



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:

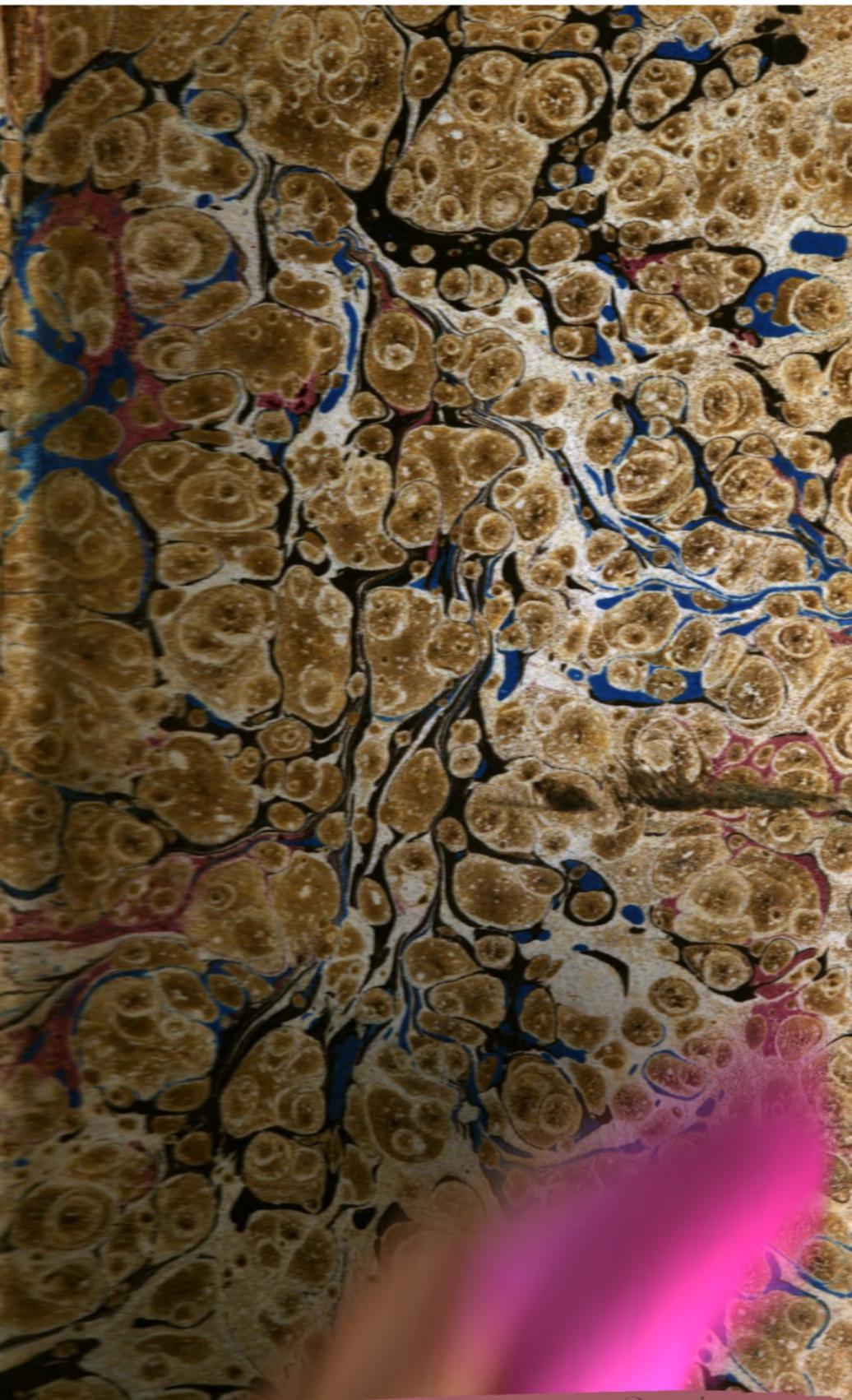
- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an 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.







~~96 3670 8~~

Art. 139 m-1

<36625404920010

<36625404920010

Bayer. Staatsbibliothek

Miss. Oct.

Art. 1302

R

N a c h r i c h t e n
v o n
K u n s t s a c h e n
i n
I t a l i e n.

Erster Theil.

W e n e d i g.

Von F. F. Hoffstätter.



W I E N,
bey Joseph Edlen von Kurzbeck, k. k. Hofbuchdrucker,
Groß- und Buchhändler.

1 7 9 2.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

V o r b e r i c h t.

Auf meiner Reise durch Italien wollte ich die Gelegenheit nicht unbenutzt lassen, die wichtigsten Werke der Kunst mit eigenen Augen zu sehen, und meine Bemerkungen den Grundsätzen anzupassen, die ich mir aus der Natur, und aus dem Wesen der schönen Künste seit langem schon abgezogen hatte. Ueber der Straße fehlte es an Müssen, die gesammelten Bemerkungen in Ordnung und ins Reine zu bringen. Diese Arbeit behielt ich mir also für Neapel vor, wo ich länger zu bleiben hatte. Ich unterzog mich auch derselben, sobald ich daselbst konnte, und war willens, die fertigen Nachrichten nach Wien abzugeben, wo mein Freund Zaslka sich erboten hat, die Ausgabe zu besorgen. Es war also den Umständen gemäß, daß ich die Form der Briefe gewählt, und diese an meinen thätigen Freund gerichtet.

V o r b e r i c h t.

tet habe, dessen Einsichten in die schönen Künste ich sicher überlassen konnte, hie und da, wie er es für gut fände, das eine abzuändern, das andere wegzulassen. Allein die Sache gewann bald eine andere Wendung: ich kehrte früher zurück, als ich vermuthete, und war zugleich Briefsteller, und Überbringer. Nun würde ich die Mühe nicht gescheut haben, eine Form, die ich für andere Umstände gewählt hatte, wieder abzuändern, wenn meinen Lesern daran gelegen seyn könnte, Nachrichten von Kurzsachen in dieser oder in jener Gestalt zu haben. Selbst dieser Vorbericht dürfte unnütz seyn, wenn er nicht bestimmt wäre, manches entweder zu erklären, oder auch, weil es nun nicht mehr an seinem Plaze steht, zu entschuldigen. Briefen, die aus Neapel kommen, wenn sie gleich theoretische Grundsätze, oder Nachrichten von Venedig enthalten, kann es denn doch nicht übel gedeutet werden, daß sie auch manchmal etwas von dem Orte, wo sie geschrieben wurden, einfließen lassen, was allerdings bei veränderter Form wegfallen mußte.

Vielleicht ist mancher Leser, der begieriger nach Kunstmachrichten verlangt, nicht zufrieden, daß ich zwei Briefe ästhetischen Entwicklungen geweiht, und überdieß noch eine

V o r b e r i c h t.

eine Uebersicht der Künste vorangeschikt habe. Das eine zog das andere nach sich. Ich wollte Rechenschaft geben, aus welchem Gesichtspunkte ich vorzüglich die Kunstwerke zu sehen pflege, um der Wiederholungen überhoben zu seyn, oder schon entwikelte Grundsätze, wenn sie nöthig wären, nur berühren zu dürfen. Es ist zwar die Uebersicht der Künste bereits in einem litterarischen Magazine erschienen, allein, da sie nicht in jedermanns Händen ist, faßte ich den Entschluß, sie mit Erläuterungen und Zusätzen vermehrt den gegenwärtigen Nachrichten anzufügen, wobei ich auch die Gelegenheit ergrif, manches, so noch viel zu wenig bestimmt war, deutlicher zu erklären, und einigen Zweifeln zu begegnen, die von einsichtsvollen Recensenten aufgestellt worden sind. Ich sehe sie zwar noch nicht als gehoben an, und finde mich nicht eher in der Lage, sie heben zu können, als ich Muffe habe, meine Theorie der Künste im Zusammenhange zu geben.

Da die meisten Malereien, welche hier vorkommen, der Schule von Venedig angehören, so habe ich, um die Bruchstücke in ein ganzes zu binden, die Geschichte dieser Malerschule angeschlossen. Dagegen dürfte es Manchem fremd scheinen, Nachrichten,

V o r b e r i c h t.

so kurz sie auch sind, von Künstlern, die ohne in diese Schule zugehören, ihre Werke in Venedig aufgestellt haben, schon in dem gegenwärtigen Bande zu finden, wenn es nicht zu Vergleichen bequemer wäre, einige, zumal Chronologische Bestimmungen, an der Hand zu haben.

Meine Absicht war, Liebhaber der Kunst auf den philosophischen Theil derselben aufmerksam zu machen, und in berufenen Gemälden das Wesentliche der Kunst von dem Zufälligen, das Ziel von dem Mittel zu sondern. Wenn ich gleich nicht glücklich genug war, so schmeichle ich mir denn doch, daß mein Streben Nachsicht verdiene, und einsichtvollere Kenner der Kunst bewegen werde, dieselbe Bahn mit größerem Vortheile zu treten.

Wien den 1. November 1791.

N n

Anzeige.

Kurze Uebersicht der Künste.

	Seite
Natur und Abtheilung der Künste.	1
M echanische Künste und philosophische.	2
Mechanische Künste höherer Art.	4
Nicht alle schöne Produkte gehören den schönen Künsten an.	6
Verständige und sittliche Künste.	10
Ausübende und darstellende Künste.	12
Das Wesen der schönen Künste liegt in der Darstellung sittlicher Arbeiten.	13
Worin diese Sittlichkeit liege.	15
Die Künstler des blühenden Alterthums nahmen sittliche Rücksicht.	18
Der Unterschied, den schöne Künste untereinander haben, liegt ganz nur in den verschiedenen Beichen ihrer Darstellung.	23

Stufen der Künstler.

	Seite
Erste Stufe der Malerei: Mechanische Fertigkeit gemeiner Art.	28
Zweite Stufe: mechanische Fertigkeit höherer Art.	29
Dritte Stufe: Fertigkeit, das Sittliche nützlich und reizend darzustellen.	30
Anwendung auf den Bildhauer.	33
Anwendung auf den Tonkünstler.	34
Anwendung auf den Dichter.	35
Dritte Stufe des Dichters, oder eigentlich schöne Kunst.	38
Vortheile des Dichters auf dieser Stufe.	41

Grenzen des Mechanischen und des Sittlichen.

Schwierigkeiten der Grenzenbestimmung.	43
Erfindung und Ausführung bestimmt noch diese Grenzen nicht.	44
Nur die Erfindung erschwert die Grenzenbestimmung.	45
Unterschied zwischen der malerischen und sittlichen Erfindung.	46
Die malerische Erfindung hat nur mechanischen Werth.	48
Die Zeichenbestimmung ist theils sittlich, theils mechanisch.	49
Die eigentliche Ausführung durchaus mechanisch.	51
Ähnliche Stufen der übrigen schönen Künste.	52
Besondere Anwendung auf die Dichtkunst.	53
Ihr Ziel, Charaktere und Handlung.	54
Die Zeichen der Dichtkunst erlauben dem Dichter eine größere Ausdehnung	56

Des

	Seite
Des Dichters sittliche Erfindung.	58
Des Dichters malerische Erfindung.	62
Beim Vortrage.	62
In der Nachholung.	64
Maschinen des Quotens und der Auf- lösung.	65
Des Dichters Zeichenbestimmung.	68
Wendungen der Sprache.	69
Die Form des Vortrags.	72
Die Schreibart.	73
Des Dichters Ausführung.	77
Anwendung der Sprache.	78
Bau des Verses.	79

I.

Von Beurtheilung der Malereien.

Warum die Urtheile über Werke der schönen Künste so sehr verschieden sind.	80
Warum vorzüglich über Werke der bildenden Kunst.	84
Überspannte Beschreibungen.	85
Nähere Bestimmung des Sittlichen.	91
Schöne Natur schön ausgeführt ist noch das Sittliche in Kunstwerken nicht.	92
Schöne Künste sollen unmittelbar sittliche Eindrü- cke machen.	94
Was eigentlich sittlich sey.	95
Die alten Künstler nahmen bei ihren Benußen, Amorn, Hymeneen, Grazien, Faunen sittliche Rücksicht.	99
Die Herkulesse haben in dem Sittlichen der Kunst ihren unbestrittenen Platz.	101

Slykons Held steht nun in Neapel.	Seite 102
Dahin hat man auch die Gruppe Toro di Farnese gebracht.	105

II.

Von dem Gesichtspunkte, aus welchem Malereien zu betrachten sind.

Vorzügliche Rücksicht auf deren sittlichen Theil.	107
Die Untersuchung des mechanischen Theils steht besser dem praktischen Künstler an.	109
Wie die Untersuchung des Sittlichen dem Philosophen.	110
Ausdruck der Seele, vorzüglich des Charakters, ist das Wesen der Kunst.	112
Warheit und Würde des Charakters.	113
Niedrige Natur.	114
Gemeine, alltägliche Natur.	—
Schöne Natur.	115
Ideal.	116
Charakteristische Schönheit.	118
Das Wolwollen, die Quelle aller würdigen Charaktere.	121
Hohe und sanfte Eigenschaften.	122
Ungleiche Mischung derselben.	123
Thätigkeit ohne Uibertreibung.	124
Ruhe des Geistes.	125
Gemeine Charaktere.	128
Hervorstehende Charaktere.	129
Geheimniß der Alten.	130
Physiognomik im Ganzen des Körpers, in dessen Theilen, in der Drapperie, in den Gesichtszügen.	132

Uiber.

	Seite
Uibergewicht der Alten in den Gesichtszügen.	133
Affekt.	134

III.

Anblit von Venedig.	135
Markusplatz.	137
Farbenverwüstung an den Malereien.	139
Aussenseite der Markuskirche.	141
Die Sonnenpferde aus dem Altertume	142
Bau der Kirche.	147
Mosaiken daselbst.	148
Salomons Gericht.	150
S. Marco schwebend.	151
Hochzeit in Kana.	—
Hieronymus.	154
Sansovins Werke.	155
Malereien der Kirche.	156
Angewöhnliche Seltenheiten.	157
Schatz der Kirche.	159
Mosaik des Franz Succato.	163

IV.

Aristokratie von Venedig.	165
Palast des Doge.	167
Alte Statuen im Vorhofe.	168
Statuen von Anton Ricci	169
Statuen von Sansovina über der Riesentreppe.	170
Löwenrachen.	171
Saal des großen Rathes.	176
Das Paradies von Jakob Tintoret.	178

Die

	Seite
Die Begebenheiten der Republik mit Kaiser Friederich in elf Schildereien.	179
Die Siege der Republik wider Konstan- tinopel und Genua.	181
Allegorische Defenstüke.	182
Siege und Eroberungen der Venetianer.	184
Bemerkungen über Schildereien dieser Art.	185

V.

Vorsaal des Antikollegiums.	190
Der Glaube von Tizian.	190
Der Einzug Heinrichs III. Andr. Vicentino	191
Ein knieender Doge von Contarini.	192
Drei Defenstüke von Jakob Tintoret.	192
Saal des Antikollegiums.	193
Malereien von Paul Veronese, Jakob Bas- sano, und Jakob Tintoret.	194
Saal des Kollegiums.	195
Malereien von Paul Veronese.	196
Saal der Pregadi.	
Christus auf Wolken Jakob Palma, und der Todte von seinen Freunden unter- stützt Jakob Tintoret.	198
Cicero, und Marklaurel in Rathsversamm- lungen Jakob Bassan.	199
Die herrschende Venetia mit ihren tribut- bringendem Städten Jakob Palma.	199
Ein knieender Doge, unterstützt von den Schutz- heiligen der Republik. Jakob Palma.	201
Venetia unterstützt ihren Doge Loredano. Jakob Palma.	202
Defenstük, Venetia, als Meeresbeherr- scherinn. Tizian.	202
Kapelle: eine Statue von Sansovin.	203

	Seite
Saal der Sehnänner : Denksteine von Paul Veronese.	204
Saal des Scrutiniums : an den Wänden Schildereien von Siegen und Eroberungen.	205
Waffenkammer.	206
Bibliothek.	207
Antikensammlung daselbst.	208
Ein großes Opfer auf einem Basrelief.	209
Ganymed , und Leda.	210
Diana und Amor.	212
Pallas und Apoll.	213
Ein vor trefflicher Bacchus.	114
Ceres , ein Meisterstück der Drapperie.	216
Eine Hygiea.	217
Denkmäler der Bibliothek.	218

VI.

Die große Brücke von Venedig.	219
Die Kirche S. Salvador.	220
Eine Verkündung. Tizian.	221
S. Georg. Tizian.	221
Die Verkündung des Engels. Tizian.	222
Die Kirche S. Luca.	
Lucas betrachtet Marien in ihrer Verherrlichung. Paul Veronese.	224
Hospital J mendicanti	226
Die Mutter Jesu unter vielen Heiligen.	
Seinrich Falange.	227
Maria übergibt den Rosenkranz. Ulgarino der Tiarini.	228
Schule S. Marco.	229
Denkmäler.	230

Speri.

	Seite
Speisesaal des daranstossenden Dominikanerklosters: das Gastmal des Phariseers von Paul Veronese.	231
Eine Carita, und zwei Madonnen von Lazarini.	234
Ein strafender Engel von Bambino.	235
Kirche zur heil. Katharina.	
Lobias mit dem Engel. Santo Jago.	236
Katharinens Verlobung. Paul Veronese.	236
Die ehemalige Jesuitenkirche.	
Lorenz über dem Kofte. Tizian.	237
Himmelfarth Marien. Jakob Tintoret.	237

VII.

Das Arsenal.	239
Zwei Löwen, Reste des Altertums.	242
Der Bucentoro.	243
Die Patriarchalkirche.	245
Seelen der Abgeschiedenen, von Luca Giordano.	246
Magdalena, von Guido Reni.	246
Johann der Evangelist, von Paul Veronese.	247
Kirche S. Joseph.	
Anbetung der Hirten, von Paul Veronese.	247
Die Verkklärung auf Labor, von Paul Veronese.	248
Michael. Jakob Tintoret.	248
Kirche della Salute.	
Anbetung der Hirten, Himmelfarth Marien, und Darstellung im Tempel, von Luca Giordano.	250

	Seite
Defengemälde. Tizian.	250
Bauart in Venedig.	251
Das Hans Farsetti.	
Abgüsse von antiken Statuen.	254
Gemälde von Giorgione, Tizian, Al- bani, Tintoret, und eine Zeich- nung von Corregio.	255
Andere Italienische Malereien.	256
Malereien aus der deutschen, flamändi- schen, holländischen Schule.	259
Der berühmte Satyr von Jordans.	260
Ein Greis und ein Jüngling von To- ornoliet	260
Eine Schöne vor dem Spiegel von Mieris.	261
Eine Wassersüchtige Frau von Martin Semsterken.	262
Madonnenkopf. Guido Reni.	262
Drei große Koloristen, Tizian, Giorgio- ne, Rembrandt nebeneinander.	263
Palast Grassi.	
Venus, von Tizian.	265
Bandyk und Rubens.	266
Paul Veronese und Guercino da Cento.	266
Amor von Guido.	267
Der Splitterrichter, von Domenico Fetti.	267
Palast Pisani.	
Eine h. Familie Tizian.	267
Die Gemahlinn des überwundenen Da- rins vor den Füßen des Über- winders.	267
Palast Barbarigo.	
Tizians erstes und letztes Werk.	268
Eine	

		Seite
	Eine Dörnerkrönung, zwei Madonnen, Magdalene, Salvator, ein Engel, und Veronica. Tizian.	270
	Venus an der Toilette. Tizian.	271
	Malereien von Bellino.	271
	Von Guercino, Tintoret, Contarini, Paduanino.	272
VIII.		
Kirche	S. Zacharia.	
	Die Mutter Jesu in Gesellschaft der Hei- ligen. Johann Bellino.	273
	Derselbe Vorwurf. Tizian.	274
	Die Heilung eines Kranken, und Maria über Wolken. Palma der jüngere.	275
	Eine Madonna schwebt über Wolken, un- tenher Heilige. Paul Veronese.	275
Kirche	S. Mose.	
	Ein ähnlicher Vorwurf.	276
	Die Geburt Marien.	277
	Die Erhebung des Kreuzes.	278
	Die Anbetung der Weisen, von Dia- mantini.	278
Kirche	S. Maria Sobenigo.	279
	Defengemälde.	280
Kirche	S. Francesco di Vignea.	
	Die Marter des h. Lorenz.	282
	Die Krönung Marien.	282
	Die Empfängniß Marien.	283
	Christus aus der Fahne der Auferstehung.	283
Kirche	S. Maria nuova.	
	Zwei Musaische Gemälde.	284
	Eine Grablegung. Tizian.	286

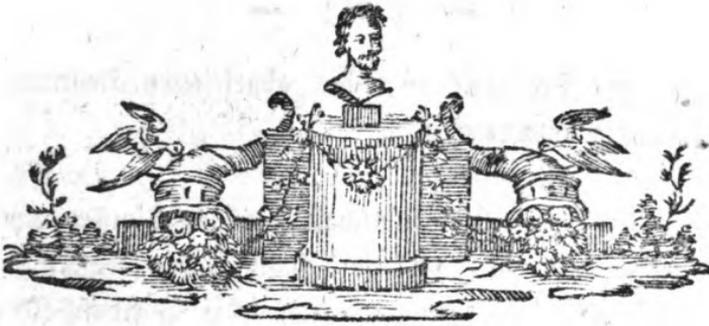
Sic

	Seite
Hieronymus. Tizian.	287
Die Auferstehung. Lean. da Ponte.	288
Eine h. Familie, von Polydor Ca- ravaggio.	288
Der segnende Christus, von Rocco Marconi.	289
Kirche S. Johann und Paul.	
Maria über dem Throne von Heiligen umgeben. Johann Bellini	290
Wiederum ein segnender Christus von Rocco Marconi.	290
Die Kreuzigung, und die Geschichte der Auffarth Marien. Jakob Tintoret.	291
Der todte Mittler.	292
Eine Sammlung alter Gemälde, von Barthol. Vivarini.	293
Des h. Petrus, eines Dominikaners, Martergeschichte. Tizian.	294

IX.

Kirche S. Giorgio Maggiore.	
Der Welterschöpfer über der Weltspähre. Von Mienna und Campagna.	297
Die Hochzeit in Kana, von Paul Ve- ronese.	299
Kirche S. Maria Maggiore.	
Die Himmelfarth Marien, von Paul Veronese.	305
Johann in der Wüste. Tizian.	306
Christus unter den Aposteln. Rubens.	306
Eine Madonna unter Heiligen, von Bo- nifacio Bembi.	307
Noahs Arche. Jakob Bassano.	307
()	Kirche

	Seite
Kirche S. Frari.	
Die Himmelfarth Marien. Tizian.	308
Eine Madonna. Tizian.	309
Abermal eine Madonna. Johann Bellin.	310
Schule S. Rocco.	
Der untere Saal : alle Gemälde von Jakob Tintorets Hand.	312
— An den Wänden der Treppe.	314
Maria Verkündigung, von Tizian.	
Maria besucht ihre Base. Tintoret.	
Die Wirkungen der Pest. Anton Zanchi	
Die Befreiung Benedigs von diesem Uebel. Negri.	
— Der obere Saal.	315
Alle Gemälde an den Wänden und der Decke von Jakob. Tintoret.	
Der Nebensaal.	319
Drei Gemälde aus der Passionsgeschichte.	
Die Kreuzigung.	
Der h. Rochus unter die Seligen auf- genommen.	
Kirche S. Maria Mater Domini.	
Das Abendmahl, von Palma dem äl- teren.	320
Kreuzerfindung. Jakob Tintoret.	321



Kurze Uebersicht

der

Künste.

Wissenschaften stehen mit den Künsten in so enger Verbindung, daß der natürlichen Ordnung nach die letztern nichts sonst, als Sproßlinge der erstern sind. Zwar haben die meisten Künste zufälligen Erfahrungen ihren Ursprung zu danken; aber nur dann erst sind sie zur Vollkommenheit gediehen, wenn ihre Grundsätze durch tief sinnige, oft wiederholte, unermüdet fortgesetzte Betrachtungen entwickelt waren. Es ist der Wissenschaften eigene, wesentliche Pflicht, die allgemeinen Wahrheiten, oder spekulativen Kenntnisse zu untersuchen, und aus denselben sonderbare Wahrheiten, oder praktische Kenntnisse abzuleiten: da hingegen die

K

Kunst

Kunst eine Fertigkeit ist, die abgeleiteten Kenntnisse zweckmäßig anzuwenden.

Selbst diese Verwandtschaft zwischen Künsten und Wissenschaften, deckt uns zwei Hauptklassen der Künste auf, gleichwie es zwei Hauptklassen der Wissenschaften giebt. Denn da alle Wesen, die wir kennen, entweder geistiger Natur, oder körperlicher sind, so untersuchen die Wissenschaften, welchen Namen sie auch haben, entweder die Eigenschaften körperlicher oder die Eigenschaften geistiger Wesen. Alle Wahrheiten also, die sie ferner aus den allgemeinen Eigenschaften zum Nutzen des Menschengeschlechtes ableiten, fanden ihre Quelle entweder in der Körperlehre oder in der Geisterlehre.

So entstehen zwei Hauptklassen der Künste, je nachdem sie Wahrheiten anwenden, aus der einen oder andern wissenschaftlichen Hauptklasse abgeleitet: man kann sie körperliche, und geistige, oder schicklicher vielleicht, mechanische und philosophische nennen: mechanische, wenn sie auf körperlichen und physischen Grundsätzen beruhen, und die anwendbaren Kenntnisse aus der Körperlehre holen; philosophische, wenn sie über geistigen Wahrheiten gebaut sind, und Kenntnisse anwenden, die aus der Geisterlehre geschöpft werden müssen.

Die

Diese zwei Hauptklassen der Künste, sind, gleichwie in ihrer Quelle, also auch in ihrer wesentlichen Bestimmung unterschieden: haben jene die Absicht Körper zu erhalten, fortzupflanzen, zu benutzen, so sind diese bestimmt, den Geist des Menschen vollkommener zu bilden: hiemit schaffen die einen uns körperliche, die andern geistige, größtentheils sittliche Vortheile.

Die mechanischen Künste bestehen also in einer Fertigkeit, die praktischen Kenntnisse, aus der Körperlehre abgeleitet, gehörig anzuwenden. Ein großer Theil derselben, ganz damit zufrieden, daß ihre Grundsätze von andern gesucht, gefunden, erwiesen sind, bekümmert sich nur um deren richtige Anwendung, und sondert sich also gänzlich von der Wissenschaft ab. Diese Künste niedriger Art haben den Namen der Handwerke erhalten, weil sie ohne Wissenschaft, das ist, ohne tiefes Nachsinnen, ohne Aufspürung der Grundsätze bestehen können. Denn die mechanischen Kenntnisse sind insgemein bestimmt und entwickelt, taugen für alle Fälle, unterliegen einem genauen Maße, und vertragen eine richtige Berechnung. Der Handwerker also, sobald er sich mit den abgeleiteten Wahrheiten der Mechanik und Körperlehre, so weit sie seiner Kunst angehören, durch Übung und Versuche bekannt gemacht hat, darf immer unbesorgt der Quelle seyn, woraus sie abgeleitet werden, und wendet seinen ganzen Fleiß auf eine richtige und genaue Anwendung derselben.

Allein es giebt auch mechanische Künste höherer Art, welche Wissenschaft und Ausübung, das ist, Grundsätze und Anwendung so enge verbinden, daß eins ohne das andere nicht wohl bestehen mag. Sie erregen Hochachtung und Bewunderung mehr oder weniger, je nachdem die Anwendung ihrer praktischen Sätze wegen des ausgebreiteten Umfangs, oder wegen der grossen Verwillung, oder wegen der ungemeynen Behendigkeit in der Ausführung, oder wegen der Verwandtschaft mit andern Wissenschaften und Künsten mehr oder weniger Fähigkeit, Feinheit, Gelehrsamkeit voraussetzt. Hieher gehört vorzüglich die Kriegskunst, die nebst ihren vielen Schwierigkeiten noch mit der sittlichen Kunst, auch Menschenherzen zu lenken, verbunden seyn muß: aber auch die Heilkunst in ihrem ganzen Umfange, die höhere Maschinenkunst, und andere theils physische, theils chemische Künste, sollen sie in ihrer Art vollkommen seyn, setzen ausgebreitete Kenntnisse und Fähigkeiten des Geistes voraus, die vergeblich bei gemeinen Menschenseelen gesucht würden.

Auch der feine Geschmack, welcher Kunstprodukten Würze giebt und Annehmlichkeit, gehört ins Gebiet der mechanischen Kunst höherer Art. Er beruht auf Symmetrie, Proportion, Harmonie, Ordnung der Theile, nährt sich mit den Formen des Ganzen, oder mit der Stellung, Verkürzung, Verlängerung der Theile, und überhaupt mit der Feinheit in der Ausführung, immer in der unmittelbaren Absicht, daß das Ohr oder
das

das Auge durch eine gewisse Folge, oder durch eine gleichzeitige Aufstellung der Gegenstände angenehm gereizt werde, und in bestimmten, abgemessenen Ruhepunkten sich wieder erholen könne, oder daß ein gefälliger Gegenstand von andern weniger bedeutenden nicht verdrängt, vielmehr aus denselben hervorgezogen, und hiemit durch eine leichte und sichtbare Unterordnung der Theile die Einsicht in das Ganze befördert werde. Alle Rücksichten, welche dabei genommen werden, und alle Mittel, welche zum aufgesteckten Ziele führen, liegen in der Körperwelt, und werden aus der Körperlehre abgezogen. Der Geschmack also an und für sich über Gegenstände des Ohres und des Auges liegt so gewiß im mechanischen Gebiete, als der Geschmack über Gegenstände des Gaumens.

Wenn gleich geschmackvolle Kunstprodukte auf die Bildung des menschlichen Geistes einwirken, wenn Symmetrien und feine Proportionen, an das körperlich Große und Niedliche, das Starke und Sanfte, und noch mehr vielleicht die harmonischen Töne unsere Seele allmählig feiner und sanfter, oder größer und heroischer stimmen, und zu jener inneren Schönheit, die in feinern und edlern Verhältnissen besteht, gleichsam vorbereiten: so wirkt diese Art des Geschmacks denn doch nicht anders, ist nicht weniger körperlich, als der Geschmack, welcher seinen Sitz im Gaumen hat, und schwächer vielleicht, oder nicht so systematisch, aber eben dieselben Vorbereitungen in unserer Seele hervorbringen

Kann. Dafür hat die Natur gesorgt, daß bei jedem Eindrücke, wodurch unser Nervengewebe so oder anders bewegt wird, in der Seele ähnliche Bewegungen entstehen, die wir wohl auch aus diesem Grunde mit körperlichen Namen belegen.

Wir nennen schön, was weder an Symmetrie noch Ordnung Mangel hat, was sich durch gefällige oder edle Verhältnisse auszeichnet, und mehrere Vorwürfe so ineinander bindet, daß sie ein leicht zu fassendes Ganzes geben. Diese Benennung einerseits, und jene der schönen Künste andererseits, hat die Künste so sehr durch einander geflochten, daß es so leicht nicht ist, einer jeden Gattung derselben ihr eignes Gebiet anzuweisen. Wer das Handwerk oder die mechanische Kunst höherer Art von der schönen unterscheiden will, muß nothwendig die Schönheit selbst in Zweige theilen, die von einander so sehr, als die mechanischen und schönen Künste absehen. Denn alle Produkte, die schön sind, schönen Künsten anrechnen wollen, wäre gleichviel, als die mechanischen und schönen Künste verwirren. Es giebt beinahe keine mechanische Kunst, welche auf ihrer oberen Stufe nicht auch die Pflicht hätte, ihren Produkten Symmetrie, Proportion, Ordnung zu geben. Jeder wackere Schreiner, Schloßfer, Metallarbeiter, Holzschnitzer, Stubentüncher, und man kann sagen, beinahe jeder Fabrikant, mehr oder weniger, würde Ansprüche machen, aus dem Fache der mechanischen ausgehoben, und in jenes der schönen Künste übertragen

gen zu werden. Auf diese Art könnten wir der Verwirrung nicht steuern, und wenn wir im Begriffe wären, einer jeden Kunst ihr eigenes Gebiet anzuweisen, würden wir uns nach langer Bemühung in derjenigen Verwirrung finden, aus welcher wir uns so eben loswickeln wollten.

Diesen Zweck zu erreichen, werden wir also vor allem zwischen Schönheit und Schönlheit unterscheiden, nicht alles, was schöne Produkte liefert, ins Fach der schönen Künste übertragen, und lieber auf eine schicklichere Benennung bedacht seyn, als die Sache dem Namen aufopfern wollen. Es ist nicht nöthig, den Unterschied ferne herzuholen. Wir kennen nur körperliche und geistige Wesen. Wie wir auch immer über deren Natur zanken wollen, hat dennoch jede Art derselben ihre eigene Schönheit. Die Benennung haben sie zwar gemeinschaftlich, aber ihre Eigenschaften stehen von einander so sehr, als die Sachen ab. Man lasse also Körpern ihre körperliche Schönheit, die auf Symmetrie, Proportion, Farben hinausläuft, und gebe dem Geiste, was ihm eigen ist. So wird eine hohe Stufe körperlicher Schönheit den mechanischen Künstler empfehlen, indeß die schöne Kunst ihr vorzügliches Augenmerk auf die Vollkommenheit der denkenden und wollenden Kraft des Menschen richten wird.

Bergebens klagt die mechanische Kunst wider diesen Unterschied aus dem Grunde, daß sie schöne Produkte

liefert, und in dieser Rücksicht verdient, unter die schönen Künste aufgenommen zu werden. Wir haben nicht sowohl wider ihre Gründe, als wider die einmal angenommene Benennung einzuwenden. Da es aber nicht um den Namen, sondern um die Sache zu thun ist, da wir, um eine Uebersicht der Künste zu haben, darob seyn müssen, eine jede in ihre gehörige Gränzen zu beschränken, so bleibt uns nichts übrig, als das Unfällige von dem Wesentlichen zu unterscheiden, und die Natur der Sachen mehr, als den Namen in Acht zu nehmen. In dieser Rücksicht können wir nicht umhin, alles, was mechanisch ist, die Schönheit selbst nicht ausgenommen, mechanischen, alles was geistig ist, philosophischen Künsten einzuräumen: oder wir müssen darauf Verzicht thun, einer Ideenvermengung, die Namen veranlaßt haben, je entsagen zu wollen.

Es ist hier am keinen Ehrenrang zu thun: wer wird der Kriegskunst, oder der Heilkunst die Malerey vorziehen wollen, weil diese schön ist, jene mechanisch sind? Ein dringendes Bedürfniß, die Wichtigkeit der Vortheile, und die Seltenheit der Subjekte, denen wir die Erfüllung unserer Wünsche mit voller Sicherheit vertrauen können, entscheidet gar bald für die äußerlichen Vorzüge der einen und der anderen Kunst. Es gereicht also einer Kunst weder zur Ehre, noch zur Unehre, ob sie in die Zahl der schönen aufgenommen, oder davon ausgeschlossen werde, wenn sie sich durch ihre Nothwendigkeit, Nuzbarkeit, Schwierigkeit Ehre zu

zu geben weiß. Was die Untersuchung nützlich macht, sind nicht äußerliche Vorzüge, sind die Grundsätze selbst, welche nicht eher bestimmt werden können, als jeder Kunst genaue Gränzen gezogen sind, oder gewiß so lange schwanken müssen, als noch die Gebiete, wohin sie gehören, und woher sie Festigkeit zu holen haben, im Streite liegen.

So hat man von jeher der Baukunst den Platz unter den schönen Künsten angewiesen. Aber wer auf das Wesen und auf die eigene Bestimmung derselben zurücksehen will, wird das Gegentheil finden. In so weit die Baukunst zur Absicht hat, ein Gebäude bequem und dauerhaft aufzuführen, schafft sie uns gewiß nur körperliche Vortheile, und leitet ihre anwendbaren Sätze ganz aus der Körperlehre ab. Hiemit mag sie immer wichtiges Umfanges seyn; aber das, was wir schöne Kunst nennen, ist sie noch eben nicht. Sie müßte es nur durch Proportion, Symmetrie und Vergleichen werden, womit sie Gebäude nicht nur bequem und dauerhaft, sondern auch schön macht. Allein welche Schönheit finden wir nun an dem schönsten Gebäuden? ist sie geistiger Art? empfiehlt sie Tugenden? läutert sie die Sitten? bessert sie die Herzen? und wenn sie dann selbst körperlich ist, wenn sie ihre Grundsätze aus der Körperlehre holt, wenn sie auf mechanischen Maaßen und Berechnungen beruht, was soll sie anders, als eine mechanische Kunst seyn? Ihre Produkte sind schön; aber sehen wir nicht auch niedliche

Kleiderchränke, herrliche Eisengitter, schöne Drehwerke, und artige Bijouterien? Können wir manchen Simmereinrichtungen Geschmack und Schönheit absprechen? Kurz, finden wir nicht an unzähligen Produkten der Handwerker Symmetrie, Proportion und Verzierungen? Entweder müssen wir die meisten, beinahe alle Handwerke und mechanische Künste unter die schönen zählen, oder wir sehen uns gezwungen, den sogenannten schönen Künsten eine andere Art Schönheit anzuweisen. Daß eine Benennung nicht passend genug ist, erweist gerade der Fall, da sie ohne Beschränkung ihre Gränzen auf Dinge ausstreckt, die in ihr Gebiet nimmermehr gehören können.

