Schlangen abwehrt, in dem tanzenden Faun. Alle diese Figuren zeigen deutlich den Grund der Bewegung ihres Körpers an sich selbst.

Auch hier ist es nothwendig, daß die pathologische und dramatisch mimische Figur einen bestimmten und vollständig erklärbaren Ausdruck
durch

durch den bloßen Anblick zeige, damit das Werk nicht zum Räthsel werde. Die Anstrengung, worin wir den Körper sehen, muß uns ganz deutlich auf dasjenige führen, was die Seele des handelnden gewollt hat.

Inzwischen findet sich der Bildhauer hier in gewisser Rücksicht freyer, in anderer eingeschränkter als der Maler.

Der erste kann einen ausgefallenen angreifenden Fechter oder Soldaten, einen Bogenschützen, einen Läufer bilden, ohne daß wir zu wissen brauchen, was der Fechter angreift, wornach der Bogenschütze schießt, und welches Ziel der Läufer erreichen will. Wir sehen dieß an dem Borghesischen Fechter, an dem Apollo im Belvedere, an der laufenden Diana oder Atalanta.

Das Wesen der Sculptur besteht darin, den Beschauer auf Gestalten aufmerksam zu machen, welche in der Natur als Gestalten diese Aufmerksamkeit auf sich gezogen haben würden. Findet man nun, daß eine gewisse mimische Handlung, die man sich nur in einer bestimmten Begebenheit denken kann, die Gestalt in der Stellung, die der Körper dabey annehmen muß, besonders interessant macht, entweder weil sie die Wohlgestalt vermehrt, oder ein merkwürdiges Müssen, Wollen, und Geberdenspiel motivirt, oder auch nur den Charakter des Körpers besonders heraushebt; so läßt sich der Fall sehr wohl denken, worin ich einen lebenden Menschen bitte, sich vor mir in der

Zweiter Theil.

⊙

Stellung zu zeigen, worin er zu einem Streiche ausfallen, worin er laufen, worin er den Bogen spannen, oder ihn abgeschossen haben würde.

(Vergleiche hiermit mein Werk über Rom. 1sten Theil S. 329. 3ten Theil S. 196.)

Kann nun gar der Künstler aus dieser Stellung den Vortheil ziehen, seine Geschicklichkeit in der Behandlung des Marmors und seine Kenntnisse des menschlichen Körperbaues zu zeigen, so ist dieß ein Grund mehr für ihn solche Stellungen zu wählen.

Folgende zwey Regeln sind aber dabey nothwendig zu beobachten:

1) Die Stellung, welche eigentlich nur dann völlig erklärbar seyn würde, wenn sie mit dem Motiv, das sie veranlaßt, zugleich dargestellt würde, und dennoch abgerissen von diesem einzeln dargestellt wird, muß einer so allgemein bekannten Lage und Begebenheit gehören, daß wir um die besondere, welche sie veranlaßt hat, gar nicht verlegen seyn können.

Ein Fechter in einer auffallenden Lage ist völlig erklärbar, wenn auch sein Gegenpart nicht mit dargestellt wird. Aber ein Mann, der mit offenen Armen zur Umarmung eines andern dargestellt würde, ohne den Gegenstand seiner Barmherzigkeit zu zeigen, würde höchst räthselhaft bleiben.

2) Die Stellung muß von der Art seyn, daß wir sie uns in Marmor gebildet denken mögen.

Die Stellung eines Tänzers in einer mit jedem Augenblick wechselnden Lage ist kein Gegenstand der Sculptur. Die Stellung des menschlichen Körpers nach den Regeln der mahlerischen Würfung und der darauf beruhenden Regel des Contrapostes, mit einem Arme hierhin, dem andern dorthin, das eine Bein vor, das andere zurück, den Obertheil des Körpers rechts vor, den Untertheil links zurück, ist kein Gegenstand der Sculptur. Denn eine solche Lage der Glieder, welche schon in der Mahlerey mit Behutsamkeit angewandt werden muß, hat dort die wohlgefällige und angenehme Füllung der Tafel, die Unterstützung des Farben- und Lichterspiels zum Grunde, welche hier wegfällt.

Der pathologisch mimische Ausdruck, besonders derjenige, welcher einen hohen Grad der Leidenschaft ausdrückt, darf nie auf Kosten der angenehmen Betastung mittelst des Auges und der Wohlgestalt besorgt werden. Denn wenn diese Stücke wegfallen, so verliert das Werk zugleich die äußere wohlgefällige Hülle, ohne welche sich ein schönes Kunstwerk nicht denken läßt.

Dies ist der Grund, warum so viele antike Statuen, welche körperliche und Seelenleiden darstellen, an mimischen Ausdruck unter der individuellen Wahrheit, welche das Gemählde darstellen kann, bleiben müssen, und geblieben sind. Die ganze Familie der Niobe, die Dirce, die Elektra und eine ganze Menge pathetisch mimisch

dargestellter Figuren sind weit unter der Wahrheit des Ausdrucks, welche ihnen die Malerey geben müßte. Sie thun nur so als ob sie litten, möchte man sagen, wenn man sie ansieht. Dieß ist denn auch der Grund, warum so viele Marmern, welche im Gemählde gar nicht widerlich sind, in der Statue widerlich werden, und warum ein Mälon von Pigal, in dem Augenblick worin ihn der Löwe zerreißt, kein schönes Kunstwerk ist. Nicht darum weil die Begebenheit schrecklich ist, denn das Schrecken und das Mitleid ist bey einer marmornen Statue wahrhaftig nicht weit her, sondern weil der Marmor durch die aufgeschwollenen Muskeln, durch den aufgerissenen Mund, durch die eingekerbte Stirn, das Borstenhaar u. s. w. höchst widerlich für die Betastung wird, und weil die ganze Lage der Gliedmaßen der dem Werk aus Stein eigenthümlichen Wohlgestalt zuwider ist.

Außerdem kann nun die Sculptur, da sie des Zaubers der Farbe und des Helldunkeln entbehrt, und Umsichten liefert, schlechterdings das Widrige, welches die Gestalt durch den Ausdruck des Schmerzes in seiner völligen Stärke erhält, nicht mildern.

(Vergleiche mein Werk über Rom 1sten Theil S. 66.)

Die Sculptur, welche den Blick so wenig wie die Farbe, und das feinere Muskelspiel der weichen Theile des Körpers darstellt, kann daher

weber so ganz, noch so allgemein wahr seyn wie die Malererey. Sie wird die feineren Bewegungen der Seele, das eigentliche Mienenspiel gewiß nicht glücklich ausdrücken. Es käme auf die Probe an, einige der schönsten Figuren von Raphael oder Gerhard Dow in Marmor hauen zu lassen, um zu sehen, ob sie auch dann noch mimisch interessant blieben.

Eben so sehr wie der Maler hat sich der Bildhauer zu hüten, daß er den Ausdruck der Leidenschaft nicht übertreibe, und einen Menschen bilde, der ein Abstrakt von Zorn, Liebe und so weiter sey. Die Züge, welche die Bewegungen der Seele charakterisiren, dürfen nicht weiter hervorgehoben werden, als es die mitverbundenen Eigenschaften, welche den Menschen auch in Ruhe als ein Wesen meiner Art charakterisiren würden, zulassen. Ein Mensch, der ganz in ein Symbol einer Leidenschaft verwandelt wäre, würde, wenn ich ihn in der Natur anträfe, für kein spezifisches Wesen meiner Art gehalten werden können, mithin findet auch keine Prüfung der Wahrheit des ihm nachgebildeten Scheines statt. Daher das Lächerliche einiger Statuen von Bernini, seiner und der französischen Schule, welche, um mimisch ausdrucksvoll zu werden, jeden Zug anstrengen, verzerrten und überladen.

Achtzehntes Kapitel.

Mimische Darstellung mehrerer in Gruppen verbundener Menschen.

Eine Gruppe nennt man in der Bildhauerkunst mehrere Bildsäulen von Menschen, welche durch ein sichtbares und fühlbares Band zusammenhängen, mithin Theile Einer Masse ausmachen. Man nennt zwar zuweilen auch eine Sammlung nicht zusammenhängender Statuen eine Gruppe, z. E. die Gruppe der Niobe, die Gruppe der neun Musen mit dem Apollo u. s. w. Aber dieß geschieht in der Voraussetzung, daß diese Statuen ehemals in einer Masse zusammengehängt haben, oder leicht dazu vereinigt werden könnten. Im Grunde aber sind in der Gruppe der Niobe nur die beyden angeblichen Söhne derselben, die mit einander ringen, und die Mutter mit der Tochter wahre Gruppen. Alle übrigen sind pathologische und dramatische Figuren, die, auch einzeln gesehen, für selbstständige Werke gehalten werden können.

Wenn mehrere Figuren mit einander zu Einer Masse vereinigt werden, und zwar dergestalt, daß die Masse als ein selbstständiges Kunstwerk der nachbildenden Künste betrachtet werden soll, (den bey Figuren, welche Denkmäler decoriren sollen, verhält sich die Sache anders) so muß meiner Ein-

sicht nach der Grund, warum sie vereinigt werden, aus der Art, wie sie sich gegen einander gebärden, vollständig erklärbar seyn. Die historische und allegorische Deutung reicht dazu nicht hin. Auch nicht die bloße Rücksicht auf die durch diese Vereinigung gehobene Wohlgestalt. Beybes kann mit hinzutreten: aber zugleich muß die Gruppe eine Begebenheit enthalten, die durch den bloßen Anblick aus einander gesetzt, und durch das Herz eines jeden erzählt wird: eine Begebenheit, die man mit einem sichtbaren Vorfall aus dem gemeinen Leben in eine Vergleichung setzen kann. Bey Denkmälern, wie schon gesagt ist, verhält sich die Sache anders.