Was die Körperlehre den mechanischen, das ist die Geisterlehre den philosophischen Künsten; eine Quelle, woraus sie ihre anzuwendenden Wahrheiten schöpfen. Der Geist des Menschen, wie wir uns denselben auch immer vorstellen, äussert sich in zwei vorzüglichsten Wirkungen, zu denken, und zu wollen. Künste, welche bestimmt sind, den Geist zu bilden, nehmen Rücksicht, entweder nur auf die eine Kraft, oder nur auf die andere, oder wohl auch auf beide zugleich. Deren, die nur auf den Verstand allein zielen, wir könnten sie die Verständigen nennen, kennen wir nicht viele. Der Verstand findet seine Nahrung vielmehr in den Wissenschaften, wie das Begehrungsvermögen in den Künsten. Beinahe die einzige Vernunftlehre, oder die Logik ist eine Kunst, die ganz dem Verstande eigen ist.

ist. Man könnte hieher jene bildenden Künste zählen, welche sich damit beschäftigen, daß wir mit unserer Erde, mit den Himmelskörpern, mit der Naturgeschichte, und ähnlichen Gegenständen auf eine anschauende Art bekannt werden, wenn sie ihre mechanische Abkunft nicht allzudeutlich dadurch verriethen, daß sie durchaus alles, was sie leisten und sind, aus der Körperlehre schöpfen. Mit besserem Rechte dürfte man etwa diesen Platz historischen Vorstellungen anweisen, welche keine andere Absicht haben, als dem Verstande oder dem Gedächtnisse die merkwürdigsten Begebenheiten in sichtbaren Zeichen vorzuhalten.

Ich glaube nicht, daß es, etwa außer der Tonkunst Künste giebt, die nur auf das Herz Rücksicht nehmen. Der Verstand muß dem Willen vorleuchten, und will dabei nicht vergessen seyn. Aber dieß ändert die Sache nicht, genug, daß das Herz vorzüglich, und der Verstand nur in Rücksicht auf dieses bedacht wird. Wenn wir den Willen nennen, so verstehen wir dasjenige Vermögen, aus welchem alle unsere moralische Handlungen unmittelbar entstehen. Diese sind unserer größten Aufmerksamkeit werth, weil jedes einzelnen Glück, und das Glück der ganzen Menschengesellschaft davon abhängt. Nach ihnen also müssen alle Künste, welche auf das Herz vorzüglich wirken sollen, wie nach ihrem eigenen Ziele gerichtet seyn. Alles, was sie dem Verstande thun, wird nach dem Bedürfnisse abgemessen, welches das Herz hat, um in diejenige Bewegung gesetzt

fest zu werden, die sich der Künstler zum Zwecke genommen hat. Wir nennen sie daher die sittlichen Künste, und sie bestehen in einer Fertigkeit die praktischen Wahrheiten, aus der Sittenlehre abgeleitet, gehörig anzuwenden.

Nun aber theilen sich die sittlichen Künste wiederum in zwei Klassen; denn einige haben die Ausübung sittlicher Wahrheiten, andere deren Darstellung zum unmittelbaren Gegenstande. Beiden ist einerlei Ziel ausgestellt, den Menschen weise, tugendhaft, glücklich zu machen. So kommen sie in ihrer Absicht überein, und unterscheiden sich nur in ihren Mitteln: jene unterrichten, bestimmen, zergliedern, erweisen, bewegen, verordnen, indeß diese nur der nützlichen Wahrheit reizende Gestalt zeigen, und alles, was Gefühl hat, herbelocken, sich satt zu sehen, und das Gesehene im Herzen keimen zu lassen. Zur ersten Klasse gehört die eigentliche Sittenkunst, die Staatskunst größtentheils, und viele von der Sittenkunst und Staatskunst abstammende Zweige, als die Kunst, Menschenherzen zu gewinnen, gewisse Neigungen zu verbreiten, seine Begierden einzuschränken, munteres Geistes sich über Kummer und Schwierigkeiten wegzusetzen, und mehr andere Künste, die weil sie keine körperlichen Vortheile schaffen, beim grossen Haufen in sehr geringem Ansehen stehen. Selbst die Beredsamkeit, was ist sie anders, als eine sittliche Kunst erster Klasse, deren unmittelbarer Gegenstand die Ausübung ist? dahin zielt ihre gau-

ze Kraft, und sie kennt kein wichtiger Geschäfte, als die Herzen ihrer Zuhörer auf das zu lenken, was sie von ihnen ausgeübt wissen will. Ruft sie auch manchmal reizende Darstellungen zu Hilfe, so bleibt sie doch immer den Schranken der Natur getreu, ja wenn es gleich manchmal das Ansehen gewinnt, als ob sie aus ihren angewiesenen Gränzen träte, so wird ihr gewagter Schritt nicht anders, als durch die Nachbarschaft des fremden Gebietes, wohin sie schweift, und durch die wesentlichen Vortheile gerechtfertiget, die sie zwar auf uneigenem Boden, jedoch ohne Nachtheil ihrer Nachbarinn geründet hat.

Ueberhaupt wird auch die genaueste Bestimmung der Gränzen, wodurch Künste von einander getrennet werden, die Kollision in einzelnen Fällen nicht gänzlich aufheben, weil sich der Redner manchmal erlaubt, die Rolle des Dichters, und dieser die Rolle des Redners zu übernehmen. Ueber didaktische Gedichte ist man seit langem einig, daß sie größtentheils außer dem Gebiete der eigentlichen Dichtkunst liegen. Sie borgen das Zufällige den Dichtern ab, und holen sich das Wesentliche aus anderen Künsten, aus der Geschichte, aus Wissenschaften. Es ist also kein Widerspruch, daß aus zwei verschiedenen, aber verwandten Künsten eine zusammengesetzte Art entstehen könne.

Zur zweiten, oder darstellenden Klasse gehören diejenigen sittlichen Künste, welche wir insgemein die
schö.

Schönen zu nennen pflegen. Schönheit ist ihr Wesen nicht, ist dennoch von ihrem Wesen untrennbar, wie vom Ziele die Bahn. Sie bestehen in einer Fertigkeit, sittliche Wahrheiten also darzustellen, daß nützliche Eindrücke auf des Menschen Herz geschehen können. Sittliche Wahrheiten also dargestellt sind insgemein schön, aber ihre Schönheit ist geistiger Art, wenn gleich die Zeichen der Darstellung körperlich sind. Achills Großmuth, womit er den unglücklichen Priam empfängt, und Hektors Leiche ihm wieder giebt, ist sittlich schön, aber sie wird uns nur fühlbar, entweder durch den Schall der Wörter, der allerdings körperlich ist, oder durch die Gestalt und Reihe der Buchstaben, womit Homers Vortrag auch unserem Auge aufgestellt wird.

Daß das Wesen schöner Künste in der Darstellung sittlicher Wahrheiten aufzufinden sey, ist nicht willkürlich angenommen, fließt aus der ordentlichen Kunstableitung, und ist des strengen Erweises fähig. Man suche das Ziel schöner Künste auf, forsche dem wesentlichen Mittel nach, wodurch sie an ihr Ziel gelangen können, sehe, was sie geleistet haben, und noch leisten könnten, spähe ihren Geheimnissen nach, als sie am blühendsten waren, folge ihnen aufmerksam auf den Wegen ihrer Erfindung, ihres Entwurfes, ihrer Zeichenbestimmung, ihrer Ausführung, und es wird kaum mehr ein gegründeter Zweifel übrig bleiben, ob eine schöne Kunst was anders, als die Darstellung sittlicher Wahrheiten seyn könne.

Alles

Alles zusammengenommen ist weites Umfanges, faßt in sich die ganze Theorie schöner Künste: ohne diese wird es immer dunkel bleiben, was auch vorläufig von dem Wesen derselben gesagt werden mag. Aber es folgt auch hieraus nichts mehr, als daß es mit den Künsten, wie mit allen Dingen der Welt steht; man kann in ihr Wesen nicht hineinschauen, bis man sie ganz kennt. Ich gebe hier eine kurze Uebersicht der Künste, und hierzu mag es genug seyn, die Gränzen genau zu ziehen, wenn es gleich erst später völlig einleuchten soll, warum sie so eben gezogen werden müssen.

Wenn ich sage, daß die schöne Kunst ihre Grundsätze aus der Sittenlehre hole, so verstehe ich den wesentlichen Theil der Kunst, den ich besser unten von dem mechanischen mit aller Genauigkeit und Sorgfalt unterscheiden werde. Aber auch von diesem wesentlichen Theile verlange ich nicht, daß er irgend einen bestimmten Sittenspruch lehren müsse. Man kann sich deren viele aus der Iliade abziehen, aber einen, als den herrschenden, aufstellen, würde manchen Schwierigkeiten unterliegen: dieß ist auch nicht, was Kunstprodukte sittlich macht, wiewohl es eben so schwer nicht seyn würde, ehrwürdigen Kunstwerken einen Sittenspruch aufzuhängen, der wenn nicht alles, doch das Vorzüglichste sagte, so darinn zu sehen wäre. Dichter fügen ihn oft ihren Erzählungen an, wie Virgil in Polydors Geschichte, in Didos unglücklichem Entschlusse, und vielen andern Gelegenheiten.

Allein

Allein das ist nicht, was ich verlange. Dichter und Maler stellen Charaktere auf, wecken Empfindungen, schildern Begebenheiten, die auf unsern Charakter, und auf unsere Empfindung nützlich einwirken sollen. Eine Kunst, die das leistet, ist eine sittliche Kunst; eine Kunst, die das nicht leistet, bringt entweder körperliche Vortheile, und ist eine mechanische, oder gar keine, und ist eine müßige Kunst. Wer nun aber die vielfachen Charaktere, womit sich die Herzen der Menschen, wie ihre Angesichter auszeichnen, richtig unterscheiden, das eigenthümliche eines jeden bestimmen, die anlebenden Schwachheiten mit den guten Eigenschaften aufwägen, in einzelnen Fällen des Herzens genaue Umrisse ziehen, der Geschichte, dem Kunstwerke, und dem Zwecke seines Kunstwerks genau anpassen will: wer die heimlichen Zugänge des Herzens aufspüren, die verborgenen Triebe desselben entwickeln, die Empfindungen in ihrer Entstehung, in ihrem Wachsthum, in ihren Uebergängen, in ihrer Erschlaffung wahrnehmen will; wer menschliche Handlungen nach ihrem innern Gehalte schätzen, auf ihren Charakter, und auf die Natur der Empfindungen zurückleiten, den Schein von der Wirklichkeit sondern, das Schwache bergen, das Starke erhöhen, und seinen Mitmenschen in einer Gestalt zeigen will, die man nicht ansehen kann, ohne in sich den Keim der Tugend geregt, den Keim des Lasters erstickt zu fühlen — soll er sich etwa nicht aus der Sittenlehre Rath's erholen, oder wird er hier.

hierüber von dem Naturforscher, von dem Astronomen, von dem Mathematiker Aufschlüsse erwarten?

Der Künstler, wer er auch sey, kann keinen edlen, keinen gefälligen Charakter zeigen, kann keine starke, keine sanfte, keine feine Empfindung aufstellen, kann keine würdige, keine lehrreiche Handlung schildern, ohne zugleich auf den Charakter, auf die Empfindung, auf die Entschlüsse seiner Zuseher nützlich einzuwirken. Dieß macht seinen sittlichen Werth, und in dieser Rücksicht kann an einem würdigen Kunstwerke das Sittliche weder verkannt noch verschoben werden. Wenn es Dichter gab, und Maler, die dieses Ziel nicht erreichten, die mit Bedacht nebenher wandelten, die vielleicht niederrissen, was sie bauen sollten, so ist die Kunst unschuldig, ward gemißbraucht, und ändert noch darum ihre natürliche Bestimmung nicht. Wenn es Leser und Zuseher gab, denen zweckwidrige Werke gefielen, die das Genie bewunderten, so Kraft genug hatte, selbst über das Ziel, welches die Vernunft schönen Künsten aufgesteckt hat, sich großmüthig wegzusetzen, so zeugt dieß nicht wider das Wesen der Kunst, nur wider die Einsicht der Bewunderer. Gesezt nun, wir könnten mehr sittenlose, als sittliche Kunstwerke aufweisen, so würde uns das ein trauriger Beweis seyn, daß die Kunst noch lange nicht ist, was sie seyn sollte, daß es der Stümper mehr, als der Künstler, oder gewiß der Mechaniker mehr, als der Philosophen giebt, und daß die Lobsprüche, die wir auf das künstliche Alterthum lesen,

B

sen,

sen, nur den guten Künstlern angehören, indes die mittelmäßigen und schlechten, die in jedem Jahrhunderte zahlreicher, als die guten waren, die Kunst nach ihrer eigenen Art behandelt hatten.

Allein wir wollen gerecht, zumal gegen das Alterthum seyn, dessen Begriffe von Sittlichkeit, von Gewohnheiten, von Religion mit den unsrigen sehr oft nicht zusammenstimmen. Das Temperament eines Volkes, das Klima, worinu es athmet, und die Regierungsart, welche hier den Geist mit Fesseln schwert, dort zügellos entlaufen läßt; alte Gewohnheiten, wodurch oft Mißbräuche und Ungereimtheiten nur, darum geheiligt werden, weil man es nie anders gesehen, anders gehört hatte; die Religion, welche sich der grosse Haufen immer nach seinen Begriffen herabzustimmen strebt, zumal, wenn es die Weisen des Volkes für klüger achteten, dasselbe ruhig zu erhalten, als aufzuklären; alles das zusammengenommen mußte nothwendig auf die Begriffe von Sittlichkeit wirken.

Vergebens bringen wir also die vielen Faunen, Satiren, Amorn, Venusse, Herkulesse auf, um den schönen Künsten die Pflicht der Sittlichkeit anzustreiten. Wir könnten die griechischen Künstler damit rechtfertigen, daß sie Gegenstände ihrer Religion geschildert, und hiemit gedacht haben, der Vorwurf ihrer Kunstwerke sey eben so sittlich, als es überhaupt Vorwürfe der Religion sind. Aber es läßt sich noch mehr zu ih-

rer

ter Rechtfertigung sagen: Der Charakter, dünkt mich, womit gute Künstler des Alterthums ihre Faunen bezeichneten, wollte ohngefähr so viel sagen: Ein Herz, mit der Pracht, und mit der Weichlichkeit der Städte unbekannt, mit dem wenigen zufrieden, so die Natur allenthalben reicht, ist immer munteres Geistes, immer gefällig und vergnügt: und so liegt des Menschen Glück nicht im Ueberflusse, sondern in der Genügsamkeit. Ich denke nicht, daß auch der strengste Sittenrichter dagegen einzuwenden habe. Was dachten die besten Idyllendichter anders, als die Ruhe des Geistes, die Zufriedenheit des Herzens, und die nüchterne Genügsamkeit durch ländliche Scenen zu empfehlen, und den immerwährenden Aufruhr der Begierden der ewigen Unzufriedenheit in Städten entgegenzuhalten? Künstler, die dieser Idee getreu blieben, gaben Kunstwerke; Künstler, die nur Faune gaben, weil sie begehrt wurden, mit Ziegenohren, und Ziegenwarzen, gaben Alltagswerke; diese lagen nicht mehr im Gebiete der schönen Kunst, weil das Ziel derselben verfehlt war.

Amorn und Venusse sind Sinnbilder ehelicher Liebe, die eben so empfehlungswerth ist, als jede andere Tugend. Kein Vorwurf ließ sich vielleicht mehr, als dieser in Vorstellungen misbranchen. Aber ein Mißbrauch in der Kunst hebt ihr Wesen nicht auf. Wenn Liebhaber nicht suchten, was die Kunst geben sollte, wenn Künstler wahrnahmen, daß Frauen williger gezahlt werden, als Werke des Verstandes, wenn sie den Ge-

winn ihrer Kunst, nicht die Sittlichkeit zum Ziele machten, so erkennt die wahre Kunst solche Erzeugnisse für ihre Kinder nicht, und klagt den Künstler der Untreue an. Man mag einwenden, daß also der Grundsatz von Sittlichkeit selbst den Künstlern des Alterthums unbekannt war. Ich denke nicht, daß dieser Einwurf von einiger Stärke sey. So viele Reste, die wir bewundern, so viele Schildereien, die wir aus Beschreibungen kennen, zeugen von der Künstler Bekanntschaft mit diesem Grundsatz. Wäre darunter nun das eine Werk, oder das andere aufzufinden, so keine sittliche Absicht verriethe, würde das einen giltigen Beweis geben, die Künstler der blühenden Jahrhunderte hätten einen Grundsatz nicht gekannt, den sie so oft und bis zur Vollkommenheit angewendet haben? Ich würde vielmehr schließen, einer der Vielen, in einem seiner vielen Werke habe sich Nebenabsichten erlaubt.

Aber wie? wenn deren viele waren? Die Koische Venus des Praxiteles, die berühmte des Apelles, selbst die medicische, die wir noch bewundern, und so viele andere, deren beinaß jede Kunstsammlung anzeigt, waren sie nicht vielmehr anstößig als erbaulich? Ich denke, nach unsern Begriffen, und nach unsern Gewohnheiten; aber nicht nach den Begriffen der damaligen Griechen. Ein Volk, so nackende Venusse zur öffentlichen Verehrung in feierlichen Tempeln aufstellte, kann unmöglich was anstößiges daran gefunden haben. Aber wo lag denn das erbauliche? Mich dünkt, da, wo

es auf allen Statuen liegt, oder gewiß liegen soll, in dem Charakter der Figuren. Der Hang nach Vergnügungen ist so alt, als die Natur des Menschen. Weise Gesetzgeber und Sittenlehrer haben ihn nicht zu erfücken, sondern zu mäßigen, zu lenken, zu verfeinern gesucht. Die Amorn und Venusse waren den Alten religiöse Bilder menschlicher Vergnügungen: sie suchten ihre Charaktere mit einer Feinheit zu zeichnen, die sie dem Zwecke der Kunst zu entsprechen dünkte. Ich will nicht entscheiden, ob sie ihn erreicht haben: Mir genügt es, daß sie sittliche Rücksicht nahmen, um zu zeigen, daß sie mit einem Grundsatz bekannt waren, der aus ihren übrigen Werken viel sichtbarer hervorgeleuchtet.

Noch weniger wollte ich hier allen Künstlern des Alterthums das Wort führen: es gab von jeher der mittelmäßigen mehr, als der ausgezeichneten: und in späteren Zeiten, als die Zahl der Künstler stieg, und die Kunst sank, mochte es wohl deren genug geben, welche den wesentlichen Grundsatz ihrer Kunst verkannt oder mißverstanden haben. Wir werden auch nicht irre gehn, wenn wir annehmen, die Kunst sey in eben dem Verhältnisse gesunken, in welchem ihr Grundsatz verkannt worden ist, und werde nicht eher wieder ihr glänzendes Haupt erheben, bis wir aufhören, Kunstwerke zu bewundern, denen nichts sonst, als das Wesen der Kunst fehlt.

So besteht also das Sittliche der Kunst in der Fähigkeit, nützliche Eindrücke auf unsern Charakter, und auf unsre Empfindung zu machen. Zu diesem Ende aber dünkt michs, müsse der Gegenstand bestimmt seyn, und mit unserer Natur Aehnlichkeit haben. Eine schöne Blume, eine angenehme Gegend, eine zitternde Quelle, selbst die liebliche Flöte kann auf unser Herz nicht anders einwirken, als nur vorbereitungsweise. Ich will sagen, sie können keine nützliche Empfindung in uns wecken, sondern nur das Herz stimmen, und empfänglich zur wahren Empfindung machen, sobald sich der Gegenstand zeigt, nach welchem es seine Bewegung richten kann. Alle Empfindungen lösen sich in Neigung und Abneigung auf. Wohin aber soll sich des Menschen Herz neigen, oder wovon soll es sich abneigen, wenn es keinen Gegenstand der Neigung oder Abneigung vor sich hat? Die Kunst muß ihn also bestimmen, oder die Wahl dem Zuseher überlassen, und dann gewärtig seyn, daß dieser sich die geweckte Empfindung zueignet, und dem Künstler nur den Anspruch auf die gemachte Vorbereitung übrig läßt. Ein ähnliches haben wir von Kunstprodukten gesagt, welche keine andere Absicht haben, als den Geschmack der Leser und Zuseher feiner zu bilden. Es scheint also noch lange nicht zu reichend, damit ein Kunstprodukt schönen Künsten angehöre, daß es ein sinnliches Vergnügen weckt: denn dieses, wenn es sich gleich sehr oft ins Sittliche auflöst, verhält sich denn doch zu demselben nicht anders, als die Vorbereitung zur Wirkung. Nun aber, wie wir gesehen ha-

haben, sind so einer Vorbereitung die meisten mechanischen Künste fähig: sie können sinnliches Vergnügen wecken, und das Herz zur Empfänglichkeit wahrer Empfindungen vorbereiten. Selbst der Tapetentüncher kann sich dessen rühmen; er stimmt durch dunkle und helle Farben zu traurigen und fröhlichen Empfindungen. Aber ein Saitenspiel, so einmal gestimmt ward, ist darum noch nicht gespielt, es ist nur zum Spiele vorbereitet. So stimmen dunkle Tapeten, distere Fichtenhaine, schaudervolle Felsen das Herz zu schweren, traurigen Empfindungen, aber geweckt werden diese nur erst durch Laoloons Schmerzen, durch den Jammer der Niobe, durch Philoktets Leiden, oder durch des Hjar Raserei, und die Wuth der unglücklichen Medea.

Alle Künste, die wir schön nennen, kommen nun hierinn überein, daß sie sittliche Wahrheiten darzustellen haben. Dahin zielt der Dichter, der Maler, der Bildhauer, der Tonkünstler: je sittlicher der Gegenstand, je zweckmäßiger die Darstellung ist, desto schätzbarer sind uns ihre Werke. Sie sind verschieden, aber der Grund ihres Unterschieds liegt nicht in ihrem innern Wesen, liegt nur in den äußeren Zeichen, womit sie uns einerlei Wahrheit darstellen. Ob diese Zeichen sittlich oder körperlich seyn, das ist, ob sie nothwendig auf unsre Sinne wirken müssen, kann keine Frage seyn; denn hätten wir die Einwirkung auf die Sinne nicht, was bliebe uns für ein Mittel übrig, andern unsere Begriffe von sittlichen Wahrheiten mitzutheilen?

Dichter und Tonkünstler dringen durchs Ohr, alle übrige durchs Aug in die Seele. Je größers Umfanges die Zeichen sind, je reicher, mannigfaltiger, treffender; desto schwerer läßt es, sich vollends damit bekannt zu machen: aber ist mans einmal, so muß wohl auch die Fertigkeit gewachsen seyn, seine Gegenstände von allen Seiten, mit allen Wendungen, nach allen ihren Reizen, und in der treffendsten Gestalt ihrer Schönheit aufzustellen. Hierinn hat der Dichter vieles voraus. Keine Gattung Zeichen ist so reichhaltig, als eine ausgebildete Sprache: alle Arten von Begriffen, sinnlich oder abgezogen, allgemein oder besonder, alle Regungen des Herzens in ihrer Entstehung, in ihrem Fortschritte, in ihrer Vollendung, in ihren verborgenen Übergängen, alle Handlungen mit allen ihren Stufen, alle Ausstritte dieses Lebens, und selbst die Geheimnisse der Geister können hiedurch begreiflich werden. Die Töne der Musik vermögen so viel nicht: sie scheinen nur auf Empfindungen beschränkt zu seyn: dagegen haben sie bevor, daß sie allenthalben bekannte Zeichen sind: der Perser versteht sie, wie der Deutsche, wiewohl er nicht gleiche Stimmung des Herzens, gleiche Feinheit des Geschmacks, gleiche Empfänglichkeit mitbringt. Immer mag man die Laute der Sprachen für natürlich ansehen; aber man beschränke zugleich die Ansicht auf wenige ursprüngliche Laute; die meisten sind in ihrer Biegung, wie in der Folge, willkührlich: wären sie alle natürlich, so hätten wir nur eine Sprache, oder es würde uns keine unverständlich seyn.

Sanz

Ganz anders sind die Zeichen der Malerei und Bildhauerei. Sie bestehen in Linien, Farben, Flächen, Figuren, Körpern, Licht und Schatten. Alle wirken unmittelbar aufs Auge. Was der Bildhauer in ganzer Rundung aufstellt, zeigt der Maler auf Flächen, und täuscht das Auge. Die Gebärdenkunst schafft sich nicht erst die Körper selbst, nimmt sie, wie die Natur sie gab, und setzt nur wechselnde Bewegungen bei. Ich übergehe die übrigen Künste, die mit der Malerei und Bildhauerei ganz enge verwandt sind: sie unterscheiden sich nur durch mechanische Handgriffe, oft nur durch den Stoff, worinn gearbeitet wird, und sind unter der allgemeinen Benennung bildender Künste begriffen. Ihre Zeichen gewinnen dadurch, daß sie, wie die Töne der Musik, allgemein erkannt werden; aber sie verlieren, daß sie zur Darstellung des Fortschreitenden unfähig sind, und haben ihre größte Stärke hierinn, daß sie in eben demselben Augenblicke mehrere Vorwürfe zusammenstellen können.

Wie mag nun aber das Wesen dieser Künste in der Darstellung sittlicher Wahrheiten liegen, da sie allenthalben beschäftigt sind, Körper aufzustellen? Eine Frage, die leicht zu beantworten ist, wenn wir das Zeichen von dem Bezeichneten unterscheiden. Woher weiß du, was eben dein Freund ist denke? muß er dir seine Gedanken nicht durch Worte oder Gebärden erklären? Die Zeichen sind körperlich, ist darum auch der Gedanke? Kaum erblickst du das niedergesunk-

te Auge, die hangende Wange, die sinkenden Lippen, die trübe Stirne, als du auf die niedergebeugte Seele schliessest. Waren die Merkmale nicht körperlich? aber geistig ist dennoch die Betrübniß der Seele. So verstehe den Künstler: welche begeisterte Körper er auch aufstellt, so hat er dennoch nicht sowohl die Absicht, den Körper, als einen Geist, der durch diesen Körper hervanzwirkt, zu zeigen: und wenn er nun vorzüglich dieses Geistes sittliches Wesen zeigt, wenn er uns durch dessen Sittlichkeit ans Herz kömmt, wenn er nützliche Empfindungen weckt, werden wir nicht bekennen müssen, daß er eben zur Zeit, da er den Körper aufstellte, die Darstellung sittlicher Wahrheiten zur edleren Absicht hatte?

Die Stufen

Künstler.

Diese edlere Absicht, als das Wesentliche der Kunst, und die Nothwendigkeit ihrer Zeichen führt uns geradehin auf zwei verschiedene Theile, worinn der gute Künstler vollkommen seyn soll; gleichwie er die sittlichen Wahrheiten nur aus der Sittenlehre schöpfen kann, so muß er sich die Zeichen, womit er sie darstellt, aus der Körperlehre holen. In jener Rücksicht ist seine Kunst sittlich, in dieser mechanisch. Ist er in dem

dem einen, wie in dem andern groß, so wird ihm wohl Niemand seinen Platz unter den ersten Künstlern abstreiten. Aber es kann eines ohne das andere bestehen, es kann wohl auch beides tief unter der Mittelmaßigkeit liegen: daß überzeugen uns so viele Wände mit Malereien behangen, so viele Gedichte, die noch am Tage ihrer Entstehung verschwinden.

Ich nehme an, das Produkt der Kunst sey aller Sittlichkeit leer; so sind es gewiß Hupsums künstliche Blumen, Deners bis zum Erstannen natürliche Köpfe, Hoogstraatens Jude, wenn er gleich noch so ungezwungen zum Fenster aussieht, und Teniers holländische Köchinn, wiewohl unter der niedrigsten Sammlung von Würsten und Wildpret. Ihr Verdienst also von Seite der Sittlichkeit ist dahin, und was sie noch haben, ist durchaus mechanisch, die Fertigkeit nämlich, Körper, wie sie in der Natur erscheinen, auf eine flache Wand hinzuwerfen, ohne eine bessere Absicht, als daß sie auf Flächen so, wie in ihrer Rundung erscheinen. Es ist dieß ein Werk richtiger Augen und geschicklicher Hände: soll es in seiner Art vollkommen seyn, so setzt es zuerst eine tiefe Kenntniß der körperlichen Natur voraus, zumal in Ansehung des Lichtes, der Farben, des Widerscheins, der Rundung, des Hell-dunkeln, der umgebenden Luft und ihrer Wirkung; und dann eine lange unverdrossene Uebung, wodurch das Auge richtig, und die Hände willig werden. Gleichwie nun die Kenntniß der körperlichen Natur aus der
Kör-

Körperlehre geholt wird, so ist auch die Wichtigkeit des Auges, und die Fertigkeit der Hand in ihrem ganzen Umfange mechanisch. Künstler dieser Art liegen also ganz außer dem Gebiete schöner Künste, und gehören in die Klasse der mechanischen: auch hierinn der hohen Achtung unwerth, da sie das Ziel verfehlen, und nicht einmal körperliche Vortheile schaffen, sondern beinaß zu nichts andern bestimmt scheinen, als leere Wände zu füllen, und müßige Augen in langen Minuten zu unterhalten.

Allein selbst diese mechanische Fertigkeit ist nicht von gleichem Werthe; je nachdem sie mehr oder weniger Fähigkeit, Feinheit, Kenntniß der Körperwelt voraussetzt, wird ihr entweder der Platz unter den gemeinen mechanischen Künsten, oder unter jenen von höherer Art gebühren. Hieraus ergiebt sich, nicht nur, daß Maler, Dichter, Bildhauer, und Tonkünstler seyn können, auch bewundert werden können, ohne jedoch eine Stelle im Reiche schöner Künste zu haben, sondern auch, daß sich Handwerker nicht eben gar selten eines Namens anmassen, worauf sie von keiner Seite Anspruch haben.

Der Maler, welcher jene Eiche mit einem rohen Pinsel so entwirft wie sie dort im Walde steht, was ist er anders, als ein gemeiner Handwerker? Seine ganze Fertigkeit beruht auf der Wichtigkeit seiner Augen, und auf der Willigkeit seiner Hand, Eigenschaften, die beinaß jede

jede gemeine Seele durch Übung erlangt. Er dünkt mich nicht höher, als der arbeitsame Tapetenmaler, oder der Mann, welcher die weisse Wand meines Zimmers mit bunten Farben deckt, wenn sie sich gleich alle den Namen beilegen, dessen verdienter Werth einem Zeuxis, einem Apell, einem Raphael Unsterblichkeit gab.

Hingegen trage man nun dem Maler auf, eine Landschaft, ein Thierstück, eine Menschenfigur ohne weitere Absicht aufzustellen, als daß alles wohl gestaltet, bis zur Täuschung ausgeführt sey. Sein Werk gelingt. Er darf seinen Kopf neben Denners Köpfen, seine Blumen neben Huyfums Blumen, seine Gegend neben Poussins Arkadien, seine Wüsteneien neben Rossa's Felsenküsten, seinen Baum neben Wynakers waldenden Aesten, seinen Himmel neben Elzheimers Heiterkeit, seine Landschaft neben Pölenburgs Ausichten, sein Thier neben Roos und Potters Thieren, sein Portrait neben van Dyks, Titians, Rembrandts Portraits hinstellen: in welche Klasse wird er nun gehören? Man bedenke, daß alle Souberkraft seiner Kunst in der feinen Kenntniß, und in der täuschenden Darstellung der Körperwelt besteht, so wird man keinen Augenblick mehr ansehen, ihm sein Gebiet anzuweisen: Es ist mechanisch; aber unstreitig höherer Art. Ich sage nichts von dem beschwerlichen Studium der Anatomie, wenn er sich an menschliche Figuren wagt, oder auch nur Thiere richtig entwirft. Selbst seine glücklichere Far-

ben.

bengebung, wie viel Einsicht in die Natur, wie viel strenge Beurtheilung, wie viel Gefühl des Wahren, des Weichen, des Verblasenen, des Leichten, des Fließenden setzt sie voraus? und dann die Fertigkeit, die Unverdroffenheit, dieß alles mit seinem Pinsel zu erreichen? Man vergleiche die Werke so vieler Maler, die uns ihr Blendwerk für Wahrheit verkaufen, oder die ein übelverstandener Hang nach dem Wahren zur Härte und Trockenheit verleitet hat, mit denen, die ihre Farben weich in einander zu schmelzen, überall die Natur glücklich aufzuspüren, die ganze Kraft der Schattirung in ihre Gewalt zu bringen, die umgebende Luft, die Scheine und Widerscheine, das Helldunkle, die sanften in einander fließenden Umrisse mit Genauigkeit und Anmuth hervorzubringen, die Wirkung ihrer Farben, nicht nur, wie sie ist scheinen, auch wie sie scheinen werden, zu bestimmen wissen, und man wird die Fähigkeiten nicht verkennen, wodurch sich beide Klassen unterscheiden.

Wir haben nun die Malerei auf zweien Stufen gesehen: auf der untersten, als ein gemeines Handwerk, auf der zweiten als eine mechanische Kunst höherer Art. In beiden Fällen hat sie entweder ganz kein Verdienst der Sittlichkeit, oder es ist so geringe, daß es der Achtung des Weisen nicht werth ist. Sie strebt nach den Zeichen, und vergißt dessen, was eigentlich bezeichnet werden soll. Es ist nicht rühmlich, über dem Gebrauche der Mittel seine Absicht verlieren, oder über
der

der eifrigen Wanderschaft sich vom Orte seiner Bestimmung entfernen: dennoch ist dieß der Fall auf beiden Stufen, wenn man sichs ferner nicht angelegen seyn läßt, zur dritten sich aufzuschwingen. Nur mit diesem Schwunge hebt sich der weiße Maler ins Gebiet der schönen Künste auf.

Er weiß, daß alle seine Fertigkeit, den Pinsel zu führen, ohne nützliche Absicht eitel ist. Er will dem Menschengeschlechte Vortheile schaffen, denn er will seine Kunst nicht tiefer noch, als nützliche Handwerke stehen, herunter setzen. Seine Schildereien, so vortreflich sie auch seyn mögen, können dennoch die Bedürfnisse des Körpers nicht befriedigen: was er leisten kann, beschränkt sich ganz auf die Bildung des Geistes; denn mit einem Saukelwerk müßige Stunden durchzubringen helfen, ist des Weisen nicht würdig. Er ist also entschlossen, so zu malen, daß der fühlende Zuseher nie von seiner Tafel das Auge kehrt, ohne einen seiner Begriffe veredelt, ohne eine seiner nützlichen Reigungen geweckt, ohne eine seiner unrühmlichen Begierden unterdrückt, oder gewiß nicht, ohne sein dunkles Gefühl verfeinert zu haben.

Man stelle sich die Medea des Timomachus vor. Eifersucht spornt die Unglückliche bis zum rasenden Entschluß ihre Kinder zu morden. Zwar empört sich in ihr Mitleid und Mutterliebe, aber die Wuth beginnt zu siegen; und wir erwarten mit Bittern die Vollbringung

gung der grausamen That. Was sehen wir an dieser Schilderei? Medeens Körper nur, oder auch ihren Geist? einen Geist in der unglücklichsten Lage, worein ihn seine unbändige Leidenschaft gerissen hat. Wer liest auf dieser Tafel nicht, wie mit großen Buchstaben, die sittliche Wahrheit eingegraben, daß Eifersucht das Gefühl der Menschheit ersicke? Wir fühlen unser Herz zum Erbarmen gerührt gegen die schuldlosen Schlachtopfer dieser Wuth, wir verabscheuen nicht nur den rasenden Entschluß der mörderischen Mutter, sondern vorzüglich ihre unglückliche Leidenschaft, die Quelle der unmenschlichen Raserei; und sind wir gewohnt, nützlich zu fühlen, so werden wir nicht einen Augenblick zweifeln, ob unser Herz vor ähnlichen Leidenschaften nicht sorgfältig zu bewahren sey. Dieß ist die Wirkung so eines Gemäldes auf den fühlenden Zuschauer. Sie mußte die Absicht des weisen Malers seyn; und sein Streben gieng dahin, sie durch die ganze Anordnung seiner Gegenstände, durch jeden Zug seiner Zeichnung, durch jedes Glied seiner Figuren, durch jede Gebärde, jede Faltenlage, jeden Pinselstrich zu erreichen. Seine Kunst, wodurch er sich von den vorigen unterschied, und auf die dritte Stufe, die eigene der schönen Kunst, schwang, war nicht mechanische Ausführung, war die Darstellung sittlicher Wahrheiten, wobei jene nicht mehr galt, als der Spiegel dem Auge gilt, so von dem Gegenstande, den es gleichwohl sehen will, abgewendet ist.

Es wird nicht schwer seyn, dieses alles, was von dem Maler ausführlicher gesagt worden ist, auch auf andere Künstler zu übertragen. Der Bildhauer, welcher unsere Spiegel in Rahmen faßt, unsere Zimmer mit Verzierungen beschenkt, unsere Gärten mit Obstern, die selbst der Menschheit zur Schande gereichen würden, und unsere Kirchen mit abentheuerlichen Heiligen, an denen weder Firniß noch Gold die Hölzernheit bergen kann, der ist gewiß nichts mehr als der gemeinste Handwerker. Ein hoher Grad von Feinheit, und eine genaue Bekanntschaft mit allen Theilen der Künstleranatomie, und ein geläuterter edler Geschmack in Verzierungen hebt ihn auf die zweite Stufe, da er hingegen die dritte nicht eher erreicht, bis er seinen Figuren Charakter, Handlung, Empfindung zu geben weiß, welche die Seele des empfänglichen Zuschauers emporheben. Sieh den edlen Laokoon! er ruft dir sterbend zu, es sey die hohe Pflicht des Weisen, den bittersten Schmerz nicht nur zu tragen, sondern auch also in sich zu fassen, daß er nicht unanständig hervorbreche. Nicht jedes Werk der Kunst verkündet sittliche Wahrheiten mit eben so lauter Stimme: aber man sieht keinen siegenden Apoll im Vatikan, ohne das Gefühl der edelsten Großmuth, keine Niobe mit ihren Töchtern, ohne das zärtlichste Mitleid, ohne die staunende Achtung für ihr ruhiges Leiden, keinen kämpfenden Helden des Agasias, ohne Erwachung der edlen Herzhaftigkeit, keinen ruhenden Herkules des Glykon, nicht einmal den gestümmelten des Apollonius, ohne die

Die süßeste Empfindung des Lohnes, der Menschenliebe, Rechtschaffenheit, Muth in Unternehmungen krönt, selbst nicht die angestrittene Venus des vermeinten Kleomenes, ohne das feinere Gefühl artiger Munterkeit und unschuldiger Freude. Dieß ist die Seele der Kunst, jede mechanische Ausführung ihr Körper.