Die Gruppe zweyer Jünglinge, die sich mit Ruhe umarmen, kann den Castor und Pollux vorstellen, kann in Rücksicht auf die gehobene Wohlgestalt beyder Jünglinge durch ihre Zusammenstellung hervorgebracht seyn. Wenn aber diese Gruppe nicht zugleich auf die Vorstellung zweyer an einander geknüpften Freunde führte: wenn sie, ohne sich zu fassen, als zwey isolirte Menschen auf einem Postamente ständen; so machten sie ein unerklärbares Räthsel aus, das mit nichts Aehnlichem in der Natur verglichen werden könnte. Eben so verhält es sich mit dem trunkenen Bacchus, der sich auf einen Faun stützt: mit der Gruppe des sogenannten Pappyrus mit der Mutter, welche für die Umarmung mütterlicher oder schwesterlicher Liebe gelten kann: mit der sogenannten

Gruppe des Pätus und der Arria, deren Erklärung ein jeder in der sich selbst bestrafenden Eifersucht finden mag, die im Blut der Unschuldigen ihre Rachsucht befriedigt hat u. s. w.

Das Subjet zur Darstellung einer Menschengruppe muß also allemal, so wie in der Mahlerey, eine dramatische Begebenheit seyn, die sich mit einem sichtbaren Vorfall aus dem gemeinen Leben vergleichen läßt. Aber kann man nicht die neun Mufen mit dem Apollo auf einen Berg zusammenfügen, ohne daß sie einen weiteren Antheil an einander zu nehmen brauchten, als den zusammen zu stehen? Ich antworte: wollt ihr die Figuren nicht nach mahlerischer Art zusammengruppiren, wodurch, wie ich gleich zeigen werde, das Wesen der Bildhauerkunst zerstöret würde, so werdet ihr allemal die Figuren einzeln betrachten, und nichts dadurch verlieren, wenn ihr sie gar nicht als mit andern zusammenhängend beurtheilet: nichts von ihrer Wohlgestalt, nichts von ihrem Ausdruck.

Zu großen Compositionen ist die Sculptur gar nicht geschikt. Um diese mit Vergnügen anzuschauen, müßte man sie aus einer Ansicht, und in einiger Entfernung, um sie im Ganzen zu übersehen, betrachten, und dann ginge die Wohlgestalt, welche der Bildhauerkunst eigen ist, und allemal mit von dem Gefühl der stereomatischen Ründung abhängt, verloren. Es müßte eine Abwechselung in die Gestalten und Stellungen ge-

bracht werden, womit die Schönheit einzelner Figuren und ihr vollständiger Genuß unvereinbar ist. Endlich läßt sich eine wahre und gefällige Gruppierung und Anordnung vieler Figuren in der Bildhauerkunst nicht denken.

Ein Haufen einfärbiger Figuren kann in gar keine Haltung gebracht werden. Und von der Haltung hängt in der mahlerischen Gruppierung unendlich viel ab. Steht die weitläufige Composition ganz frey, so ist es ganz unmöglich sie gehörig zu gruppiren. Denn wer weist hier dem Beschauer gerade den rechten Standpunkt an? Stellt man sie in eine Grotte, so lassen sie sich nicht in der Maaße ihrer Entfernung gegen einander gehörig abstufen, um der hinteren Figur nicht zu viel oder zu wenig Licht zufließen zu lassen, als daß sie mit den vorderen vereinigt bleiben könnte. In der Natur und in der Mahlerey ist es etwas anders. Durch einen glücklichen Zufall und durch eine besondere Leitung des Lichts kann Haltung hervorgebracht werden. Auch thun die Farben dazu ein Großes.

(Weitläufiger ist dieser Satz ausgeführt in meinem Werke über Rom Theil I. S. 33.)

Die Figuren, welche der Bildhauer zu seinen dramatischen Darstellungen in Gruppen zu wählen hat, müssen, wie ich glaube, Schönheiten, wenigstens gut gebaute Körper seyn, denen er durch ihre Lage gegen einander eine gemeinschaftliche Wohlgestalt geben kann.

Eine Handlung, welche der Wohlgestalt der zusammengruppirten Figuren widerspricht, daß er nicht darstellen. Die Anordnung, welche der Sculpteur den Figuren giebt, braucht nicht gerade die mahlerische zu seyn. Laocoon ist nicht mahlerisch schön angeordnet, die Kinder sind viel zu klein gegen den Vater, als daß ihr Umriss einen sanft aufgehügelten Berg bilden sollte. Die Profile sind nicht dergestalt hinter einander gereiht, daß der Aufsriß einer Weintraube ähnelte. Die Rundung bildet keine Schichten vor- und zurückweichender Profile. Denn die Statue ist nicht bestimmt den Raum einer flachen Tafel zu füllen, und sie ausgehöhlt erscheinen zu lassen. Hingegen muß der Sculpteur allemal dafür sorgen, daß er die einzelne Schönheit der Figuren durch ihre Vereinigung noch mehr erhöhe, theils indem er dadurch eine reizendere Stellung und Lage der Glieder motivirt, theils indem er sie durch den Contrast der verschiedenen Alter, Stände, Geschlechter u. s. w. wohlgefälliger und interessanter macht, theils endlich, indem er die eine Figur durch die andere, gleichsam als durch ein schmückendes Nebenwerk, hervorhebt.

Plastische Schönheit scheint doch hier allemal Hauptsache zu seyn. Die Wahrheit des dramatischen Ausdrucks bleibt ihr immer untergeordnet. Vielleicht ist Laocoon das einzige Beispiel einer möglichen Vereinigung beyder Forderungen in der Sculptur, und auch dagegen lassen sich Zweifel

machen. (Vergleiche mein Buch über Rom 1ster Theil S. 56.)

Die Gruppe der Mutter der Niobe zeigt nicht völlige Wahrheit des Ausdrucks, sie ist der plastischen Schönheit aufgeopfert. Welche Mutter, die ihr Kind vor einem Pfeile schützen will, wird sich so gebärden! Die wirft sich über dasselbe hin, deckt es mit dem ganzen Körper, die zieht nicht aufrecht stehend den dünnen Schleyer über.

Neunzehntes Kapitel.

Das historische und poetische Interesse sind bloße Zugaben zu der Schönheit des schönen Werks der Sculptur. Sie sind ihm nicht wesentlich, liegen aber der Sculptur näher als der Malerern.

Jeder Mensch, jede Begebenheit aus dem gemeinen Leben, welche zur Darstellung wohlgestalteter Figuren und Gruppen die Veranlassung giebt, und nicht ins Niedrige fällt, folglich weder mit dem Wesen noch mit dem ernstern Charakter der Sculptur contrastirt, ist ein schickliches Subject für dieselbe.

Dies beweiset der Spinarius, oder der Hirt, der sich den Dorn aus dem Fuße zieht: (vergleiche mein Werk über Rom 1ster Theil S. 249.) dies

beweiset das Kind, das mit dem Schwane spielt; (Ebendasselbst S. 215.) dieß beweisen die Menge von Vüsten aus dem Alterthume, deren Originale wir nicht kennen: (Ebendasselbst S. 234.) die Menge der Ringer, und Fechterstatuen, die sogenannte Gruppe Cato und Porcia, Bildnisse römischer Eheleute, die an einander ruhen (Ebendasselbst S. 100.) u. s. w.

Also ist die historische oder poetische Deutung gar nichts Wesentliches zur Schönheit einer Bildsäule.

Ja! ich behaupte dreist, daß, wenn nicht die Statue ohnedem eine Schönheit ist, so wird die historische und poetische Deutung sie nicht dazu machen. Viele der älteren Vorstellungen der Götter sind unfähig von der Sculptur dargestellt zu werden, z. E. Bacchus ein alter Mann mit einem ungeheuren Phallus. Der ungestaltete Held Agesilaus würde nie durch sein historisches Interesse eine Statue zur Schönheit heben. Dagegen wissen wir, der Schönheit unbeschadet, von unzählig vielen Statuen gar die Deutung nicht.

Wenn aber die historische oder poetische Deutung dem Wesen der Sculptur unbeschadet hinzutreten kann, so ist sie allerdings eine Zugabe zu unserm Vergnügen, indem wir nun aufgefordert werden, entweder uns des bestimmten Charakters, welcher der Figur in der Geschichte oder in der Fabel beygelegt ist, zu erinnern, und diesen

in den dargestellten Zügen aufzufuchen, oder der bestimmten Begebenheit in gleicher Absicht.

Man darf auch sagen: daß die historische und poetische Deutung der Sculptur näher liege als der Mahleren. Denn sie ist ganz eigentlich zum Denkmal und zur Iconologie sinnlicher Religionen von jeher bestimmt gewesen. Daher entlehnt der Künstler beynahe immer seine Darstellungen aus der Geschichte und der Fabel, und diese letzte hat ihm sogar mehrere zusammengesetzte Gestalten aus Menschen und Thieren geliefert, welche das Gebiet seiner Vorbilder zum wahren Gewinn für die Kunst vergrößert haben. Der Kreis von Personen und Begebenheiten aus der Geschichte und der Fabel, welcher dem Künstler im Durchschnitte bekannt ist, gehört zu seinem gemeinen Leben.

Zwanzigstes Kapitel.

Allegorische Figuren und allegorische Handlungen
in der Sculptur.

Wenn die Allegorie in Gemäßheit des Wesens der Kunst uns belustigen und den Affekt des Schönen erwecken soll; so muß nothwendig die einzelne allegorische Figur zugleich ein Charakterstück, die allegorische Handlung eine dramatisch mimische Darstellung enthalten.

Ich will mich deutlicher erklären. Wer die Sanftmuth bloß durch das Attribut eines Lammes bezeichnet, und die Figur ohne Merkmale eines analogen Charakters als ein bloßes Bildniß, oder als eine plastische oder als eine mimische Person darstellt, liefert im Grunde nur eine Hieroglyphe, eine Devise, aber kein Symbol und keine Allegorie. Er giebt mir eine sinnliche Erinnerung an eine unsinnliche Vorstellung. Aber er stellt das Unsichtbare, welches sich aus den äußern Formen abnehmen läßt, gar nicht dar. Wenn ich nicht wüßte, daß eine Figur mit einem Lamme die Sanftmuth bedeuten sollte, so würde mich nichts darauf führen. Ich würde die Figur für eine Hirtinn halten, und das Lamm wäre ein Attribut und kein Symbol. (Vergleiche achttes Buch siebenundzwanzigstes Kapitel.) Wenn er mir aber neben dem Lamme eine edle Figur darstellt, in deren Zügen ich den Charakter der Sanftmuth lese; dann hat er wirklich das Unsichtbare, in so fern es sich aus den sichtbaren Formen schließen läßt, nachgebildet.

Wer einen Amor auf einem Centauren reitend bildet, und dem Amor weder den Ausdruck des muthwilligen Treibens, noch dem Centauren den der leidenden Begierde giebt, der liefert bloß eine Hieroglyphe, eine sinnliche Erinnerung an die Macht der Liebe. Wer aber diesen Ausdruck an den Formen der gruppirten Figuren zeigt, der liefert wirklich das Unsichtbare, welches sich an

den äußeren Merkmalen in der Natur ahnden thät.

Hieraus fließen folgende Sätze:

1) Widerspricht der Charakter der Gestalt dem symbolisirenden Beywerk, der mimisch dramatische Ausdruck der symbolisirenden Zusammengruppirung, so ist dieß offenbar ein Fehler. Das Beywerk, die beygefügte Figur, machen die Bedeutungen ganz räthselhaft. Von dieser Art würde eine Mäßigung mit dem Raume in der Hand seyn, die sich wie eine Besessene gebärdete.

2) Widerspricht der Charakter der Gestalt zwar nicht dem Beywerk, oder der mimisch dramatische Ausdruck der beygefügten Figur, sie tragen aber auch nichts zur allegorischen Darstellung bey; so sieht der Kenner auf das Symbol gar nicht. Es ist für ihn gar nicht vorhanden: er beurtheilt die Figur oder die Gruppe, entweder als plastische, oder als mimische Darstellung, oder als Portrait, aber nicht als allegorische Figur oder Handlung.

3) Sehr irrig werden von einigen Schriftstellern bloße Charakterstücke, oder bloße dramatische Gruppen, deren Handlung auf einen moralischen Satz zurückführen können, wenn sie ohne begleitendes Denkmal, ohne begleitende Schrift dargestellt sind, für Allegorien ausgegeben. Die Statuen der alten Gottheiten waren mit nichts Allegorien, wie Sulzer behauptet;

Paris, in dem man den Schiedsrichter der Schönheit, den Entführer der Helena, und zugleich den erkannte, der den Achilles erlegt hatte, war es eben so wenig. Curtius, der sich in den Abgrund stürzt, kann keinesweges die Aufopferung fürs Vaterland bedeuten u. s. w. Bey Denkmälern, auf Münzen, die zugleich mit Schrift sprechen, verhält sich die Sache anders. Aber das selbstständige Werk der Sculptur wird, ohne besondere Veranlassung, diese Deutung von dem unbefangenen Beschauer nicht erhalten.

Eine Allegorie ist erst dann vorhanden, wenn Körper mit einander vereinigt sind, deren Verbindung aus ihrer zusammengehenden Bestimmung im gemeinen Leben des Künstlers, folglich auch in der Geschichte und in der Fabel, die dazu gehören, nicht erklärbar wird, die mich folglich auf eine Bestimmung führt, welche sie nur in dem Werke der Bildhauerkunst erhält, nämlich auf die, mir das Unsichtbare sichtbar zu machen. Die Gerechtigkeit mit der Waage ist von dieser Art. Das gemeine Leben und die dahin gehörende Geschichte und Fabel des Künstlers haben die Waage noch keinem bestimmten Wesen als immerwährenden Gefährten beygegeben.

Daher ist auch nicht jedes Attribut gegenwärtig mehr ein Symbol. Diejenigen, welche die Fabellehre des Künstlers und seine Geschichte gewissen Göttern und Helden beygelegt haben, blos um sie daran wieder zu erkennen, sind es keinesweges.

Der

Der Pfau der Juno, der Delphin der Venus, die Schlange der Hygea, die Krone der Könige, die Fasces der Consuln, das Buch des Gelehrten, sind keine Symbole, und machen die Figur, die sie an sich trägt, nicht zu einer allegorischen Darstellung.

Also muß die Verbindung der Körper, die ich vor mir sehe, von der Art seyn, daß sie nicht bloß zur Wiedererkennung einer im gemeinen Leben und in der dahin gehörenden Geschichte und Fabel bereits bekannten und bestimmten Person diene. Die Figur oder die Begebenheit muß vielmehr durch die Verbindung ihre bestimmte Deutung erhalten. Das Weib, das ein Lamm trägt, wird dadurch zum Bilde der Sanftmuth. Der Amor, der auf dem Löwen reitet, wird zum Bilde von der Macht der Liebe. *)

4) Hierbey wird nun weiter erfordert, daß die Allegorie völlig verständlich sey. (Vergleiche achttes Buch siebenundzwanzigstes Kapitel.)

5) Daß der unsinnliche Begriff oder Satz an sich schon specifisch interessant oder vortrefflich sey. Denn es scheint unter dem Ernst der Kunst zu

*) Wenn ich hier einige Sätze wiederhole, welche bereits im achten Buche im siebenundzwanzigsten Kapitel ausgeführt sind; so geschieht es, weil gewisse Wahrheiten gegen gemein gewordene Irrthümer nicht oft genug vertheidigt werden können.

stehen, daß sie bloß um zu versinnlichen allegorisiere.

6) Daß die sichtbare Figur oder Handlung, auch ohne die Allegorie zu Hülfe zu nehmen, mit einer Figur oder einem Vorfalle aus dem gemeinen Leben in einigcs Verhältniß gesetzt werden, und entweder für ein Charakterstück, oder für eine dramatisirte Begebenheit gehalten werden könne, die sichtbar verständlich seyn würde.

Ein Mars, der Städte und Länder in einem Mörser zerstößt, die Beredsamkeit, die das Ohr eines Jünglings mit der Kette anzieht, werden nie für sichtbar verständliche Sujets im gemeinen Leben gelten. Das sind Handlungen, die nie gesehen werden.

Hingegen die Zeit, welche dem Amor die Flügel beschneidet, läßt sich mit derjenigen Handlung vergleichen, die wir sehr oft an geflügelten Thieren unternehmen.

7) Die Allegorie muß der Wohlgestalt der Figur oder der Gruppe, wenn sie dieselbe nicht motivirt, wenigstens nicht im Wege stehen, und am allerwenigsten sie beyde häßlich machen.

Eine Wahrheit, welche eine Sonne auf der Brust mit einer Menge Reifen eingehauen trägt, widersteht dem betastenden Gefühl. Eine Gerechtigkeit mit einer Binde um die Augen, welche mir einen Haupttheil der Gestalt entzieht, ist kein Sujet für die Sculptur.

8) Die Allegorie muß zu keinen Vorstellungen von Körpern Anlaß geben, welche sich gar nicht von der Sculptur darstellen lassen. Schon aus diesem Grunde ist die Sonne auf der Brust der Wahrheit etwas elendes, und die Wolke, worauf sie ruht, unter aller Kritik.

9) Auch independent von der Idee, muß das Bild, worunter sie dargestellt wird, der Vorfall aus dem gemeinen Leben, dem sie untergeschoben wird, nichts Lächerliches, Kleinliches, theils für sich, theils in Beziehung auf die Idee enthalten. Das widersteht dem Ernst der Kunst. Die Unschuld, welche sich die Hände wäscht, würde von dieser Art seyn.

Man sieht aus allem diesem, wie eingeschränkt die Zahl allegorischer Vorstellungen ist, die sich für die Sculptur passen: wie wenig Tugenden einen so bestimmten Ausdruck an den äußern Formen des Körpers motiviren, um Charakterstücke abzugeben.

Einundzwanzigstes Kapitel.

Unmittelbare Belehrung und Besserung ist schwerlich Zweck der Bildhauerkunst. Inzwischen scheint ihr die Bestimmung das Merkwürdige aufzubewahren und das Verdienst zu belohnen sehr nahe zu liegen.

Alles führt in der Bildhauerkunst darauf zurück, daß sie aufbewahren und belohnen, zum Denkmal dienen soll. Ich habe bereits die Ursachen in dem achten Buche im achten und siebenundzwanzigsten Kapitel angegeben.

Daß sie dadurch mittelbar belehren und bessern könne, hat keinen Zweifel. Allein es wird doch immer dabei mehr auf die frühere Disposition des Volks ankommen, als auf die Kunst, ob sie diesen Vortheil zu Wege bringen könne oder nicht.

Unter Nationen, die zur Bilderverehrung überhaupt nicht aufgelegt sind, die sich wenig aus öffentlicher Repräsentation machen, oder ihre Neigung dazu, aus Furcht den Vorwurf der Eitelkeit und den Neid ihrer Mitbürger auf sich zu ziehen, unterdrücken, keine große Versammlungsplätze zu gemeinen Geschäften und Vergnügungen haben, und überhaupt nicht dazu angewöhnt sind in dem Veyfall des Volks die Belohnung ihrer

Bürger tugenden, oder die Befriedigung ihres Ehrgeizes zu suchen; — unter solchen Nationen, fürchte ich, wird die Aufmunterung des Verdienstes durch öffentliche Denkmäler von sehr geringer Wirkung seyn. Der große Haufe wird sie immer von der Seite betrachten, wie sie Kirchen und Märkte schmücken. Der Monarch wird sie oft ohne alles Verdienst austheilen, erhalten, sich setzen lassen, und der Erbe des Reiches, der oft kein anderes Verdienst hat als das große Schätze hinterlassen zu haben, wird sie zur Nahrung seiner Eitelkeit und zum Symbol einer prunkenden und erlogenen Dankbarkeit nutzen.

Zweyundzwanzigstes Kapitel.

Ritterstatuen, Biga, Quadriga.

Zu den Denkmälern gehören die Ritterstatuen, die Biga und Quadriga; Menschenstatuen zu Pferde oder in Wagen mit zwey und vier Pferden bespannt.

Sie können entweder allein stehen, oder an Gebäuden angebracht werden. Die Alten scheinen sie hauptsächlich auf die letzte Art angewandt zu haben. Die Neueren haben sie frey in der Mitte öffentlicher Plätze auf einer hohen Basis angebracht.