Zimmer mache der Tonkünstler unsere Bewunderung rege. Er verdient sie, wenn er mit einer Fertigkeit, die viele sich wünschen, nie erreichen, auf seinem Werkzeuge spielt. Dennoch ist sie nichts weiter, als mechanisch, womit er auszuführen weiß, was der Denker entworfen hat. Es ist hier die Rede von Stumpfern nicht; jede Kunst hat ihre Handwerker. So viel scheint gewiß, daß nur der Komponist ins Gebiet der schönen Künste gehört: vielleicht jeder? gewiß nicht; sondern nach dem Werthe seines Produktes. Wer nach mathematischen Berechnungen die harmonischen Töne so neben einander, oder in einer solchen Folge stellt, daß alle Mißlaute vermieden, die schweresten Uebergänge glücklich bewirkt, und die künstlichsten Entwicklungen angebracht werden, hat nichts mehr geleistet, als was an sichtbaren Gegenständen Symetrie und Proportion ist; eine mechanische Arbeit, die bestimmten Ausmessungen unterliegt, oder denjenigen Geschmak voraussetzt, welchen wir mit Rechte auch in den feinen Erzeugnissen menschlicher Hände suchen. Sein Werk hat also nur mechanisches Verdienst, um so höherer Art, je größer seine Wichtigkeit,

keit, und je feiner sein Geschmack ist. Aber an Homers und Apells Seite darf sich nur derjenige Komponist stellen, der gleich ihnen in dem Gange seiner Empfindungen, und mit der Macht seiner Ideen, Wendungen, Uebergänge die Seele, wohin er nur will, zu lenken weiß, und indes er dem Ohre zu schmeicheln scheint, den Geist des Hörers edler, das Herz gefühlvoller, menschlicher macht. Ordentlicher Weise kann dieß ohne Mitwirkung der Dichtkunst nicht geschehen. Denn die beste Instrumentalmusik ist nicht im Stande, wirkliche oder bestimmte Empfindungen hervorzubringen: Sie bereitet nur das Herz, und macht es empfänglicher. Es gilt hier dasselbe, was wir vor kurzem von Blumen und Gegenden gesagt haben. Erst sind Worte oder Zeichen, welche man will, nöthig, einen Gegenstand zu bestimmen, gegen den sich unser Herz neigen, oder von dem es sich abneigen soll: dann mag es die Flöte oder das Saitenspiel wagen, die Worte oder die Zeichen so zu unterstützen, daß eine höhere Neigung oder Abneigung hervorgebracht werde, als eine bloße Deklamation, oder eine bloße Gebärde hervorzubringen fähig wäre.

Freunden der Dichtkunst wird es nicht unangenehm seyn, die drei Stufen derselben mit einem ähnlichen Blicke zu durchsehen. Da man einmal gewohnt ist, jeden Schriftsteller Dichter zu nennen, der sich die Mühe nimmt, dort seine Zeilen abzubrechen, wo eine angenommene Silbenzahl voll ist, so wird in der

Dichtkunst diese Stufenbestimmung um so nothwendiger, je leichter es ist, sie abzurwürdigen, und ein gemeines Gänsegeschrei mit dem vermeintlichen Schwannengefange zu vermengen. Der Mann, welcher die blumichte Wiese, und den wirthlichen Schatten deckender Aeste, und die zitternde Quelle, wie sie im krummen Bette fortzurieselnd arbeitet, in der gewöhnlichen Pöbelsprache, und mit stolpernden Reimen beschreibt, ist weiter nichts, als ein gemeiner Handwerker. Sollte er seine Sprache auch von jener des Pöbels entfernen, sollte' an seinen Reimen auch nichts Höckerichtes zu tadeln seyn, genug, daß er seinen Gegenständen kaum zu geben weiß, womit die Natur sie beschenkt hat, kaum über die gemeinen Schranken zu denken und zu fühlen austritt, die Schönheit der Natur in einem Meere von Worten ersäuft, Maaß, Verhältniß, und Wohlklang nur zur erträglichen Mittelmäßigkeit bringt, ist er nicht ungerecht, wenn er um den Vorzug mit feinem Handwerkeru zankt? Man stelle seine Gedichte neben den artigen Werken des Schreiners, neben den niedlichen Namen des Schnitzers, neben den schlanken Vasen des Drehers, neben dem künstlichen Gitter des Schlossers auf, und entscheide, wem der Vorzug gebühren mag.

Aber nun übertrage man die Beschreibung dieser reizenden Gegend einem Manne, der seine Sprache durch Grundsätze allenthalben verfeinert hat, jedesmal den treffendsten Ausdruck zu finden weiß, jeden Zug
frei

seinen Gegenständen annimmt, dem Maler gleich, durch sinnliche Bilder täuscht, sich durch Richtigkeit und Harmonie auszeichnet, den ganzen Plan, und jeden Schritt auf dem Plane nach den Reizen seiner Gegend richtet, es so weit bringt, daß der Reiz seiner Beschreibung selbst jenen der Natur übersteigt, welche Stufe der Kunst wird dieß lockende Erzeugniß verdienen? Es mag Dichter, es mag Leser geben, denen es genug ist, Schriftstellern dieser Art den ersten Rang anzuweisen. Aber das Wesen der Kunst widerspricht feierlich, und erklärt uns, daß sie nur den Körper, nicht auch die Seele der Dichtkunst, nur erst die Zeichen, nicht auch der Zeichen Ursache, nur erst ein Mittel, ans Ziel zu gelangen, nicht auch das Ziel selbst haben. So schwer und ausgebreitet die vollkommene Verfeinerung einer Sprache ist, bleibt sie dennoch, wie die Richtigkeit und Harmonie des Verses, immer nur mechanisch, eine Fertigkeit, willkürliche und natürliche Löhne gehörig anzuwenden: sie ist dem Dichter, was dem Maler die Zeichnung und Farbengebung, dem Tonkünstler die arithmetische Stellung seiner Töne ist. Seine lebhaften Ausdrücke, seine sinnlichen Bilder, seine treffenden Gleichnisse sind gleich dem wahrhaften Kolorite des Malers, gleich der Zauberkraft der Schattirung und des Helldunkeln, gleich der überraschenden Täuschung, das Flache ins Runde umzuschaffen, gleich den treffenden, bis zum Leben entworfenen Bügen; alles von diesem, wie von jenem aus der Körperlehre geholt, alles durchaus mechanisch. Weil aber so eine

Fertigkeit ohne die weitläufige Wissenschaft seiner Sprache, ohne die genaue Kenntniß der Gegenstände, die der Dichter zu beschreiben hat, ohne die künstliche und mühsame Wahl ihrer treffendsten Züge, ohne eine Feinheit des Ohrs, die ein Werk vieles Nachsinnens, und feines Gefühls ist, nicht erworben wird, so kann diese Schilderung mit den gemeinen Fähigkeiten und Geisteskräften nicht bestehen, und gehört also mechanischen Künsten höherer Art an. Wir können nicht läugnen, daß in den berufensten Meisterstücken der Dichtkunst viele und beliebte Stellen vorkommen, die für sich nichts weiter, als mechanisches Verdienst haben, aber im Zusammenhang durch ihre Richtung auch einen sittlichen Werth erhalten, oder gewiß beitragen, das nützliche, so im Ganzen liegt, angenehmer darzustellen: genau, wie in Werken der Malerei. Dieser düstere Baumschlag, der den Altar Dianens in melancholische Schatten hüllt, ist ein mechanisches Werk; aber in dem Augenblicke, da sich Iphigenie für das Wohl der Griechen opfert, giebt ihm die weise Absicht des Malers, die Traurigkeit dieser Scene zu vermehren, eine Richtung, die außer dem Mechanismus liegt.

Zu einem Werke der schönen oder sittlichen Kunst wird die Beschreibung des Dichters dann erst werden, wenn sie bis zur Darstellung sittlicher Wahrheiten übergeht. Horaz blieb nicht beim wirthlichen Schatten der hohen Fichte und der weissen Pappel stehn, war nicht

zufrieden, dem müßigen Auge die rieselnde Quelle gezeigt zu haben: mitten unter köstlichen Weinen und Salben und Rosen steigt in uns der ernste Gedanke von ihrer Vergänglichkeit auf, und ladet unser Herz zum mäßigen und weisen Gebrauch. — So scheint wohl aber nichts leichter zu seyn, als diese dritte Stufe der Dichtkunst zu erreichen. Man streue hie und da sittliche Bemerkungen ein, so ist alles gewonnen: wenn gleich die Kenntnisse der Moralphilosophie noch so mager sind, fehlt es doch an moralischen Tugenden nicht, die dennoch das mechanische Produkt bis zum sittlichen erheben — Noch geht dieß eben so leicht nicht an. Wir haben bei mechanischen Künsten zwei Klassen unterschieden: wenn wir von Dichtern reden, sind wir gezwungen, auch in Ansehung des sittlichen Theils einen ähnlichen Unterschied zu machen. Die Darstellung sittlicher Wahrheiten hat unzählige Stufen zur Vollkommenheit: was kaum mittelmäßig ist, oder wohl gar tief unter der Mittelmäßigkeit, sey es noch so wohl, noch so sittlich gemeint, verdient dennoch keine Achtung, zumal am Dichter, dem es weder Götter noch Menschen erlauben wollen, mittelmäßig zu seyn. Am Maler scheint diese Beschränkung beinahe überflüssig zu seyn: seine Zeichen erschweren ihm die Darstellung des Sittlichen zu sehr; er muß es entweder ganz treffen, oder wir sehen nichts. Wenn er uns einen Knochen mit gespannten Adern und gedunsenen Sehnen aufstellt, hielt er gleich die Keule in der Hand, und hieng gleich die Löwenhaut von seinen Schultern,

würden wir da den großen, unternehmenden Geist eines Herkules sehen, der über alle Hindernisse hinaus durch Klugheit oder durch Tapferkeit siegt, und Schwierigkeiten selbst aufsucht, der Menschheit wohlzuthun? Leicht wird es dem Dichter von der Größe, von der Unerfrochtenheit, von dem unermüdeten Streben, von dem menschenfreundlichen Wohlwollen des Helden zu predigen: aber der Maler muß es zeigen, und sobald er es gezeigt hat, ist seine sittliche Pflicht erfüllt: wir haben an ihm nichts weiter zu fordern: seine Kunst ist erschöpft. Anders der Dichter: wir fordern von ihm, nicht nur daß er es sage, sondern vielmehr, daß er es vollkommen sage. Vom Zeigen kann die Vollkommenheit nicht getrennt werden: was mir nicht vollkommen gezeigt wird, sehe ich nicht, oder ich sehe es für das nicht an, was es seyn soll: aber zwischen sagen und darstellen, oder vollkommen sagen, liegt ein weites Feld. Es kostet dem Dichter keine Mühe zu sagen: Herkules war der thätigste Menschenfreund. Aber ich sehe noch darum den wohlthätigen Helden nicht. Er muß mir erst in allen seinen Reden, in allen seinen Empfindungen, in allen seinen Handlungen als ein solcher dargestellt werden: sonst gilt die Ankündigung des Dichters nicht mehr, als eine Aufschrift des Bildhauers. Er schreibe unter Herkules Bilde: der menschenfreundlichste Held. Ich glaube es nicht, wenn nicht die Stellung, die ganze Zeichnung, jede Proportion, und alle Züge des Angesichts dieselbe Sprache führen. So auch der Dichter: jedes Wort, das er
sich

seinem Helden auf die Zunge legt; alle Fortschritte, die er seinen Handlungen giebt; der ganze Entwurf seiner Erzählung oder Schilderung, und der hohe Schwung seiner Empfindung mit allen ihren Wendungen müssen in ihrer Art eben so vollkommen, eben so nah ans Ziel gelegt seyn, als jeder einzelne Zug der mechanischen Ausführung.

Wer die Schwierigkeiten einer solchen Bearbeitung nicht selbst erfahren hat, werfe gleichwohl, um sich davon zu überzeugen, einen Blick auf die Pflichten des epischen und des tragischen Dichters. Schon die Wahl seines Vornamens legt ihm sittliche Rücksicht auf; Dahin richtet sich nun sein ganzes Augenmerk, wie nach dem ersten und vorzüglichsten Zwecke; Dieser gemäß zeichnet und bestimmt er jeden Charakter seiner Personen, mißt er die Stufe ihrer Empfindsamkeit, und mildert oder erhöht den wirklichen Ausbruch der Empfindungen nicht nur nach der Wichtigkeit ihrer Lage, sondern auch nach der Eigenschaft ihres Charakters, und vorzüglich nach dem sittlichen Zwecke, dem selbst der Charakter schon untergeordnet ist. Diesen Zweck kündigt die herrschende Handlung an, und jede Nebenhandlung steht mit demselben in enger Verbindung, entweder als dessen Hinderniß, oder Beförderungsmittel. Wie viel Menschenkenntniß, wie viel Ueberlegung in der Anlage! Und nun, da er vollends zur Ausführung übergeht, wie muß er jeden Schritt, den er seine Personen machen läßt, jedes Wort, so er ih-

nen in den Mund legt, jeden Umstaub, worin er sie setzt, jedes Gefühl, wozu er sie weckt, jede Empfindung, die er zum Ausbruche reif macht, jede Gebärde, in der er sie zeichnet, jeden Blick des Auges, jede Faltung der Stirne oder des Mundes, die er den Leser schauen läßt, ausführlich oder überhaupt geschildert, so genau ans Ziel legen, daß seine Personen in diesen Umständen und gemäß dieser Absicht nur so und nicht anders sich gebärden, sich betragen, in Handlungen zeigen, in Empfindungen ergießen, mit Worten ausdrücken konnten. Nur so ein Dichter, nachdem er dieß alles geleistet hat, ist befugt, seinen epischen oder tragischen Helden nicht nur als ein sittliches Produkt anzusehen, sondern in demselben auch diejenige Vollkommenheit zu finden, die den Künstler von dem alltäglichen Dichter unterscheidet. Nicht jede Art Gedichte, diejenigen vorzüglich, welche die Handlungen weder erzählen noch darstellen, sondern alle die gemachten Bemerkungen zugleich auf: Es giebt deren, die ganz Empfindung sind, und keinen Charakter, als denjenigen des Dichters, zum Grunde legen. Aber sie sind darum weder leichter noch unansehnlicher: wo es der Züge viel giebt, womit ein Ding bezeichnet wird, mag hier und da einer verunglücken: eine gute Zahl der wohlgerathenen kann den Mangel ersetzen. Aber wo nur der eine Zug oder der andere angebracht werden kann, muß deren Behandlung vollkommen seyn, oder die Sache wird ohne Zweifel verkannt werden.

Gren-

G r e n z e n
des
M e c h a n i s c h e n
und des
S i t t l i c h e n.

So wichtig zur Beurtheilung der Kunstwerke diese Stufenbestimmung auch seyn mag, wird sie doch, je schwankender sie ist, desto unbrauchbarer werden. Es ist leicht, den ganzen Unterschied der Künstler auf das Sittliche und Mechanische beschränken, aber schwer ist, das eine von dem andern allenthalben unterscheiden. Ueberhaupt ist nichts mühsamer, als genaue Gränzen zu ziehen. Wer unterscheidet das Licht vom Schatten nicht? Man bestimme nun die Gränzen: in welche Verlegenheit geräth sogleich das richtende Auge! Wo der Schatten zu beginnen scheint, zeigen sich noch Spuren des Lichtes, und wo dieses unlängbar ist, spannt jener schon dünne Schleier aus. So webt sich eins in das andere, verliert sich durch unmerkliche Uebergänge, und erschwert das Richteramt. Nicht anders in Werken der Kunst. Gleiches Schrittes tritt das Sittliche mit dem Mechanischen fort, bietet einander gemeinschaftlich die Hand, und schließt sich, eins an das andere, so enge, so unmerklich an, daß es selbst dem Kennerauge nicht nur schwer, auch unmöglich wird, sie in allen Fällen von einander zu trennen.

Nico

Niemand verlange mehr, als möglich ist. Wir gehn die sicherste Bahn, wenn wir der Natur folgen. Sie zeigt uns zwei ungezweifelte Massen, jene des Schattens, diese des Lichts: nur ein kleiner Raum zwischen beiden hält uns im Zweifel; und strengen wir unser Auge mächtiger an; so nehmen wir auch auf diesem kleinen Raume der Stufen gewahr. Dort unterliegt dem Lichte der Schatten, hier dem Schatten das Licht, mitten schweben sie gleich, und die Uebermacht ist noch nicht entschieden. So betrachte man den Künstler: hier ist er ganz sitlich, dort durchaus mechanisch, anderswo zwischen beiden getheilt, und selbst diese Theilung hat Stufen.

Man dachte, den Knoten dadurch zu lösen, daß man die Erfindung dem idealen Kunstheile, die Ausführung dem mechanischen anwies. Diese Theilung mag ihre Vortheile haben, aber sie trennt noch den Mechaniker vom Künstler nicht. Der mechanische Kunstheil hat seine eigene Erfindung: denn ersände der Mechaniker nicht, trät' er die getretene Bahn nur, hüb' er seinen Geist nicht über die gemeine Sphäre, dächt er nicht edler und stärker, als der Haufe denkt, hätt' er ganz keine Gemeinschaft mit Grazien, und sünd' er nicht einmal im Vorhose ihres Tempels, so würde er in allen Fällen, worüber Ohr und Auge richten, in die Klasse der Handwerker herabsinken. Also muß auch der Mechaniker erfinden. Der Maler sey nun an dem, daß seine Farben, sein einfallendes
Licht

Licht die beste Wirkung haben: sogleich öffnet sich seiner Erfindung ein weites Feld; aber durchaus mechanisch. Welche Farbe wird den Vordergrund herausheben, welche den Hintergrund zurückschieben? wird sich diese auch in die Harmonie des Ganzen einleiten lassen? ist es sicher genug, die eine neben der andern hinzustellen? wär' es nicht besser, dem einfallenden Lichte hier einen dunkeln Körper entgegen zu halten? oder soll ihm freier Eintritt gestattet werden? Fragen, deren Entwicklung seinen Erfindungsgeist beschäftigen.

Erfindung überhaupt genommen giebt uns noch den Unterschied nicht zwischen dem mechanischen und sittlichen Künstler. Wir sind also gezwungen, entweder ein ander Merkmal zu suchen, oder das angegebene zu beschränken. Daß alle Ausführung mechanisch sey, ist keinem Zweifel unterworfen; daher kann es nur die Erfindung seyn, was die Grenzenbestimmung erschwert. Am Maler wird das sichtbar werden. Hat er einmal seinen Gegenstand weise gewählt, so erhält seine Erfindungskraft eine zweifache Richtung, gemäß dem zweifachen Zwecke, diesem niedern, sein Gemälde dem Auge gefällig zu machen, und jenem höhern, auf das Herz des Zuschauers nützlich einzuwirken: er lockt mit dem einen, indes er mit dem andern nützt; und gleichwie er nicht nützt um zu locken, sondern um zu nützen lockt, so ist sein Auge vorzüglich nach dem höhern Ziele gekehrt, ohne jedoch das tiefere zu verkennen. Man nennt diesen Zweck den malerischen, jenen den philosophi-

phischen oder sittlichen. So ergiebt sich eine zweifache Erfindung, deren die eine sittlich ist, für das Herz, die andere malerisch für das Auge. Es sey tzt Achill unser Held vor dem Grabe des Patroklus; sein Charakter, die feurigste Großmuth; seine Empfindung, zugleich warmes, zugleich bitteres Gefühl der Freundschaft; seine Handlung, dem Charakter und der Empfindung getreu; die sittliche Absicht, daß sanftes Menschengefühl den Heldenmuth adelt: Bestimmungen, die alle zur sittlichen Erfindung gehören; denn ihre Richtung ist unmittelbar ans Herz. Nun wähle man auch die Nebendinge, stelle sie in Gruppen, vertheile das Licht, Sorge für Symmetrie, bestimme die Farben. Dieß alles kann doppelte Absicht haben, den sittlichen Eindruck zu mehren, oder dem Auge Ruhe und Annehmlichkeit zu schaffen. Eine stille, freundliche Gegend, eine ruhige Färbung, eine sanfte, symmetrische Stellung machen zweckmäßigen Eindruck: Er wäre unbestimmt, wenn er seine Bestimmung nicht von der Handlung erhielte; eigentlich ist Ruhe des Auges seine Wirkung, aber so eine Wirkung fodert nun eben die sittliche Absicht des Malers. Kenntniß der Körperwelt, und weise Rücksicht auf die Handlung bringt sie hervor: dieß letztere hat sittliches Verdienst, nicht so das erstere: sein Verdienst ist mechanisch; denn es bezieht sich ganz auf die Körperlehre. Man sieht leicht, wie gering hier die sittliche Erfindung sey: was dem Auge Ruhe schafft, mehrt hier den sittlichen Eindruck meines Gemäldes; und hiemit ist das Sittliche dieser Gr.

Erfindung fertig. Aber nun hebt sich die Frage: wodurch werd' ich dem Auge die möglichste Ruhe verschaffen? Hier ist Arbeit und Mühe: jeder Hügel, jedes Bäumchen, jedes Gestein, hie oder da gestellt, jeder Lichtstrahl, so oder so aufgefangen, abgeprellt, jede Farbe in dieser oder jener Nachbarschaft, jede Masse so oder anders verblasen, jeder Zug, hie oder da gebogen, beschäftigt die Erfindung: aber die Erfindung ist mechanisch. Hält man nun das Mechanische an das Sittliche, so verschwindet dieß, und jenes bleibt beinaß allein zurück. Es heißt also mit Recht, das Verdienst der Symmetrie, der Schattirung, der Gruppenstellung, der Färbung, des Helldarkeln, der feinen Verblasung, und selbst des sanften Schwunges in der Zeichnung sey an sich mechanisch, und nur ihre Richtung zum aufgestellten Ziele könne für sittlich angesehen werden.

So erhält ich eine deutlich gezogene Grenze, die den Künstler vom Mechaniker sondert, um so mehr, als selbst Handwerker vieles von dem, beinaß alles, was dieser malerischen Erfindung angehört, in ihre Werke bringen müssen, wenn sie den Namen guter Arbeiter verdienen wollen. Sie haben alle zur Richtschnur, und wir fordern von ihnen, nicht nur, daß ihre Arbeit bequem und brauchbar, auch daß sie dem Auge gefällig sey. Ich weiß es, daß die Gewahrnehmung der Symmetrie, der Abstufung, der Uebereinstimmung, der geschwungenen Biegung nicht im Au-

ge

ge liegt; sie ist in der Seele: aber darum hört sie nicht auf mechanisch zu seyn, so wenig als das Maas der Gegenstände, wiewohl eigentlich die Seele, nicht das Auge mißt. — Aber ein Feld, mit lieblichen Blumen besäet, ein heiterer Baumschlag, eine harmonische Färbung, eine kräftige Schattirung, ein sanfter Schwung heben die Seele — Ohne Zweifel: und thun es nicht auch blumenreiche Tapeten, heiter gefärbte Seidenstoffe, sanft geschwungene Vasen, harmonirende Geräthschaften niedlich ohne Ueberladung vertheilt? wird darum der Tapetentüncher, der Stofffärbet, der Drechsler, der Zimmereinrichter auf Sittlichkeit Anspruch machen, und seinen Sitz im Tempel der sittenbessernden Kunst nehmen? Alles, was im weiten Umfange des Geschmacks enthalten ist, gehört dem Handwerker, wie dem Mechaniker an: fodert man von diesem mehr Ausdehnung, als von jenem, mehr Feinheit, mehr Gefühl, mehr Fähigkeit, und wenn ich mich so ausdrücken darf, mehr Geistigkeit, so ist er dafür mechanischer Künstler höherer Art, dieses Ranges unwürdig, bis er im Stande ist, hierin gar viel mehr, als gemeine Handwerker zu leisten.

Wir sind nun im Stande, die vier Hauptschritte des Malers zu bezeichnen, und jedem sein sittliches, oder mechanisches Gebiet anzuweisen. Sittliche Erfindung, malerische Erfindung, Zeichenbestimmung, Ausführung: hiemit haben wir alles, was den Maler beschäftigen muß, sobald er ein Werk liefern will,

will, welches seiner Kunst Ehre machen soll. Er wählt seinen Stoff, zeichnet sich ein weises Ziel aus, bestimmt den Charakter, die Empfindung, die Handlung, die Anordnung seiner Figuren, gemäß dem Zwecke, den er sich aufgesteckt hat: dies ist *sittliche Erfindung*. Dann sucht er sich auch die Mittel auf, dem Auge gefällig zu werden: eine reizende Proportion, angenehme Symetrie in Stellung der Gegenstände, passende Nebendinge ohne Armuth, und ohne Ueberladung, Harmonie und gute Wirkung der Farben, eine reizende Vertheilung des Lichts, täuschende Emporhebungen aus der Fläche, kurz, alles, was den Namen *Geschmackes* hat, gehört zur *malerischen Erfindung*, und ist, wo nicht gänzlich, dennoch größtentheils *mechanisch*. Nun ist er an dem, daß er die Zeichen bestimmt, womit all das Geistige, so seine *sittliche Erfindung* faßt, sinnlich dargestellt werde. Diese *Zeichenbestimmung* ist vielleicht in jeder Kunst, in der Malerei gewiß, das schwerste. Es sey Achills feurige Großmuth, und unbändige Tapferkeit aufzustellen. Homer hat den Charakter bestimmt; seine Erfindung kostet dem Künstler wenig Mühe: ich setze voraus, daß er mit den geheimen Wegen des menschlichen Herzens, und mit Homers Iliade bekannt ist: er sammle daselbst die treffendsten Züge, womit Achill gezeichnet ist, betrachte ihn in den auffallendsten Lagen, wo er seine ganze Seele zeigt; und es wird ihm nicht schwer fallen, dessen auszeichnende Eigenschaften gewahr zu werden; seine *sittliche Erfindung* ist fertig. Allein nun soll er uns

zeigen, was Homer zu lesen, zu denken gab. Welche Stellung, welche Gebärde, welche Proportion des Ganzen, welche Züge des Angesichts, welches Auge, welche Stirne, welcher Mund, welche Zeichnung jedes Gliedes, welche Lage der Muskel, welcher Schwung der weichen Theile, welches Gewand, welche Faltenslegung wird uns Achills Feuer, Großmuth, Tapferkeit so eben verkündigen, wie es der weise Dichter ausgemessen, abgewogen hat? Hier ist jeder Schritt äußerst mühsam, hier wird die ganze Aufmerksamkeit, die ganze Wissenschaft des Malers aufgefodert, hier muß Moralphilosophie und Physiognomik einander die Hand biethen, nichts dem Ungefähr überlassen, alles mit Maaf und Weisheit bestimmt werden, will anders die Kunst auf die Ehre Anspruch machen, uns einen Achill gezeigt zu haben. Und nachdem er mühsam alle Schwierigkeiten dieser Zeichenbestimmung überstiegen, welches Verdienst hat sich endlich der Maler errungen? Es wäre ungerecht, wenn wir seine wesentlichste Arbeit zum Mechanischen herabwürdigen wollten, aber es wäre der Wahrheit zuwider, wenn wir die Bestimmung körperlicher Züge durchaus für sittlich angäben. Beide Kenntnisse, des einwirkenden Geistes, und des Körpers, worauf er einwirkt, sind hier unzertrennlich, und so ist die Zeichenbestimmung in jener Rücksicht sittlich, in dieser mechanisch: mechanisch, weil sie körperliche Züge mißt; sittlich, weil sie sie gemäß dem sittlichen Zwecke mißt.

Alles,

Alles, was bisher der Maler that, und bestimmte, war noch immer Erfindung: seine Tafel ist immer noch flach und leer: zwar steht Achill schon in seinem Gehirne; aber wir sehen ihn noch nicht. Nun endlich langt der Künstler nach dem Griffel, und zeichnet die Umriffe hin, wie er sie im Sinne entworfen hat; langt nach dem Pinsel, und deckt jeden Theil mit Farben, wie er sie zuvor schon in der Einbildung gedeckt hat; kurz, er führt aus, was er gedacht, was er empfunden hat. Je geschickter sein Auge durch Übung ward, die Größen, die Stufen, den Abstand zu messen; je williger die Hand, dem Maasse des Auges zu folgen, je tiefer die Einsicht in die Natur und Wirkung der Farben, in die Natur und Wirkung des Lichtes ist, desto besser wird ihm die Ausführung gelingen; aber so von der Erfindung getrennt, ist sie durchaus mechanisch. Nicht ganz so geschieht es im Werke selbst: Erfindung und Ausführung sind nicht immer, wenigstens der Zeit nach, gesondert, und wenn jene gleich immer etwas der andern zuvorkommen muß, ist doch der Unterschied so wenig merkbar, daß sie gerade neben einander zu laufen scheinen. Jedesmal tritt der Gedanke voraus, dann erst das Wort: dennoch wie oft sehen wir keinen Zwischenraum! Genug, daß diese Trennung, wäre sie auch nur idealisch, taugen kann, den Unterschied einleuchtender zu machen, welcher zwischen der mechanischen Arbeit und zwischen der sittlichen des Künstlers liegt. In der Hauptsache geht der weise Maler nicht viel anders zu Werke: er überdenkt zuvor

den ganzen Plan seiner Schilderei, entwirft seine Gedanken durch eine fleißige Zeichnung, macht sich oft Skizzen mit vieler Mühe, und dann erst schreitet er zur mechanischen Ausführung seines reif überdachten Stückes.

So ist nun also die sittliche Erfindung, oder die Moralität des Gemäldes ganz sittlich; die malerische Erfindung, oder was nur immer auf Geschmack hinausläuft, und dem Auge gefällig ist, größtentheils mechanisch; die Zeichenbestimmung in jeglicher Kunst, theils mechanisch, theils sittlich; und die eigentliche Ausführung durchaus mechanisch. Ich muß anmerken, daß ich unter Ausführung nur die Dollmetschung der Ideen verstehe, oder deren Uebersetzung in sichtbare und hörbare Zeichen: denn die Ausführung, das ist, die Entwicklung eines Plans, einer Idee kann allerdings auch sittlich seyn.

Nicht nur die Malerei, sondern auch jede schöne Kunst zieht sich ihre Grenzen zwischen dem Sittlichen und Mechanischen auf eine ganz ähnliche Art: denn jede hat eben dieselbe Sittlichkeit, eben die Grundsätze des Geschmackes, und wiewohl ihre Zeichen nach dem Abstände, den sie von einander haben, ihre Ausführung nach dem Unterschiede der Zeichen verschieden sind, so haben sie doch einerlei Absicht, Richtigkeit, Eauschung, Wahrheit und genaue Uebereinstimmung des Aeußerlichen mit den Begriffen, den sich der Geist des
Künst-

Künstlers innerlich gebildet hat. Wenn gleich der Dichter und Tonkünstler nichts für das Auge malerisch erfinden kann, so ist ihm dennoch die Feinheit des Geschmacks eben so unentbehrlich, als dem Maler. Er erfindet Reize fürs Ohr, wie jener fürs Auge. Töne haben ihr Ebenmaß, ihre Uebereinstimmung, ihren Schwung, ihre Zusammensetzung, wie sichtbare Gegenstände. Ueberladung, Unordnung, Trockenheit, Zwang, Kothheit, Uebelstand schadet dem einen, und dem andern; wie ihnen Maas, Ordnung, Geschmeidigkeit, Leichtigkeit, Feinheit, Wohlstand nützt. Es kann also nimmermehr schwer seyn, das alles, was von der Grenzenbestimmung des sittlichen und mechanischen Malers entwickelt worden ist, auf jede andere schöne Kunst zu übertragen.

Vorzüglich verdient hier die Dichtkunst eine nähere Entwicklung. Sie wird wegen der großen Verbreitung dieser Kunst dem Freunde derselben um ihrer selbst willen willkommen seyn, indeß sie dem Liebhaber der Malerei zur Beleuchtung dienen mag. Zuerst legt der Dichter, wie der Maler Hand an eine zweckmäßige Erfindung: er erfindet sittlich und malerisch, bestimmt sich die Zeichen, und führt endlich aus, was er gedacht, was er empfunden hat. Wir bemerken also auch in der Dichtkunst vier Hauptschritte, die sittliche Erfindung, die malerische Erfindung, die Zeichenbestimmung, und die Ausführung.

Menschliche Handlungen liegen dem Ziele aller künftlichen Künste am nächsten. Man kann sagen, das Ziel selbst sey der Charakter des Menschen, aber Handlungen sind denn doch der getreueste Spiegel, worinn wir ihn sehen. Der Bau des Körpers, die Reden, als ein Abdruck der Seele, und Empfindungen, wie sie in äußerliche Tug, oder in Worte übergehen, sagen uns sehr vieles von der habituellen Lage des Geistes; aber nichts zeigt sie deutlicher und bestimmter, als eine Reihe von Handlungen, denen wir in ihrem Ursprunge, in ihren Fortschritten, in ihrer Entwicklung die geheimsten Absichten, das innerste Gefühl, die Wahl der Mittel, das ganze Benehmen des Handelnden absehen können. Die Dichtkunst also in ihren vorzüglichsten Arten wählt diesen Weg: sie lehrt in Handlungen. Diese mögen nun klein seyn und allegorisch, wie in der Idylle, und der äsopischen Fabel, oder weit ausgedehnt, und auf historischen Grund gebaut, wie in der Epopee, und in Schauspielen, so hat denn doch der weise Dichter einerlei Zweck, Sitten und Charakter zu schildern; die Weisheit zu empfehlen, und die Thorheit entweder lächerlich, oder verabscheuungswürdig darzustellen. Die Satire, welche Gestalt sie auch annimmt, handelt entweder selbst, oder stellt Handlungen zur Schau auf. Nur die lyrische Dichtkunst schlägt diesen Weg selten ein, und begnügt sich, Charakter und Empfindungen meist unmittelbar zu schildern und zu wecken. Von der didaktischen Poesie, derjenigen wenigstens, welche in Künsten oder in
ire

irgend einem Zweige der Körperlehre Unterricht giebt, können wir keinen ähnlichen Zweck angeben: wer wollte von dem Lehrgedichte über den Landbau, über die Bienenzucht, über die Sonnensfinsterniß, über Koperniks Weltssystem, über die anziehende Kraft der Körper sittlichen Unterricht erwarten? Wir können also solchen Produkten der Dichtkunst keinen andern Platz anweisen, als unter den mechanischen Künsten, da sie gleichsam nur das Körperliche der Dichtkunst, eine edlere Sprache, die malerische Erfindung, und den Versbau haben.

Die Handlung also ist die Seele der vorzüglichsten Gedichte, und wo diese nicht Statt hat, treten Charaktere und Empfindungen in eigener Gestalt auf. Es ist gewiß einerlei, ob sich der Dichter den sittlichen Zweck, welchen er seiner Arbeit aufstellt, voraus bestimmt, und dann erst eine Handlung sucht, auf die er vertrauen kann, daß sie die bestimmten Eindrücke machen werde; oder ob er eine belehrende Handlung vorher wählt, und dann erst die Grenzen des sittlichen Eindrucks mißt, wenn gleich das letztere in vielen Rücksichten bequemer und thunlicher scheint. Beides ist ihm unentbehrlich, er muß die Handlung und deren sittliche Absicht bestimmen, ohne sich damit zu begnügen, daß eine unfruchtbare, und im Ganzen zwecklose Handlung hier und da mit lehrreichen Denksprüchen ausgestattet werde. Nach dem einmal angenommenen Zwecke richtet er sein Auge unverwendet. Dahin bindet er den Knoten,

entwickelt ihn theilweise, und löst ihn endlich ganz auf. Vor allen bestimmt er mit der größten Sorgfalt den Charakter der handelnden Personen, läßt sie diesem gemäß allenthalben auftreten, legt ihnen Worte in den Mund, die ihn beleuchten, und setzt sie in Lagen, worinn sie über Charakter und Empfindungen ein helles Licht verbreiten; alles in der endlichen Absicht, denjenigen sittlichen Eindruck, welchen er sich gleich anfangs zum Ziele genommen hat, mit der möglichsten Stärke, und mit dem besten Erfolge hervorzubringen. Die Handlung also, deren sittlicher Zweck / Charakter, Empfindungen und rührende Situationen beschäftigen des Dichters sittliche Erfindungskraft, und haben, wie leicht abzusehen ist, durchaus sittlichen Werth.

Vieles hierinn hat der Dichter mit dem Maler gemein. Aber er bleibt nicht, wo dieser steht. Der Maler kann nur einen Augenblick der Handlung zeigen: dem Dichter steht Anfang, Mittel und Ende zu Gebote: er zeigt sie in ihren Fortschritten. Diese Ausdehnung der Kunst verdankt er ihren Zeichen, da hingegen der Maler auf Linien und Farben beschränkt, sich zufrieden geben muß, eine Gebärde, eine Stellung, eine Miene, eine Empfindung, das ist, einen Augenblick der Handlung gezeigt zu haben. Dieser Unterschied der Zeichen öffnet also der Erfindung des Dichters ein weites Feld; und es liegt ihm nicht sowohl am Herzen, einen Gesichtspunkt der Handlung aufzufinden, aus welchem sie sich am lehrreichsten schauen läßt,

läßt, als die Menge der Nebenhandlungen, Begebenheiten, Anschläge, Bestrebungen, Empfindungen, Charaktere so an einander zu binden, daß der nützliche Eindruck ungezweifelt erzielt wird. Man sieht hieraus, wie viel die sittliche Erfindung dem Dichter wichtiger als dem Maler seyn müsse, wiewohl sie beiden das Wesen ist, und die Seele der Kunst.