Diese verschiedene Art der Aufstellung giebt ihrer Wohlgestalt und ihrem Charakter verschiedene Modificationen. Ein Werk, das allein steht, muß diese Stücke ganz an sich selbst zeigen. Ein Werk, welches zur Decoration eines andern gebraucht wird, wird zugleich in Beziehung auf dieses beurtheilt. Vielleicht würde sich hieraus vieles von demjenigen erklären lassen, was man der Ritterstatue des Marc Aurels, der einzigen, welche wir aus dem Alterthume übrig behalten haben, vorwirft. Ich kenne mehrere der berühmtesten Ritterstatuen, die wir besitzen. Sie haben mir folgende Bemerkungen an die Hand gegeben.

1) Das Werk, die Gruppe, muß im Ganzen Wohlgestalt haben. Daher muß sich die Gruppe gut auf dem Horizonte abzeichnen, und das Auge die Umrisse mit Wohlgefallen verfolgen. Ein schöner Mann auf einem häßlichen Pferde, und ein schönes Pferd unter einem häßlichen Manne thun nicht gut.

2) Die Stellung des Mannes muß zur Wohlgestalt des Ganzen beitragen. Wenn daher der Reiter mit der Steifigkeit der neueren Manège dargestellt wird, welche so wenig Wohlgestalt zeigt, so ist dieß häßlich.

3) Da die Ritterstatue Denkmal, aber zugleich schönes Werk der Kunst ist; so kann der Reiter gar nicht nach den Regeln des Portraits beurtheilt werden. Seine Figur muß daher idealisirt, und das Costüme nach den Forderungen

der Wohlgestalt eingerichtet werden, wenn beydes nicht bereits in der Natur für wohlgestaltet gehalten werden mag.

4) Beyde Figuren zusammen müssen einen gemeinschaftlichen und der Bestimmung angemessenen Charakter zeigen. Wer vor dem Volke aufreitet, galoppirt nicht. Ruhe, oder eine gemäßigte Bewegung muß in dem Ganzen herrschen.

5) Das Pferd darf dem Reiter nicht ganz aufgeopfert werden; aber auch der Reiter nicht dem Pferde. Das wahre Verhältniß von Größe und Vortreflichkeit, worin beyde Figuren gegen einander stehen müssen, ist äußerst schwer zu treffen. Ich glaube, daß es bis jetzt noch von keiner der vorhandenen Ritterstatuen getroffen sey. Inzwischen ist die Verfahrungsart der Neueren, welche den Reiter dem Pferde aufgeopfert haben, gewiß nicht die richtigere. Die Centauren der Alten könnten vielleicht auf die wahren Verhältnisse führen.

Dreihundzwanzigstes Kapitel.

Uebrige Ehrensäulen, Grabmähler, Statuen zur
 Decoration von Gebäuden und Fon-
 tainen.

Die Ehrensäule, welche ein Werk der nachbildenden Künste seyn soll, muß ganz nach den Regeln beurtheilt werden, die bisher angegeben sind. Je simpler, je weniger sie mit bezeichnenden Merkmalen beladen ist, desto mehr scheint sie ihren Charakter zu erfüllen, der durchaus in Größe und Einfachheit besteht. Es wäre denn, daß sie eine merkwürdige Handlung auf die Nachwelt bringen sollte, welche sich ohne Allegorie und Schrift nicht verständlich machen ließe; oder daß der wohlgefällige Eindruck des Ganzen ansehnlich dabey gewönne, z. E. bey der Victoria, welche den Helden krönt. Grabmähler in Kirchen, auf Kirchhöfen, können als selbstständige Werke der nachbildenden Künste selten beurtheilt werden. Die Bedeutung der Statue wird gemeiniglich durch den Ort, durch das Sarcophag, durch die Schrift zugleich bezeichnet. Sie dient oft zur Decoration eines Gebäudes. Das Grabmahl ist ein sehr componirtes Kunstwerk, bey dem sich mehrere Künste und Kunstarten die Hand bieten. Das Weitere siehe in meinem Werke über Rom im dritten Theile S. 215. und ferner.

Mit den Statuen an Gebäuden und Fontainen hat es die nämliche Beschaffenheit. Der Bildhauer ist hier mehrertheils nur Decorateur. Der mahlerische Effect, die Allegorie, der Eindruck aus der Entfernung, alles das kömmt mit in Betracht.

Nur einige wenige Bemerkungen will ich hier beyläufig machen.

1) Sehr weitläufige Compositionen, und besonders nach den Regeln eines dramatischen Gemähltes eingerichtet, thun nicht die gewünschte Wirkung. Zum Beweise dient das Monument des Marschalls von Sachsen zu Strassburg.

2) Eine zu theatralische Decoration widerspricht dem Ernst der Kunst, und zuweilen der Bestimmung. Ein Vorwurf, der einigen Grabmählern und Fontainen in Rom zu machen ist.

3) Die Allegorie, und die Erfindung überhaupt, muß zu keinen widerlichen oder lächerlichen Vorstellungen Anlaß geben. Ein Auge, aus dem beständig Wasser läuft, um die Thränen der Trauer anzudeuten, ist ein triefendes Auge.

Ein Triton, der Wasser aus dem Horn bläset, ist eine glückliche Erfindung; aber ein Triton, der Wasser ausspeyet, ein Knabe, der es pift, eine Frau, welche es aus den Brüsten drückt, sind es nicht.

Ein weiteres Detail liegt außer den Gränzen dieses Buchs.

Vierundzwanzigstes Kapitel.

Schönheit der Hermen und Büsten.

Unter diesen Hermen und Büsten giebt es Ideale, Charakterstücke, Portraits. Alle Grundsätze, welche auf die Schönheit ganzer Statuen nach ihren verschiedenen Arten passen, passen auch auf Hermen und Büsten, nur daß sie auf den bloßen Kopf eingeschränkt werden, daher hier nichts besonders darüber gesagt wird.

Fünfundzwanzigstes Kapitel.

Thiere,

Es scheint, daß, wenige Vorstellungen abgerechnet, die vielleicht zu religiösen Gebräuchen gewidmet gewesen sind, Thiere von den Alten nur gebildet sind, entweder um den Menschenstatuen als Attribute zu dienen, oder um Häuser auswendig und inwendig zu schmücken. In allen diesen Fällen kann man diese Werke nicht als selbstständige Werke der nachbildenden Künste betrachten. Treue findet sich darin selten. Größtentheils ist diese der Wohlgestalt der Gruppe, wozu das Thier gehört hat, der wohlgefälligen Anordnung des Orts, wo es gestanden hat, und dem Ausdruck des Charakters der Gattung aufgeopfert.

Die Neueren sind wahrer in Thiergestalten als die Alten. Da wo diese Wahrheit mit der Wohlgestalt und dem Ausdruck des Charakters zu vereinigen steht, scheint sie mir ein Vorzug zu seyn. Besonders wenn das Thier einzeln in der Absicht aufgestellt wird, um als ein selbstständiges Werk der nachbildenden Künste betrachtet zu werden.

Sechszwanzigstes Kapitel.

Resultate aus diesem Abschnitte.

Höchster Zweck der runden Sculptur. Grundsätze, welche der junge Künstler und der Kritiker zu befolgen haben.

Aus dem bisher Gesagten folgt, daß die Malerey sich von der Sculptur auf mannigfaltige Art unterscheidet. Besonders darin, daß sie nichts vorstellen darf, was in der Natur gesehen nicht für einen interessanten Gegenstand der Prüfung seiner stereomatischen Gestalt gelten würde; daß der Mensch, und zwar der stereomatisch wohlgestaltete Mensch der Gegenstand ihrer Arbeiten ist: daß sich der Mangel dieser Wohlgestalt durch keine Treue, durch keine geistreiche Behandlung, durch keinen interessant physiognomischen oder mi-

mischen Ausdruck gut machen lasse: daß die Statue wenigstens den Schein eines in der Natur für einen regelmäßigen, das heißt für gut gebauet geltenden Körpers erhalten müsse, dem die Sculptur durch Stellung, durch geschickte Behandlung in der Nachbildung eine Wohlgestalt beylegt, die er in der Natur nicht hat: daß die Sculptur die Schönheit des plastischen Körperbaues über die Erfahrungen, ja! sogar über die Begriffe des wohlerzogenen Menschen im Durchschnitt hinausheben könne: daß sie hingegen in der physognomischen, in der mimisch pathologischen und dramatischen Darstellung des Menschen weit unter der Mahlerey bleibe.

Unter diesen Umständen darf man denn dreyßagen: es liegt in dem Wesen der Sculptur wohlgestaltete Menschen zu liefern, und ihr höchster Zweck ist der, den menschlichen Körper als eine idealisch geschaffene Schönheit darzustellen. Die Griechen, unterstützt durch Vortheile, welche keinem andern Nation so leicht zu Theil werden können, bleiben darunter ewige Muster für den neueren Bildhauer, und je mehr er in ihre Verfahrensgart eindringt, je mehr er sich ihre Anschauungs- und Ausführungsart, kurz! ihren Styl zu eigen macht, um desto mehr wird er sich der Vollkommenheit genähert haben. Nun kann zwar das Bildniß eines nothdürftig gut gebaueten Menschen oder Thieres, wenn der Marmor

sich angenehm mittelst des Auges betasten läßt, die Gestalt, in Umriß, Aufriß und Ründung gut ins Auge fällt, und einen ausgezeichnet bestimmten Charakter zeigt, nothdürftig für ein schönes Werk der Sculptur gelten: der Kritiker ist nicht berechtigt ein solches Bildniß aus einer Sammlung schöner Statuen herauszuwerfen, und dem Künstler, der nichts Besseres liefern kann, den Namen eines schönen Künstlers abzusprechen; aber da die moralische Verbindlichkeit des Menschen allemal dahin geht, dem vollkommensten nachzustreben, was die Kräfte seiner Kunst und seine eigenen zu erreichen fähig sind, so wird des jungen Künstlers Bestreben, nach gehöriger Prüfung seiner Kräfte, auch immer dahin gehen, griechisch idealische Schönheiten des menschlichen Körpers zu schaffen, und des Kritikers Wunsch wird immer dahin gespannt seyn sie zu sehen.