Des Sophokles Ajax soll uns zur Beleuchtung dienen. Der Dichter nahm den Stoff aus der allgemeinen Quelle, dem Kriege vor Troja. Ajax, Telamons Sohn, war sehr tapfer, aber auch überaus stolz, und seine Zunge schonte selbst der Götter nicht. Daß die Waffen des Achilles nicht ihm, sondern dem Ulyss zuerkannt wurden, brachte ihn zu dem rasenden Entschlusse, sich des Nachts an den Helden Griechenlands und am ganzen Heere zu rächen. Seinen Stolz zu züchtigen umhüllte Minerva mit einem Nebel sein Auge. Er sah die Viehheerden für Helden und Krieger an, schlug tapfer um sich her, erlegte deren die Menge, und schleppte die übrigen als Gefangene nach seinem Zelte. Hier kehrt er wieder in sich: welche Schande! Der Schmerz reißt ihn hin: er stürzt in das Schwerdt, und tödtet sich. Teucer, sein Bruder will ihn bestatten. Menelaus und Agamemnon gönnen dem Unglücklichen diese Ehre nicht: widersetzen sich mit Drohungen, und stossen die bittersten Schmähungen wider beide Brüder aus. Teucer läßt sich durch nichts abhalten, und vergilt gleiches mit gleichem. Endlich kommt der kluge

Ulyßes dazwischen; ergreift seines Feindes Seite, und will, daß ihm zum Lohne seiner Tapferkeit, und der wichtigen Dienste, die er den Griechen geleistet hat, die Ehre der Bestattung nicht versagt werde. Ich glaube nicht, daß Sophokles den sittlichen Zweck vor der Wahl des Stoffes bestimmt habe; aber man sieht aus der ganzen Anlage, er habe denselben also gedreht und gewendet, daß es ohne weitere Erinnerung einleuchtet: auch der verdienstvolle Mann könne in Thorheiten stürzen, die sein Unglück unfehlbar nach sich ziehen; dennoch stehe es uns zu, seinen übrigen Verdiensten Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Dahin wird nun alle seine Erfindung, alle seine weitere Bestimmung, und seine ganze Ausführung zielen.

Zuerst also legt er Hand an die sittliche Erfindung, nämlich der Charaktere, der Empfindungen, des Knotens, der Auflösung, der zweckmäßigen Situationen. Es ist leicht den Ajax tapfer, stolz, rasend über beleidigte Ehre, den Teucer muthig, standhaft, den Ulyß klug und gerecht, den Agamemnon und Menelaus stolz, rachgierig, ungerecht, die Tecmessa treu, sorgfältig zu denken. Die Begebenheit selbst, und die oft behandelte Geschichte des troischen Krieges giebt diese Unterscheidungszeichen der Personen an. Aber jeden Charakter so zu bestimmen, daß er nicht jedem tapfern stolzen Helden, sondern dem Ajax allein, nicht jedem klugen Manne, sondern einzig dem Ulyß, nicht jedem rachgierigen Tyrannen, sondern gerade

rade dem Agamemnon oder Menelaus angehört, einander zwar ähnlich in manchen Zügen, aber im Ganzen so wenig durchaus gleich, als je zwei Menschensichter, auch ausgewachsener Zwillingbrüder, sich vollkommen gleichen können, ist eine schwere Arbeit, deren mühsame Behandlung nicht sowohl mit der ersten Erfindung abgethan, als durch die ganze Ausführung fortgesetzt wird.

Gewisse Umstände, in welche der Dichter seine Personen setzt, ihr Benehmen in denselben, alle Worte, wodurch sie sich äußern, und vorzüglich die Empfindungen, die jedesmal dem Charakter untergeordnet seyn müssen, tragen bei, die beschwerliche Arbeit glücklich auszuführen. Ajax schämt sich seiner offenbaren Thorheiten, Teucer seines Bruders, Tecmessa ihres Gemahls: aber Ajax wüthet, ächzet, verzweifelt; Teucer macht Anstalten, seinen Bruder zu retten; Tecmessa fürchtet für sich, für ihren Sohn, für ihren Gemahl, bittet und weint. Die Empfindungen wechseln mit den Umständen. Ist schraubt Ajax nichts als Jorn wider Woff, und dessen Ödnner; die Rachsucht spornt ihn zu tollen Unternehmungen: ist sieht er sich mit Schande gebrandmarkt, wehklagt, und seufzt: dann faßt er den Entschluß, durch einen muthigen Tod die Schande zu tilgen, und öffnet noch einmal vor Vollführung der That, faustern Empfindungen sein Herz. Auch Teucers Seele wird von verschiedenen Leidenschaften bestürmt. Er ist äufferst betroffen über die Nachricht von
sei

seines Bruders Raseri; Schande vor dem ganzen Heere und Brudertiebe kämpfen in ihm. Er befragt den Kalchas, schickt Boten an des Ajax Kriegsgefährten, kommt selber, den Unglücklichen zu retten; aber zu spät; schon ist er auf Hektors Schwert gestürzt. Welcher Schmerz! aber seinem Bruder auch im Tode noch treu, schickt er sich an, die Leiche zu bestatten, ob er gleich vorher sah, daß er das ganze Heer wider sich aufbringen werde. In der That kommt Menelaus, kommt Agamemnon selbst, diesen Entschluß zu ändern. Teucer brennt auf, bleibt standhaft, und zeigt sich bescheiden gegen Ulyss, wiewohl dieser sein und seines Bruders Feind war. Man sieht einen männlich schönen Charakter, der wenn er gleich hie und da zu weit geht, den Helden doch nie aus der Fassung ganz wirft. Ich übergehe die Affekte der übrigen Personen, weil sie einfacher sind, und in gleichen Umständen erzeugt werden.

Der Knoten, und dessen Auflösung, wiewohl so manches daran mechanisch ist, gehört denn doch im Ganzen zur sittlichen Erfindung. Jener häuft und bindet die Schwierigkeiten, welche dem Ausgang der Sache im Wege liegen, diese zerstört sie, und führt ein unglückliches oder glückliches Ende heran. Oft sind die Hindernisse Maschinen, und werden wieder durch Maschinen gehoben: die Mittel, sie zu binden und zu lösen, holt man sich also aus der Körperlehre, und die Arbeit ist mechanisch. Aber wer die Maschine in den Weg

Weg legt, wenn sie nicht ohngefähr dahin kam, oder wer sie davon abwälzt, strengt seine moralischen Kräfte an, handelt aus sittlicher Rücksicht, und tritt mit einem bösen oder guten Willen auf. Man kann also selbst die Maschine nicht spielen lassen, ohne den Stoff zugleich sittlich zu behandeln. König Lear kämpft mit dem Dunkel der Nacht, mit dem heulenden Sturme, und mit einem fürchterlichen Donnerwetter im offenen Felde: Sturm und Donner sind Uebel der Körperwelt; aber seine unmenschlichen Töchter stießen ihn zum Hause aus, und machten ihn das Ungemach doppelt fühlen. Ihr Betragen, und was das Waterherz dabei empfindet, ist sittlich. Des Ajax Gehirn geräth in Zerrüttung: wäre das nur eine Folge seines Nervengewebes, und seiner gallichten Säfte gewesen, so hätte die Erscheinung nur eine Ansicht, und diese würde durchaus mechanisch seyn: Nun aber ist die physische Lage des Helden eine Folge seines Stolzes, und seiner Rachgier, ein Verhängniß der Götter, den unbändigen Ehrgeiz zu züchtigen. Schon diese Rücksicht ist sittlich. Aber jetzt kehrt Ajax wieder zu sich, schämt sich der Wirkungen seiner Wuth, sieht vor sich das Gespött des ganzen Heeres, verzweifelt, beschließt zu sterben. Hier ist Knoten und Auflösung sittlich, und nur die Veranlassung kann in gewisser Rücksicht mechanisch heißen. Allein noch ist die Auflösung nicht völlig. Der Tod tilgt noch die Schande des Unglücklichen nicht. Seiner Leiche wird die Ehre der Bestattung angestritten. Man weiß, wie schändlich dieß den Alten, und nach ihren Begrif-

fen,

fen wie nachtheilig es war. Agamemnon und Menelaus stemmen sich dagegen mit königlichem Troste. Teucer beharret darauf aus Bruderliebe, Ulyss durch Klugheit verhindert den Ausbruch der Verbitterung, und hält dafür, daß die angestrittene Ehre der Tapferkeit des Ajax mit Rechten gebührt. Jeder Schritt, das ganze Gewebe, und dessen Entwicklung, ohne Dagwisshenkunst einer Maschine ist durchaus sittlich.

• Nun schreitet der Dichter zur malerischen Erfindung über, jene Umstände festzusetzen, die bestimmt seyn sollen, hie und da den Vorwurf lebhaft zu malen. Der Zweck also einer malerischen Erfindung sind lebhaftere oder angenehme Bilder: diese aber findet der Dichter in den Umständen seiner Sache, in den Nebendingen, in der Beleuchtung des Hauptstoffes, in der Wahrheit der mannigfaltigen Stile, und in deren harmonischer Uebereinstimmung. Was wir so eben hergezählt haben, ist gerade dem Dichter das, was dem Maler Gruppierung, Vertheilung des Lichtes und des Schattens, Wahrheit der Lokalfarben, und eine Harmonie ist, welche die mannigfaltigen Farben gleichsam in einen Hauptton zusammen bindet.

In Trauerspielen zeigt sich diese Art Malerei zuerst beim Vortrage, welcher die ersten Auftritte beschäftigt, und zur Pflicht hat, den Zuschauer mit der gegenwärtigen Lage der Sachen, mit allen den Umständen und Vorereignissen bekannt zu machen, ohne die

die das folgende nicht verstanden werden kann. Ein kalter Prolog, oder eine kunstmäßige Unterrichtung, in der sich Helden einander erzählen, was der Zuhörer zu wissen braucht, kann dieses Bedürfnis befriedigen. Allein die Befriedigung ist matt und geistlos. Sophokles erfindet gemeiniglich Umstände dazu, welche statt der fahlen Erzählung ein lebhaftes Bild geben. Sein Oedip beginnt mit einem feierlichen Bittzug von Priestern und Knaben. Der Held fragt nach der Ursache, und es entwickelt sich hiemit, was dem Zuschauer unentbehrlich ist. Die Elektra eröffnet Orest mit einem Aufseher: dieser führt so eben den feurigen Jüngling nach Argos: zeigt ihm hier den Platz, dort Junos Tempel, und da die blutigen Schwellen, denen er einst den kleinen Orest entrisen hat. Welch ein lebhaftes Bild an der Stelle eines frostigen Prologs! Man hört eine ächzende Stimme: es ist die unglückliche Elektra, aber ungesehen. Orest will bleiben, will dem Geheule näher kommen, will die Jammernde aufspüren; aber sein Begleiter giebt es nicht zu: Wir müssen uns, spricht er, vor allem nach Apolls Geheiß fügen, und Reinigungsopfer dem väterlichen Schatten bringen, daher wird uns Sieg und Stärke kommen. Man sieht leicht, wie viel Vorzugs so eine Art der Erörterung habe. Aber wir haben noch das Malerische an dem Vortrag des Ajax nicht gesehen. Hier schlägt Sophokles einen ganz andern Weg ein: bisher suchte er sich Menschen, die dem Bilde Leben geben mußten; nun ruft er eine Göttin auf. Minerva führt ihren Liebling Ulyss

Ulyss an des Rasenden Zelt, erzählt ihm die Folgen der Wuth, worein der Ehrgeiz den Unglücklichen gestürzt, und der Blindheit, womit sie ihn um der beleidigten Götter willen geschlagen hat. Nicht genug, das Bild lebhaft, das ist, die Sache anschauend zu machen, ruft sie den Rasenden selbst heraus, deckt ihn, um Ulyssen zu bergen, mit einem neuen Nebel, und setzt ihm Fragen, deren tolle Beantwortung den lächerlichen Irrthum, die noch bestehende Wuth, und die ganze Lage der Sache schauen läßt. Zwar zieht die Göttin aus diesem Bilde den Schluß, wie groß der Götter Macht sey, den verständigsten Mann in einen wütenden Thoren umzuschaffen, und wie sehr sich der Sterbliche hüten müsse, nie durch Reden oder Handlungen die Unsterblichen zu beleidigen; allein diese Warnung ist nur gelegentlich angebracht: die vorzüglichste Absicht war, was vorhergegangen ist, und selbst die gegenwärtige Lage des Ajax treffender und lebhafter zu schildern. Nicht alles, was dem Augenblicke vorhergieng, worein der Zuschauer gleichsam gerissen wird, kann gleich Anfangs aufgedeckt werden. Erst mit den fernern Fortschritten entwickeln sich Kenntnisse von Dingen, die lange geschehen sind, und deren viele gemeiniglich nur langsam sich aufhüllen müssen, hier den Knoten noch fester zu binden, dort ihn zu lösen, und den endlichen Aufschluß zu geben. Es sind also Nachholungen des Vergangenen, hier und da, immer zweckmäßig gemacht. Da sie von gleicher Art mit dem Vortrage sind, kommt ihnen auch eine malerische

Er

Erfindung mit eben dem Vortheile zu fatten. Man verbindet sie nämlich mit lebhaften Darstellungen, und hütet sich vor aller kalten Erzählung. Umstände der Zeit, des Orts, der Begebenheit, der Personen enthalten gemeiniglich diejenigen Maschinen, welche zur Lebhaftigkeit der Schilderung gehören. Briefe, Urkunden, Ringe, Porträte, Zeugen sind abgenutzt, aber oft unentbehrliche Mittel. Unser Ajax hat des Nachholens nicht viel nöthig. Alles, was der Zuhörer wissen muß, oder gewiß das meiste, liegt schon im Vortrage offen da: sein Streit nämlich um Achilles Waffen, das ungünstige Urtheil, seine Kaseret und Nachgieber, das Erkenntniß der Thorheit. Nur die Verdienste, die er um die Unternehmung der Griechen bei Troja hatte, werden von ihm selbst an verschiedenen Orten erwähnt, und von Leucer gegen Menelaus und Agamemnon wiederholt. Diese Nachholung ist jedesmal feierlich, einmal von dem beschämten Helden, der sich von der gegenwärtigen Schande durch die Erinnerung auf das Vergangene retten will, das anderemal von dem aufgebrauchten Bruder, welcher sich der ungerechten Forderung übermüthiger Feinde widersetzt, und von einem gerechtern Feinde selbst, welcher den neuen Zwist beizulegen kömmt.

Allein nicht der Vortrag nur und die Nachholung, auch die interessanteren Theile des Knotens und der Auflösung müssen durch Maschinen unterstützt werden, deren Bestimmung in die malerische Erfindung gehört.

Von dieser Art sind alle Darstellungen, deren Lebhaftigkeit nicht durch Worte allein und durch Wendungen, sondern vielmehr durch eine vortheilhafte Zusammenstellung der Umstände und Nebendinge erhalten wird. Sophokles ließ Tecmessa erzählen, wie sich Ajax in seiner Raserei benommen habe, und wie gerecht nun sein Schmerz sey, seit er wieder zu sich selber gekommen ist. Hiemit gab er sich nicht zufrieden: Ajax jammert laut in seinem Zelte. Die Kriegsgefährten sind nun um so begieriger, ihren Helden wieder zu sehen. Tecmessa wagt es, öffnet das Zelt. Welch ein Bild! Ajax sitzt da, niedergebeugt von der Erinnerung an seine Wuth. Er sieht seine Gefährten, schüttet seinen Jammer in ihre Busen, beklagt seinen unglücklichen Zustand: durch diesen einzigen Einfall, wieviel gewann das Bild an Lebhaftigkeit! die Absicht, und die mittelbare Wirkung desselben war allerdings sittlich, den Jammer des Helden, und die Schande der Thorheit sichtbar zu machen: aber das Anschauliche kommt durch Hilfe einer Maschine hervor, deren Erfindung mechanisch ist. — Gewiß zu sterben drückt er seinen Entschluß durch Worte aus, die keinen Zweifel mehr über die Zukunft zurücklassen: allein ist läßt er seinen Sohn herbei holen, reicht ihm sein Schild, empfiehlt ihn seinen Gefährten, seinem abwesenden Bruder, verlangt mit seinen übrigen Waffen begraben zu werden. Wie viel Leben, Rundung, Wahrheit kommt so ins Bild! — Nun ist es Zeit, den bitteren Entschluß zu vollziehen. Er steckt das Schwert, ein Geschenk Hektors, an dem Hefte

Hefte in die Erde fest, stellt sich vor demselben hin, richtet an Jupitern seine letzte Bitte, fleht den Furien, ruft dem Tode: dann gedenkt er noch seines Vaterlandes, sieht nach den Quellen, nach den Gefilden Trojens umher, und stürzt auf die Spitze des Schwerts hin. Alle diese Umstände, größtentheils mechanisch, geben ein lebhaftes Bild, anders, als hätte er sich unvermuthet, einen verborgenen Dolch ins Herz gestossen, um hinzutaumeln und zu sterben, wie es bei tragischen Selbstmorden althergebracht ist. — Inzwischen wird von allen Seiten herbeigelaufen; man sucht den Rasenden auf, findet ihn nicht; endlich hört Tecmessa die Stimme des Achzenden, tritt dem Gebüsch nahe, sieht ihn durchbohrt mit dem Tode ringen. Sie jammert laut, und ihr Jammergeschrei ruft die Suchenden alle herbei. Wer sieht nicht, wozu dieß alles erdacht sey? Konnten auch die Leidenschaften heftiger in Aufbruch gerathen? Dieß ist sittliche Erfindung; sie beschränkt sich aber auf den einzigen Satz: ich muß alle die Umstände aufhäufen, welche das Bild lebhaft und feurig malen. Allein nun hebt sich eine beschwerlichere Frage: Welche sind wohl auch diese Umstände? wie soll ich sie einander unterordnen, wie in Gruppen vertheilen? welche beleuchten, welche in den Schatten stellen? Alles durchaus mechanisch. Und die Folge? Zweifelsohne Rührung des Zuschauers: aber das hindert nicht, daß nicht die Maschine, welche, dem Auge vorgehalten, das Herz in Bewegung setzt, mechanischer Erfindung sey.

Da die Beleuchtung der Gegenstände, die Wahrheit der Farben, womit sie geschildert werden, und deren Uebereinstimmung zu einem Haupttone, einerseits zur Erfindung oder gewiß zur Auswahl, andererseits zur Zeichenbestimmung, die nie ganz ohne Erfindung ist, gehören; so will ich sie auch, das Unangenehme der Wiederholung zu vermeiden, dahin übertragen, und ist nur soviel erinnern, daß in der Zeichenbestimmung selbst alle Auswahl, welche die Absicht hat, dem Ohre, dem Auge, oder vielmehr der Phantasie, gleichsam zur Erholung Ruhepunkte und angenehme Zeichen aufzustellen, das ist, alles, was auf Ruhe, Geschmack, und bloße Ergözung hinausgeht, sollte sich das sinnliche Vergnügen auch ins sittliche auflösen lassen, nichts weiter als mechanischen Werth habe: denn auch in diesem Falle würde sich das Sittliche der Empfindung einzig auf die fernere Absicht, auf eine langsame Vorbereitung, auf den Zusammenhang mit dem, was eigentlich sittlich wäre, beschränken; Vortheile, die jeder gute Dichter von seinen Maschinen um so gewisser erwartet, je mehr er den eiteln Dienst derjenigen verschmäht, die nichts sonst, als Maschinen sind. Eine fremde Kleidung, eine sonderbare Dekoration, müßige Vorstellungen alter Gebräuche, die meist noch das Unglück haben, ins Lächerliche zu fallen, wenn sie gleich von Dichtern mühesam aufgesucht, und nicht selten wichtigern Grundsätzen vorgezogen, wenn sie gleich von Zuhörern bewundert und angestaunt werden, sind denn
doch

doch ein Beweis, daß man oft Zeichen wählt, ohne den Grund derselben einzusehen.

Die Zeichen des Malers sind Linien und Farben: die Zeichen des Dichters liegen in der Sprache. Beide haben die Pflicht, durch ihre Zeichen Charaktere, Empfindungen, Handlungen zweckmäßig zu schildern. Was der Maler durch Zeichnung, Physiognomie, Stellung, Rundung, Lokalfarben, Schattirung hervorbringt, das leistet der Dichter durch die Wendungen seiner Sprache, durch die Form seines Vortrags, durch die Wahrheit seines Stils, und durch den Wohlklang des Verses. Nicht alle Zeichen bestimmt sich der Dichter zum voraus: die meisten Wendungen und Ausdrücke entstehen ihm erst unter der Ausführung, aber sie gehören darum nicht weniger zur Zeichenbestimmung. Die Zeichen an sich sind mechanisch, und ist es auch der Vorwurf, welcher bezeichnet werden soll, so zweifelt Niemand an dem Mechanischen der ganzen Arbeit. Anders, wenn der Vorwurf sittlich ist: zwar bleibt das Zeichen mechanisch, wie Farben und Linien, aber also mit einander verbunden, daß wir Charakter, Empfindung, Handlung, das ist, Sittlichkeit sehen; so entsteht eine Arbeit von ganz anderer Art: das Mechanische und das Sittliche bieten sich einander freundschaftlich die Hand, treten zugleich nebeneinander her, oder folgen einander auf den Fuß, und man kann sagen, daß das Mechanische immer auf das Sittliche Rücksicht nimmt, und bloß um dessen Willen sein Da-

seyn hat. So oft also bei Bestimmung der Zeichen der Mechanismus der Sprache in dem Vortrage derselben, in ihren Wendungen, in der Form des Vortrags, im Stile, und im Verse entscheiden muß, wird sie durchaus mechanisch seyn: entscheidet aber Menschenkenntniß und Moralphilosophie, so ist auch die Zeichenbestimmung sittlich. Denke man Fälle, in welchen es schwer läßt, ob die Moral, oder die Sprache entschieden habe, so kann man gewiß seyn, daß beide zu thun hatten. Hiemit müssen wir bei des Dichters, wie bei des Malers Zeichenbestimmung drei Fälle unterscheiden: denn oft ist es weit schwerer, das Bezeichnete, so wie es noch in der Idee lag, zu ordnen, als wenn es bereits in Ordnung ist, mit den gehörigen Zeichen darzustellen: Ein andermal liegt das Bezeichnete im Gedanken ordentlich und offenbar da; aber treffende Zeichen dazu aufzubringen, hat große, nicht selten unübersteigliche Hindernisse: Endlich hat es auch manchmal das Ansehen, daß sich die Schwierigkeiten gleich theilen, und das Zeichen wie das Bezeichnete dem Dichter saure Arbeit macht. Nach dieser Unterscheidung der Fälle wird es dem Leser nicht schwer fallen, an der Zeichenbestimmung des Dichters wahrzunehmen, was eigentlich sittlichen, was nur mechanischen Werth habe.

Wir wollen also nur noch, um diese Fälle deutlicher unterscheiden zu können, die Zeichen des Dichters etwas bestimmter entwickeln, und mit Beyspielen beleuchten.

leuchten. Der Bau einer Sprache bedarf keiner Erklärung; inzwischen ist dem Dichter die Einsicht in denselben so unentbehrlich, als dem Maler die Kenntniß der Anatomie, der Perspektiv, der Baukunst, und die darauf gegründete Zeichnung ist. So leicht es auch scheint, eine Quelle der Zeichen zu kennen, die selbst dem geringsten im Volke nicht unbekannt ist, so schwer ist es denn doch, in derselben einen hohen Grad von Vollkommenheit zu erreichen. Sie ist weites Umfanges, und unterliegt im gemeinen Gebrauch so vielen Unrichtigkeiten, daß deren Berichtigung allein schon ein sehr mühesames Werk ist. Und nun, den ganzen Reichthum zu umfassen, den eigentümlichen Sinn und den ausgeborgten jedes Wortes, die vielerlei Bindungen, Versetzungen, Umkehrungen, Biegungen der Laute, mit ihrem wahren Maße zu bestimmen, ist eine Arbeit, der nur ein vieljähriger Fleiß, und eine unverdrossene Mühe gewachsen ist; aber die Arbeit ist als ledings so mechanisch, als Zeichnung und Kolorit.

Die Wendungen sind in ihrer Art mannigfaltig. Einige sind beinaß nur grammatisch, beziehen sich einzig auf den Bau der Sprache, und sind bestimmt, der Rede so viel Kürze, Rundung, und Wohlklang zu geben, als es die Natur der Sprache und die Umstände erlauben: andere hingegen haben die höhere Absicht, dem Gedanken Stärke, Licht, Feuer; der Empfindung Leben und Nachdruck zu verschaffen. Die erstern sind also durchaus mechanisch; die letztern, weil sie immer

sittliche Rücksicht nehmen, immer Wahl und Stellung der Wörter nach dem Gedanken und nach der Empfindung messen, verfahren auf eine Art, die offenbar das Geistige, und vorzüglich das Sittliche mit dem Mechanischen mengt, wenn der Vorwurf anders einer Sittlichkeit fähig ist. Beinaß ebendasselbe gilt von der Form des Vortrags. Bald erzählt der Dichter, bald läßt er andere erzählen, bald führt er seinen Helden redend ein. Dieß geschieht nicht selten, bloß um der Abwechslung willen, oder dem Vortrage mehr Rundung, mehr Haltung, mehr Schmackhaftigkeit zu geben. In so einer Rücksicht ist die Arbeit mechanisch. Demungeachtet sind die verschiedenen Formen des Vortrags bestimmt, wesentlichere Vortheile zu schaffen. Wie das, was man selbst sieht, tiefer ins Herz greift, als was man nur erzählen hört, so drückt sich auch mächtiger ein, wenn wir den Helden selbst reden hören, sollte gleich der Augenzeuge noch so gerührt seyn: darum läßt Minerva den rasenden Ajax heraustrreten, darum öffnet Tecmessa das Zelt des Jammernnden, darum stürzt sich der Unglückliche vor den Augen der Zuschauer auf die Spitze des Schwertes, darum kommen Menelaus und Agamemnon selbst zu Leucern, und begnügen sich nicht, ihm die trozigen Befehle durch Boten zu senden. Charakter, Empfindung, Handlung erhält dadurch Leben und Kraft. Ein Wort aus dem Munde des Helden giebt uns von der Lage und von der Bewegung seiner Seele ächttere Begriffe, als noch so künstliche und ausführliche Beschreibungen. Die Formen
des

des Vortrags also nach diesem Ziele gerichtet haben un-
freitig ein sittliches Verdienst, und der gute Dichter
wird sich selten erlauben, dieselben nur der Mannig-
faltigkeit wegen zu verändern, sondern vielmehr seiner
besondern sittlichen Absicht, der Wichtigkeit der Gele-
genheit, der Würde des Vorwurfs, der Gewalt der
Empfindungen, oder der Stärke des Charakters anzu-
passen suchen. Der dramatische Dichter hat die Aus-
wahl der Formen nicht so ganz in seiner Willkühr.
Er redet nie selbst, läßt stets andere reden. Dafür aber
ist er um so mehr bedacht, die wichtigsten Austritte sei-
ner Handlung, in denen sich Charakter und Empfindung
im vorzüglichen Lichte zeigen können, nicht durch bloße
Erzählungen schlaff zu machen.

Ich werde über den Stil nimmermehr der Wen-
dungen, auch nicht der allgemeinen Raths, die auf
Geschmack und Vergnügen hinausgehn, erwähnen;
sondern nur das Wesentliche, so weit es zu unserer Ab-
sicht taugt, berühren. Die Schreibart bildet sich nach
dem habituellen Charakter, und nach der gegenwärtigen
Empfindung des Schreibenden. Da nun individuelle
Charaktere so sehr von einander unterschieden sind, als
individuelle Menschengesichter, so sind es auch die Stile
einzelner Schriftsteller. Sie lassen sich denn doch unter
einige Hauptarten bringen. Es wäre hier zu weitläu-
fig, dieselben zu entwickeln. Die Abtheilung in den
natürlichen, mittlern und erhabenen Stil schwankt zu
sehr, und ist zu wenig, in der Natur gegründet, als

daß sie uns zum Leitfaden dienen könnte. Ich glaube, und werde es ein andermal ausführlicher behandeln, gleichwie wir an guten Gemüthsarten zwischen den grossen, starken, feurigen Seelen, und zwischen den sanften, feinen, wüßigen unterscheiden, so giebt es einen hohen und einen wüßigen Stil, einen starken und einen feinen, einen feurigen und einen sanften: nicht als ob gedachte Eigenschaften die einzigen wären, sondern weil sie die herrschenden seyn müssen, wenn der Stil davon den Namen führen soll. Diese sechs Eigenschaften können wir als die Hauptfarben betrachten, aus deren Mischung alle guten, und von deren Auswüchsen alle bösen Arten des Stils entstehen. So ist denn der Stil ein Abdruck der Seele, vorzüglich des Charakters, entweder desjenigen, der im Dichter selbst liegt, oder gewiß deren, die er seinen handelnden Personen zweckmäßig bestimmt hat. In dieser Rücksicht verhält sich der Stil, wie die Charakterzeichnung des Malers: das Zeichen ist körperlich, das Bezeichnete sittlich. Aber es liegt noch eine andere Verschiedenheit im Stile, welche nicht die Seele des Redenden, sondern der Gegenstand giebt, von dem die Rede ist: die größte Seele stimmt sich zu den alltäglichen Geschäften herab, und würde ohne diese Herabstimmung unerträglich seyn. Inzwischen behält sie dann auch von dem feierlichen Anstande noch so viel zurück, als genug ist, große Seelen von gemeinen zu unterscheiden. Hier also gilt der Unterschied, den wir oben bemerkt haben: edle Vorwürfe verlangen eine erhabene Sprache, schöne

schöne fodern Puz und Zierlichkeit auf, und den alltäglichen genügt der natürliche Stil, oder die Umgangssprache seiner Gesellschaften. Liegt das Hohe, das Schöne, das Kleine, nach welchem sich der Stil schmiegt, nur im Körperlichen, oder Mechanischen des Vorwurfs, so ist auch die Arbeit, das gehörige Maaß der Schreibart zu bestimmen, mechanischer Art. Aber die Rede sey von der unbändigen Rachgier des Ajax: alles muß Flammen sprühen, und selbst die anscheinende Gleichgiltigkeit des Helden eine gewaltige Glut verrathen, worüber glühende Asche liegt, um beim ersten Hauche sogleich wieder in Flammen aufzulodern. So eine Bestimmung fodert nicht ein mechanischer Vorwurf, verlangt des Helden Charakteristische Seelenlage: sie ist also sittlicher Art. Noch eine Bemerkung kann uns über den Stil die mechanische Bestimmung von der sittlichen unterscheiden: Wir haben sie bereits oben berührt. So sehr auch der hohe Charakter manchmal herabstimmt, oder der feine und witzige sich aufschwingt, behalten sie doch, jener etwas feierliches, dieser etwas munteres und natürliches bei. Unmöglich kann, zumal in einem langen Werke, einerlei Schreibart gelten, da die Gegenstände, welche darinn vorkommen, so gar sehr verschieden sind. Soll Homer mit gleicher Feierlichkeit beschreiben, wenn Telemach in seinem Gemache sich entkleidet, um zu Bette zu gehn, und wenn er mit seinem Vater sich erhebt, das geworfene Loos an den unbändigen Freiern zu vollziehen? oder soll es dem Stile Virgils einerlei seyn, ob seine Helden
im

im schrecklichsten Sturme mit Winden und Wellen ringen, oder gerettet am Ufer das Feuer anfachen, ihr Getreide trocknen, und ein mäßiges Mahl bereiten? Man wird also in jedem Werke der verschiedenen Schreibarten so viel, als der verschiedenen Vorwürfe gestatten müssen, ohne noch darum die gepriesene Einheit des Stils, das Merkmal der Vollkommenheit zu zerstören. Diese Einheit besteht nicht in einerlei Stile, sondern in der Harmonie des Gemischtes. Der Maler, um seinem Bilde Wahrheit zu geben, bedient sich nicht einer Farbe nur, sondern mengt sie also durcheinander, daß jeder Vorwurf seine eigene Farbe hat: aber diese Mannigfaltigkeit in eine Einheit zu binden, giebt er seinem Gemälde einen einzigen Ton, der über das Ganze verbreitet ist. Sein Verfahren hiebei ist von jenem des Dichters nur so weit unterschieden, als es die Zeichen sind, deren sich beide bedienen. Er bestimmt sich zweckmäßig die Haupttinte, welche den mannigfaltigen Farben einen harmonischen Ton geben soll. Man nehme an, daß es die glühende sey. Nun mengt er unter jede Lokaltinte etwas Roth: dadurch bleiben die Farben, was sie sind, und nehmen von dem Beisatze nur so viel an, als nöthig ist, die verlangte Harmonie hervorzubringen. Auf eine ähnliche Art geht der Dichter zu Werke. Er bestimmt sich aus dem Charakter, den er selbst annimmt, oder aus diesem, den er seinem vorzüglichsten Helden giebt, oder etwa auch aus jenem, den die Wichtigkeit der Hauptsache verlangt, den herrschenden Ton, welchen das Produkt seiner Kunst ha-

haben soll. Dieser Ton, auf alle Theile des Ganzen verbreitet, giebt dem Stile diejenige Harmonie und Gleichförmigkeit, ohne die es das Ansehen gewinnen würde, als ob das Produkt der Kunst entweder mehreren Händen zugleich, oder zwar einer nur, aber einer noch unvollkommenen sein Daseyn zu danken hätte. Die Bestimmung des Haupttones an und für sich ist eben so mechanisch als die Bestimmung der Lokalfarben, aber die Rücksicht, welche genommen werden muß, um die Eindrücke auf das Herz, die durch Erzählungen, Beschreibungen, Handlungen, Charaktere, Empfindungen erwirkt werden sollen, in einen Haupteindruck zusammen zu binden, welcher der vorzüglichste des ganzen Werkes, und der Hauptzweck des Gedichtes seyn soll, hat unstreitig moralischen Werth.

Sind die Zeichen bestimmt, die vorzüglichsten nämlich, so schreitet der Dichter zur Ausführung über. Bis her lag noch das ganze Gedicht in seiner Seele, als was er sich etwa zur Unterstützung des Gedächtnisses aufgezeichnet hat: aber nun schreibt er ordentlich nieder, was er gedacht, was er empfunden hat. Es ist unmöglich, diese Ausführung ganz von der Erfindung, und von der Zeichenbestimmung zu trennen. Selten schreibt der Dichter das Erfundene nieder, ohne gleichsam von neuem zu erfinden. Die erhitzte Einbildungskraft, das Gefühl, selbst durch die Ausführung erwärmt, kurz die Begeisterung, in welcher er schreibt, schreiben muß, spannen seine Seele zu neuen Ideen,
Zu.

Zusammenstellungen, Vergleichen, Empfindungen. Ist entwickelt er einen feinen Zug des Charakters, ist rührt er des Herzens tönendste Saite, ist erfindet er seinem Gedanken eine neue Wendung, seiner Empfindung eine neue Stärke, dem Charakter ein beredteres Zeichen, der Handlung ein helleres Licht, dem Knoten eine engere Schürze, der Katastrophe eine gefälligere Leichtigkeit, und überhaupt seinen Ideen Licht, Stärke, Glanz, Würde, Neuheit. Das meiste von dem Allen gehört dem Stil an, manches auch der Erfindung im eignen Verstande, und der übrigen Zeichenbestimmung. Man hat also eben so wenig Recht, den Stil, als die Erfindung und die Zeichenbestimmung zur eigentlichen Ausführung zu ziehen.

Diese beschränkt sich bloß auf die Anwendung der Sprache, und auf den Bau des Verses. Ich verstehe eine Anwendung, welche den Gegenstand, so wie er in der Idee existirt, mit Worten malt. Der Gedanke, ein Werk der Erfindung, und der Zeichenbestimmung, muß seine ganze Rundung, seine Stärke, seine Wendung, sein Feuer, seine Kürze, und was ihn sonst noch empfehlen mag, mit einem Worte, seine individuelle Existenz zum Voraus haben: dann holt sich der Dichter aus der Natur und aus dem Reichthum seiner Sprache erst die Worte heraus, welche denselben sichtbar machen. Worte sind des Dichters Zeichen, wie Linien und Farben des Malers: Dennoch sind beide hierinn auch unterschieden: Linien und Farben liegen schon

schon vor der Ausführung in der Idee des Malers, und so auch kostet ihm es noch Mühe, setzt es noch lange Uebung voraus, Süge und Farben, wie er sie gedacht hat, auf die Wand zu bringen. Der Dichter hingegen erfindet sich nur die Gedanken, und die Worte, in welche er sie kleidet, gehören der Ausführung: denn würde er sich auch zum voraus die Worte bestimmen, so bestände seine ganze Ausführung in der sehr geringen Kunst, die Worte auf Papier niederzuschreiben. Die Ursache dieses Unterschiedes ist einleuchtend, weil die ganze Zeichenbestimmung des Malers sich größtentheils in physische Merkmale, in Lokalfarben, in Licht und Schatten auflöst, die also noch eher bestimmt werden müssen, als die Hand sich deren Ausführung unterzieht. Richtigkeit, Bestimmtheit, Kürze, Deutlichkeit in den Ausdrücken, Beleuchtung der Hauptidee, Heraushebung des Vorwurfs, Rundung der Sätze, Wahrheit und Leichtigkeit in Verbindungen, Mannigfaltigkeit in den Uebergängen, und was dem ähnlich ist, so weit es sich auf Kenntniß und Einsicht in die Sprache gründet, sind Werke der eigentlichen Ausführung in Rücksicht auf Sprache.

Die andere Rücksicht, auf den Vers nämlich, hat weniger Schwierigkeit. Man kann entweder die Art oder den Bau des Verses betrachten. Ich rede von keiner Erfindung der Versarten, da sich zu den erfundenen nicht leicht was Beträchtliches hinzusetzen läßt. Es kommt also meist nur auf die Auswahl der bestehenden

den

den Versarten an, eine Arbeit, die in den meisten Fällen wenig Mühe macht. Nur in lyrischen Gedichten ist hierinn eine Art Freiheit, die die Wahl erschwert. Der kluge Dichter wählt diejenige Versart, welche sich vorzüglich zu seinem Stoffe, zu seinem Charakter, und zu dem Gange der Leidenschaften schickt. Diese Arbeit allein ist sittlicher Art. Den gewählten Vers richtig und wohlklingend zu bauen, setzt Reichthum und Gelenksamkeit der Sprache, Mannigfaltigkeit in den Wendungen, Richtigkeit in Bemessung der Töne, Feinheit des Ohres, das ist Kenntniß und lange Übung voraus: aber das eine wie das andere ist mechanischer Art.

Ich habe nicht nöthig, die Sache deutlicher zu erklären. Jeder Kunstverständige kennt sie. Meine Absicht, sie hier zu entwickeln, gieng nicht weiter, als in der Dichtkunst, wie in der Malerei die Grenzen zwischen dem sittlichen und zwischen dem mechanischen Kunsttheile anzuzeigen.

I.

Neapel den 28. Mai 1788.

Vielleicht ist keine Kunst, selbst die Dichtkunst nicht, über deren Werke so verschiedentlich geurtheilt würde, als es über die Werke der Malerei geschieht. Es ist nicht genug, den Grund dieser Verschiedenheit in der allgemeinen Erfahrung aufzusuchen, daß es der Sinne

so

so viel als der Köpfe giebt. Bei Künsten, die keine Empfindungen zu wecken haben, gilt gewiß mehr Einheit des Urtheils. Niemand, der den Versuch machen kann, versagt einem vortreflichen Uhrwerk seinen Beifall: die Wirkung ist einzig, bestimmt; wer daran zweifeln wollte, kann es nur so lange, bis er im Stande ist, die Erfahrung sich selbst zu machen. Ganz anders verhält sich mit Künsten, die auf Geschmack und Gefühl wirken. Das Urtheil über die äussere Hülle, den unbedeutendsten Theil des Uhrwerks, über Form und Verzierung, zumal in Konkurrenz mit andern, wird nimmermehr so einstimmig seyn: denn nun sßt der Geschmack zu Gerichte, und urtheilt nach dunkeln, schwankenden Gesetzen. Um so mehr, wenn wir es mit dem innern Gefühle zu thun haben! Dichtkunst und Musik erfahren es täglich. Gleichwie der Gang der Empfindungen bei verschiednen verschieden ist, so bleibt bei Produkten dieser Künste der eine kalt, wenn der andere bis zum Enthusiasmus aufbrennt, diesen dünkt die Wirkung zu schwach, jenen übertrieben, man klagt da über Frostigkeit, indes man dort aus vollem Halse lacht, und die selige Rührung des einen hat nicht selten des andern Langeweile zur Seite.

Zu dieser Verschiedenheit der Empfindungen kommt noch jene der Begriffe: In mechanischen Künsten ist man eins über den Zweck ihrer Werke, und theilt sich höchstens noch über die Formen derselben. In den sittlichen schwankt das Ziel selbst; daher man sich

erlaubte, sie bald die Freien, bald die Schönen, bald die Nachahmenden, bald die Vergnügenden zu nennen, je nachdem man ein Mittel derselben lieb gewonnen hat, um es mit dem Ziele selbst zu verwechseln. Das Sinnreiche der Erfindung, die Schönheit der Figuren, die Wahrheit der Darstellung, und das Vergnügen, so hieraus entsteht, können dem Philosophen nur als Kandle gelten, seine nützlichen Eindrücke sicherer dahin zu leiten, wohin sie wohl ohne diese Umwege nie gelangen würden: aber hierinn das Ziel sehen, wäre gleichviel, als im Syrupe, welcher die Bitterkeit der Arznei mildern soll, die heilende, oder in Gewürzen, welche den Gaumen reizen, die nährende Kraft suchen wollen. Das Alterthum rechtfertigt unsere Irrwege nicht: denn des Zeuges Trauben, denen die Vögel zuströmen, und des Parrhas täuschender Vorhang, und die Mädchen, welche das Bild der Venus geben mußten, sagen noch nicht, daß man hierin das Wesen der Kunst gelegt habe, wenn gleich das Wachsthum der Mechanik nicht ohne Bewunderung blieb.

Ich will Sie nicht, lieber Freund, an das Eitle und Spielende unserer Gedichte erinnern; Sie kennen es besser, als ich: Nur erlauben Sie mirs, einen Blick auf unsere Bühne zu werfen. Bestimmt, eine Nation umzubilden, zu edlen, großen Empfindungen zu wecken, ihren Geist in Thätigkeit zu setzen, durch Thaten würdiger Ahnen zu entflammen, und nach einem eignen hohen Tone zu stimmen, steht sie ist Edn-
deleyen

dehnen auf, entnervt durch Weichlichkeit; zieht hervor, was vergessen seyn durfte, und wenn sie noch würdige Thaten vor's Volk bringt, sucht sie sie in Indien, in Egypten, in Kleinasien, im alten Rom, in den Trümmern Griechenlands, aller Orten, nur nicht zu Hause auf. Dennoch gefällt sie, wird wohl auch bewundert, denn sie ahmt glücklich nach, und befriediget diejenigen, welchen es darum ist, die Abendstunden angenehm hinzubringen. Man scheint also wohl, außer seinem Vergnügen, kein anderes Ziel anzuerkennen, und der würde das Unglück haben, für einen Sonderling gehalten zu werden, welcher unvorsichtig genug wäre, noch eines anderen und edleren Zieles zu erwähnen. Die Musik ist noch schlimmer daran: ich lebe nun in dem Lande, wo man glaubt, daß sie zu Hause ist: Es mag seyn; aber entweder ist es eitler Traum, was uns die Vernunft von dem Nützlichen sagt, so in allen menschlichen Werken liegen soll, oder die Musik hat ihr Ziel verfehlt. So berufen die Oper in Neapel ist, so wenig scheint sie zu seyn, was sie sollte. Wir kennen keine größere Kraft der Musik, als ans Herz zu greifen. Sie ist eigentlich bestimmt, die Empfindungen, welche der Dichter wecken wollte, noch höher zu stimmen, als sie wohl die Deklamation allein nicht stimmen kann. Das ist's nun aber, was man am wenigsten sucht: In Neapel, und in den meisten Städten Italiens ist das Theater ein Konservationsort: insgemein hebt sich der Lermen so laut, daß alle Bestrebungen der Sänger nicht zureichen, denselben zu überstimmen.

Man hört also nichts, als ein Paar Arien, die vorzüglichsten Beifall erhalten, und dem Publikum ein kurzes Stillschweigen abdringen. Es sind nicht etwa Gesänge, welche die Seele ungemein emporheben, sondern Gesänge, an denen sich, wie man sagt, die Kunst zeigen kann: schwere Uebergänge, hohe glücklich erhaschte Töne, fertige Läufe, bei welchen das Gefühl ruhig bleibt, locken Stille und Bewunderung ab. So wird es aber begreiflich, wie man dulden mag, daß drei bis vier Monate ununterbrochen dieselbe Oper, meist für dieselben Zuhörer gegeben wird, daß Verschnittene mit Weiberstimmen im Harnisch und Helme erscheinen, den hohen Kothurn mit ihrem Soprane abzuwürdigen, daß sich die Boufen und Konsorten das wunderlichste Ding erlauben, und ich weiß nicht, sich untereinander, oder die Zuschauer burlen, daß sich ein Pulcinella mit einer heiseren Stimme, mit unanständigen Zweideutigkeiten, und mit dem niedrigsten Dialekte hohen Beifall erwirbt, daß man bei den Solosprüngen der Tänzerinnen kein Getöse, nicht einmal ein Geziße erlaubt, nachdem man zwei Drittheile der Oper, trotz dem bewunderten Metastasio, ungestört durchgelärmet hat.

Was die sittlichen Künste überhaupt, das erfahren die Bildenden, wie mich dünkt, im volleren Maße: denn bei gleicher Verschiedenheit von Empfindungen theilen sich hierüber die Begriffe weit mehr. Man findet es lächerlich, auch darinn das Belehrende suchen zu

zu wollen, oder läßt sich nichts weniger beikommen, als dasselbe in den Charakter der Figuren zu legen. Die Uebertreibungen, womit in unseren Tagen die Physiognomik aufgetreten ist, die einzige, oder gewiß die vorzüglichste Sprache der bildenden Kunst, hat das Vorurtheil, anstatt zu heben, bestärkt: und wenn man noch geneigt ist, dem Maler nützliche Eindrücke zu erlauben, so unterläßt man doch nicht, der Kunst mechanisches Verdienst ewig ins sittliche zu mengen, gemeinlich zum Nachtheil des letztern. Daher sind meist die Beschreibungen der Kunstwerke unzuverlässig, höchstens etwa dem Bilderhändler noch brauchbar. Oft mengt sich der Parteigeist, oder die Gewinnsucht, oder irgend ein herrschendes Vorurtheil ins Werk. Vasari hub alles, was aus Florenz kam, und konnte den Corregio so groß nicht finden, als ers war, weil er das Glück nicht hatte, in Toskana geboren zu seyn. Bellori trägt kein Bedenken, seinen Raphael dem Apelles, welchen wir nicht kennen, an die Seite zu setzen, und dennoch reden alle seine Grabsteine, selbst das bekannte Sinngedicht *Timuit quo sospite vinci rerum magna parens, et moriente mori* von keiner höheren Kunst, als die Natur nachzuahmen, ein Verdienst, so ihn noch lange nicht über die Künstler seines Zeitalters, viel weniger über das blühende Alterthum hub. Uebershaupt hängen die Lobsprüche, selbst über Raphaels Werke nicht allerdings zusammen. In seinem berühmten Streite der Theologie soll er nach Bellori nicht ohne göttliche Eingebung, seine Theilnehmung an der Weis-

heit des Himmels dargethan, und seine übermenschlichen Begriffe entwickelt haben. Allein damit wir nicht irre gehen, wird der Beweis von der Figur des himmlischen Vaters, von den offenen Armen des Heilands, und von dem Affekte seiner Mutter geholt, was gewiß alles sehr menschlich vorgestellt ist. Noch menschlicher ist die Versammlung der Theologen im Vorgrunde, welches wohl auch Bellori eingesteht, wenn er darunter die Porträte des Baumeisters Bramante, des Mönchs Savonarola, und des Dichters Dante anpreist. Diese Gewohnheit, dem Wesen der Malerei ganz zuwider, welche da, wo man Porträte sieht, Charaktere verlangt, hat Raphaels Pinsel nicht selten entstellt. In seiner Schule von Athen, nach dem großen Aufheben, so man davon macht, sollte man wohl das Recht haben, auf den Gesichtern der Philosophen den Charakter ihrer Philosophie zu lesen. Allein dafür muß man sich mit einigen Attributen, mit einem Paare bedeutender Gebärden, höchstens noch mit den satten Zügen eines Epikureers zufrieden geben, und hat endlich noch das Vergnügen, die vermischten Charaktere mit Porträten zu ersetzen. Ein Duce von Urbino, weil er des Pabstes Neffe war, und ein Herzog von Mantua, weil er sich eben dazumal in Rom aufhielt, nehmen Platz in dieser Schule. Bramante, weil er der erste war, der Raphaels Verdienst emporhub, hat die Ehre an die Stelle des Archimedes zu treten, und sich selbst vergaß Raphael nicht, dem weisen Zoroaster beizugesellen. Ich weiß es, daß Or-

wohu-

wohnheit, Beispiele der Vorfahren, Nebenabsichten, und Verbindungen hierinn vieles entschuldigen, und bin überzeugt, daß man in grossen Zusammensetzungen die feine Entwicklung der Charaktere nicht suchen darf, womit das Alterthum einzle Figuren ausgezeichnet hat, worauf denn doch so viel Zeit und Mühe, als auf unsere hunderte gelegt wurde. Große Schildereien haben ein ander Verdienst, wenn sie es gleich im Wesentlichen mit andern nicht aufnehmen können. Aber es wäre denn doch zu wünschen, daß man alsdann auch die Ideen an den Figuren, wo sie nur menschlich sind, nicht übermenschlich finden möchte. Solche Ueberspannungen führen irre, und schaden der Kunst um so mehr, je fleißiger sie nachgebetet werden.

Wenn man die Guiden von Lille, von Brüssel, von Antwerpen liest, so wie sie Reisenden zu Wegweisern dienen sollen, glaubt man gewiß, es bleibe dem weisen Alterthume nichts übrig, als seine Lorbern zu den Füßen des deutschen Apelles willig niederzulegen (*), und dessen Bild im Tempel der Vollkommenheit über dem Altare aufzustellen. Rubens hat viel Verdienst,

§ 4

wenn

(*) Wenn gleich Rubens die vorzüglichste Zierde der Flammändischen Schule ist, wird mirs doch erlaubt seyn, ihn den deutschen Apelles zu nennen, als der in Kölln geboren wurde, wohin er an die Kirche seiner Pfarre eine seiner berufensten Schildereien, die Martir des heiligen Petrus zum Andenten übermacht hat.

wenn es gleich nicht wesentlich ist. Jedermann kennt die frappante Wirkung seines Kolorits. Den Mangel an Wahrheit ersetzt es gemeiniglich durch das Auffallende und Starke, wodurch es sich heraushebt, und das Auge des Beobachters an sich reißt. Auch sind sehr oft seine Gruppen unverbesserlich schön, sie drängen sich meist an der Hauptfigur, entwickeln sich leicht über derselben, und runden sich sehr angenehm fürs Auge. Gemeiniglich theilt sich die Basis seiner Gruppen in zwei Pyramiden, deren die eine hervor über die andere ragt, ohne daß es ihnen jedoch an Einheit und Verbindung mangelte. Dazu kommt, was noch wichtiger ist, daß der Ausdruck der Empfindung, wenn er nicht ins Uebertriebene fällt, sehr gut und passend ist. Ich nehme die Schildereyen aus, auf denen, wie man sagt, viel Geist herrscht, Gegenstände, die sich durch das Stürmische oder Gewalttsame auszeichnen, und an denen manche Liebhaber Wunder des Ausdruckes wahrnehmen wollen: Diese sind es nicht, welche ich hier bezeichnen haben will. Ich meine diejenigen, worinn weise Ruhe und feine Stille herrscht, ohne der Stärke des Ausdruckes zu vergeben. Es ist wahr, daß diese Eigenschaft dem Rubens'schen Pinsel nicht so ganz gewöhnlich war; aber es ist außer Zweifel, daß es nur in seiner Willkür stand, die Malereien damit zu veredeln. Ich fand in den Niederlanden und in der Gallerie zu Düsseldorf der Beispiele zu viel, als daß ich den ruhigen Ausdruck tiefer Empfindungen, trotz dem wilden Feuer, so seine Schildereien nicht selten entstellt, für ein

ein Werk des Ohngefährs halten könnte. Ein Sebastian in der Sammlung des Herrn Desseufants zu London, zu Brüssel eine Abnehmung vom Kreuze über dem Hauptaltare der Kapuzinerkirche, ebenderselbe Gegenstand in der Kapuzinerkirche zu Lille, und in der Gallerie zu Düsseldorf ein sterbender Seneka, eine Anbetung der Hirten, eine Himmelfahrt Marien, wenigstens zum Theile, und viele andere Malereien, zumal in Antwerpen und Gent verbinden die edle Seelenruhe mit der größten Thätigkeit, und lebhaftesten Empfindung, auf eine Art, wie es nur würdigen Künstlern gelingen kann.

Allein, wenn die Lobredner, welche seine Malereien beschrieben haben, die äußerste Korrektheit in der Zeichnung, das Edle seiner Ideen, die Schönheit der Köpfe und die Charaktere seiner Figuren anpreisen, so sehen sie in ihrer Begeisterung, was Rubens selbst nicht wollte gesehen haben: denn sonst hätte er sich wohl nicht so oft mit der niedrigen Natur, oder gewiß mit der alltdglichen zufrieden gegeben, und nicht ganze Schildereien aus Porträten zusammengesetzt. Ich will nur ein Beispiel anführen. Zu Antwerpen in der Kirche zum heiligen Jakob zeigt eine Kapelle das Monument, womit Rubens verewiget wurde, und das Altar ein Bild von dessen Hand, welches die heilige Familie vorstellen soll, eigentlich aber ein Familienstück dieses Künstlers ist. Der Gedanke ist sonderbar, und zeigt, wie wenig auch berühmte Künstler mit dem wesentli-

§ 5

chen

hen Theile der Kunst, und mit der Pflicht, würdige Charaktere aufzustellen, bekannt waren. Seine erste Frau erhält die Rolle der heiligen Mutter, die zweite erscheint als Magdalena, nebenher seine beiden Töchter. Des Rubens Vater vertritt die Stelle Josephs, sein Großvater steht als Hieronymus, er selbst als Ritter Georg da, und nun war nichts natürlicher, als daß sein Sohn das Kind Jesu sey. So erreichte wohl Rubens das Ziel, die Porträte seiner Familie, zugleich aber auch, was er vermuthlich nicht eben so sehr verlangte, ein sicheres Denkmal auf die Nachwelt zu pflanzen, daß er mit dem wesentlichsten Grundsatz seiner Kunst nicht allerdings bekannt war.

Diese wenigen Beispiele, lieber Freund, reichen ihnen gewiß zu, mich zu entschuldigen, daß ich mich für überzeugt halte, die gewöhnlichen Beschreibungen der Kunstwerke können weder der Kunst einen Vorschub geben, noch die Kunstbegierigen befriedigen, vorzüglich aus dem Grunde, weil man sich die Mühe nicht nehmen will, von richtigen Grundsätzen und einem festen Gesichtspunkte auszugehen. Ich kann Ihnen also unmöglich über mein Betragen und über die Art, womit ich Gemälde beobachte, genaue Rechnung legen, ohne den Standpunkt anzuzeigen, welchen ich unveränderlich beibehalte, und sie an die Grundsätze zuerinnere, wornach ich zu urtheilen gewohnt bin. Ich kenne, daß ich nicht wenig begehre, wenn ich ihre Geduld zu trocknen Untersuchungen auffodere: dagegen verspreche ich

ich Ihnen, so kurz aus der Sache zu kommen, als es die Deutlichkeit erlaubt, und so bestimmt mich zu erklären, als es die meist schwankenden Begriffe bei der großen Verschiedenheit von Urtheilen gestatten.

Wollen wir die Werke der Kunst von einem sichern und festen Gesichtspunkte betrachten, so müssen wir vor allem zwischen ihrem mechanischen Theile und zwischen dem sittlichen mit einer Genauigkeit unterscheiden, die um so beschwerlicher ist, je mehr sich die Grenzlinien des einen und des andern dem forschenden Auge zu entziehen und ineinander zu verschlingen pflegen. In meiner kurzen Uebersicht der Künste habe ich mir Mühe gegeben, diese Gräuzen so scharf zu ziehen, als es meiner geringen Einsicht möglich war, und lasse die Vollendung derselben gerne geübteren und schärferen Augen über. Unterdeffen, da ich bis hieher nichts bestimmteres kenne, so werden Sie mir erlauben, lieber Freund, Sie an dieselbe, so unvollkommen sie auch seyn mag, nicht aus Bequemlichkeit anzuweisen, sondern um der Wiederholung und Sättigung auszuweichen. Nur glaube ich, bei dieser Gelegenheit eine Erklärung anfügen zu müssen, welche die gelehrte göttingische Anzeige billig gefodert hat.

Wenn Herr Recensent, der allerdings tiefe Einsicht in die Kunst hat, meine Begriffe weiter gedehnt hat, als es meine Absicht war, so liegt die Schuld an mir, oder vielmehr an der Kürze, womit ich diese

Ue-

Uebersicht zu geben entschlossen war, um sie den nähern Entwicklungen voranzuschicken. Es mußte so manches dunkel bleiben, was nur erst nach langen Untersuchungen heller werden mag. Ich will mich hier beschränken, diejenigen Zweifel zu heben, welche in dieser Recension aufgeworfen sind, weil ich sehe, daß sie zur Berichtigung meiner Begriffe nothwendig gehoben werden müssen. Herr Recensent glaubt, ich könnte wohl unter dem Sittlichen auch das gereinigte Sinnliche Vergnügen mit begriffen haben, als welches so genau mit dem geistigen verwebt ist: die Stimmung der Einbildungskraft, die Verfeinerung des Empfindungsvermögens und des Geschmacks, durch Auswahl und Erhöhung der schönen Natur in der Darstellung löse sich am Ende eben sowohl in das Sittliche auf, und habe mittelbarer Weise sittliche Einwirkung: Somit werden auch diejenigen einig seyn, welche schöne Kunst auch da finden, wo nicht unmittelbar sittliche Wahrheit vorgestellt wird, sondern schöne Natur schön ausgeführt. „ Götting. Anzeig. 124 Stück. den 6. Aug. 1785.

Ich muß bekennen, daß ich hierinn ganz verschiedener Meinung bin. Verfeinerung des Geschmacks, und schöne Natur schön ausgeführt, genügt mir an Erzeugnissen der schönen Kunst nicht. Wenn ich mich damit abfertigen lasse, so bin ich wieder dort, wo ich angefangen habe, und die Künste verwirren sich abermal so sehr durcheinander, daß die meisten Handwerke ihre

ihre Ansprüche auf die schönen, das ist, stitlichen Künste erneuern. Sie sind beinah alle, wenn sie eine gewisse Höhe erreicht haben, dazu geschickt, den Geschmack durch ihre Produkte zu verfeinern, und die schöne Natur schön auszuführen. Der Landschaftmaler, der Tapetentüncher, der Rahmenschnitzer, der Schreiner, der Dreher, der Schloffer, und wer nicht? darf sich an die Phidias, an die Apelle, an die Raphaelen stellen, und in Rücksicht der Abstufung, welche bei diesen Grundsätzen nur nach der Ausführung des Werkes bestimmt werden kann, sehr oft nach dem Vorrang streben. Auch ich bin in der Meinung, sinnliches Vergnügen, gestimmte Einbildungskraft, und verfeinerter Geschmack müsse die Wirkung seyn, die Kunstwerke zurücklassen: allein man fodre überdieß Bestimmung des Gegenstandes, und sogleich ist der Eindruck unmittelbar sittlich. Ich fühle es, lieber Freund, daß ich mich noch nicht deutlich erklärt habe, vielleicht gelingt mirs, durch Beispiele, wohin wir wollen, kürzer, als durch Erläuterungen zu gelangen. Eine schreckliche Landschaft, steile Absprünge, spitze Felsen, düstere Höhlen stimmen ihre Seele zur Schwermuth und zum Schrecken, vielleicht so erschütternd, als die Gruppe Laokoons. Aber zwecklos ist im ersten Falle ihre Schwermuth; sie fühlen sich beklemmt, ohne zu wissen warum; und ihre Traurigkeit ist beinah ein bloß physisches Produkt. Anders verhält sichs im zweiten Falle. Sie sehen den Leidenden, lieben seine edle Seele, nehmen Theil an seinem Unglück, und bewundern die weise Stand-

Standhaftigkeit, womit er dem Gefühle der Schmerzen, die so gewaltig auf seinen Körper, als auf seine Seele eindringen, entgegenzustreben weiß, ohne sich nur eine unanständige Gebärde zu erlauben. Hier ist alles bestimmt: sie wissen, warum sie beklemmt sind, und die Traurigkeit, worein ihre Seele gesenkt wird, ist nicht bloß physisch, durch körperliche Eindrücke, sondern auch sittlich hervorgebracht, durch die Reize des edlen Charakters, welcher ihre Theilnehmung vergrößert, und der weissen Duldung, die sich als eine Richtschnur bei ähnlichen Fällen in ihr Herz drückt. Kurz im ersten Falle war es bloß physische Vorbereitung, das Herz wahren Empfindungen empfänglich zu stimmen; im zweiten war es Empfindung selbst. Wenn wir uns damit zufrieden geben, daß die Seele zur Munterkeit, zur Melancholie, zu sanften oder zu stürmischen Empfindungen gestimmt werde, so müssen wir dem Tapetenmaler und dem Zimmermaler Vorzüge eingestehn, gegen die er wohl selbst ausnehmen würde. Ich glaube also, wir können die Grenzen der schönen Künste keineswegs bestimmen, ohne von denselben sittliche Einwirkung und zwar unmittelbarer Weise zu fordern, in dem Sinne, daß sittliche Eindrücke von einem Gegenstand, der selbst sittlich ist, hervorgebracht werden. Ein würdiger Charakter, er mag sich durch das Gefällige, durch das Sanfte, oder durch das Nervichte und Erhabene auszeichnen, hat allezeit die Eigenschaft, aus sich selbst sittliche Einwirkung zu machen. Nicht so die Blume; so sehr sie auch unsere
sanft

sanften oder muntern Neigungen wecken kann, ist dennoch die Lage, welche dadurch unsere Seele erhält, nur physisch, und kann erst moralisch werden, wenn sie sich einen würdigen Gegenstand ihrer Neigung anderwärts herbeiruft. In diesem Sinne mag man immer zugeben; daß die Blume mittelbarer Weise auch moralisch einwirken kann, weil sie die Seele in eine physische Lage setzt, die der Menschenkenner, das Gefühl der Tugend zu wecken, gar wohl benutzen kann. Aber wenn wir aus diesem Grunde den Blumenmaler in die Zahl der Künstler bringen wollen, so fürchte ich, auch der Lüncher werde sich eines gleichen Rechtes anmassen, weil er durch dunkle und helle, durch matte und frische, durch einstimmige und unharmonische Farben die Seele in verschiedene Lagen setzt, die allerdings, wie eine Vorbereitung zur moralischen Einwirkung, anzusehen sind.

Die andere Bemerkung des Herrn Rezensenten bezieht sich auf den Begriff des Sittlichen selbst: „denn das Wort sittlich schien ihm zuweilen den Begriff zu verrücken: wie denn selbst bei den angeführten sittlichen Vorstellungen, z. B. eine nackte Venus, ein Herkules u. a. das eigentlich sittliche erst vom Anschauenden hinzugedacht werden muß.“ So sehr ich auch wünschte den Begriff des Sittlichen allenthalben bestimmt zu geben, so war das dennoch ohne weitläufige Erklärungen nicht wohl möglich: Nun aber glaubte ich, einerseits, daß sie mehr Feinheit fordern, als etwa dem
Künst-

Künstler brauchbar ist, und andererseits, daß sie wenigstens in eine kurze Uebersicht nicht passen. Wollen Sie mir erlauben, lieber Freund, Begriffe, die sie besser, als ich, zu entwickeln wissen, hier in einer Reihe aufzustellen, so soll das, wie ich denke, nicht wenig Licht auf die Festsetzung und Reinigung verbreiten, welche wir dem Begriffe des Sittlichen geben können.

Wenn wir in der Kunst mechanisch nennen, was seine Grundsätze aus der Körperlehre holt, so steht dem Mechanischen nicht das Sittliche nur, sondern alles Geistige entgegen, das ist, alles dasjenige, dessen Grundsätze ihre Quelle in der Geisteslehre finden.

Da sich der Geist des Menschen in zweien Wirkungen äussert, des Begreifens und des Wollens, die wir, um deutlicher zu seyn, unterscheiden, wenn sie gleich enger, als sie wohl insgemein scheinen, verwebt sind, so theilen wir die einfache Kraft des menschlichen Geistes in zweie, deren die eine, weil sie sich bloß mit Begriffen, und deren Verbindung zu beschäftigen scheint, die Verständige heißen kann; die andere aber, welche unsere Neigungen hervorbringt, und zu Entschlüssen überführt, eigentlich die sittliche ist. Diese Benennung bezieht sich auf das endliche Ziel derselben, da sie in Rücksicht auf ihre unmittelbare Wirkung das Begehrungsvermögen, oder die wollende Kraft genannt zu werden pflegt.

Wär.

Würde der Künstler bloß auf die verständige Kraft Rücksicht nehmen, ich meyne einen Gegenstand aufstellen, in welchem sonst nichts, als ein scharfsinniger, oder schneller, oder leichter Verstand sichtbar würde, ohne eine andere Absicht, so wäre sein Werk nicht bloß mechanisch, sondern auch geistig; dennoch nicht sittlich, sondern verständig. Ich glaube nicht, daß er mit so einer Vorstellung aus Ziel der Kunst gelangen würde: Er zeige mir auch den scharfsinnigsten Kopf; was kann das für nützliche Einwirkung haben? Eigenschaften des Verstandes sollen ausgedrückt werden, um die Eigenschaften des Herzens treffender, interessanter vorzustellen. Die letztern sind also das Ziel, die erstern das Mittel. Schöne Künste, wollen sie nützlich werden, zielen aufs Herz, und stellen also moralische Wahrheiten auf.

So steht aber das Sittliche nicht nur dem Mechanischen, sondern auch dem Verständigen entgegen: das ist, es langt seine Grundsätze weder aus der Körperlehre, noch aus der Lehre von dem begreifenden Vermögen, sondern aus der Moral oder Sittenlehre.

Sittlich heißt daher diejenige Kunstvorstellung, welche unmittelbar in die Besserung des Begehrungsvermögens Einfluß hat. Hierunter verstehe ich nicht etwa Vorstellungen, die einen deutlichen Lehrsatz aus
der

der Moral enthalten. So eine Forderung dürfte übertrieben seyn. Die Kraft eines unmittelbaren sittlichen Einflusses liegt vorzüglich in der Darstellung würdiger Charaktere. Ein schöner Charakter, er sey gefälliger und sanfter, oder strenger und erhabener Art wirkt immer unmittelbar auf das Herz, weckt gegen sich Liebe in uns, oder Hochachtung, und reizt also unsere Lust zur Aehnlichwerdung, ohne eben einen bestimmten Satz aus der Sittenlehre auf die Bühne zu stellen, wenn man sich gleich deren mehrere gelegentlich hinzu denken kann.

Unterdessen läßt es immer noch schwer, die Benuße, Bacchanten und Mänaden ins Gebiet der Sittlichkeit zu bringen: allein auch hierüber wird man sich befriedigen können, wenn man eine zweifache Rücksicht nehmen will, die eine auf die Natur des Begehrungsvermögens, die andere auf die Sittenlehre der Alten.

Das Begehrungsvermögen kann nicht nur in seinen Entschlüssen, sondern auch in seinen ersten Neigungen gebessert werden. Alles, was die ursprüngliche Rohheit auf eine bestimmte Art von unsern Empfindungen absegen, sie feiner, geschmeidiger bilden, und im Genuße der Güter uns vom Viehe, mit dem wir viele gemeinschaftlich haben, weiter entfernen kann, hat unstreitig einen sittlichen Werth. Es läuft diese Betrachtung

tung auf dasselbe hinaus, was kurz vorher von der Kraft schöner Charaktere, unmittelbar auf unser Herz einzuwirken, gesagt worden ist. Die Venusse, Amorn, Hymenden, Grazien zeichnen sich durch ihre gesälligen und artigen Charaktere aus, wobei nicht selten Freude mit Unschuld, im schönen Geleite auftritt. Man mag sich also über ähnliche Vorstellungen zufrieden geben, wenn man bedenkt, daß sie die natürliche Wildheit zu mildern bestimmt waren, ein Verdienst, so Barbaren von gesitteten Nationen unterscheidet. Allein in Ansehung der Venus bleibt wohl immer noch die Schwierigkeit zurück, ob sich die gänzliche Entkleidung derselben, und selbst die verschiedenen Handlungen, in denen sie aufgestellt wurde, mit dem Wohlstande vertragen, und auf Besserung des Begehrungsvermögens abzielen können. Ich bin hier nicht gesinnt, diesem Betragen der Alten das Wort zu führen: aber ich glaube, daß der Gesichtspunkt unserer Frage verschoben ist: eigentlich geht sie dahin aus, ob die Alten damit sittliche Begriffe verbunden haben; und dazu wird es nöthig seyn, auch Rücksicht auf die Sittenlehre der Alten zu nehmen.

Daß diese in sehr vielen Stücken von der unsrigen verschieden war, dünkt mich wohl außer Zweifel zu seyn. Man frage also nicht, ob die Venusse der Alten in unsere Moral passen, sondern vielmehr, ob sie sich mit der Sittenlehre des blühenden Griechenlands vertragen, da, wo Reihen entleideter Mäd-

chen und Jünglinge unter Religionsfeierlichkeiten gezählt wurden, und derlei Vorstellungen ihrer Götter und Götinnen in den herrlichsten Tempeln zur Erbauung Statt fanden. In dieser Rücksicht glaube ich, daß wir nicht zweifeln können, man habe an solchen Vorstellungen wenigstens keinen Uebelstand gefunden, wol auch von demselben Artigkeit und Verfeinerung erwartet, oder gewiß mit dem religiösen Gebrauche sich darüber zu Frieden gegeben. Man mag immer sagen, daß ihre Begriffe hievon etwas verrückt waren, wiewohl sie nicht unterlassen würden, in unserer Erziehung, und in Gewohnheiten, denen wir seit der ersten Jugend halbdigen, selbst in unserm strengeren Klima die Quelle dieser Verschiedenheit aufzudecken. Allein es fällt mir nicht bei, sie zu rechtfertigen. Keine Sache wars, durch Beispiele zu zeigen, daß die Alten bei ihren Kunstwerken sittliche Rücksicht nahmen, (die Sittlichkeit verstanden nach ihren Begriffen) daß sie mithin den größten Werth der Kunst in die Darstellung schöner Charaktere legten, (auch Charaktere nach ihren Begriffen genommen); und so bildeten sie eine Venus in dem gefälligsten, muntersten Charakter, den Artigkeit und Geschämigkeit noch reizender machten, wenn gleich einige Künstler von dieser Hauptidee sich auf Nebenwegen verirret haben, mit welchen die Moralität, und das edle Ziel der Kunst unzufrieden ist. Ihrer ersten Bestimmung nach, ohne mit ins Spiel zu bringen, was Uibertreibung und Aberglaube beigesezt haben, dünkt mich also, die Dar-

stel-

staltung einer Venus könne zur feineren Stimmung des Charakters eben so beitragen, wie überhaupt das sanftere Geschlecht die Rauigkeit des Männlichen gemildert hat.

Mit den vielen Herkulesen wird es leichtere Mühe geben. Ich denke, sie waren bestimmt, den wahren Heldencharakter, kluge und wohlthätige Stärke, auf eine Stufe zu heben, die unsern Begriffen hiervon beinaß die Grenze setzt. Wenn nicht alles wohl zusammenhängt, und sich Manches ungereimte in die Dichtung gewebet hat, so wollen Sie sich erinnern, lieber Freund, daß ein Herkules, so wie wir ihn jetzt haben, nicht von einem Kopfe erschaffen, sondern gleichsam aus vielen theils wirklichen, theils eingebildeten Helden zusammengesetzt wurde. Jede berühmtere Stadt in Griechenland hatte einen vorzüglichen Mann dieser Art, und belegte ihn mit demselben Namen. Ein Herkules aus Theben stand endlich oben an, und vereinigte in sich alles, was von allen übrigen erzählt und gedichtet worden ist. Es mag seinen historischen Grund haben, daß irgend ein Mann aus Theben von unternehmendem Muthe und von ungewöhnlicher Stärke die Gegend seines Landes von Räubern und Ungeheuern rein gemacht hat. Allein das genügt der Fabel nicht. Ihr Held mußte weite Süge unternehmen, schon mit Jason nach Colchis ziehn, in Afrika aus den Gärten der Hesperiden, Beute machen, in Spanien die Meerenge durchgra-

§ 3

ben,

den, den dreileibigen Geryon überwinden, den Rinder Rokus mit List und Gewalt bezwingen, den unmenschlichen Diomed züchtigen, Stiere fangen, Löwen würgen, und selbst den Cerberus aus der Hölle führen. Also war Herkules nichts sonst, als das Bild einer ungemeinen, unternehmenden, wohlthätigen Stärke. Es ist wahr, eine Stärke von so großer Auszeichnung tritt insgemein in Begleitung der Rohheit auf, und wenn wir die Büge sehn, welche die neuere Kunst ihren Herkulesen gegeben hat, so scheint es, man habe sich zur Regel gemacht, den wohlthätigen Menschenfreund wegzulassen, und nur den wildstarken Bezwiner beizubehalten. Das war gewiß die Idee des Alterthums nicht. Auf Gemmen und in jugendlichen Statuen tritt er nicht selten mit einer reizenden Schönheit auf, wiewohl das Starke schon allenthalben in die jugendlichen Reize verwebt ist. Der berühmte Torso ist bekannt, und wenn die menschenfreundlichen Büge sich nicht auf allen seinen Statuen mit gleichem Vortheile ausheben, so ist es nur ein Beweis, daß nicht alle Werke des Alterthums auf eine gleiche Stufe von Vollkommenheit gestiegen sind.

Der Herkules von Glykons Hand, welcher lange zu Rom den Palast Farnese gezieret hat, nun aber in Neapel steht, hat alle Reize, deren so ein Charakter fähig ist. An seinen menschenfreundlichen Bügen konnte ich mich nicht satt sehen. Alle Beschreibungen,
Ueber

lieber Freund, die ich von diesem Herkules gelesen habe, rühmen den mächtigen Ausdruck von Stärke an, die gewaltige Brust, die breiten Schultern, den kurzen dicken Hals, den kleinen Kopf, das stierähnliche kurzgeschchnittene Haar, und die sichtbar aufgetriebenen Muskeln. Unstreitig ist er der stärkste männliche Körper, der mir je noch zu Gesichte kam, fähig, alle die Thaten zu thun, wozu ihn die Dichter erschaffen haben. Aber das ist noch sein größtes Verdienst nicht: Es liegt mehr darinn als Ausdruck edler Stärke. Hohes Wohlwollen, und Menschenliebe, die Quelle seiner großen Unternehmungen, setzen ihn über alle andere Vorstellungen hinauf: Er hat ein liebevolles, menschenfreundliches Angesicht, ein sanftes, heiteres Auge, Lüge der lächelnden Ofenherzigkeit, und scheint sich mit Wollust an die geretteten Unglücklichen zu erinnern. Er kam, als ein Theil der Farnesischen Verlassenschaft, nach Neapel, und steht nur erst seit dem Oktober des vergangenen Jahres 1787 da.