Sollte dagegen irgend eine Schule ihre Statuen nach dem Grundsatz verfertigen, daß die häßliche Natur, den Forderungen eines schönen Gemählde gemäß, durch mahlerische Wirkung wohlgefällig für das Auge, durch ergreifende physiognomische und mimische Individualität, oder gar durch ein moralisches, historisches, poetisches und allegorisches Interesse zu einem schönen Werke der runden Sculptur werden könnte; so würde man dreist behaupten dürfen, sie sey auf einem ganz unrichten Wege, und Werke, die

nach solchen Grundsätzen verfertigt wären, würden, wenn sie gleich die Bernini, Pigal und Falconet zu Urhebern hätten, aus der Klasse schöner Kunstwerke der Sculptur herauszuwerfen seyn. Viel einzelne schöne Eigenschaften wird man ihnen darum nicht absprechen.

Zweiter Abschnitt.

Reliefs.

Erstes Kapitel.

Vom Hautrelief.

Ich verstehe hier unter dem Hautrelief eine flache steinerne Tafel, auf der man Erhöhungen gebildet sieht, welche, obwohl halbrunden Schein ganz runder Körper in der Absicht enthalten sollen, ein schönes Werk der nachbildenden Künste auszumachen.

Das Hautrelief wird hauptsächlich zu architektonischen Verzierungen gebraucht, und in so fern kann es mich hier nicht beschäftigen. In so fern es aber selbstständiges Kunstwerk der schönen nachbildenden Künste ist, muß ich Einiges darüber sagen.

Die halbrunde Sculptur, das Hautrelief, ist offenbar Nachäffung der ganz runden Sculptur. Alle Grundsätze, welche auf diese zutreffen, treffen auch auf die halbrunde zu, nur mit dem einzigen Unterschiede, daß wir über Wahrheit und Schönheit nur aus der halben stereomatischen Ründung der Körper urtheilen können und sollen. Es zeigt ein Profil stereomatisch richtig, und zwey andere zur Hälfte. Das vierte läßt sie ganz errathen oder hinzusehen. Damit der Beschauer diese Anmaßung einräume, wird erfordert, daß man ihn in die Lage setze, die Möglichkeit der Verwechslung einer halbrunden Figur mit einer ganz runden zu ahnden, und daß man ihn zu gewinnen wisse, dasjenige, was allenfalls an dieser Illusion fehlen könnte, zu übersehen.

Die Möglichkeit einen halbrunden Körper mit einem ganz runden in der Natur zu verwechseln, läßt sich nur bey Körpern annehmen, die man unter gewissen Lagen im halben Durchschnitt sieht, und dennoch als ganz vorhanden annimmt. Dieß sind solche, die eine kugelartige Form haben, und weil unter den Gegenständen der Sculptur nur menschliche Köpfe eine solche Form haben, Menschenköpfe. Diese müssen aber immer entweder ganz en face, oder ganz im Nasenprofile gezeigt werden. Alsdann erhält man von ihnen einen solchen halbrunden Durchschnitt, den man wahr und schön finden kann. Auch ist es nöthig, daß sie ihrer plastischen oder physiognomischen Schön-

heit wegen den Beschauer auffordern, die Wahrheit bloß nach dem halben Durchschnitt zu untersuchen, und es damit genügen seyn zu lassen. Darstellungen menschlicher Köpfe im Hautrelief, welche mehr als den halben Durchschnitt desselben liefern, sie in Dreyviertelprofilen zeigen, sehen allemal wie eingemauert aus, und thun eine häßliche Wirkung. Aus eben diesem Grunde kann man auch keine ganze menschliche Figuren im Hautrelief glücklich bilden, weil, im Nasenprofile gesehen, der Beschauer von dem einen Arme und Beine die ganze Ründung, von dem Kopfe und Leib aber nur den halben Durchschnitt erhält, ganz en face gesehen aber, der Kopf und Leib mehr als den halben Durchschnitt zeigen, hingegen die übrigen Theile kaum die Hälfte. Immer sehen solche Figuren wie eingemauert aus.

Das Hautrelief paßt sich also nur zu Masken plastisch oder physiognomisch schöner Köpfe, besonders wenn sie ganz en face dargestellt werden. Dann kann ich mir einen Abguß, der von einem wirklichen Körper abgenommen ist, darunter denken, und die Schönheit der Form und des Ausdrucks rechtfertigt den Künstler, daß er nur dasjenige von seinem Vorbilde abgenommen hat, was man hauptsächlich an ihm zu sehen wünschte.

Zweytes Kapitel.

Basrelief.

Das Basrelief ist eine flache mit dem Meißel bearbeitete steinerne Tafel, auf der sich Erhöhungen bilden, die unter dem halben Durchschnitte der Körper, deren Schein sie darstellen, an stereomatischer Ründung sind, und als Schönheiten der nachbildenden Künste angesehen werden mögen.

Die Friesen, welche architektonische Zierrathen enthalten, können hierher nicht gerechnet werden, da sie zu den decorirenden Künsten, und besonders zu denen des Steinmезen, des Scalpellino, gehören. Inzwischen dienen Basreliefs beynahe immer zur Verzierung von Gebäuden, Zimmern, Grab- und Denkmälern, und dieß örtliche Verhältniß hat den größten Einfluß auf das Wohlgefällige für das Auge und das Interesse für den Geist des Beschauers, welche man von ihnen erwartet, damit sie für Schönheiten gelten können.

Die Regeln, welche auf die ganz runde und halbrunde Sculptur passen, treffen nicht alle auf die flache Bildhauerkunst zu. Da diese letzte nicht die nämliche langsame beschwerliche Behandlung fordert, so hat sie nicht den Ernst der ersten. Sie läßt im Grunde nur eine Ansicht zu, zeigt nur ein Profil, und auch dieß nicht vollständig.

Zweyter Theil.

II

Dabey hat sie eine Fläche auszufüllen, sie reihet mehrere Figuren zusammen, und da Marmortafeln selten von der Größe sind, um Figuren, besonders mehrere, in Lebensgröße darzustellen, so verkleinert sie gemeiniglich ihr Maaß. Alles dieß unterscheidet sie von der ganz runden und halb runden Sculptur. Auf der andern Seite aber kann sie doch ihre Figuren nicht gut hinter einander auf mehreren Planen hinstellen und die Tafel aushölen: sie kann diesen Figuren keine Farbe geben, und das Licht, welche sie erhalten, kommt immer von außen. Alles dieß unterscheidet sie von der Mahlererey.

Aus den bisher angegebenen Unterscheidungszeichen fließt zuerst, daß die flache Bildhauerkunst das Wohlgefällige für das Auge gar nicht in der mahlerischen Wirkung setzen kann, als deren sie ganz unfähig ist; es fließt aber auch daraus, daß das betastende Gefühl nicht einen gleich starken Einfluß wie in der runden Statue auf das Angenehme haben kann, welches das Basrelief dem Auge darbieten mag. Die Erhöhung ist zu flach, als daß man eben darauf denken sollte, wie sich daran herstreicheln lasse. Inzwischen etwas kommt es immer mit in Betracht. Alle scharfen eckigten Absprünge und Kanten sind uns zuwider, und wir lieben diejenigen Figuren am mehrsten, deren Contour sich sanft in den Grund verläuft.

Die Wohlgestalt ist es aber hauptsächlich, welche das Wohlgefällige für das Auge bey der

Anschauung des Basreliefs darbietet, und zwar die Wohlgestalt der Umriffe, welche gleichsam wie Blumenranken die Fläche angenehm überziehen. Und hierauf strebt die flache Sculptur hauptsächlich los. Sie sucht uns eine Fläche vorzustellen, an deren Erhöhungen das Auge leicht und mit Wohlgefallen hinläuft und sich fortbewegt.

Dies bestimmt denn die Wahl der Sujets und der Formen, mit denen sie diese Tafeln ausfüllt. Opfer, Schlachten, Tänze, Aufzüge überhaupt, kurz! alle Gegenstände, welche mehrere sich hinter einander weg bewegende Figuren motiviren, gleichsam die Tafel mit Wellen und Ranken beziehen, sind ihr die liebsten Gegenstände. Sie ist gar nicht eingeschränkt in der Wahl der Formen. Sie kennt beynahe nichts Häßliches als das Steife, Plumpe und Unbewegliche. Gewöhnliche Körper macht sie durch Stellung und Bewegung reizend. Svelte Figuren sind ihr die liebsten. Ja! um sie recht svelt zu haben, untersteht sie sich wohl gar sie ein wenig über die wahren Verhältnisse zu verlängern. Fliegende Gewänder zieht sie den ruhig anliegenden vor, weil sie die Tafel besser füllen, die eine Figur mit der andern leichter verbinden, und überhaupt den Eindruck der sich bewegenden, geschlängelten Wohlgestalt unterstützen. Sie stellt hauptsächlich Menschen und Thiere vor, aber sie versteigt sich zuweilen bis zum leblosen Körper.

Das Interesse, welches sie dem Geiste zu geben sucht, besteht hauptsächlich in der Darstellung schöner Bewegungen des menschlichen Körpers, und in der Darstellung seines physiognomischen und mimischen Ausdrucks, in so fern sich beyde weniger in Mienen als in Gebärden äußern.

Die ruhige ernste feyerliche Schönheit des menschlichen Körpers ist weit weniger Gegenstand ihrer Bemühungen, als die reizende und bedeutungsvolle. Die erste, wie oft gesagt ist, kann vielleicht der Prüfung ihrer Ründung von mehreren Seiten nicht entbehren: dazu kommt, daß das verkleinerte Maas der Figuren im Basrelief den Eindruck der Feyer vermindert. Eine andere Folge zieht das verkleinerte Maas nach sich: die flache Sculptur nimmt nur die Hauptbestandtheile der Wahrheit auf. Sie läßt alles Detail weg, was nicht auf den ersten Blick die Figur als richtig, vollständig und zweckmäßig charakterisirt.

Daher der große Styl in den Basreliefs der Alten, der hier noch auffallender wird als an der Statue. Ein Grund, warum Raphael sie so sehr studirt hat.