Es ist dieser wahrhaft schöne Herkules dormal agli Studi, das ist im neuerbauten Universitätsgebäude aufgestellt, welches an Pracht und Seltenheit, wenn es einmal vollendet ist, alle Musensitze weit übertreffen wird. Aber auch hier wartet er nur auf die Verbesserungen, welche man mit ihm vornehmen will, um alsdann, wie man sagt, in der Villa Reale, einem öffentlichen Lustort am Ufer des Meeres, aufgestellt zu werden. Vielleicht ist es ihnen angenehm, lieber Freund,

wenn es gleich zu meiner gegenwärtigen Absicht nicht gehört, einige Nachricht von den Ergänzungen zu haben, die man mit dieser merkwürdigen Statue vornehmen will. Die wichtigste besteht hierinn, daß man ihm seine alten Beine, die er schon so lange vermisst hatte, wieder zurückgeben wird. Sie wissen es, lieber Freund, daß diejenigen, welche ihn igt tragen, von der Hand des Wilhelm della Porta sind. Vasari erzählte uns im Leben des Michael Angelo, dieser grosse Künstler habe sie so gut gefunden, daß er es für überflüssig hielt, die wahren des Glykon, als sie später ausgegraben wurden, wieder herzustellen. Aber man darf eben kein Michael Angelo seyn, um den Abstand der beyden Arbeiten einzusehen, und Vasari hat vermuthlich den guten della Porta so hoch erhoben, weil er das Verdienst hatte, ein Florentiner zu seyn. Unterdessen schrieben ihm Richardson und Adremon fleißig nach, und man glaubte es in der Ferne um so gewisser, je weniger man Gelegenheit hatte, die einen mit den andern zu vergleichen. Wenn sie irgendwo lesen, daß an dieser Statue die beyden Hände ergänzt sind, so haben Sie gewiß alles Recht, sich zu verwundern, wie so was von verschiedenen Augen verschiedentlich gesehen werden kann. Ich fand die rechte, welche am Rücken gelegt, die hesperischen Äpfel hält, ganz und alt, nur an einigen Spitzen der Finger beschädiget. Dagegen gieng der linken um so schlimmer. Die Ergänzung mußte nicht nur am Untertheile derselben, wie einige Nachrichten wollen,

vor-

vorgenommen werden, sondern sich ziemlich tief in den Arm erstrecken. Sie ist durch das Ueberführen um so kenntbarer, weil sich die neue Arbeit von der alten abgelöst hat. Allein auch ohne dieß Mittel ist der Unterschied auffallend. Man hat daher den Vorschlag gethan, den guten Herkules mit einer neuen Hand zu beschensken. Es wäre zu wünschen, daß man ihm auch die Nase zurechte machen wollte; denn wie ist das abgebrochene Stück so sichtbar angefüget ist, verstellt es beym ersten Anblit den edlen, würdigen Charakter,

So eben hat man auch die bekannte Gruppe Loro di Farnese nach Neapel gebracht; Sie kam glücklich in den Hafen, und wurde unbeschädigt ans Land gesetzt. Aber nun sollte sie nach eben dieser Villa Reale, wovon ich erst Erwähnung that, übertragen werden. Dieses Unternehmen war nicht so glücklich: es gab Trümmer. Man klagt sehr, daß ein so berufenes Meisterstück aus einem Marmorblok, zumal das bewunderte Seil, so die unglückliche Dirce an den Stier bindet, ein wahres Kunststück des Altertums, nun endlich seinen Wert verloren hat, und des Anfügens und des Zusammensetzens bedarf. Ich kann in diese Klagen nicht einstimmen; woher wissen wir denn, daß sie je aus einem Marmor bestanden habe? Plinius sagt es wol von einer ähnlichen Vorstellung dem Werke der Rhodier Apollonius und Laxariskus: Ob aber der gegenwärtige Stier dasselbe Werk sey, ist noch lange nicht erwiesen. Wenn wir auch das zugeben wollen, so ist denn doch gewiß, daß

diese Gruppe in Trümmern zerfallen lag, als man sie aus den Bädern des Caracalla grub. Ist doch aus allen Figuren nur der einzige Hirte antik, von dem sich nicht einmal erklären läßt, was er da zu thun habe. Alle übrige Figuren sind mangelhaft ausgegraben, und von Bianchi einem Mailänder ergänzt worden, oder wie Vasari will von Wilhelm della Porta. Was der Gruppe vorzüglich den Wert benimmt, ist gewiß, daß, den Hirten ausgenommen, keine Figur ihren rechtlichen Kopf behalten hat; sie sind alle neu, ob gleich der neurömische Kopf eines Caracalla nicht wol auf einen altgriechischen Kumpf paßt. Wie wenn es etwa derselbe wäre, welcher unter den römischen Statuen des Aldovrandi als marathonscher Stier erscheint? Dann würden wir in der Vermuthung bestärkt werden, daß man in den Bädern des Caracalla nur Kumpfe, mit einigen Beinen, und wenigen Armen gefunden habe, woraus diese Gruppe zusammengesetzt worden ist. Das Ungleiche der Arbeit, welches den Ficorini beredete, hieran römischen Meißel zu sehen, und den Graf Caplus glauben machte, es müssen verschiedene Künstler daran gearbeitet haben; die überflüssigen Figuren, die entweder nicht hieher gehören, wie der junge Hirte, oder auch nicht daseyn konnten, wie Antiope, die überdieß nicht einmal in die Gruppe taugt; und endlich die Überladung mit Nebendingen, einer Syring, einem Dekellorbe, einer Lyra, einer Flöte, und was das schönste ist, einem Hunde — machen es gewiß wahrscheinlich, daß die
zu

Zusammensetzung so neu ist, es als größtentheils die Figuren sind: und nun wird es um so schwerer lassen, das unbedeutendste Stück dieser Gruppe, zugleich aber auch das gebrechlichste, den bindenden Strick, für unbeschädigt zu halten, wenn es gleich Mainville und Richardson gesagt haben. Da Vasari meint, die Gruppe habe einst über einer Fontäne gestanden, und müsse, um gehörige Wirkung zu machen, nicht nur in einer Entfernung, sondern auch von unten hinauf gesehen werden, so ist sie bestimmt, in der Villa Reale über der Fontäne sich schauen zu lassen.

II.

Neapel den 12. Juni 1788.

Ich weiß nicht, lieber Freund, mit welchem Glücke ich mein vorhergehendes Schreiben an Sie der näheren Bestimmung des Sittlichen in der Kunst geweiht habe; aber soviel ist gewiß: daß mir der Inhalt desselben bei allen meinen Betrachtungen über Kunstwerke als ein untrennbarer Gefährte zur Seite stand. Ich muß diese Erklärung voranschicken, wenn ich Ihnen den Augpunkt angeben soll, von dem ich Malereien gesehen habe. Da ich aber den sittlichen Theil der Kunst, als den wesentlichen, der, wie mich dünkt, kaum noch bearbeitet, gewiß nicht entwickelt ist, zum vorzüglichen Augenmerk meiner Betrachtungen gemacht habe, geschah dieß nichts weniger, als aus Herabsetzung oder Geringsachtung des
mecha.

mechanischen Theiles. Es wäre in der That sonderbar, wenn man aus Eifer für den sittlichen Ausdruck die Zeichen abwürdigen wollte, ohne welche kein Ausdruck möglich ist. Demungeachtet glaube ich der Ursachen genug zu haben, warum ich mich bei Malereien auf die Entwicklung ihres mechanischen Verdienstes nicht einlassen wollte. Ich will Ihnen deren nur zweie anführen, die mich allerdings wichtig dünken. Die erste liegt hierinn, daß sie mir überflüssig schien. Der mechanische Theil der Malerei ist so sehr bearbeitet, und hat seit Wiedererweckung der Kunst so große Fortschritte gemacht, daß ich überzeugt bin meine geringen Einsichten in denselben hätten dabei nichts leisten können, als etwa nachzuschreiben, was vielmal gesagt worden ist. Alle Kunstakademien geben Unterricht über Zeichnung, über Anatomie, über Farbengebung, über Schattirung, über das Hell Dunkel, über die Vertheilung und Gruppierung der Gegenstände, und über die Kunst der Perspektive, welche in unsern Zeiten eine hohe Stufe der Vollkommenheit erreicht hat. Diese Theile der Kunst sind es nicht, worinn, denke ich, das blühende Alterthum mit unsern Künstlern wetteifern wollte. Die Venezianische Schule, die Niederländische, die Bolognesische, die Florentinische und die Römische stellen uns in jedem derselben große Muster auf. So wenig wir auch den bewunderten Apelles, oder die Wetteiferer Zeuxis und Parrhasios kennen, so dürfen wir dennoch mit Grunde zweifeln, ob sie nicht saure Arbeit

fin.

finden würden, so große Schildereien, und so weitläufige Kompositionen zu liefern, als wir am Raphael, an Paul Veronese, an Tintoret, an Rubens, an Peter v. Kortona, und andern zu bewundern pflegen. Dasjenige, worinn die neuere Kunst auch nach einem unverdrossenen Streben durch mehrere Jahrhunderte hinter der alten geblieben ist, liegt im Ausdruck des Charakters, das ist im sittlichen Verdienste der Malerei, auf welches wir von den herrlichen Resten ihrer Bildhauerkunst schließen können, und da der Unterschied beider Künste nur mechanisch ist, auch schließen müssen.

Unterdessen gebe ich gerne zu, daß eine Bescheidene Entwicklung mechanischer Verdienste an unsern berufnen Malereien, die nicht in allgemeinen, und übertriebenen Lobserhebungen bestünde, von großem Vorthelle für angehende Künstler seyn würde. Allein diese Arbeit steht Männern an, welche die Kunst selbst ausüben. Mengs hat diese Bahn mit Nutzen getreten. Die Beschreibung der spanischen Malereien in seinem Briefe an Herrn Pons, und die Erzählung, welche er uns von dem Leben des Corregio macht, enthält wichtige Bemerkungen dieser Art. Ich will hiemit das Vorurtheil nicht bestärken, als ob die Beurtheilung der Kunstwerke nur Künstlern angehöre. Es würde hieraus folgen, wir sollten sie auch uns Künstlern zum Kaufe überlassen. Ich glaube, jeden Mann vom feinen Gefühle und von geläuterten Kennt-

nif.

nissen müsse man ungestört in seinem Rechte lassen, über den Wert oder Unwert der Malereien zu urtheilen, zumal, wenn man verlangt, daß er das Verdienst derselben mit Golde aufwägen soll. Das Gefühl hat seine eigenen Rechte, und wenn gleich ein verständiges Publikum die Schönheiten, welche es fühlt, nicht entwickeln kann, geht es doch in seinem allgemeinen Urtheile nur selten irre. Das ausschließende Recht über Kunstwerke zu urtheilen nur dem Künstler einräumen, dünkt mich gleichviel, als das Urtheil über den Werth der Speisen nur Köchen eingestehn. Ich denke, die Gäste, für welche man sie bereitet hat, hätten wohl auch Ansprüche darauf wenn sie gleich nicht im Stande sind, die Speisen selbst weder zu bereiten, noch in ihre Bestandtheile mit der Richtigkeit eines Koches aufzulösen.

Wir wollen also, lieber Freund, die allgemeinen Urtheile von den entwickelten unterscheiden, und diese letztern gerne den Kunstverständigen überlassen. Aber da die schönen Künste zwei Theile haben, einen philosophischen, welcher den Ausdruck der Seele, und einen mechanischen, welcher die Ausführung der Zeichen untersucht, womit die Seele ausgedrückt wird; so ist es ein sehr gewöhnlicher Fall, daß man in dem einen sehr verständig seyn kann, ohne es noch darum in dem andern zu seyn. Ich habe gewiß alle Achtung für unsere würdigen Künstler; allein ihre Entfernung von philosophischen Kenntnissen, und von allen den
Wis-

Wissenschaften, welche hierzu hilfreiche Hand bieten, so wie selbst die Einrichtung der Kunstakademien, die sich meist nur auf mechanischen Unterricht beschränken, scheint mich allerdings zu rechtfertigen, wenn ich die Entwicklung des sittlichen Theils der Malereien in den Händen eines Philosophen sicherer glaube, als selbst in den Händen des Künstlers, der weder Muße noch Gelegenheit hatte, den gehörigen Vorrath bestimmter Kenntnisse sich beizulegen. Unsere besten Künstler, wenn sie uns Meisterstücke geliefert haben, die noch izt der Gegenstand unserer Bewunderung sind, scheinen mehr nach einem dunklen Gefühle, als nach entwickelten Begriffen gehandelt zu haben; daher, wie mich dünkt, der große Abstand ihrer Produkte, und der schnelle Verfall ihrer Grundsätze, selbst bei emsigen Schülern, abzuleiten ist. Immer mögen wir damit zufrieden seyn, und uns des Künstlers freuen, der blos aus einem dunklen aber geläuterten Gefühle würdige Kunstwerke hervorbringt. Allein bei Entwicklung derselben würde das dunkle Gefühl nichts sonst, als allgemeine Lobsprüche, und warme Empfindungen geben, wovon die besten Beschreibungen der Kunstwerke voll sind. So kann es also wohl Künstler gehen, wie es Dichter gibt, die vortrefliche Werke, aber schwankende Urtheile liefern, wiewohl die Lage von beiden sehr ungleich ist, wenn wir die Erziehung des Dichters und des Künstlers gegen einander halten.

Also

Also den sittlichen Theil der Kunst, lieber Freund, habe ich zum vorzüglichsten Gegenstand meiner Betrachtungen genommen. Nach meinem Begriffen ist es die wesentlichste Pflicht des Pinsels, die Seele, in ihrer Ruhe oder in Bewegung, das ist, Charakter und Empfindung zu mahlen. Landschaften, und Ausichten sind also meine Sache nicht; ich gehe sie willig vorüber, ohne ihren Werth herabsetzen zu wollen: aber ich suche den Ausdruck der Seele.

Hiebet ist mir der Charakter wichtiger als die Empfindung. Ohne Bewegung der Seele, das ist, ohne eine gewaltige Empfindung kann ein Gemälde vortreflich seyn, ohne Charakter unmöglich. Handlung und Affekt fließen ohne Zweifel mächtig ins Sittliche ein: aber sie sind nur in außerordentlichen Fällen von großer Wichtigkeit, und überdieß stellt die Kunst nur einen Augenblick der Handlung wie der Empfindung vor.

Wenn wir die besten Werke des Alterthums betrachten, so zeigt sich, es habe das Sittliche der Darstellung in die edlen, sanften, reizenden Charaktere ihrer Figuren gelegt; und da dünkt es mich auch vorzüglich liegen zu müssen. Die berühmtesten Figuren in Statuen und auf Gemmen zeichnen sich durch Seelenruhe aus, einen Laokoon und eine Niobe, und auch diese nicht ganz, ausgenommen. Jupiters Köpfe werden durch Heiterkeit und Ruhe ehrwürdig: der
fars

farnesische Herkules ruhet von seinen Arbeiten aus, um das menschenfreundliche seiner thätigen Seele deutlicher sehen zu lassen: der berufene Apoll zeigt nach dem herrlichen Siege seinen Geist in einer nur mäßigen Bewegung: die mediceische Venus in Florenz, der edle Merkur in Portici, der sogenannte Antinous, die schönen Köpfe der Pallas auf Gemmen, des Merkur, des jugendlichen Herkules, und selbst der Medusa erscheinen in einer verwunderlichen Seelenruhe. Dennoch sind sie berühmte Meisterstücke: ein Beweisk, daß der bewunderte Ausdruck ihrer Seele nicht im Affekte, sondern im Charakter liegt. Ein vortrefflicher Charakter in Rücksicht auf das Ziel der Kunst ist allzeit von größter Wichtigkeit, und bedarf, um auf den Zuschauer zu wirken, weder einer Handlung, noch eines Affektes, als nur etwa um näher beleuchtet zu werden. Er liegt am Ziele der Kunst selbst, und hat also nicht erst auf nähere Anrufung zu warten. Wie ein würdiger Umgang auf uns nur durch die Kraft der Charaktere einwirkt, so hat der Pinsel des Philosophen diese Kraft um so mehr in seiner Gewalt, weil er sich die Charaktere nach dem Bedürfnisse seiner Absicht erschaffen kann.

Wo eine Menschenfigur ist, da ist auch Charakter: denn aus jedem menschlichen Körper blickt eine Seele aus, vortrefflich, oder allgemein, oder niedrig. Es kommt also nicht darauf an, daß uns der Künstler einen Charakter aufstellt, denn das kann ihm nicht

nicht fehlen, wenn sein Pinsel auch noch so ohngefähr zu Werke geht. Sein Verdienst liegt in der Wahrheit und in der Würde des Charakters, welchen er aufstellt.

Es gab Künstler, die ihre Stärke in dem Ausdruck der allerniedrigsten Natur bewiesen, oft auch die Figuren mit ihrem Pinsel mehr noch verunstalteten, als es selbst die Natur nicht, oder nur äusserst selten gethan hat. Hogarths Karrikaturen, die noch heute in England so viele Nachahmer finden, und Chodowiecki's beliebte Kupferstiche sind bekannte Beispiele; wiewohl ihnen Ostade und Caravaggio fleißig vorgearbeitet haben. Diese Künstler unbekümmert der Würde ihrer Figuren, legten nicht selten auch die Wahrheit beiseite, und suchten ihren Ruhm in Ubertreibungen, oder vielmehr im niedrigkomischen, wovon es wohl in jedem Zeitalter, und in jedem Lande viele Verehrer gab, weil sich der große Haufe von jeher bei seinem Rechte erhielt, niedrig zu denken.

Audere gaben sich mit der gemeinen, alltäglichen Natur zufrieden. Ihre Figuren, gleichwie sie aller Orten im Originale zu sehen sind, scheinen von der Gasse abgenommen. Beinahe alle Niederländer und Venetianer traten diese Bahn, auf welcher sich Rubens, Rembrand und Paul Veronese ausgezeichnet haben. Wenn sie auch hie und da das Ansehen gewinnen, zwischen den Gegenständen der Natur

tur

zur einige Auswahl zu treffen, so sind die gewählten Vorwürfe nichts sonst, als Schönheiten des Landes wo man wählte, wie sie zwar nicht so allgemein, doch alltäglich zu finden sind. Diese Künstler, ohne Vergleich die zahlreichsten, sahen nur nach der Wahrheit, nicht auch nach der Würde ihrer Figuren. Ihr Verdienst in Rücksicht auf Charakter ist sehr geringe, oder richtiger zu sagen, ganz unsichtbar, und wenn ihre Schildereien großen Beyfall erhielten, so haben sie ihn den weittäufigen Kompositionen, der schönen Gruppierung, dem auffallenden, oder wahren Kolorite, dem Lebhaften, oft übertriebenen Ausdruck der Empfindungen, nicht seltener bizarren Bedeutungen zu danken. Die Wahrheit in der Nachahmung ist nicht ohne Vergnügen, und wer sich nicht leicht auf eine feinere Stufe heben kann, schätzt die Reize derselben mehr, als sie es wohl verdienen. So haben die Teniers ihr Glück gemacht: die Wohnungen erhielten niedliche Tapeten, aber die Kunst, soweit sie stülich ist, ging leer aus.

In Italien, wo die vielen antiken nicht ohne Wirkung blieben, drang wenigstens der Grundsatz durch, daß man aus der Natur wählen müsse. Es sind nur drei Schulen, von welchen sich das sagen läßt, die von Bologna, Florenz, Rom. Denn Titians Venusse, und Danaen sind Porträte, und seine Madonnen freisulische Natur. Auch die übrigen Schulen scheinen nicht, diesen Grundsatz für unentbehrlich angesehen zu

haben, da sie kein Bedenken trugen, auf ihre besten Schildereien auch Porträte hinzustellen. Wir haben von dem grossen Raphael Beispiele gesehen.

Sehr wenige und auch diese nur selten haben sich bis zum Ideal erschwungen, daß es das Ansehen hat, es sey, wo wir es treffen, das Werk eines glücklichen Augenblickes, vielleicht durch ein Ungefähr hervorgegangen. Ideal ist ein Charakter, welcher das vortrefliche, so ihm eigen, aber in der Natur geteilt ist, zweckmässig verbindet, so wie er dasteht, kein Werk der Natur, sondern der Erfindung. Sie sehen also lieber Freund, der Künstler, welcher ein würdiges Ideal liefert, müsse philosoph, und Physiognomiker seyn, das erste, einen Charakter vortreflicher zu denken als ihn die Natur in Individuen giebt, das zweyte, denselben so, wie er ihn gedacht hat, mit passenden Zeichen darzustellen. Hieraus pflege ich mir zu erklären, warum unsere Künstler auf Ideale nicht gut zu sprechen sind. Dennoch waren diese, wodurch sich Griechenland unsterblich gemacht hat. Des Phidias Jupiter, und des Parrhas Herkules hatten eine so vortrefliche Idee, daß ihre Bewunderer dafür hielten, die Künstler müßten sie aus dem Himmel geholt haben, weil sie hienieden nicht zu finden wären; und wenn gleich Phidias so bescheiden war, seine Freunde an Homers Stelle anzuweisen, so war dagegen Parrhas stolz genug, eine nächtlliche Erscheinung vorzugeben. Das Ideal an einem pythischen Apoll, an der Mediceischen Venus,

an

an dem sitzenden Merkur zu Portici, an dem Farnesischen Herkules, an dem Torso im Belvedere, an der leidenden Niobe, und selbst am sterbenden Laokoon ist zu deutlich, als daß wir es verkennen sollten. Wenn wir die vielen Götterfiguren der Alten betrachten, scheinen sie uns zugleich ihren Grundsatz zu verkündigen, der allem Ansehen nach darinn bestand, einer jeglichen Gottheit ihren eigenen und bestimmten Charakter in einer Vollkommenheit zugeben, die Götter von Menschen unterscheidet. So wurde Jupiter das Bild einer gütigen Majestät: Apoll mußte die hohen Eigenschaften der Seele mit den reizenden, das ist, das Nützliche mit dem angenehmen verbinden, eine Pflicht derjenigen Wissenschaften und Künste, für deren Vorsteher und Beförderer er schon in frühen Zeiten gehalten wurde: Einen Merkur zeichnete Verstand und tiefes Nachsinnen, einen Herkules vollständige Stärke, eine Minerva ruhige Weisheit, eine Juno weibliche Hoheit, eine Venus gefällige Munterkeit aus. Diese Beispiele mögen zureichen, uns des Betragens der Alten zu versichern. Mann kann sagen, daß beinahe alle Werke des Altertums diesen Grundsatz verraten; wenn ihn nur wenige meisterhaft ausgeführt haben, so beweist es nicht mehr, als daß auch im Altertume der vollkommenen Künstler weniger als der mittelmäßigen waren. Nur an eine Nachricht des Plinius, lieber Freund, will ich Sie noch erinnern. Parrhas, sagt er, habe eine Figur unternommen, die er Demos nannte, weil sie das Volk von

Athen mit allen seinen Eigenheiten vorstellte. Ich ver-
lange nicht, daß Sie die Sache so buchstäblich neh-
men, wie Plinius will, um auch die widersprechen-
den Eigenschaften des Volkes auf derselben Figur,
und in demselben Augenblicke zu finden. Das stolze
und das kriechende, das Feste und das wankende, das
zuversichtliche und das ängstliche, Erscheinungen in ver-
schiedenen Zeitpunkten, kann wol die Kunst nicht an-
ders als durch einen sanguinischen, lebhaften, wankel-
mütigen Charakter einer Seele ausdrücken, die fähig
ist, alle Eindrücke in einem hohen Grade anzunehmen.
Ich bins zufrieden, wenn sie mir die Hauptsache zu-
geben, worauf ich denn doch aus des Plinius berich-
ten Anspruch machen kann. So war also Parrhas
nicht zu frieden, Athen mit alten Ringmauren, oder
mit dem Vordertheile eines Schiffes, oder mit den
Sinnbildern der Pallas Athene kenntbar zu machen,
worauf sich heute ein Künstler nicht wenig einbilden
würde: Er war bedacht, wie es ihm auch immer
gelungen seyn mag, den Charakter des Volkes in einem
schweren Ideale aufzustellen, eine Weisung für uns,
wo wir den Grundsatz der blühenden Kunst zu suchen
haben.

Als die Kunst wieder auflebte, verkannte man
Diesen Grundsatz nicht; er nahm aber eine andere Wen-
dung. Man sah, daß die Produkte der Alten sich durch
Schönheit ausheben, und nun schloß man sogleich,
die Kunst müsse schöne Gegenstände aufstellen, eine
Pflicht

Pflicht, woran sie selbst ihre Benennung erinnert; den Grundsatz von Schönheit gewannen die besten Künstler lieb, ihn ergrieffen die Antiquare, ihn verbreiteten die Aesthetiker, und die Liebhaber und Kenner glaubten nun den ächten Maßstab gefunden zu haben. Ich zweifle sehr: die schönen Madonnen zumal aus der Bolognesischen und römischen Schule, und die gewiß schönen Figuren der Johanne, des Läufers und des Apostels, der Magdalene, der Cäcilie, und anderer reichen noch nicht an die Ideale der Alten. Die Kunst ist mit einer unbestimmten Schönheit nicht zu frieden; ihre Absicht fodert Charakteristische Schönheit.

Schönheit des Körpers bezeichnet jene des Geistes, den dieser umhüllt. Mag auch die Natur oft in ihren Wirkungen gestört werden; ich rede von ihrem gewöhnlichen Laufe. Der Künstler hat keinen andern Weg, als Eigenschaften des Geistes durch Eigenschaften des Körpers zu zeigen, so sehr man sich auch Mühe geben will, alles was Physiognomie heißt, einiger Uberspannungen wegen, lächerlich zu machen. Schönheit ist also das Zeichen eines guten Charakters, nicht immer im ganzen, aber gewiß zum Theile. Alle die Verschiedenheit, welche dem guten Charakter zukommt, gehört auch der Schönheit an, und sich begnügen, seinen Figuren was immer für eine Schönheit zu geben wäre so viel, als ihnen Charaktere nach Willkür anzuweisen, wenn sie nur gut sind. Hiemit dürfte ein

Jupiter dem Merkur, ein Merkur dem Herkules, ein Herkules dem Apoll wechselsweis ihre Köpfe leihen; Venus, Juno, Diana, Minerva könnten sich nach Belieben mit einander einverstehen; Ulyss dürste statt des Achills, und Hector für den Ajax auftreten; so wie auch wirklich unsere berufensten Kunstwerke nicht viel verlieren würden, wenn es uns einfiel, aus einer Madonna eine Katharine, aus einer Magdalene eine Cécilie, aus einer Agnes eine Magdalene zu bilden. Man verwechsle die Attribute, gebe ihnen die passende Handlung, messe dieser die Empfindung an; so wird sich des Charakters wegen keine Schwierigkeit erheben, und man wird denn doch die Schönheit der Figuren bewundern.

Aber, wenn sie mir erlauben, lieber Freund, so werde ich das eben zum Beweise annehmen, daß wir zwischen Schönheit und Charakteristischer Schönheit nicht gehörig unterscheiden. Charakteristisch schön wird die Figur erst dann seyn, wenn ihre Schönheit gerade denjenigen Charakter über eben der Stufe zeigt, welchen theils die Geschichte angiebt, theils die Absicht der Kunst, und des weisen Künstlers bestimmt. So eine Charakteristische Schönheit ist von dem zweckmäßigen Ideale des Altertums nicht unterschieden, das vorzügliche Verdienst antiker Kunstprodukte, um so viel mehr an neuen Künstlern zu bewundern.

Char

Charakteristische Schönheit, oder was im Grunde einerlei ist, ein schöner aber zugleich passender Charakter zeichnet sich durch Sanftheit, Munterkeit, oder Hoheit aus, hat immer das gefällige und wolwollende zur Seite, und hebt sich um so mehr aus, je glücklicher die Mischung aller dieser Eigenschaften getroffen wird, wenn gleich deren eine zweckmäßig hervorsticht. Es wäre hier viel zu weitläufig, alle diese Begriffe entwickeln zu wollen. Ich werde es also nur mit den Vorzüglichsten thun, um deutlich zu machen, was ich eigentlich wolle, wenn ich bey Beschreibungen der Gemälde von den Figuren sage, daß sie aus der niedrigen, gemeinen, schönen Natur gehoben sind, und warum ich so selten sagen kann, daß sie idealisch, und heynah noch seltner, daß sie Charakteristisch schön sind.

Güte des Charakters gründet sich auf Güte des Willens, das ist, auf Wolwollen, wie die Vortreflichkeit des Verstandes im wol denken besteht. Das Wolwollen ist entweder beschränkt auf einzle Personen und kleine Gesellschaften, oder ausgedehnt auf alle Menschen, wenigstens auf größere Gemeinden. Ich rede von dem Wolwollen nicht, welches aus Unvermögen beim wollen allein, und bei geringen Wirkungen stehen bleibt, sondern von demjenigen, welches von verhältnismäßiger Kraft, und dazu gehörigen Eigenschaften begleitet wird.

Aber diese Eigenschaften, deren Erscheinungen und Stufen beinahe unzählbar sind, können auf zwei Klassen, der starken und der sanften gebracht werden. Wir begreifen die einen unter Starke, die andern unter Sanftmuth: Sie sind einander nicht entgegen, indem die eine Beharrlichkeit giebt, die andere Mäßigung: aber aus ihrem Schranken getrieben gehn sie in Eigenschaften über, die miteinander im Streite liegen: denn sie arten entweder in Wildheit oder in Feigheit aus.

Wenn wir zur Starke alle hohe Eigenschaften einer grossen Seele zählen, die Hochachtung und Bewunderung rege machen, zur Sanftmuth aber alle die milden eines gefühlvollen Herzens, die Liebe in uns, und eine feinere Neigung wecken, so thut sich der Unterschied auf, welcher zwischen dem Erhabenen und Schönen liegt, oder eigentlich zu reden, zwischen einer hohen und sanften Schönheit. Die erste gründet sich auf das ausgebreitete Wohlwollen, und folglich auf eine Verbindung hoher und sanfter Eigenschaften, worinn die ersten überwiegen: da hingegen des Menschen sanfte Schönheit in seinem Beschränkteren Wohlwollen, und folglich in einer Verbindung von Eigenschaften besteht, worinn die sanfteren das Übergewicht geben. Sind in der ersten Verbindung der sanften Eigenschaften zu wenig, oder in der letzten zu viel, so schwindet der Begriff vom Schönen
und

und statt dessen stellt sich der Begriff vom Rauchen oder Feigen, das ist, vom Häßlichen auf.

Unstreitig möchte dieß den höchsten Grad von Schönheit und Vollkommenheit geben, wenn die beiden Arten vorzüglicher Eigenschaften auf einer gleichhohen Stufe freundschaftlich nebeneinander stünden. Hiemit würde der Unterschied zwischen einer erhabenen und sanften Schönheit dem Wesen nach wegfallen, und nur in besondern Wirkungen noch bestehen können. Allein da eben diese Verschiedenheit bei verschiedenen Menschen, wenigstens in der gegenwärtigen Reihe der Wesen, zum allgemeinen Wohlstand nicht wenig beiträgt, so ist auch der Unterschied zwischen erhabenen und sanften Schönheiten so brauchbar, daß er dem weisen Künstler zu seinen Schilderungen den nützlichsten Stoff geben kann.

In die Gesellschaft erhabener Eigenschaften gehören vorzüglich Großmut, Enthaltbarkeit, Gerechtigkeit, tiefe Einsicht, Tapferkeit, ausnehmende Geschicklichkeit: wir bewundern sie auch an denen, die wir nicht lieben, weil sie unsern Verhältnissen nachtheilig sind. Sanft hingegen nennen wir alle geselligen Eigenschaften, welche den Umgang angenehm, und kleinere Gesellschaften glücklich machen. Leutseligkeit, Herablassung, Munterkeit, Mitleid, Nachgibigkeit, Beselligkeit, Artigkeit, Achtung und Gewogenheit ge-
gen

gen andere sind Eigenschaften, die allenthalben gesucht, und nicht so viel bewundert als geliebt werden.

Eigenschaften dieser Art, einzeln oder im Zusammenflusse, setzen Thätigkeit der Seele voraus, auch im Falle, da sie sich auf Enthalttsamkeit zu beschränken scheinen. Denn Unthätigkeit kann wol manchmal die Quelle der Nachgibigkeit, der Herablassung, der Gefälligkeit werden; aber sobald wir eine so trübe Quelle wahrnehmen, schwindet sogleich der Begriff vom Schönen, und unsere Neigung geht in Verachtung über. Auch der nachgibigste Geist ist thätig, wenn er es aus Gründen, Klugheit, Mäßigung ist; und wir lieben ihn sobald wir eines so rühmlichen Ursprungs überzeugt sind.

Hingegen zerstört nicht nur der Mangel an Thätigkeit, sondern auch das Uebertriebene derselben den Begriff von Schönheit. Munterkeit, Mitleid, Artigkeit gefallen: man übertreibe sie; alsogleich arten sie in Lichtsinn, Schwachheit, Affectation aus. Wir fühlen uns wie verjüngt in fröhlichen Gesellschaften; geht aber die Fröhlichkeit zum thrazischen Lermen über, dann fühlt auch nur der Thrazier Vergnügen. Bei Duldung der Schmerzen ist die Standhaftigkeit ein Gegenstand der allgemeinen Bewunderung: aber wird das Menschengefühl selbst unterdrückt, so ist sie Barbarei, unsers Gegengefühls unwürdig. Andernseits, tritt das Gefühl des Schmerzens aus den Schranken der
Weis-

Weisheit, scheint die Vernunft dem Jammer ganz zu unterliegen, wie tief sinkt der Gegenstand vor unsern Augen! sollte auch die Größe seines Jammers unserer Verachtung Einhalt thun, und dem Mitleid Platz räumen, so würde dasselbe mehr auf die gegenwärtige Verwirrung seines Verstandes, als auf die Größe seines Unglückes fallen. Noch eine andere Art des Uebertriebenen, wie des Mangelhaften, ist der Thätigkeit unserer Seele nachtheilig: sie bezieht sich auf das Verhältniß, so die Stufe der Thätigkeit zur Würde des Vorwurfes hat, nach welchem sie gerichtet wird. Das Maas der Thätigkeit im jeglichen Falle zu bestimmen, ist eine Pflicht der Weisheit; sie läßt die Empfindung nie zu heftig werden, aber auch nicht unter die Würde des Vorwurfes herabsinken.

Hieraus läßt sich der Grundsatz absehen, welcher den besten Künstlern des Altertums so heilig war, in der Ruhe des Geistes, dem es nicht am Leben, nicht an Kraft, nicht an Thätigkeit fehlt, die höchste Schönheit zu suchen. Sie ist das untrügliche Merkmal einer hohen Weisheit, einer großen und sanften Seele; daher sie sich für erhabene Vorwürfe, und für schöne gleich gut schickt: denn wahre Größe läßt den Geist mitten in Arbeiten, und selbst in Drangsalen nie ganz ruhelos; so wie bei süßen, angenehmen Geschäften die Ruhe ein Kennzeichen ist, daß die sanfte Seele nie bis zum Taumel hingerrissen wird.

Die

Die schönsten Werke des Altertumes tragen diesen Charakter der Ruhe. Niobe und ihre Töchter scheinen von gleicher Weisheit geleitet; und dennoch schwebet ihre ungläubliche Ruhe dem Ausdrucke der lebhaftesten Empfindung nicht. Auch wird es uns nicht Wunder nehmen, daß die würdigsten Künstler nicht lieber den Löwenwürger, den Stierbändiger, den Bezwinger des Höllenhundes, als den sitzenden Herkules, oder den ruhenden aufgestellt haben. Wir kennen nichts besseres, als was uns Glykon, was Apollonius geliefert hat. Auf Gemmen erscheinen wohl auch die Arbeiten des Helden; sie sind aber von den besten Händen nicht, wenn wir den Dioskorides, welchem Herkules besser gefiel, wie er den Höllenhund bindet, vielleicht, weil es in kleinen weniger auslößig ist, und den Anterotos ausnehmen, der den schreitenden Helden, den Stier über der Schulter, mit bewunderungswürdiger Leichtigkeit geschnitten hat. Hingegen geben des Onesa und des Endos vortreffliche Köpfe den ruhigsten Helden, Leucer läßt ihn die geretete Iole trösten, auch Karpos zeigt ihn lieber in Gesellschaft der Iole und der Desjantra, als des Löwen, des Kafos, oder des Geryon, und Admon gibt ihm die volle Schale zu. Von dem kapitolinischen Altare, von der erhobenen Arbeit in der Villa Casale, und von der Muschel in der Villa Albani ist hier die Rede nicht; denn sie sind nicht aus Meisterhänden gekommen, und verrathen keine
an

andere Absicht, als die Arbeiten des Helden ihrer Ordnung nach aufzustellen.

Bei fröhlichen Aufstritten war die Ruhe nicht weniger das Augenmerk alter Künstler. Bacchus als Held und Sieger, oder als Gott des munteren Weines hält den gänzlichen Austritt seiner Fröhlichkeit zurück. Wenn sich seine trunkenen Gefährten der Ausschweifung überlassen, so mögen wir sie durch die Geheimnisse ihrer Religion entschuldigen, oder uns erinnern, daß trunksne Silene und rasende Bacchanten kein Gegenstand waren, womit sich Griechenlands berühmte Künstler abgegeben hätten. Nur wird es schwer lassen, die schönen Figuren mancher Mänaden mit ihren gewaltsamen Stellungen auf einigen Gemmen zusammen zu reimen, wenn wir nicht auf Religion und Allegorie Rücksicht nehmen, oder den guten Mechanismus einiger Gemmengraber von dem Wesen der Kunst unterscheiden.