Die flache Sculptur charakterisirt ihre Figuren sehr gut, aber weit mehr durch den Bau des ganzen Körpers als durch das Gesicht, welches bey der Physiognomie doch die Hauptsache ist. Eben so sucht sie den mimischen Ausdruck weit weniger in den Mienen als in den Gebärden.

Theils liegt die Schuld an der kleinen Maasse der Köpfe, deren feineres Detail der Meißel nicht genau besorgen kann, theils an der steten Rücksicht, welche die flache Sculptur darauf nimmt, das Auge an Formen hinzuführen, welche eine auffallende Bewegung zeigen. Daher die geringe Abwechselung in den Köpfen der alten Vasreliefs, so sehr man auch das Gegentheil behaupten mag; daher der oft unbedeutende oder übertriebene Ausdruck in den Mienen, verglichen mit demjenigen, was die Mahleren darin zu liefern im Stande ist. Inzwischen ist das Gebärdenspiel in den Werken der flachen Bildhauerkunst gemeiniglich wahrer als in den Werken der runden.

Wenn die flache Sculptur größere Compositionen liefert, so stellt sie, wenn sie anders die Gränzen ihrer Kunst nicht überschreiten will, ihre Figuren alle auf einem Plane hinter einander hin. Höchstens läßt sie zwey Plane in sehr geringer Entfernung von einander zu. Dieß beschränkt theils die Wahl der Sujets, welche sie glücklich bearbeiten kann, indem nicht alle zu solchen reihenweisen Aufzügen geschickt sind; theils die Art, wie sie mehrere Personen an der nämlichen Handlung Theil nehmen lassen kann.

Denn es ist unmöglich die Einwirkung einer Begebenheit auf viele Menschen durch Figuren recht deutlich zu machen, die sich nicht zusammenbrängen, sondern einzeln hinter einander her stehen, und oft das Motiv der Handlung einer

vor dem andern nicht sehen können. Auch ist die flache Sculptur wenig darum bekümmert, und beynahe in allen Basreliefs kommen einige Figuren vor, welche als bloße Statisten da stehen, denen man keinen unmittelbaren Antheil an der Haupthandlung anmerkt, und von deren Vereinigung mit den übrigen man keinen andern Grund angeben mag, als den, daß sie die Fläche wohlgefällig ausfüllen sollten.

Drittes Kapitel.

Von den Reliefs, die aus ganz runden, halbrunden und flacherhobenen Figuren bestehen.

Man hat in neueren Zeiten mit dem Relief der Wirkung eines Gemäldes nachgestrebt, und einen Block Marmor dergestalt ausgehöhlt, daß man mehrere Plane, ja sogar tiefe Fernen darin vorgestellt, und ganz runde, halbrunde und flacherhobene Figuren darin angebracht hat. Dieß ist ein Mißbrauch, den ich bereits umständlich gerügt habe in meinem Werke über die Malerey im dritten Theile S. 235 u. f.

Ich beziehe mich hier darauf, und bemerke nur kurz, daß die Malerey und die schattirenden Künste, welche Farbe und Licht in ihrer Gewalt haben, allein im Stande sind, die Entfernung,

worin mehrere auf verschiedenen Planen stehende Körper sich gegen einander befinden, wahr zu machen; daß aber auch, gesetzt die Wahrheit könnte hervorgebracht werden, die Ranken oder wellenförmige Wohlgestalt, welche die Fläche der Tafel fortschreitend überziehen muß, die sanfte allmähliche Erhöhung vom Grunde, die beyde wesentlich zum Wohlgefälligen für das Auge in der flachen Sculptur gehören, durch die auf einander gehäuften Figuren nothwendig verloren gehen müssen.

Dritter Abschnitt.

Von einigen mit der Bildhauerkunst verwandten Künsten.

Erstes Kapitel.

Von der Gießkunst.

Man verfertigt Statuen und Reliefs aus Metallen, welche gegossen werden, man verfertigt auch Flächen, worin die Figuren concav erscheinen.

Diese Kunstwerke müssen nach den Grundsätzen beurtheilt werden, welche über Statuen und Reliefs festgesetzt sind.

Nur folgende Bemerkungen sind noch hinzuzufügen.

Eine Statue aus Metall führt allemal Vorstellungen von Ueberwindung großer Schwierigkeiten und von einem kostbaren Metalle mit sich. Dieß giebt ihr einen ernstern Charakter, aber auch zugleich etwas generisch Interessantes, welches die Statue in Marmor nicht hat, nämlich Pracht und Reichthum.

Eine Statue in Bronze ist erst alsdann angenehm, wenn sie den grünen Firniß der Antiquität an sich trägt; sie wird sich aber auch darum weniger zur reizenden Schönheit schicken, wie die Statue in Marmor.

Ein gegossenes Werk ist nie ganz allein von dem eigentlich schönen Künstler abhängig. Der freye Künstler, der es gießt, hat allemal seinen Antheil an dem Ausfall desselben.

Dazu kommt die Schwierigkeit der Ausführung. Man ist daher allemal nachsichtiger gegen das gegossene Werk, als gegen das Werk, das mit dem Meißel gehauen wird. Die Pracht, der Reichthum tragen das ihrige mit zu dieser Nachsicht bey.

Zweytes Kapitel.

Vosierkünste in Thon und Wachs. Veyläufig vom gebrannten Thon und Porcellain.

Man vosirt in Thon und Wachs. Es versteht sich von selbst, daß ich hier blos von der schönen nachbildenden Vosierkunst rede. Denn diejenige, welche Vasen formt, geht mich nichts an. Alle Grundsätze, welche auf die Bildhauerkunst passen, treffen auch hier zu, nur mit diesem kleinen Unterschiede, daß Stoff und Schwierigkeit der Behandlung gar nicht in Anschlag kommen

men. Ein Werk aus Thon oder Wachs, das für eine Schönheit der nachbildenden Künste gelten soll, muß daher eine strengere Prüfung aushalten als aus jedem andern Stoffe.

Der Thon wird aber oft zu bloßen Shozzos, Abozzos gebraucht, zu Skizzen, welche nichts weniger als schöne Werke der nachbildenden Künste sind. Denn es fehlt ihnen Wahrheit und oft Wohlgestalt. Es sind vielmehr Werke einer Zeichensprache, die mit stereomatisch runden Körpern redet, und entweder nur dazu dient, die Geschicklichkeit des Künstlers, oder eine ingeniöse Idee zu veranschaulichen.

Man ist darüber einverstanden, daß colorirte Wachsfiguren keine Schönheiten sind. Aber über den Grund ist man es nicht. Die gar zu große Illusion wird dafür angegeben. Aber dieser Grund ist falsch.

Keine einzige colorirte Wachstatue soll mich, im gehörigen Lichte gesehen, auch nur auf einen Augenblick betrügen, sie für eine lebendige Figur zu halten. Nein! der Grund des widrigen Eindrucks liegt für den Kenner darin, daß er eine bloße Spielerey, Künsteley, statt eines Kunstwerks antrifft, indem diese Nachäffung keine Prüfung der Wahrheit aushält. Ein glatter Körper, der sein Licht natürlich erhält, kann nie wahr gefärbt erscheinen. Für den Nichtkenner aber liegt der Grund darin, daß die Belustigung, welche ihm das Gefühl der Aehnlichkeit giebt,

durch eine Menge von Affekten des Häßlichen, welche zugleich bey ihm erregt werden, zerstört wird.

Denn die ekelhafte Farbe des tingirten Wachs, die starren Glasaugen, die eingefugten Haare, die loddrige Bekleidung: alles das wirkt auf die widrigste Art aufs Auge, und durch dasselbe auf mehrere Sinne. *)

Figuren aus gebranntem Thone und Porcellain, können der unendlichen Hindernisse wegen, welche sich der Ausführung entgegen setzen, kaum zu Schönheiten der nachbildenden Künste erhoben werden. Man sieht sie daher mehr wie wohlgefällige Geschöpfe einer Zeichensprache an, welche mit stereomatisch runden Körpern ingenidse und liebliche Ideen sagt und aufweckt. Sich an der Darstellung der Wahrheit zu belustigen, daran wird niemand denken, der solche Figuren sieht.

*) Ich erinnere mich einmal einen Blinden mit einem starr stehenden Augapfel gesehen zu haben. Nichts gräßlicheres ließ sich denken als diese Unbeweglichkeit an einem Theile des Körpers, den man sich immer als beweglich denkt.

Drittes Kapitel.

Schnitzkunst in Elfenbein und Holz.

Man kann durch diese Kunst gleichfalls Schönheiten der nachbildenden Künste hervorbringen. Alsdann wird erfordert, daß sie die Forderungen erfüllen, welche vorher an eine schöne Statue oder Relief gemacht sind. So sieht man mehrere Arbeiten in Elfenbein von Algardi, besonders Crucifixe; Arbeiten in Holz von Albert Dürer: Charakterstücke.

Sehr oft sind aber diese Arbeiten bloße Werte einer Zeichensprache, welche liebliche oder innigste Ideen mit stereomatisch runden Körpern versinnlicht. Und das läßt man zu, weil Stoff und Bearbeitung keine ernste Nachbildung verlangen.

Viertes Kapitel.

Von der Stempelschneidkunst.

Die Stempelschneidkunst gehört nur in so fern zu den schönen nachbildenden Künsten, als sie Werke liefert, die für Schönheiten dieser Künste gelten können. In so fern passen alle Bestimmungen auf sie, welche in Rücksicht der flachen Sculptur gegeben sind, nur mit dem Unterschiede, daß sie für den Geist eines besondern Interesses durch die Bedeutung und den Gebrauch ihrer Werke fähig ist, dessen sich die übrigen nachbildenden Künste nicht erfreuen, und daß man es folglich mit ihrer Treue so genau nicht nimmt. Da sie die Figuren und Handlungen, welche sie darstellt, mit Schrift erklärt, so fließt daraus, daß der Stempelschneider sich Allegorien und andere sinnreiche Erfindungen erlauben dürfe, die andern Künstlern nicht erlaubt sind, welche durch sich selbst verständlich seyn müssen.*)

Eine große Menge von Münzen und Medaillons gehören aber gar nicht hieher, sondern ent-

*) Auf einer Münze kann ein Curtius, der sich in den Abgrund stürzt, mit der Umschrift: „Auch Rußland hat solche Söhne;“ eine vortreffliche Allegorie auf die Vaterlandsliebe des Fürsten Orlov seyn. Nicht aber im Gemählde.

weder zu bloßen Gegenständen des Gebrauchs wissenschaftlicher Kenntnisse, oder zu Werken einer Zeichensprache, welche unter wohlgefälligen oder nicht wohlgefälligen Formen liebliche oder ingeniöse Ideen versinnlicht.