Lieber Freund, ich bin nun im Stande, was ich mit Charakteren wollte, näher zu entwickeln; aber ich muß es enge fassen, da ich fürchte ihre Geduld mit Begriffen schon ermüdet zu haben, die Sie sich besser, als ich, nur nicht vielleicht in dieser zweckmäßigen Reihe erklärt haben. Aus dem Gemenge obgedachter Eigenschaften, entsteht die Verschiedenheit der Charaktere, des Künstlers vorzüglichstes Augenmerk. So wie des Menschen Charakter auf dessen gewöhnlicher

licher Art zu denken und zu empfinden beruht, so unterscheiden sie sich von Affekten durch das Zufällige und Ungewöhnliche der Lage, worinn sich die bewegte Seele trifft. Affekte sind Charakteren, nicht aber Charaktere Affekten untergeordnet; denn diese bilden und formen sich nach jenen, indem sie gleichsam ihr unterscheidendes Wesen annehmen. Die Seele ohne Thätigkeit und Bewegung, wäre zwar eine unrichtige Vorstellung, aber Beziehungswelse kann man annehmen, daß sie einmal in Ruhe, ein andermal in Bewegung, daß ist, dort in ihrem gewöhnlichen, da in einem zufälligen Stande sey. Auch in der Bewegung bleibt sich die Seele ähnlich, oder, was euerlei ist, sie bewegt sich gemäß ihrem Charakter: es müßte nur die Bewegung ganz außerordentlich seyn; aber auch dafür sorgt ein gütiger Charakter, daß sie es nicht werde.

Zwei Charaktere so ähnlich sie auch seyn mögen, sind sich nie ganz gleich; so wenig, als zwei Gesichter. Doch stimmt der grosse Haufe in den mehresten Begrieffen und Empfindungen überein. Leute dieser Art haben einen gemeinen Charakter. Ihr ganzes Leben zeichnet sich durch keinen Zug aus, der die Aufmerksamkeit des Philosophen weckte. Solche alltägliche Charaktere taugen dem Künstler nicht: denn Ihre Originale stossen aller Orten so zahlreich auf, daß es sonderbar wäre, sie durch Kopien vermehren zu wollen. Ein böser Genius Deutschlands wars, der
Künst.

Künstler und Liebhaber hinriß, an derlei Vorstellungen Vergnügen zu finden. Billig wundert sich Italien darüber, aber bitter ist, daß es hieraus den Schluß auf unsern eignen Charakter macht.

Menschen höherer Art haben hervorstechende Charaktere. Durch verfeinerte Empfindungen, und geläuterte Begriffe trennen sie sich vom roheren Haufen. Schon in ihrer Seele liegt eine höhere Kraft, und diese wird durch Übung erhöht. Der Charakter steht mit dem Temperament im Verhältnisse: der Bau des Körpers und die Mischung der Säfte, wie sie die Quelle langsamer oder schneller Bewegungen sind, so erzeugen sie auch bei gleicher Deutlichkeit der Begriffe mehr oder weniger lebhafte Empfindung. Alle übrigen Einflüsse auf unsern Charakter kehren endlich nach diesen Quellen zurück. Von der Erziehung hängt ein großer Theil unserer Begriffe ab, und zu Temperamenten wird in den Jugendjahren, vielleicht im Kindesalter der dauerhafteste Grund gelegt. Gewohnheiten machen, daß Temperament, und Begriffe immer tiefere Wurzel fassen. Die Nation trägt beinahe zum Charakter nichts bei, als was Gewohnheiten thun. Man ändere auf einmal den Schlag einer Nation, und auch in dieser veränderten Gestalt werden die Nachkommen ihren Vorfahren gleich seyn; denn sie bilden sich vorzüglich durch Beispiele. So gründen sich also hervorstechende Charaktere auf eine vorzügliche Denkensart, und auf eine feinere oder leb-

hastere Empfindung, das ist auf eine unterscheidende Kraft der Seele.

Diese Kraft kann nun gut oder böse angewendet werden, und so kann auch der hervorstechende Charakter gut oder böse seyn, ich verstehe beides moralisch, denn physisch gut ist er, sobald er hervorstecht. Nur hervorstechende Charaktere taugen dem Künstler, und wenn ihn gleich die moralisch guten unmittelbarer ans Ziel bringen, sind dennoch auch die Bösen zu benutzen, wenn sie nur physisch gut sind: Henker und Bösewichter gemeiner Art waren den alten Künstlern in ihrer blühenden Zeit eben so unbekannt, als das herangedrängte Volk, womit viele neuere Malereien gefüllt sind.

Da des Menschen vorzügliche Schönheit im Wohlwollen, das ist, in der Güte des Herzens besteht, und die Güte eines Charakters aus eben diesem Gesichtspunkte bestimmt werden muß, so sind, vorzügliche Schönheit des Menschen, Wohlwollen, Güte des Herzens, und Schönheit des Charakters gleichlautende Namen. Ein guter Charakter ist also eben darum schön, weil er sittlich gut ist, und hiemit können alle die Begriffe, welche über die Schönheit und über das Wohlwollen entwickelt worden sind, auch auf die Güte des Charakters übertragen werden. Hierinn dünkt mich, lag das Geheimniß der Griechen, wozu ihre Philosophie sie geleitet hat; und hierauf lieber
Freund

Freund nahm ich vorzügliche Rücksicht, so oft ich in eine Sammlung von Kunstwerken eintrat.

Wenn ich also eine Figur betrachte, welche die Kunst vor mir hingestellt hat, so frage ich zuerst; was für ein Charakter blickt von ihr aus? Gemein, oder hervorragend? sanfter oder erhabener Art? zu welcher Stufe hinaugehoben? passend zur Geschichte, zur Absicht des Künstlers, oder der Kunst? Woher ich mir diese Fragen beantworte, lieber Freund, wissen Sie ohne meine Erinnerung. So lange wir kein Mittel kennen, Eigenschaften des Geistes anders als durch körperliche Zeichen aufzustellen, bleibt die Physiognomik, so betrüglich sie auch in manchen Fällen seyn mag, in ihrem ungestörten Besitze, und die Merkmale, welche sie angibt, sind wenigstens die einzigen, an die sich Künstler und Kunstkenner wenden müssen.

Es wäre hier viel zu weitläufig, in die Bestimmung dieser Zeichen einzugehen, und hiesse nichts weniger, als die Physiognomik in ihrem Umfange erklären. So nützlich und beinah unentbehrlich dieses dem Künstler, und dem Philosophen ist, dem nur bestimmte Begriffe genügen, so entbehrlich dünkt es mich für den grösseren Theil der Kenner und Liebhaber, welchem ein viel bequemerer Weg offen steht. Die Natur hat uns mit physiognomischen, wie mit logischen Kenntnissen, so weir sie unentbehrlich sind, versehen,

oder vielmehr, wir haben uns alle durch Übung und menschlichen Umgang so viel natürliche Physiognomik selbst erworben, als nöthig ist, unsere täglichen Bedürfnisse zu befriedigen. Mit diesem Vorrath dürfen wir uns sicher auch vor Malereien hinstellen: wenn er gleich nicht zureicht, jede kunstmässige Vergliederung vorzunehmen, setzt er uns doch in den Stand, von dem Werth oder Unwerth des Ganzen urtheilen zu können. Nur einige Bestimmungen kann ich hier nicht gänzlich übergehen, weil sie uns in die Theile der Kunst einleiten, nach welchen unsere Beurtheilung ihr Absehen zu nehmen hat.

Der Charakter, welchen der Künstler seiner Figur gegeben hat, wird sichtbar im Ganzen durch den Gliederbau, durch die Stellung, durch die Drapperie, in grösseren Theilen durch die Gebärde, in kleineren Zügen durch das Angesicht, den Sitz des Ausdrucks, worauf sich die Seele vorzüglich abzubilden pflegt. In einer Entfernung, oder auf kleinen Figuren, wo sich die Gesichtszüge nicht wohl unterscheiden, thut das Ganze mit seinen grösseren Theilen mehr Wirkung, da hingegen die Gesichtszüge, so oft sie sich ausnehmen lassen, ihrer Bedeutung wegen den Vorzug haben.

Unsere besten Malereien haben sehr oft das Vortrefliche ihrer Bedeutung nur im Ganzen und in den grösseren Theilen. Selbst Raphaels Vors

zug

zug scheint hierin zu liegen. Seine Figuren haben meist einen schlanken, leichten Gliederbau, sehr viel Anstand in der Gebärde, und eine edle Drapperie, die den Gliederbau und die ganze Stellung emporhebt: Aber bei Untersuchung der Gesichtszüge, glaubt man nicht, eben dieselbe Figur vor sich zu haben. Vor seiner Schule von Athen dünkt es uns, daß wir in einer edlen Versammlung von Weisen sind, so lange wir uns gleichsam in einiger Entfernung halten: aber treten wir näher, und sehen den Edlen ins Angesicht, dann schwinden wieder die hohen Begriffe von Weisheit, und es steht vor unsern Augen alltägliche Natur. Nicht so die Griechen: wir bewundern noch ferne den Gliederbau, die Stellung, die Gebärde eines pythischen Apolls: aber kommen wir nun näher, und entfalten die herrlichen Züge des Angesichts, dann vergessen wir beinahe der großen Theile, um uns an dem vortreflichen Kopfe satt zu sehen.

Sie sehen, lieber Freund, was ich bei Untersuchung des Charakters in Acht zu nehmen pflege. Ich bin sehr erfreut, wenn ich das Edle, das Große, das Starke, oder das Sanfte finde, so dem blühenden Altertum nahe kommt. Weil ich aber dieses Vergnügens nur selten genießen kann, so gehe ich im Falle, daß mir der Charakter nichts tröstliches verspricht, zur Untersuchung des Affektes über, die sehr oft reichhaltiger ist, weil es das Ansehen hat, unsere Künstler haben mehr den Ausdruck der Affekte als der

Charaktere liebgewonnen. Es ist auch jener ohne Zweifel viel leichter hervorzubringen, als dieser. Selten läßt die Geschichte, oder die Handlung den Künstler im Zweifel, mit welchen Leidenschaften er seine Figuren beleben soll; und der Ausdruck ist beinahe mechanischen Bestimmungen unterworfen; jede Muskel hat ihre eigene Bewegung, wenn sie ein Dolmetsch der Freude oder der Trauer werden muß. Hierin kann der Künstler nicht leicht irre gehen; und Carl le Brun, hat mit seinen Zeichnungen dafür gesorget, daß auch derjenige, welcher nicht im Stande ist, die Natur selbst zu sehen, nicht ohne Vorbild sey.

Nur wird er sich hüten müssen, in alle die Uberspannungen zu gerathen, die sein Meister ihm vorgezeichnet hat. Weiße Ruhe ist um so mehr zu empfehlen, je heftiger die Empfindungen sind. Zwar schadet auch die Schwäche des Affektes; aber hierdurch haben unsere Künstler seltner geirret, als durch Gewalt und Uibertreibung. Die schmeichelnde Hoffnung, stark im Ausdrucke zu scheinen, im Falle, daß man es weder gehörig anzuschicken weiß, noch die allerdings notwendige Mäßigung kennt, hat, zumal angehende Künstler, auf Irrwege abgebracht.

Hiermit, lieber Freund, habe ich Ihnen freilich nur Trümmern, woraus etwa noch ein Gebäude sich heben dürfte, vor Augen gelegt: viel zu wenig, um das Verlangen eines Kunstbegierigen zu befriedigen,
allein,

allein, wie mich dünkt, immer genug, dasjenige für den Kenner zu beleuchten, was in meinen folgenden Beschreibungen noch kürzer vorkommen wird. Ich habe über jeder Malerei nicht die ganze Reihe der angeführten Begriffe entwickelt: denn auf diese Art müßte die Wiederholung viel zu eckelhaft, die Ausdehnung viel zu ebenteuerlich, die Bemerkungen viel zu überflüssig, und das ganze viel zu kraftlos seyn. Ich glaube nicht, diese Fehler vermieden zu haben; aber um so mehr mögen sie sich vorstellen, wie sie bei Klugung jeder Kleinigkeit unerträglich seyn würden. Es genügte mir also, von den bisherigen Bemerkungen bei jeder Malerei nur das passendste auszuheben, was entweder zur besseren Kenntniß derselben, oder zur Beleuchtung eines nicht unbedeutenden Grundsazes in der Kunst beitragen möchte. Vielleicht, daß einst ein geübterer Kenner diesen Weg zur Aufnahme der Kunst vortheilhaft findet, und mit gemessneren Schritten einhergeht, als es mir Kraft und Muffe gestattet haben. — — —

II.

Neapel den 12. Oktober 1788.

Ich kann nicht sagen, daß beim wirklichen Anblicke einer schwimmenden Stadt die Eindrücke auf meine Seele denjenigen gleich gekommen sind, welche sich sonst mehrmal die Einbildung mit ihren geschäftigen Vorstellungen hervorgebracht hatte. Das angenehme derselben zu unterdrücken, mögen auch viele

Umstände beigetragen haben? eine hungrige Aufnahme in Ruestre, die niedrigen Ränke deren, die ungestüm ihre Dienste anboten, der kalte Nordwind über der See; und ein Schleier vom Nebel, welcher über der Stadt herlag, ließ die Seele, was sie wollte, nicht ganz fühlen. Unterdeffen so sonderbar es ist, vor sich eine Menge ungeheurer Gebäude zu haben, die alle wie aus dem Meere hervorstiegen, so ist doch dieses Sonderbare nicht sowohl ein Gegenstand des Auges, als der Einbildung. Jede Stadt dicht an der See gebaut, macht auf das Auge dieselbe Wirkung. Man setze sich in eine Barke, und steure von Sorrento, oder von der Insel Capri gegen Neapel zu, so glaubt man, ein Venedig zu sehen, denn die vielen Durchschnitte von Kanälen, und die Grundfesten der Gebäude unter dem Wasser sind in der Ferne kein Gegenstand fürs Auge.

Das innere dieser Wasserstadt würde mir mehr aufgefallen seyn, wenn ich nicht die Kanäle der holländischen Städte, die wohl auch bequemer und reinlicher sind, vorhin gesehen hätte. Ich wohnte am Kanal Grande, und hatte also Gelegenheit, was da vorgeht, bemerken zu können. Es dünkte mich bis zur Verwunderung ob, und die Häuser gegenüber wie ausgestorben; denn ein Menschenkopf irgend an einem Fenster war eine große Seltenheit. Ich nehme den Theil aus, der hinter der Brücke die Rialto liegt, wo die Barken, welche die Gemüser und Gartenfrüchte nach der Stadt bringen, Lermen und Geschäftigkeit wecken.

Nicht

Nicht etwa nur dieser große Kanal, sondern auch alle die übrigen, welche ich durchgefahren bin, scheinen so menschenleer; und wenn dieß ein Merkmal von häuslicher Beschäftigung ist, so muß man bekennen, daß die Venetianer sehr arbeitsam sind.

Was übrigens die Randle noch einigermaßen belebt, sind die Gondolen. Sie erschienen einzeln, und selten, ohne das Gewühl, so ich mir vorstellte, den engen Kanal ausgenommen, welcher nach dem herzoglichen Pallaste führt, und wenn der Rath sich versammelt, oder auseinander geht, mit Gondolen gleichsam gedeckt ist. Schwerlich kann ein Fremder an dem Anblick derselben Vergnügen finden. Auf Befehl des Senats sind sie alle schwarz bestrichen, und ihre Hütchen mit schwarzem Luche bedeckt: ein Anblick, welcher das angewohnte Auge an unsere Leihentkutschen erinnert. Ich konnte den eigentlichen Grund dieses sonderbaren Gesetzes nicht erfahren; denn unnütze Pracht hiemit abzuschneiden, mag wohl die wahre Ursache nicht seyn; sie verbietet sich Gondolieren von selbst, wie man es ihren verrissenen Kleidern leicht absehen kann. Allem Ansehen nach ist es ein altes Herkommen, so nirgend gewisser als in Republiken zum Gesetze wird, wo man auch die unbedeutendsten Neuerungen für gefährlich hält.

Es war Nachmittag, als ich in Venedig anlangte, und meine Neugierde trug mich sogleich nach dem Markusplaz. Gleichwie er in der großen Stadt bei-

nah der einzige Platz ist, so ersetzt er gleichsam, oder vereinigt, was viele andere nicht geben würden. Auf einmal sieht man sich von den stillen Rindlen, und engen schmutzigen Gäßchen in eine lebhafte und herrliche Stadt versetzt. Vor sich die sonderbare Markuskirche, zur rechten die neuen Prokurazien, ein prächtiges Gebäude von Sansovin; zur linken die alten Prokurazien, zwar alt und gothisch, dennoch ihrer Größe, und Gleichheit wegen merkwürdig, durch ihre Arkaden einstimmig mit der Gegenseite, und untenher belebt durch Krambuden, und Kaffeegesellschaften; im Rücken endlich nebst andern Gebäuden die Kirche des h. Eeminian: Ueberdies noch der hohe Thurm, auf dem Plaze, die ungeheuren Mastbäume auf herrlichen Postamenten von Bronze, dann die Aussicht nach dem kleinen Plaz hin, die beiden Säulen darauf, des Doge gothischer Pallast, das prächtige Bibliothelgebäude, und die offene See, geben gewiß einen sonderbaren Anblick. So viel man auch Wesens von dem Gewimmel auf diesem Plaze macht, fand ich ihn doch nie sehr belebt: Nur wenigen, worunter auch Masken, gefiel es, auf und nieder zu gehen; die meisten saßen in den Kaffeebuden, so still und ernsthaft, als wären sie über wichtige Angelegenheiten des Staates versammelt. Es mag hier demungeachtet ein andermal sehr lebhaft hergehen; allein izt wars in Oktobertagen, deren Abende ein kalter Nordwind noch unfreundlicher machte. Unterdessen hatte ich dennoch das Vergnügen, Gaukler aller Art, Taschenspieler, Redner, Säger, Mandorensümper, Sufmdner,

männer, und lustige Affen in Kreisen zu sehen, die sich, so gut sie konnten, herumtummelten, den müßigen Zusehern, deren nur sehr wenig waren, eihige Soldi abzulocken.

Da ich mich den ersten Abend begnügen mußte, das Aeußere dieses Plazes, und einige der engen, finstern, und schmutzigen Gassen, wie sie ohne Ausnahme alle sind, gesehen zu haben, so kehrte ich Tags darauf wieder dahin, meiner Absicht zufolge, die Denkwürdigkeiten der Kunst, besonders die Malereien aus dieser Schule der Koloristen, in den Gebäuden selbst aufzusuchen. Die Markuskirche, und der daraustossende Pallast des Doge schienen mir zuerst meine Aufmerksamkeit zu verdienen. Es ist nicht wohl möglich, die Verlegenheit zu beschreiben, worinn ich mich bei dem Anblick dieser Malereien fand. Ich hoffte an den Werken einer Schule, welche den Ruhm der besten Farbengebung allen übrigen abgerungen hat, in hellen offenen Hallen mein Auge zu weiden. Beides war umgekehrt; denn die Malereien sind größtentheils, zumal in den Kirchen, beinaß zu Grunde gerichtet, und der Ort, wo sie aufgestellt sind, so dunkel, daß es schwer läßt, die schwachen Reste der vortreflichen Pinsel gewahr zu werden.

Man gibt verschiedene Ursachen an, deren vielleicht keine allerdings zureicht, diese allgemeine Farbverwüstung zu erklären. Was die Sache aufhellen kann, ist

ist der große Unterschied zwischen Malereien in den Kirchen und in Privathäusern. In den letztern haben sie sich so gut, als in jeder anderen Stadt erhalten: sie werden aber auch in den oberen Gaden, welche sehr hoch über dem Meere stehn, aufbewahrt, und die Fenster, wenigstens gegen die Kanäle hin, sind insgemein geschlossen. Es scheint, man könne hieraus den Schluß ziehen, daß die Meerdünste, immer etwas mit Salze geschwängert, an dieser Verwüstung die vorzüglichste Schuld haben. Ubrigens mag auch die Vitriolsäure des rothen Grundes, dessen sich die Italiäner sehr oft bedienen, das seinige beitragen, um so mehr, in Gesellschaft des Meersalzes. Da die Kirchen offen, und ihre Bilder niedrig stehn, finden die verderbenden Dünste leichteren Zutritt. So viel ist gewiß, daß die Ausdünstungen aus den Kanälen, auf eine beträchtliche Höhe durch ihren Geruch fühlbar, der Gesundheit nicht sehr zuträglich sind. Ich glaube, daher die etwas sonderbare Bauart venetianischer Palläste, welche das feste Land ohne Grund nachgeahmet hat, ableiten zu können. Sie sind, wie mitten durchschnitten, so daß das untere Geschos gemeiniglich so hoch, als die beiden obern, oft auch noch höher ist: Weder ökonomische Rücksicht, noch das Vergnügen des Auges scheinen diese Ausmessung zu rechtfertigen; dagegen tritt ein anderer Grund ein, der dem Reichen wichtiger ist: er will gesund wohnen, und über den dichten Dunstkreis der Kanäle erhaben seyn. Was seiner Gesundheit zu statten kommt, genießen auch die Werke des Pinsels mit; ihre Farben

werk

werden nicht aufgezehrt, und sie sind eine wahre Erholung fürs Auge des Reisenden, so sich in Kirchen blind gesehen hat.

Ich werde noch oft in der Lage seyn, meine Unzufriedenheit über die ausgefressenen Farben zu äussern: aber igt, lieber Freund, will ich sie nicht ferner damit benruhigen, sondern, da wir denn doch nichts Bessers thun können, sogleich in die Markuskirche führen. Wir finden hier nicht, was wir suchen. Werke der Kunst und des Geschmacks sind ihr Verdienst nicht: sie ist ein Monument geschmackloser Pracht: aber Seltenheiten finden wir doch. Nur aussenher welche Pracht! Die Aussenseite zeigt untenher fünf grosse Bogen, von 292 Säulen unterstützt, alle aus feinem Marmor, ausser den achten aus Porphyre, welche an dem Haupteingange stehen. Über diesen Bogen läuft eine Galerie, mit vielen Säulen umfaßt: Ich zählte sie nicht, aber die diese unnütze Mühe auf sich genommen, wollen 364 aufgebracht haben. Fünf andere Bogen, über diese Galerie gespannt, werden abermal von vielen Säulen, alle aus Porphyre, getragen. Jeder dieser oberen Bogen trägt eine Statue, und unter dem mittleren, sind die vier Kasse, schätzbare Reste des Alterthums angebracht. Man sollte glauben, welche Wirkung diese Aussenseite machen müsse, zu deren Verherrlichung Konstantinopel und die Levante geplündert wurde: Unterdessen muß ich es, vielleicht zu meiner Schande, bekennen, daß sie auf mich keinen Eindruck

ge-

gemacht haben. Entweder ist meine, oder die Geschmacklosigkeit des Gebäudes schuld daran. Ich will ändern weder mein: Empfindung, noch meine Vorstellung aufdringen; aber die alte unfreundliche Bauart, die gothische Spizung der obern Bogen; die kleinen abgeschmackten Thürmchen, in der ächten maurischen Bauart, selbst die Überladung mit so vielen, meist Kleinlichen Säulen, deren viele hinter den andern versteckt sind, noch mehrere der hohen Stellung wegen kaum ins Auge fallen, mögen mich hierüber entschuldigen.

Von den Statuen, welche auf den Spizen der obern Bogen angebracht sind, stellt die mittlere den h. Markus vor: In den sechs gothischen Thürmchen die nach einer besseren Bauart stehen seyn würden, zeigen sich die vier Evangelisten, der verkündende Engel, und Maria, wie sie die Botschaft erhält. Ich kann ihnen davon nichts weiter sagen, als daß sie von Marmor, so viel sich ausnehmen läßt, sehr mittelmäßig gearbeitet sind. Mehr Achtung verdienen die vier Pferde unter dem mittleren Bogen, wäre es auch nur des Alterthums wegen, aus dem sich die metallenen Werke, zumal von einer beträchtlichen Größe, nur sehr wenig erhalten haben. Ob sie aus Bronze, wie einige wollen, oder aus Kupfer, wie andere behaupten, gegossen seyn, konnte ich nicht untersuchen: Liebhaber der Kunst werden sich aus dem einen nicht mehr als aus dem andern erbauen: Winkelmann, der
an

an an einen Orte sagt, daß sie von Erze wären*, sagt an einem andern, daß sie aus Kupfer sind und vergoldet waren**; man wird sich also hieraus erklären, daß er unter dem Erze keine Bronze verstanden habe. Anton Maria Zanetti in seiner prächtigen Ausgabe von den antiken Statuen, die in dem Vorsaale der Bibliothek von S. Marco, und anderswo in Venedig zu sehen sind, sagt es ganz zuversichtlich, daß sie aus Kupfer, nicht aus Erze sind, weil jenes zur Vergoldung geschickter ist***. Ich dachte, wir dürften ihm hierinn auf sein Wort glauben, weil er Gelegenheit hatte, eine Wahrheit dieser Art mit Verlässlichkeit zu erheben.

Die Venezianer im Jahre 1206, nachdem sie mit den Franzosen Konstantinopel erobert hatten, nahmen dieselben von dem Sirkus, wo sie aufgestellt waren, ab, und brachten sie nach Venedig. So kamen diese Pferde wieder nach Italien, woraus sie Konstantin der große, als er seinen Siz nach Bisanz verlegte, samt dem Sonnenwagen geführt hat, welcher über seinem Triumphbogen in Rom, heute noch unter dem Namen Coliseum bekannt, gestanden hatte. Erizzo in seinen Untersuchungen über Medaglien will dieselben
Pferde

* Winkelmann Gesch. der Kunst Wienerausgabe S. 694.

** S. 545.

*** Ant. Mar. Zanetti, delle antiche statue greche e Romane, che nell' antisala della Libreria di san Marco, e in altri luoghi pubblici di Venezia si trovano.

Pferde auf einer großen Medaglie des Nero, die dessen Triumphbogen vorstellt, gefunden haben: sie sollen daselbst denselben Schritt, dieselbe Bewegung, dieselbe Stellung der Köpfe haben, und durchaus den Pferden über der Markuskirche ähnlich seyn. Andere geben vor, sie hätten beinah auf alle Triumphbogen der Kaiser wandern müssen: schon August habe sie auf den seinen gesetzt, darauf Nero, Domitian, Trajan und endlich Konstantin der große. Diesem Vorgaben zufolge, müßten sie mit dem übrigen Raube aus Griechenland nach Rom geschafft worden seyn. Gilt aber die erste Angabe, und sind sie erst zu Neros Zeiten erschienen, so müßten sie wol einem der damaligen Künstler angehören. An wahrscheinlichen Vermuthungen fehlt es eben nicht. Nero liebte die Arbeiten aus Bronze sehr, und die Kunst zu gießen, welche schon beynah verloren war, lebte unter ihm wieder auf. Eine dunkle Stelle des Plinius * könnte die Vermuthung weiter fortrücken; da er einen Senodor an giebt, der von Nero berufen, eine kolossalische Statue gegossen, und in dieser Gattung Arbeit sich hervorgethan hat. Allein weil es uns, die Gewißheit der Angabe zu erheben, an geschichtlichen Urkunden fehlt, wollen wir die Vermuthungen bey ihrem Werte lassen. Wichtiger wäre es, wenn sich erweisen ließe, was die Venezianer dafür halten, daß sie ein Werk des großen Lysippus sind, von dessen vielen Arbeiten wir nichts
mit

* Lib. XXXIV. Cap. VII.

mit Gewißheit angeben können. Daß die Arbeit schön ist, gibt noch keinen Beweis für Lysippen; denn wir können wol nicht zweifeln, daß es im Altertume mehr Künstler gab, die sich darauf verstanden, Pferde zu bilden; wenn sich die neuern Künstler hierinn einen Vorzug beilegen, so kömmt ihnen die geringe Zahl übriggeblibener Pferde, und die fehlerhafte Ergänzung an denselben nicht wenig zu statten. Man scheint aber hierüber zu vergessen, daß es Künstlern, die die Kunst der Zeichnung bis zu berühmten Meisterstücken gebracht haben, so bald sie ernstlich wollen, nicht fehlen kann, auch gute Pferde zu zeichnen; daß sie aber wollten, dafür dürfte uns wol die Vollkommenheit ihrer übrigen Werke, und die ununterbrochene Gelegenheit, Statuen zu Pferde in großer Anzahl zu verfertigen, Bürge seyn.

Was die Schönheit dieser Pferde belangt, ergeht es ihnen, wie demjenigen, worüber Marklaurel sagt; die Meinungen sind getheilt; das letztere findet Wright überaus gut, Winkelmann hält den Kopf für sehr vortreflich, und Keyßlern will weder der Kopf noch die Bewegung der Füße, noch das Verhältniß der Theile gefallen. Die Pferde über unserer Kirche mögen sich also zufrieden geben, daß sie kein besseres Schicksal haben. Winkelmann setzt sie unter die schönsten des Altertums, und kennt außer den herkulanischen Seltenheiten, als gute Pferde der Alten, nur noch zwei auf dem Quirinal, und das obengenannte des Marklaurel. Demungeachtet wird die symme-

trische Stellung der vieren zu Venedig nicht jedermann gefallen, wenigstens ist sie nicht wol in der Natur gegründet, und die Hebung beider vorderen Beine stimmt weder mit der Erfahrung noch mit den Gesetzen mechanischer Bewegungen ein. Uibrigens will ich diese Untersuchung Pferdekennern überlassen, zumal jenen, welche sich auf die Schönheit der zeltischen und eptirischen verstehen, wovon alle Künstler vermuthlich ihre Muster genommen haben. Der Fuß, wiewol er in zweien Formen nach der Länge des Pferdes geschah, ist doch nicht allerdings gelungen, daher müssen manche mangelhafte Theile ausgefüllet, und die Ausfüllungen mit kupfernen Nägeln befestiget werden, wie sich auch aus dem Kupfersche bei Zanetti Tab. XLV erfahren läßt. Sie finden sich vorzüglich am Hals, und am Bauche, wo der Fuß mangelhaft scheint, zum Beweise, daß sie nicht zur Ergänzung des Modelles, sondern des Fußes angefügt sind.

Nichts ist sonderbarer, als diese Werke der Kunst die in jeder Rücksicht eine ganz andere Bestimmung hatten, über dem Portale einer Kirche zu sehen. Einen seltsameren Platz konnten sie wohl nicht erhalten haben. Es scheint man habe für diese Kirche alles aufgebracht, was seltsam und kostbar ist, ohne sich der Bedeutung zu kümmern. Aus Konstantinopel brachte man sie anfangs ins Arsenal von Venedig, wohin sie auch besser taugen würden: aber die Gegend war zu unansehnlich, und es wurde angetragen, die hers-

zögliche Kirche, und den Markusplatz zu verzieren; daher zog man sie aus dem Arsenale hervor; und stellte sie so auf, daß wir igt in einer ordentlichen Reihe über der Gallerie die Pferde des Sonnenwagens, besser oben den Löwen, und ganz auf der Spitze des Bogens den heiligen Markus sehn. Die eigentliche Zeit dieser Übersezung ist nicht bekannt: aber in den Tagen des Petrarca war sie bereits gemacht, denn in der Beschreibung einer Feierlichkeit auf dem Markusplatze, ertheilte er diesen Werken des Altertums grosse Lobsprüche.

In demselben Geschmakte, in welchem wir die Verzierungen von aussen gesehen haben, ist auch das innere der Kirche. Ich will sie nicht erst bey der gothischen, oder wenn sie lieber wollen, griechischen Bauart verweilen. Man gibt vor, die Sophienkirche in Konstantinopel nachgeahmt zu haben, gewiß eine geringe Empfehlung, wenn wir bedenken, daß sich die Bauart in denselben Zeiten nicht nach den Gesetzen der Kunst, sondern nach der Kaprize vorgeblicher Bedeutungen gebildet hat.

Schon zu Anfange des neunten Jahrhunderts, als der Leib des heiligen Markus wegen der Einfälle der Sarazenen von Alexandria übertragen wurde, hat man angefangen, auf diesem Platze eine Kirche zu bauen. Aber sie stand nicht länger, als hundert acht und vierzig Jahre, und brannte ab im Jahre 976. Bei ih-

rer Wiederherstellung erhielt sie zwar die heutige Form aber noch lange die Seltenheiten nicht. Erst im eilften Jahrhundert brachte man die feinsten Marmor aus Athen und andern Orten der Levante, um die Kirche von aussen, und von innen damit zu bedecken. Seit dieser Zeit kamen immer neue Zuwächse der Pracht. Säulen, Mosaiken, porphyrene Fußböden, Statuen, Malereien, Gold und Diamanten alles in Ueberflus, aber weder angenehm fürs Auge, noch so angebracht, daß sie wol gesehen werden. Der Hauptaltar hat vier Säulen von weißem Marmor, mit Bibelgeschichten ausgelegt; das Basrelief vom Golde, mit Perlen besetzt, und mit Diamanten oder andern Edelsteinen, ist ein Raub aus Konstantinopel, wozu noch Venedig seine Zusätze gemacht hatte. Die Tribune ruht auf neun Marmorsäulen, und ein anderer Altar hat zwei Säulen vom Serpentin, vier vom schönsten Alabaster aus Orient, und einen Fußboden von Porphyr.

Nichts ist wol verschwenderischer, als die mosaikischen Arbeiten, womit alle Nischen, Bögen, Decken, Kuppeln in und aussen der Kirche reichlich belegt sind. Dieß macht die Kirche um so ärmer an Kunst. Damit auch die Mosaiken selbst weniger Wirkung haben, und überhaupt den Grundsätzen einer geschmacklosen Verzierung getreu zu bleiben, sind sie auf Goldgrund getragen. Sie stellen meist Geschichten aus der Bibel vor. Aus allen heben sich die Arbeiten der Gebrüder Succati. Man macht viel Aufhebens von der Hochzeit
in

in Kana, von der Auffahrt Marien, und von den apokalyptischen Vorstellungen; noch mehr von Salomons Gerichte, und von der Figur des heiligen Markus, wie er nach dem Himmel sieht; *ubi diligenter inspeneris*: sagt hier die Aufschrift, *artemque ac laborem Francisci et Valerii Zuccati venetorum fratrum agnoveris; tum demum judicato. MDXLV.* aber ich mochte sie betrachten, wie ich auch wollte, fand ich denn doch nur wenig: so die Aufmerksamkeit des Kunstkenner's verdiente. Selbst das mechanische Verdienst steht tief unter den römischen Mosaiken: und was man etwa vorzüglich gesucht haben mag, der Kirche von einer Art mühsamer und kostbarer Werke Pracht und Ansehen zu geben, hat der Mangel an Geschmack, die Dunkelheit des Ortes, Überladung und eine beinaß gänzliche Verbannung der Harmonie so ziemlich vereitelt. Sollten Sie Belieben tragen, lieber Freund, über diese mosaikischen Arbeiten sich ausführlicher zu unterrichten, so weise ich sie auf zwei Werke, das eine von Anton Maria Zanetti; *della Pittura Veneziana, e delle opere pubbliche de' veneziani maestri, libri V.* das andere *La chiesa ducale di san Marco colle notizie di suo innalzamento, spiegazione de' Mosaici ed iscrizioni &c.*

Um ihnen jedoch einige bestimmte Nachrichten von diesen Mosaiken zu geben, muß ich zuerst erinnern, daß deren Wert gar sehr verschieden ist. Einige haben das Ansehn, als ob sie aus dem neunten

Jahrhundert kamen: die Zeichnung ist elend, und das mechanische Verdienst stimmt damit überein. Kaum läßt sich sagen, daß sie kolorirt sind: man sieht schwarz und weiß, etwas Gold mitunter, bisweilen auch andere Farben, immer so gereiht, daß die Figuren Erbarmen wecken. So erscheinen sie größtentheils in der Taufkapelle, in der Tribune der Kirche, rechts an den Wänden, und an der Decke derselben. Aber andere haben ihr Verdienst, sie sind wenigstens Malereien ähnlich, deren Kolorirt matt oder abgestorben ist. Unter den Bogen vor dem Eingang in die Kirche, unter der Vorhalle, und in den Lunetten der Kirche, welche beim Eintritte links zu sehen sind, zeigen sie sich, wenn nicht vollkommen, wenigstens anständig.

Salomons Gericht in der Vorhalle zur Linken, so sehr es auch berufen ist, wollte mir denn doch nicht gefallen: ausser dem schadhafsten Stande, worin es sich dermal befindet, gibt es noch andere Ursachen, warum ich es unter dem Rufe fand, indem es zu sehen das Glück hat. Die wichtigste ist, daß ich die Charaktere der Figuren, zumal der Vorzüglichsten, weder Salomons, noch der ächten Mutter empfehlen kann. Der Henker, welcher so eben bereit steht, das streitige Kind entzwei zu hauen, spielt noch seine Rolle am besten, und hat nur das einzige wider sich, daß ich ihn gar nicht zu sehen verlange. Ubrigens fand ich weder an den Gruppen der Figuren, noch an
den

denstellungen derselben, noch an dem Ausdruck, der hier vorzüglich herrschen soll, noch an der Architektur des Saales, was ein Kennerauge sonderlich reizen möchte.

In eben dieser Vorhalle über dem Haupteingang in die Kirche schwebt der heilige Markus im Netzgewande gegen den Himmel auf. Die schwülstige Aufschrift, welche ich vor kurzem angeführt habe, mag sich wol vornämlich auf die Emporhebung des Heiligen beziehen; denn sie empfiehlt sich von einer nicht gemeinen Leichtigkeit, wie dessen Kopf von Ausdruck der Sehnsucht nach dem Himmel. Aber Charakter und Gewand, deren wenigstens das erste gewis wesentlich ist, strafen den Lobredner des Schwulstes.

Aus allen den vielen biblischen Vorstellungen an der Aussenseite, in der Vorhalle, und in der Kirche selbst, welche noch einige Aufmerksamkeit verdienen, hebt sich unstreitig die Hochzeit in Kana. Eine kleine mässige Tafel, der Figuren nicht viel, aber artig gruppiert, und vortreflich gestellt, mit einem Ausdruck welcher dem Künstler Ehre macht, zeichnen diese Gemälde aus. Man hat es im Angesichte über dem Bogen, wie man sich gegen die Kapelle stellt, welche von der Malerei des h. Lukas berühmt ist. In der Gruppe, wo Maria von ihrem Sohne das Wunder vorlangt: zeichnet sich die Bittende mit einem schönen Kopfe, und mit einer liebvollen Empfindung aus.