Fünftes Kapitel.

Von dem Schönen in der Steinschneiderkunst.

Die Steinschneiderkunst gehört nur auf gewisse Weise zu den schönen Künsten, in so fern sie nämlich nicht sowohl mit der Seltenheit der Materie spielt, oder bloß wohlgefällige Versinnlichungen lieblicher und ingeniöser Ideen liefert, als vielmehr das Wirkliche treu nachbildet. *) Es passen auf dieselbe beynahe alle Regeln, die bis jetzt sowohl von den nachbildenden Künsten überhaupt, als auch besonders von der flachen Sculptur gegeben sind. Nur mit dem Unterschiede: die Kleinheit der Darstellungen macht, daß man vorzüglich auf Treue in den Hauptkennzeichen der Wahrheit achtet, und daher Unvollständigkeit in Nebentheilen wohl gar nicht achtet.

*) Das Mantuanische Gefäß in Braunschweig ist daher gar kein schönes Werk der nachbildenden Künste. Es ist bloß eine Spielerei mit einem kostbaren vielfarbigen Steine. Die Figuren daran sind höchst incorrect gezeichnet.

Man läßt es daher zu, daß von einer menschlichen Figur Hände und Füße kaum angedeutet werden, und sich beynah wie ein Hauch verlieren. Man sieht hauptsächlich auf den Reiz der Gebärde, auf den Geist, mit dem der Künstler gedacht und ausgeführt hat. Die schöne Farbe des Steins, seine Kostbarkeit, unterstützen oft den wohlgefälligen Eindruck auf das Auge.

Zehntes Buch.

Von dem Schönen und der Schönheit in
den Schattirkungskünsten.

Erstes Kapitel.

Begriff und Eintheilung dieser Künste.

Unter den Künsten der Schattirkung verstehe ich alle diejenigen, welche den Schein wirklicher Körper auf einer Fläche ohne stereomatische Erhöhung, und ohne Treue in der Farbe und in dem gefärbten Lichte liefern. Ihre Nachbildungen haben einige Aehnlichkeit mit dem Effekte, welchen der Abdruck frischer Pflanzen, oder anderer abfärbender Körper in der Natur, auf einfarbigen Flächen hervorbringt. (Vergleiche siebentes Buch drittes Kapitel.)

Es giebt dieser Künste eine unendliche Menge. Z. E. des Camareus in einer und in mehreren Farben, des Sgraffitos, die Kupferstecherkunst mit allen ihren Arten, die eigentliche Zeichnungskunst mit allen ihren Arten, die eigentliche Gravirkunst in Metall u. s. w.

Sie

Sie unterscheiden sich von der flachen Sculptur, und denen mit derselben verwandten Künsten, dadurch, daß sie weder stereomatische Erhöhungen noch Vertiefungen bilden: Von der Mahleren aber dadurch, daß sie keine wahre Färbung und kein wahr gefärbtes Licht liefern. *) Unter sich kommen sie alle darin überein, daß sie Ansichten der vollständigen Gestalt, folglich Umriss, Aufriß, Rundung der Körper, welche sie nachbilden, darzustellen suchen. Da nun die Rundung eines Körpers sich nicht anders als durch Andeutung des Schattens ausdrücken läßt, und die einfachste Zeichnung, wenn sie vollständig seyn soll, diesen Schatten wenigstens durch Drucker in den Umrissen andeuten muß, so habe ich geglaubt diese Künste mit dem allgemeinen Namen: Künste der Schattirung, bezeichnen zu dürfen.

So unnöthig es zu dem mir vorgesezten Zwecke seyn würde jede dieser Künste besonders abzuhandeln; so nothwendig scheint es mir eine Eintheilung darunter zu machen, nach welchen einige ihrer Werke ganz aus der Klasse schöner Kunstwerke, andere aus der Klasse der nachbildenden ausfallen müssen, und nur wenige als wahre Schönheiten der nachbildenden Künste angesehen werden mögen.

*) Denn selbst ein illuminirter Kupferstich liefert keine wahre Färbung, keinen wahren Ton des Lichts. Er deutet die Farbe nur an.

Denn dadurch, daß dieser Gesichtspunkt bisher nicht gehörig beachtet ist, sind die meisten Irrthümer in unsern Theorien über die schönen nachbildenden Künste gestlossen.

Zweites Kapitel.

Alle Werke der Schattirkungskünste, welche einen andern Zweck haben als den, den wohlgezogenen Menschen mit dem Scheine der Wahrheit unter begleitenden Affekten des Schönen zu belustigen, gehören nicht zu schönen Kunstwerken.

Es giebt eine Menge von Holzschnitten, Kupferstichen, Zeichnungen, illuminirt und nicht illuminirt, welche die Absicht haben zu unterrichten, zu nutzen, und darum die Gestalten der Körper aufbewahren. Dahin gehören die topographischen Ansichten der Städte, Gegenden, die Aufrisse und Pläne von Gebäuden, die anatomischen Darstellungen des Menschen und der Thiere, die Abbildungen, welche zur Erläuterung der Naturgeschichte, der Astronomie, Mechanik, der Medicinwissenschaft, der Antiquitäten, der Technologie u. s. w. dienen. Diese Werke würden oft gar keinen Werth haben, wenn man nicht daran dachte, daß sie treue Nachbildungen wahrer Körper wären, deren sinnliche Erkenntniß Nutzen bringen kann. Ja! man darf beymähe behaupten, daß sie

alldann den größten Werth haben, wenn sie in der Absicht gearbeitet werden, daß sie, independent von ihrer Brauchbarkeit, von gar keinem Werthe seyn sollen. Ein Werk der Schattirkungskünste, dem man die Sorge des Künstlers ansieht, auch independent von der Rücksicht auf den davon zu machenden Gebrauch, als ein Produkt der schönen Künste zu gefallen; ein solches Werk erweckt die Präsumtion gegen sich, daß es unzuweckmäßig sey, mithin ist es, so lange bis das Gegentheil erprobt ist, zwar kein häßlicher, aber ein äbler oder schlechter Gegenstand. Bloss nützliche Zeichnungen und Kupferstiche gehören den Schattirkungskünsten als freyen, nicht als schönen Künsten an.

Drittes Kapitel.

Werke der Schattirkungskünste, welche einen andern Zweck haben als den, durch Wahrnehmung der Aehnlichkeit des abgenommenen Scheins von todtten sichtbaren Körpern mit ihren Vorbildern im Ganzen und im Detail zu belustigen, und durch sichtbare Eigenschaften des Werks Affekte des Schönen zu erwecken, können zwar Schönheiten der schönen Künste seyn, aber nicht der nachbildenden.

Es giebt eine Menge von Kupfern, Holzschnitten, Zeichnungen u. s. w., welche bloss zur Verzierung von Büchern, Meubeln, Gefäßen

u. s. w. dienen. Diese gehören den decorirenden Künsten an. Es giebt aber auch eine Menge anderer, welche zwar den Schein wirklicher Werke in der Absicht liefern, daß sie als selbstständige Werke betrachtet werden sollen, aber sie nicht mit der Treue im Ganzen und im Detail liefern, welche ein Werk der nachbildenden Künste fordert, folglich auch das Schöne, welches sie an sich tragen, nicht als Werke der nachbildenden Künste, sondern vielmehr als deutliche Hieroglyphen des Sichtbaren und Unsichtbaren besitzen. Mit einem Worte, sehr viele Zeichnungen, Kupferstiche u. s. w. schildern nur dichterisch, und bilden nicht nach. (Vergleiche sechstes Buch, fünftes Kapitel.) Sie liefern ein Gerippe von Gestalten, einige Bestandtheile der Wahrheit, welche aber nicht zu reichen das Bild als fertig anzusehen, sich an der Uebereinstimmung der Nachbildung mit dem Nachgebildeten zu belustigen, und dasjenige als schön zu empfinden, was man wirklich sieht. Solche Darstellungen sind ganz nach den Zwecken des Dichters eingerichtet, sie sind eine sinnliche Zeichensprache, welche es der Einbildungskraft erleichtert, sich vielleicht nach dem dargestellten Körper eine Schönheit zusammen zu setzen, oder dem Verstande sich das Gelesene sichtbar hinzuzudenken u. s. w. *)

*) Zur Erläuterung will ich mich auf einen allgemein bekannten Kupferstich vor dem Don Carlos von Schiller berufen. Hier ist die Königin mit einigen

In solchen dichterischen Bildern gehören nun eine Menge wichtiger Allegorien, welche den Schaffsinn durch räthselhafte Deutungen unterheben; die Hogarth'schen und Chodowiecki'schen Karicaturen, und eine Menge von Kupferstichen, welche schönen Stellen der berühmtesten Dichter, oder interessanten Begebenheiten aus der Particularen Geschichte und Fabel, welche noch nicht zum gemeinen Leben des Künstlers gehört, zu sinnlichen Verlegen dienen u. s. w. Wenn man diese dichterischen Bilder völlig ausführen, getrennt von dem erläuternden Buche und der erläuternden Unterschrift, als ein selbstständiges Kunstwerk aufstellen wollte, so würde man bald finden, wie viel noch an Detail hinzugefügt werden müßte; um das Gerippe zu einem schönen Scheine eines wirklichen Körpers auszufüllen, und wie wenig die meisten Sujets verständlich und überhaupt brauchbar für Malerey und Sculptur seyn dürften.

Man blättere nur eine Bilderchronik, oder einen mit Kupferstichen begleiteten Dichter durch, um sich von der Richtigkeit meiner Behauptung

Zügen der antiken Idealgestalt vorgestellt, und der dichterische Haufen findet eine Schönheit. Aber der Kenner der nachbildenden Künste muß sogleich sehen, daß dieser Kopf bloß die Hieroglyphe eines wahren Kopfes ist; denn die Zeichnung ist eben so incorrect als unbestimmt, kein speziftes Weib in der Natur kann so gefügt seyn.

zu überzeugen. Inzwischen sind diese Hienstge-
phen für Menschen, die mehr Anlage und mehr
Geschmack zu und an der Dichtkunst haben, sehr
leicht von größerem Werthe als wahre Schönheit
ein der nachbildenden Künste. Und das mögen sie
immerhin seyn, nur muß man nicht die letzten
nach dem Maasstabe der ersten messen.

Viertes Kapitel.

Die Künste der Schattirung sind also entweder
dichterisch schildernde, oder nachbildende. Als
nachbildende nehmen sie aber entweder Gemäldte
und Werke der Sculptur zum Vorbilde, oder sie
ahmen die Natur auf eine eigenthümliche Art
nach.

Wie muß man bey Beurtheilung einer Zeich-
nung, eines Kupferstichs u. s. w. die Be-
trachtung aus den Augen setzen: hat der Künstler
hier blos dichterisch schildern, oder hat er tren
nachbilden wollen. In dem ersten Falle hat er
genug gethan, wenn er die Hauptbestandtheile
der Wahrheit der Gestalten, in so fern sie erfor-
derlich sind ein verständliches und zweckmäßiges
Zeichen zu liefern, auffaßt, und dadurch eine Vor-
stellung versinnlicht, welche meine Seele in eine
strebende Lage versetzt, dergleichen der Dichter in
mir zu erwecken sucht. Gibt er dem Zeichen zu-
gleich eine wohlgefällige Gestalt, desto besser.

Ein weiteres Detail über diese Art poetisch zu schildern liegt außer dem Zwecke dieses Buchs. Ich verweile also nur bey denjenigen Werken der Schattenungskünste, welche für Schönheiten der nachbildenden Künste gehalten werden können. Diese sind von doppelter Art, sie ahmen entweder die Wirkung des Gemähltes und des Basreliefs nach, oder sie ahmen die Natur auf eine ihnen ganz eigenthümliche Art nach.

Wenn sie die Wirkung des Gemähltes nachahmen, so verlangen wir, daß sie nicht bloß die Zeichnung und das Hellbunte wieder liefern, sondern auch die Farbe und das gefärbte Licht andeuten sollen, und daß überhaupt die ganze Manier des Malers in dem Kupferstiche oder in der Zeichnung wieder erscheine. Dieß haben einige der größten Kupferstecher zu erreichen gewußt. Man unterscheidet in ihren Werken die Farben, den Ton, die Manier des Malers. Uebrigens treffen auf Werke dieser Art dieselbigen Grundsätze zu, welche bey Beurtheilung eines Gemähltes angewandt werden müssen, und es bleibt da bey nur die einzige Bemerkung zu machen übrig, daß ihr Hauptvorzug in der ausgezeichnet treuen Darstellung des Vorbildes und in der pikanten Wirkung des Hellbunteln gesucht wird. Wenn die Künste der Schattenung die Wirkung der flachen Sculptur nachahmen, so besteht der Vorzug ihrer Werke hauptsächlich in der Wiederlieferung der stereomantischen Rundung. So sind

einfache Basreliefs von de Witt en camayen gemacht besonders darum schön, weil die Figuren so vorspringen, als ob man sie greifen könnte. Uebrigens treffen auch hier die Grundsätze zu, welche in Aufhebung des Basreliefs festgesetzt sind.

Da zu solchen Nachbildungen von Gemälden und Basreliefs schöne Fertigkeiten des Geistes und der Hand des Künstlers erfordert werden, so gehören sie allerdings zu den Werken der schönen nachbildenden Künste, vorausgesetzt, daß zugleich der schöne Zweck erfüllt wird.

Fünftes Kapitel.

Von dem charakteristisch Schönen in den Werken der Schattirkungskünste, welche die Natur auf eine ihnen eigenthümliche Art nachbilden.

Wenn aber die Schattirkungskünste auf eine ihnen eigenthümliche Art die Natur nachahmen und schöne Werke liefern, so kommen verschiedene Grundsätze in Betracht.

Das Angenehme, welches sie dem Auge darbieten, besteht in der Farbe der Fläche, welche sie bezeichnen, und in derjenigen, womit sie bezeichnen, mithin in dem Angenehmen ihres Zusammenstehens. Daher die Sorge, welche die eigentlichen Zeichner, die alten Etruskischen Vasenmaler, die Vachs, die Seidelmann, die le Prince

u. s. w. darauf gewandt haben, angenehme Manieren zu erfinden, und bald alla-Sassia, bald mit mehreren Kreiden und Farben, auf verschiedenen Gründen ihre Figuren darzustellen. Zu dem Angenehmen dieser Werke gehört ferner das Spiel der hellen und dunkeln Partien, wie z. B. in Rembrandts Kupfern.

Das Wohlgefällige besteht in diesen Künsten in der Wohlgestalt, welche die Fläche durch die darauf gezeichneten Figuren erhält, und diese Wohlgestalt kann entweder die malerische seyn, oder die der flachen Sculptur, mithin entweder mehr die angehügelte Berg, Weintrauben, Schichtenartige, oder die Ranken- und Blumenförmige. Dieser letzten haben die antiken Vasenmaler nachgestrebt. Jener die neueren Zeichner. Mit beyden fällt die den Körpern in der Natur eigenthümliche Wohlgestalt zusammengehen. Und es scheint, daß Künste, welche des Zaubers der Farben entbehren, sich besonders bestreben sollten, nicht bloß die Fläche, sondern auch die einzelnen Figuren in derselben wohlgestaltet erscheinen zu lassen. Inzwischen beweisen die Zeichnungen vieler Niederländer, und besonders die Kupferstiche Rembrandts, daß es hierauf nicht wesentlich ankomme.

Das generisch Interessante ist, charakteristisch für diese Künste, die Keintlichkeit, Nettigkeit, und zugleich das Ungezwungene der Behandlung.

Dieß sind die schönen Eigenschaften, welche ein Wert der Schattirkungskünste, das die Natur auf ihre eigenthümliche Art nachahmt, charakterisiren, in so fern es dem Auge wohlgefällig werden soll. Interessant für den Geist wird es durch das Vortreflich und specifisch Interessante in Bedeutung, Geist, Ausdruck. Diese Vorzüge können theils in dem Subject selbst, theils aber auch in der Ausführung liegen. So sind die Zeichnungen eines la Fage, eines Rembrandts u. s. w. bedeutungs-, geist- und ausdrucksvoll durch die Ausführung. Ja! in einer Kunst, welche nur so wenige Bestandtheile der Wahrheit liefern kann, wird die Geschicklichkeit des Künstlers, seine eigenthümliche Anschauungs- und Fassungsart, seine Empfindung, seine Geschicklichkeit, sein freyer Schwung der Hand, mehr als in jeder andern in Betracht gezogen. Daher ist es hier erlaube den Beschauer ganz eigentlich darauf aufmerksam zu machen, daß hier ein origineller Kopf gedacht, ein ungewöhnliches Auge gesehen, ein sehr feines Herz gefühlt, und eine feste Hand gezeichnet hat. Hier ist also der Spirito, der esprit der Italiener und Franzosen wohl angebracht, und etwas charakteristisch Schönes. Inzwischen muß dieser Geist nicht in Abenteuerlichkeiten ausarten, oder zur Unbestimmtheit und Unrichtigkeit verleiten. Durch das Gestrebe heben sich denn auch die Werke der größten Zeichner und Schattirer, der antiken Vasenmaler, der Raphaels, der la Fage,

der Rembrandts u. s. w. jedes nach seiner Art und Manier.

Uebrigens versteht es sich von selbst, daß die schönen nachbildenden Schattirungskünste in der Wahl ihrer Sujets nicht eingeschränkt sind wie die Malereyen. Ja! es scheint sogar, daß sie noch freyer darin sind als diese. Denn die Behandlung ist leichter, der Stoff, der Regel nach, noch geringer am Werthe, die Bequemlichkeit ihre Werke dem Auge zu entziehen größer, und die Darstellung minder vollständig. Daher leidet man eher Darstellungen physisch ekelhafter Gegenstände, weil die Farbe sich nicht mittelst des Nagels dem Gaumen und der Nase aufdringt, eher Darstellungen moralisch schmutziger Handlungen, weil das Papier dem Anblick des großen Hauses entzogen werden kann, eher Verkümmelungen, Verdrehungen des Körpers, weil das Geistreiche der Behandlung es gut machen kann u. s. w.

Einen großen Vortheil haben die Schattirungskünste in Rücksicht auf Verständlichkeit dadurch vor der Malereyen zum voraus, daß sie das dargestellte Sujet mit untergelegter Schrift bezeichnen dürfen. Inzwischen muß diese dem Beschauer nur auf die Spur helfen, nicht aber allein erklären.

Sechstes Kapitel.

Begriff einer Schönheit der eigenthümlich nach-
bildenden Künste.

Ein schönes Werk oder eine Schönheit der schönen Schattirungskünste, welche eigenthümlich nachbilden, ist also eine von schönen Fertigkeiten des Geistes und der Hand des Menschen bearbeitete Fläche, welche durch den treuen Schein specifischer Profile wirklicher Körper, in so weit er sich ohne Färbung und stereomatische Ründung liefern läßt, wohlgezogene Menschen belustigt, und zugleich durch das angenehme Zusammensehen des bezeichneten Grundes mit der Bezeichnung, oder durch das angenehme Spiel des Hellbunkeln, durch die wohlgestaltete Füllung der Fläche, durch Nettigkeit und Ungezwungenheit der Behandlung dem Auge wohlgefällig, dem Geiste des Beschauers aber interessant wird, durch eine hervorgehobene geistreiche Anschauungs- und Darstellungsart.

Unter diesen Begriff passen die Zeichnungen der größten Meister, ihre radirten Blätter, die Camareus von Poliboro und der antiken Vasenmahler.

E n d e .