Heiterkeit, Wohlwollen, und selige Ueberzeugung von der Macht ihres Sohnes liegen in der schönen Seele. Vor der Tafel kniet eine weibliche Figur, vielleicht die Braut dieser Scene, in einer Stellung, die Rafaels nicht unwürdig wäre. Die andere Gruppe bildet der Bräutigam am Ende der Tafel, einige Mädchen nebenher, und ganz aussen ein Mann, der etwa dem Inhaber des Hauses ähnlich sieht. Er steht vorwärts gebückt, leicht, und aufmerksam auf den Ausgang der Sache. Die Figuren sind an sich sehr artig, und überdies noch so bedeutend, so schön verteilt, so symmetrisch gestellt, so voll Theilnehmung an der Handlung, daß man an diesem Gemälde ein vorzügliches Verdienst vor allen übrigen nicht leicht verkenneu kann. Wenn ich die symmetrische Stellung anrühme, schliesse ich hiemit den Kontrast nicht aus. Ohne denselben würde die Symmetrie albern und geistlos seyn. Aber wenn man den Kontrast zum Nachtheil der Symmetrie empfiehlt, so dünkt michs, sey man nicht recht daran. Es verhält sich hier die Sache, wie die Geisligkeit der Figuren zur weisen Ruhe. Eins steht nicht gut ohne das andere; entweder sinkt Kraft oder Grazie hin: aber der letztern haben die größten Künstler vorzüglich gehuldigt; und die, welche die erstere vor der letztern lieb gewinnen, bauen ihren Ruhm auf Sande, reissen beim ersten Augenblick an sich und lassen das Herz in der Folge um so kälter, je mehr sie der Wärme über ihre Schildereien zu verbreiten glaubten.

Wie

Wie die Kirche und die Vorhalle, so ist auch die Sakristei mit Mosaiken überladen. Das ganze Gewölbe, bis herab auf die Lunetten hat einen schmutzigen Goldboden, mit mosaikischen Bildchen und Verzierungen ausgelegt. Man kann sich leicht vorstellen, wie unangenehm die Wirkung seyn müsse, zumal da das sparsame Licht, und die Eisengitter der wenigen Fenster beym ersten Eintritt vielmehr einen Kerker als eine Sakristei anzukündigen scheinen. Ich würde mich in der größten Verlegenheit finden, wenn sie darauf bestehen wollten, daß ich ihnen von den Schildereien dieser Wölbung Rechenschaft gebe. Sie haben meines Wissens kein Verdienst, als daß sie Mosaiken sind, keines von Seite der Zeichnung, keines von Seite des Kolorits. Es ist diese venetianische Mosaik von der römischen in zwei wesentlichen Wirkungen unterschieden, die eine, daß die Stücke, woraus sie besteht, ihrer Größe wegen die Zusammensetzung viel zu sehr wahrnehmen lassen: die andere, daß die Farben in Rücksicht auf Munterkeit, Stärke Abstufung und Saftigkeit noch lange nicht an die Malerei reichen, insgemein zu weit absehen. Kommt nun noch eine rohe Zeichnung hinzu, wie sie an dieser Decke, und in der Kirche sehr oft ist, so läßt sich gewiß nichts sagen, als daß es Kaprizie war, die Wände mit langwierigen, aber unangenehmen Produkten des menschlichen Fleisses zu verunstalten. Hievon verdienen die Werke der Gebrüder Succati, und ihrer Zeitgenossen eine Ausnahme. Ihre Arbeiten sind

R 5

nicht

nicht nur in Ansehung der musivischen Zusammensetzung, sondern auch in Rücksicht auf Zeichnung, Stellung, Ausdruck mit den übrigen rohen Produkten in keine Vergleichung zu bringen. So zeichnen sich auch in dieser Sakristei einzelne Figuren aus, womit die Lunetten des Gewölbes verziert sind. Ihre Stellungen sind edel, die Gewänder gut gelegt, und Ausdruck der Empfindung liegt in ihren Köpfen.

Was hier vorzüglich gesehen werden muß, sind zwei Bildchen neben dem Eingang in die Sakristei, deren Geschichte ich bei Gelegenheit eines dritten, so über dem Eingang in die Schatzkammer zu sehen ist, näher entwickeln werde. Ist mag es genug seyn, mit kurzen erinnert zu haben: daß sie von den besten Künstlern dieser Art gleichsam um die Wette verfertigt wurden. Auf beiden wird Hieronymus, nach einerlei Idee vorgestellt. Der Heilige kniet an einer Felsenwand, den gewichtigen Stein in der Rechten, um sich damit reumütig vor die Brust zu schlagen. Von oben herab strahlt himmlisches Licht, und eine freundliche Aussicht mildert das ernste der Scene. Das Kolorit hat nur sehr wenig Kraft, oder Schmutz, und vieljähriger Staub birgt sie dem Auge. Man kann der Stellung und dem Ausdruck des heftigen Affektes ihr Verdienst nicht absprechen: an dem einen, welcher zur Rechten hängt, dünkt er mich übertrieben: Sein Kinn stemmt sich gewaltig vor, und der Bart, wie am Neptun auf der bekannten Gemme, aber nicht aus
glei:

gleicher Ursache, an die Brust gelegt, glebt dem Heiligen, zumal da es den Haaren an Feinheit fehlt, ein sonderbares Ansehn.

Marmor ist in dieser Kirche gewiß nicht gespart worden: außerdem daß die Wände von außen und von innen mit feinen Marmorarten gedeckt sind, hat der Fußboden seine eigene Art Verzierung. Er ist mit kleinen Steinen belegt, die auf eine musivische Art, allerlei Blumen und Thiere vorstellen: Allein Werke dieser Art, gleichwie ihr Verdienst durchaus mechanisch ist, so fodern sie den Kunstkenner, welcher nach dem Wesen verlangt, zu Untersuchungen nicht auf. Was in Rücksicht der Kunst verdient bemerkt zu werden, sind die Werke des vortreflichen Sansovin. Ausser der Thüre des Tabernackels aus Bronze, wovon sich nicht viel absehen läßt, hat er eine größere in erhabener Arbeit verfertigt: Sie ist gleichfalls aus Bronze, und führt in die Sakristei. Die Vorstellung ist aus der Leidensgeschichte des Heilandes; seine Grablegung und seine Auferstehung, mit den Abbildungen der Evangelisten und Propheten. Sansovin vergaß sein eigen Portrait nicht, und verewigte hier auf gleiche Weise seine vertrauten Freunde, den Dichter Arétin, und den großen Lizian. Es ist gewiß eine vortrefliche Arbeit, viele Figuren bis halben Leib ganz von der Fläche abgelsst, Stellungen, wie sie nur auf Malereien vorkommen mögen, und Ausdruck der Empfindung in den Gebärden, und so weit sich im Dunkeln ausnehmen läßt

läßt, auch in den Köpfen der Figuren verraten eine Meisterhand. Aber schätzbarer als dieß alles sind mir die vier Evangelisten und eben so viele Kirchenlehrer dieses Künstlers in der Gegend des Hauptaltars: Stellung, Zeichnung, Charakter der Figuren, und Ausdruck der Empfindung sind vortreflich. Unter den vielen meist kleinen Statuen dieser Kirche aus Bronze oder Marmor, sind sie unstreitig die wichtigsten. Sie verzieren das Vorgeländer des Hauptaltars, und sind aus Bronze, sitzend vorgestellt, nicht viel mehr, als etwa zwei Schuh hoch.

In der herzoglichen Kapelle finden sich einige Malereien, wo man sie am wenigsten suchen sollte, auf den Thürflügeln der beiden Orgeln: an der einen, welche zur linken steht, haben zwei Künstler, die uns wohl nicht bekannt sind, Urban von Venedig, und Franz Tacconi aus Cremona, der eine die Geburt des Herrn, mit der Anbetung der Weisen, der andere die Auferstehung gemalt. Sie mögen sich diese Kunstwerke leicht vorstellen, wenn sie sich erinnern wollen, daß die genannten Künstler im fünfsten Jahrhundert gelebt, und diese ihre Arbeit im Jahre 1490 aufgestellt haben. An der andern Orgel zeigen sich vier Bildnisse der heiligen Markus, Theodor, Franz und Hieronymus von der Hand des Bellino. Außer diesen bemalten Thürflügeln hat die Kirche keine andern Schätze der Malerei. Denn das Bild der heiligen Jungfrau von Lucas, eigener Hand gehört nicht mehr in die Epoche der neueren Kunst, und wir-

würde unter den alten Malereien des Herkulanums auch eine sonderbare Figur machen. Ich suchte es lange vergebens die ganze Kirche durch, und fand es endlich an einem Seitenaltare; allein, ob es gleich mit vielen Lichtern umgeben war, sah ich denn doch nichts, als ein kleines schwarzes Bierel in einer kostbaren Einfassung. Die Venezlaner geben sich mit wenig zufrieden: griechische Schriftsteller erzählen, ihre Kaiser hätten es mit sich in ihren Kriegen herumgeführt; und dieß reicht ihnen zu, der Sage zu glauben, daß es etwas außerordentliches, ein Werk des h. Lucas seyn müsse.

Die wichtigsten Seltenheiten hat der Doge Vitale Michele nach Venedig gebracht, im Jahre 1097. Sie sind in der Taufkapelle zu sehen, und werden von andächtigen Gläubigen fleißig besucht. Zur einen Seite zeigt man zwei Steine aus dem Kerker Johannes des Täufers, worüber er enthauptet wurde, und wer an der Angabe zweifeln will, mag sich mit den blutigen Tropfen überzeugen, welche sich noch von Zeit zu Zeit hervordrängen. Zur andern Seite ist abermal ein Stein, dem man das sonderbare, so er hat, nicht absehen kann: wer sich aber bereden mag, das Christus hierüber stand, als er den Tyriern predigte, wird ihn gewiß merkwürdig finden. Ueber demselben steht ein Beweis, daß schon die ersten Christen marmorne Cathedralen hatten: auf dieser, welche hier zu sehen ist, saß der h. Marcus zu Aquileja, und hiemit ist zugleich die Frage gelöst, ob er je nach Aquileja gekommen

men sey. Es wäre nicht artig, Beweise von diesen Angaben fodern, und die Leichtgläubigen in ihrem süßen Traume stören zu wollen. Genug, daß sie um das älteste Monument, so die Geschichte ausweisen konnte, um das Felsenstück, woraus Moses die Quelle geweckt hatte, unglücklicher Weise gebracht worden sind: denn da sie ferner keinen Grund, als eine sehr späte Aufschrift hatten, die deutlich genug sagt, daß Michael, und etwa noch seine Gemahlinn Irene über diesem Marmor eine Quelle durch Kunst leitete, wie sie einst Moses durch fromme Gebete aus dem Felsen geweckt hatte, so gaben sie sich endlich mit der unkünstlichen Erklärung zufrieden. Hätte man diese Aufschrift nicht gemisdeutet, so würde man sich wol die Mühe nicht genommen haben, einen so unbedeutenden Stein in die herzogliche Kirche zu versetzen.

Man hat Mühe, diese Seltenheiten in der Kapelle zu finden. Die Steine aus Johannes Kerker sind in die Wand eingelassen, und da diese allenthalben mit Marmortafeln gedeckt ist, waren Zeichen nöthig, die das sonderbare von dem allgemeinen unterscheiden sollen. Es ist also über denselben das Haupt des Heiligen aus Marmor angebracht, und besser oben in der Lunette der Wölbung die Geschichte seiner Enthauptung in einer elenden Mosaitarbeit vorgestellt: die Steine selbst unterscheiden sich durch viele Aderu und Flecken die ihrer Nothe wegen geschift sind, das Andenken einer blutigen Scene zu erneuern.

Der

Der Stein, worüber Christus den Tyriern gepredigt hat, macht izt den Tisch des Altares, und ist nichts sonst, als ein gemeiner Stein. Man kann sich nichts roheres denken, als die Verzierung dieses Altares ist. Mitten steht eine kleine Gruppe aus Marmor, Maria mit dem todten Sohne über ihrem Schooße, in einem Stile, der etwa des eilften Jahrhunderts würdig ist, zwei Engeln nebenher, noch etwas antiker. Dieser zurük hebt sich ein großes Kreuzbild aus Metall, und hinter demselben steht die berühmte Katheder, worauf der heilige Markus in Aquileja gesessen hat. Sie ist beinah im gleichen Geschmace mit dem Throne des großen Karls in Aachen, nur daß man in Aquileja für die Lehne des Rückens besser besdacht war. Man sieht also ein Stück Marmor, ziemlich hoch, oben etwas zugespizt, und zu einem Sitze hohl gemacht, enge, unansehnlich, an den Seiten mit unförmlichen Figuren, Einschnitten, und Verzierungen auf Art eines dufferst rohen Basreliefs ausgelegt. Wenn wir Beweise nöthig hätten, daß wol über diesem Stuhle kein Evangelist je sitzen konnte, so wäre diese Arbeit überzeugend genug: denn in den Zeiten des Nero war jeder Meißel, selbst an den Grenzen Italiens noch unfähig, so gar elend zu stemmen.

Zur linken des Kreuzganges geht man nach dem Schaze dieser Kirche, der nicht nur ungemein reich an Gold, Perlen, und edlen Steinen ist, sondern auch historische Merkwürdigkeiten vorzeigt, die ungefähre

in

in dieselbe Klasse gehören, wohin wir das Felsenstück des Moses und die Katheder des heiligen Markus gezählt haben. Da wir aber in Ansehung der Kunst hier kaum was zu suchen haben, so werde ich mich mit einer flüchtigen Anzeige begnügen. Wenigstens glauben es die Venezianer, daß sie einen Dorn von der Märterkrone, einen Nagel der Kreuzigung, und eine Trümmer der Säule haben, woran Christus zur Geißelung gebunden war. Ueberdies noch ein Stück vom Kleide der heiligen Jungfrau, einen Theil von der Hirnschale Johannes des Täufers, und da sie das Bildniß Marien von dem Pinsel des h. Lukas besitzen, so war nichts billiger, als daß sie sich auch um einem Theile des Armes, von welchem der Pinsel Kraft und Bewegung erhielt, beworben haben.

Den Juwelenschatz zu vermehren, haben sich, wie man vorgibt, die Großen der Erde um die Wette gestritten, die Republik zu beschenken. Ein sehr großer Diamant mit einer goldenen Lilie soll ein Geschenk Heinrichs III. Königs in Frankreich an den Doge Mocenigo seyn, als derselbe nach dem Tode seines Bruders Karls IX., aus Pohlen, wo er König war, über Venedig nach seinem neuen Reiche ging im Jahre 1574. Behn Rubinen, deren einer acht Unzen wiegt, hat Kaiser Rantafuzeno schon im Jahre 1343 an die Republik verehrt. Ohne des Kardinals Grimani zu erwähnen, dessen Geschenk in einem großen Rubine bestand, hat sogar der König in Persien Usuncassan nicht unter-

lass

lassen, seinen Beitrag zu liefern; dieser bestand in einer kostbaren Ampulle. Zwei Diamanten in Ringe gefaßt vom Franz I Herzog in Florenz aus dem Hause Medici. Ein Hut und ein Degen aus päpstlichen Händen, eine Menge Rubinen, Smaragde, Hyacinthen, Topasse, Chrysoliten von verschiedenen Kaisern aus Orient sind gewiß schätzbare Geschenke: aber einen kostbaren Kelch, dessen sich der Patriarch von Konstantinopel bediente, und zwei künstliche Rauchgefäße aus der Sophienkirche haben sich die Venezianer selbst genommen, ohne erst auf die Freigebigkeit der Schenkenden zu warten. Ubrigens soll selbst die herzogliche Krone ein Geschenk seyn, und zwar, was sich denn doch mit deren Kostbarkeit nicht wol vergleichen läßt, von dem Nonnenkloster zu S. Zacharia. Es ist dieselbe Krone, oder wenn man will, der Herzoghut, womit die Dogen am Tage ihrer Vorstellung gekrönt werden. Unter den vielen Perlen, Rubinen, und andern Edelsteinen, deren Wort über alle Schätzung seyn soll, ragt ein großer Diamant hervor, der alle übrigen überwiegt, daß es also schwer läßt, solche Schätze einem Nonnenkloster zuzumuten, welches für sein Geschenk keinen Beweis, als eine alte Sage hat. Die übrigen vielen Kronen, welche hier noch aufbewahrt werden, und deren eine in der Aufschrift das Königreich Cyprien, die andern das Königreich Candia nennt, sind ihrer Kostbarkeit ungeachtet, weiter nichts als eine traurige Erinnerung an den Verlust, welchen die Republik in den letzten Jahrhunderten erlitten hat.

Merkwürdiger, als alle die todten Schätze dieser Art, würde Reisenden ein altes Evangelium seyn, wenn es nicht so ganz verwüftet wäre, daß sich nicht einmal absehen läßt, ob es griechisch oder lateinisch geschrieben sey. Es ist folglich so viel als verloren. In Venedig gilt es für ein Manuskript von der eigenen Hand des h. Markus, der es in Aquileja geschrieben, oder gewiß hinterlassen haben soll. Da man aber außer Venedig verlangt, daß historische Zusicherungen auch Grund haben sollen, so kann es und für nichts sonst, als für ein sehr altes Manuskript gelten, was immer noch merkwürdig genug wäre, wenn es sich auch nur hier und da lesen ließe. Ubrigens beruht der ganze Grund auf den Nonnen zu Aquileja, die bei der Ubergabe dieses Geschenkes versichert haben, daß es das eigene Werk des heiligen Markus sey. Ein anderes Manuskript ist nicht seines hohen Alters, sondern der Malereien wegen berühmt. Es ist ein Missal, und die schönen Miniaturgemälde sind von der Hand des Clovio, den man als einen Schüler des Julio Romano kennt. Unter andern Vorstellungen wird hier auch die Feierlichkeit geschildert, mit welcher der Leib des heiligen Markus in den Sarg unter dem Hauptaltare dieser Kirche gelegt worden ist. Man möchte diese Schilderei gerne als eine Urkunde gelten lassen. Da sich aber diese Einsenkung nach Dandols Chronik im Jahre 1094 zugetragen haben soll, und die Miniaturmalerei um einige Jahrhunderte jünger ist, so beweist diese Urkunde gar nichts. Ubrigens möchte sich der Zweifel nicht

nicht sowohl um diese Epoche drehen, als um die viel kritischere, der Übertragung von Alexandrien, und der Authentizität des Alexandrinischen Zeugnisse, was denn alles auf Sage beruht.

Näher dem Zimmer, woran alle diese Schätze aufbewahrt werden, sieht man ein Mosaikbild, so den heiligen Hieronymus vorstellt: wir haben deren schon zwei in der Sakristei dieser Kirche gesehen: sie sind nebst noch einem vierten um die Wette verfertigt worden. Es waren zu derselben Zeit in Venedig vier vortrefliche Arbeiter in Mosaik, welche einander den Vorzug streitig machten, Koffelt oder Dominik Bianchini, Anton Bianchini, Franz Succato, und Bartholomae Bozza. Die Procuratoren von S. Markus, um zu erfahren, welcher aus den vieren vorzüglicher arbeite, geriethen auf den Einfall, der heute noch bei Kunstakademien, ob er gleich viel unbequemeres hat, für Verteilung der Prämien gilt, nämlich allen vieren denselben Gegenstand aufzutragen. Man wählte hiezu die Figur des heiligen Hieronymus. Succato trug den Preis davon, und erhielt die Ehre, daß sein Werk vor dieser Schatzkammer aufgestellt wurde. Man sagt, er theile sie mit Lizian, der ihm die Zeichnung zu dieser Figur gemacht haben soll. Zwei andere Werke wurden von eben dieser Wette in der Sakristei der Markuskirche aufgestellt, und das vierte hat die Republik an den Herzog von Savoyen überlassen.

Nachdem ich alles das merkwürdige gesehen hatte, stellte ich mich abermal auf den Platz hin, sah wiederum die fünf Kuppeln, mit Blei gedeckt, und in die Form eines Kreuzes gereiht, sah die fünf Thore aus Bronze vor mir, setzte die fünf anderen, welche sich dem Auge entzogen in der Einbildung hinzu, die ungeheuren Bogen vor mir, mit mosaischen Arbeiten geziert, unterstützt von unzähligen Säulen, die Statuen umher, den Löwen, das Sinnbild der Republik, die mutigen Kasse des Sonnenwagens — und dachte — so viel mußte der Orient und der Occident liefern, um ein Geschmackloses Ganze zu geben.

Es war spät; demungeachtet wollte ich nicht wieder die öden Kanäle zurückmessen, dankte die Gondel ab, und ging auf festem Boden nach meiner Herberge. Ich kann Ihnen, lieber Freund, nicht deutlich genug erklären, wie finster und unfreundlich mir die Stadt schien. Von dem offenen Platze kam ich sogleich in eine enge Gasse, die sich immer mehr schloß, und endlich so enge zusammenzog, daß ich kaum allein des Raumes genug hatte.

IV.

Neapel den 15. Oktober 1788.

Wenn es erlaubt ist, von der Dauer einer Republik auf ihre gute Verfassung zu schließen, so kann man nicht läugnen, daß Venedig in gewisser Rücksicht allen Republikanern zum Muster dienen kann. Aber so ein Schluß darf wohl nicht ohne Beschränkung gemacht werden. Oft dauert ein schwächlicher Körper, und der danrende Stand eines Staates ist von dem blühenden zu unterscheiden. Die Dauer mag Venedig seiner Verfassung danken; aber es wird nicht unrecht daran seyn, wenn es in eben derselben auch den Sturz von seiner Höhe sucht. Ein Körper, aus unzähligen Gliedern zusammengesetzt, ohne ein vorzügliches, so die Kraft hat, denselben ihre Richtung zu geben, muß in seinen Bewegungen oft unzweckmäßig, allemal langsam seyn. Versäumte Zeitpunkte, einheimisches Mißtrauen, lange Berathschlagungen, vermischte Anstalten, eine außer Haus nothwendige, daheim gefährliche Macht aus Grundsätzen geschwächt, haben die Herrschaft und die Handlung von Venedig getrübet. Eben das, was die Verfassung erhält, bringt oft den Wohlstand herab. Die Erhaltung setzt Unveränderlichkeit voraus, und strenge Wachbarkeit gegen Neuerungen; der Wohlstand will, daß manches

nach Zeit und Umständen abgeändert werde: was im eilften Jahrhunderte vortreflich war, ist im siebenzehnten schädlich geworden: aber es blieb, weil sich Niemand an Neuerungen wagen durfte. Niergend, selbst Pohlen nicht ausgenommen, ist die Fürstenwürde so bedeutungslos, als in Venedig. Ist einmahl der Doge mit vielen Weiskäufigkerten gewählt, hat er sich öffentlich auf der Treppe des Palastes krönen lassen, ist er auf dem Markusplaze feierlich herumgetragen worden, und hat er sein Geld unter das frohlockende Volk glücklich ausgeworfen, dann mag er bleiben, wo er will; er heißt Doge, hat den Vorfiz im Rathe und trägt einen Purpur: Das Purpurkleid ist sein Königreich; im Rathe ist er kaum etwas mehr, als ein Senator; lebt übrigens wie gefangen, und ist beinaß das unterthänigste Glied des ganzen Staates. Denn seit es der Rath gewagt hatte, den Doge Falieri, mitten auf dem Kleinen Plaze, zwischen den zweien Säulen, wo alle Todesurtheile vollzogen werden, enthaupten zu lassen, haben die Häupter der Republik mehr Unterwürfigkeit gegen dieselbe, als der unbedeutende Gondolier, leben heraus eingezogen, fliehen allen Schatten von Bergrößerungsplänen, hüllen sich in den äußerlichen Glanz, ein, den man ihnen zugesteht, und haben das angenehme Schicksal, bis an ihr seliges Ende ein Gegenstand des Widerspruchs zu bleiben, nicht weil sie Macht haben, sondern weil man fürchtet, daß sie welche erhalten möchten. Der einzige Vorzug, welchen die Dogen in Aus-

. scheidung

sehung der Regierung zu haben scheinen, besteht hierinn, daß sie im Senate eine Sache vortragen können, ohne sie vorher den sechs Referenten des Staates, Savii genannt, an die sich alle übrigen wenden müssen vorgelegt zu haben. Aber auch dieser Vorzug ist nur scheinbar: denn eben diese Referenten können den Vorschlag des Doge auf zweierlei Arten zurücksetzen, indem sie hindern, daß es zur Botirung kommt, oder es auch nach gescheneer Botirung dahin bringen, daß eine neue Ueberlegung veranstaltet wird. Wer also dieser Staatsreferenten nicht gewiß ist, läßt es wol bleiben, einen Vorschlag zu thun.

Unterdessen hat man den Dogen für ihre lebenslängliche Gefangenschaft, worinn sie die Republik hält, äußerliche Pracht und Ehrenbezeugungen eingestanden, gestaltet ihnen den Vorsitz in allen dreien Collegien, der Regierung, der Justiz, und der auswärtigen Geschäfte, läßt wol auch das Geld auf ihren Namen prägen, und hat ihnen einen bequemen, herrlichen Palast aufgebaut, welcher denn doch nicht sowol der Sitz des Doge, als der Republik ist. Gleichwie er dicht an der Markuskirche steht, so ist er auch nach dieser das sehenswürdigste in Venedig, einem Liebhaber der Kunst wol noch viel schätzbarer, da ihn hier jeder Saal für das Gothische schadlos hält, womit er zuvor seine Erwartung getäuscht fand.

Die Außenseite dieses Gebäudes, wie sie von dem kleinen Plage gesehen wird, ist zwar so gothisch, als die Markuskirche; das oberste Theil sieht einer alten Festung aus dem dreizehnten Jahrhunderte ähnlicher als einem Palaste: unter dieser Art von Ringmauer läuft eine Halle mit maurischen Säulen verziert, und in eben diesem Geschmacke, welcher den Venetianern der deutsche heißt, sind ganz unten spize Bogen gespannt: Ihre Wirkung aufs Auge ist um so unfreundlicher, da die Fußgestelle der Säulen unter der Erde sind; denn man hat den Überschwemmungen von dieser Seite des Meeres lieber durch Erhöhung des Bodens, als durch Ziehung eines Dammes wehren wollen.

Allein so bald man in den geräumigen Vorhof, und über die herrliche Riesentreppe in die ungeheuren Säle kömmt, würde man der gothischen Form gerne vergessen, wenn nicht eine ungewöhnliche Dunkelheit aller Orten das Andenken derselben erneuerte. Ob es gleich dem grossen Hofe, wohin man durch den Haupteingang zuerst kömmt, an Symmetrie fehlt, wird man denn doch durch die bessere Bauart des inneren Gebäudes, durch die majestätische Treppe, und vorzüglich durch einige Werke der alten und neuen Bildhanerkunst schadlos gehalten. Die Reste des Alterthums soll man aus Athen und andern Städten Griechenlands hieher gebracht haben. Sie waren eigentlich ein Theil des berühmten Museums, so der Pro-

lus

Inrator von S. Marco Friedrich Contarini gesammelt hat. Die Statuen, nicht nur hier in diesem Hofe, sondern auch in dem öffentlichen Büchersal, kommen als Geschenk von seiner Hand. Eine Göttinn des Ueberflusses, ist noch erträglich; aber eine Pallas, eine Fortuna, so wie eine andere weibliche Figur, und die Statue eines Barbaren verdienen keine Aufmerksamkeit als etwa in Rücksicht auf Drapperie. Nur zwei zeichnen sich also aus, die eine im Staatskleide, die andere mit dem Mantel der Philosophen umgeben. Man gerieth auf den Einfall diese Marklaurel, weil er Kaiser und Philosoph war, jene Cicero zu nennen. Der Grund dieser letztern Veneuerung liegt in der Rolle, welche die Figur in der Hand hält, und dem Schranke daneben, worinn Schriften aufbewahret wurden. Man schloß also, noch nicht so ganz richtig, es müsse ein römischer Redner seyn: Nun soll Ciceros Statue über dem Eingang des Musensizes zu Athen gestanden haben; es ist also jedem, der es dafür annehmen will, warscheinlich, daß dieß eben dieselbe Statue sey. Beide sind fleißig gearbeitet; vorzüglich haben die Gewänder dem gelehrten Ferrari gelangt, in seiner Abhandlung über die Kleidertracht der Alten, den Zuschnitt der Toga und des Palliums zu bestimmen. Zwei neuere Statuen, von Anton Ricci einem alten Bildhauer aus Verona, sind zu schlecht, als daß sie in diesem Hofe stehen sollten. Sie stellen unsre Stammeltern vor. Ich erschrak, als ich den Vater der Menschen sah; ohne Geleits-

schaft der Eva würde ich ihn für einen Drangutang gehalten haben: Man vermenge diesen Anton nicht mit einem Andreas Ricci aus Padua, welchen man insgemein für den Meister dieser Figuren ansieht: denn die Aufschrift an dem Fußgestelle der Eva stellt den Veroneser in den völligen Besitz seines Rechtes zurück.

Um so merkwürdiger sind zwei Statuen von Sansovin. Sie sind über der Treppe in kolossalischer Größe aufgestellt. Daher soll dieselbe den Namen einer Riesentreppe erhalten haben. Wie das immer sey, so sind die Figuren in Ansehung der Stellung, Gebärde, und Stärke des Ausdruckes vortreflich. Sie stellen den Mars vor, und den Neptun, Symbole des Weges, worauf die Republik zu ihrer Größe kam. Mars ist freier und natürlicher gestellt, aber sein Angesicht aus der italienischen Natur, wovon die Mythologie so wenig als Polyklets Schule, wo der Grundsatz vom Ideale galt, gewußt haben mag. Neptun hat viel ähnliches mit dem Moses des Michael Angelo Buonarotti: er steht eben so ausgewunden da, seine Miene hat vielleicht noch mehr disteres, und der lange Bart ist beinaß auf dieselbe Art gekrümmt, und an den Busen gedrückt. Für so einen Neptun wird kein Zuseher beim ersten Anblick gewonnen. Der erzürnte Seegott auf der bekannten Gemme, wovon wol etwa Sansovin diese Idee abgenommen hat, erscheint ungezwungener, zürnt edler, und

und behält noch deutliche Züge der Güte und Menschenliebe.

Sobald man von dieser Riesentreppe auf die gedeckte Halle kommt, zeigen sich an der Wand die fürchterlichen Löwenköpfe mit ihren offenen Mägen, immer bereit, die Angaben niedriger Seelen, die für billigen Preis Vater und Bruder verraten, zum Besten des Staates aufzunehmen. Es ist Pflicht des Unterthans, den Staat vor Gefahren zu warnen. Aber eine Staatsinquisition dieser Art ist gewiß eben so fürchterlich, als das heilige Blutgericht in Spanien. Demungeachtet bildet sich Venedig ein, frei zu seyn, weil sein Doge ohne Macht ist, ein gewöhnliches Vorurteil in Aristokratien: Seit dem Jahre 1792. als man dem Doge Gradenigo beinahe alle Gewalt abgenommen hat, setzte sich eine gewisse Anzahl Familien in den Besitz der gesetzgebenden Macht. Es waren etwa deren vierhundert; denn hundert andere sind nur erst später mit Vorschießung vieles Geldes, vorzüglich zu den Türkenkreuzen, zur Gesellschaft der ersten zugelassen worden. Was nun den wenigen beliebt, was sie im grossen Rathe beschließen, oder ändern wollen, müssen sich die zwei Millionen, woraus der Staat von Venedig besteht, ohne Widerrede gefallen lassen. Nichts wird so gerne, als der Begriff von Freiheit verkennt. Alles will frei seyn, und alles ist gebunden, im eigentlichen Verstande selbst die stolzen Aristokraten. Oft wollen sie nicht, was be-

schloß

schlossen wird; aber drei Centurien befehlen, und die zwei übrigen müssen gehorchen. So sind doch gewiß die befehlenden frei? — Ich denke nein; sie waren, als sie ihre Stimme gaben, nun sind sie es nicht mehr. Man nehme an, dreihundert haben die Mehrheit gemacht; so ist es allerdings Ehre genug zu geben, daß ein volles Drittel aus eigener Einsicht und Ueberzeugung gestimmt hat; die zwei übrigen haben ihre Stimmen blendenden Vorstellungen, einem Oheim, oder dem weisen Nachbar, oder ihrer Schwachheit gegeben. Wenn sie nun wiederkehren, die Sache mit eigenen Augen sehen, in der Ausübung fühlen, wie nachtheilig sie wider sich selbst gestimmt haben, und nach der Erfahrung denken, daß sie jetzt ganz anders stimmen würden — so müssen sie sich dennoch dem gemachten Schlosse fügen, oder gewärtig seyn, durch Zwangsmittel dazu verhalten zu werden: der Gedanke, frei gewesen zu seyn, täuscht; und man berebet sich gerne noch zu besitzen, was man gezwungen war, abzugeben. Des Aristokraten Freiheit besteht also in wenig Augenblicken: die übrige Zeit seines Lebens ist er so fest gebunden, als die anderen Stände des Staates. Ubrigens mag man es den Edlen von Venedig zu gut halten, wenn sie sich etwas auf den Anteil einbilden, welchen sie an der Gebung des Gesetzes genommen haben. Aber wenn die zwei Millionen sich frei dünken, weil sie sechshundert gehorchen, und auf zwei andere Millionen, die einem gehorchen, mit Verachtung herabschauen, dann wird es allerdings lächerlich.

In

In England, wo acht Millionen ihre fünfhundert Repräsentanten selbst wählen, hat dieses Vorurtheil wenigstens einen Anschein von Wahrheit. Aber im Grunde ist kein anderer Unterschied, als daß die Aristokratie des Unterhauses durch Wahl, jene von Venedig durch das Erbrecht besteht. Wird ein Edler von Venedig geboren, so sorget sein Vater dafür, daß er ins goldene Buch eingetragen werde, und erhält hierüber einen Beglaubigungsschein: so bald nun der Junker seine Volljährigkeit erreicht hat, nimmt er ohne Widerrede Sitz im grossen Rathe. Es besteht also der Sowordn in Venedig aus keiner festgesetzten Zahl: Er wächst an, und nimmt ab nach dem Zufalle der Zeugung und der Sterblichkeit.

Eine andere Freiheit gilt in Venedig, die aller Orten Statt haben kann, es mag einer herrschen oder tausende, nämlich, daß die Regierung in keines Privaten häusliche Geschäfte eindringt, und die Einwohner der Stadt in gewissen Lieblingsneigungen nicht kört. Aber die uns bereden wollen, daß in den übrigen, und zwar in vorzüglichern Dingen die Einwohner dieser Stadt ohne Zwang und Unterthänigkeit leben, meinen es nicht aufrichtig. Alle, die Gewerbe treiben, es mag auch seyn, worinn es wolle, oder sonst auf eine andere Art des Schutzes adelicher Häuser bedürfen, sind in einer Abhängigkeit, die man in Monarchien nicht kennt. Durch Jahrhunderte, zumal nach dem Verfalle der Handlung, ist ein grosser Theil
des

des Adels verarmt. Die alten Perüquen, und die abgenützten Rathskleider sind ein lauter Beweis ihres veränderten Zustandes. Sie können denn doch nützen, oder gewiß schaden, und trozen hiemit nicht selten auf die sonderbarste Weise, so daß sich der Mann von Geschäften manchmal, um größere Uebel zu verhüten, Erniedrigungen und Erpressungen unterwerfen mus, die er in keiner Monarchie vertragen würde. Handelsleute sind am schlimmsten daran, wenn ihre Waaren einem Noble zu gefallen das Glück haben: sie können den Preis nicht tief genug herunterstimmen, und dennoch müssen sie sich nicht selten gefallen lassen, der Uibersezung wegen die niedrigsten Vorwürfe anzuhören, zuletzt sich mit einem kleinen Stücke Geldes, nach Willkühr hingeworfen, zu begnügen, und ihrem allmögenden Gönner und Herrn für Erniedrigung und Ungerechtigkeit die tiefesten Verbeugungen zu machen. Dagegen bleibt er ungestört in seinem Rechte, so oft ihm beliebt, über dem Markusplatz, und durch alle Gäßchen der Stadt im Domino, und mit der Maske zu gehen, allein, oder in Gesellschaft, wie er es für seine Absichten füglich hält.

So viel auch diese Freiheit, wenigstens für den größeren Theil der Einwohner, lokendes haben kann, so fürchterlich ist im Gegenteil die Beschränkung von Seite desjenigen Tribunals, so für die Sicherheit des Staates, oder eigentlicher zureden, für die Fortdauer der izigen Verfassung, welche die oberste Gewalt in
die

die Hände weniger Familien legt, zu wachen. Es ist der Rath der Sehmänner, der alle Staatsverbrechen, wozu eben nicht viel gehört, untersucht, und schleunig abstraf, ohne dem großen Rathe, oder der Republik, oder dem Doge, oder sonst einem Menschen hierüber Rechenschaft zu geben, eine Gewalt die den blutigsten Mißbräuchen das Thor vollends aufschließt, und die Despotie feierlich auf den Thron setzt. Von jeher hat man der Religionsinquisition den Vorwurf gemacht, daß sie das Licht scheut, und durch ihr geheimes Betragen die heiligen Rechte der Menschheit unterdrückt. Einer bürgerlichen Gesellschaft kann nichts angelegener seyn, als die Publizität ihrer Blutgerichte: sie ist ein Dam, der blutige Kabalen, Tyranei und Ungerechtigkeit in ihrem Laufe aufhält, selbst Tyrannen neigten sich nur selten zu heimlichen Blutgerichten: um, was sie sind, nicht zu scheinen, waren sie wenigstens vorsichtig genug, ihren Ungerechtigkeiten eine Art von Publizität, und einen Anstrich von richterlicher Untersuchung zu geben. Wo säuete zuletzt das Menschengeschlecht hin, wenn es wenigen erlaubt wäre, Glieder der Gesellschaft aufzufangen, zu peinigen, und zu würgen, ohne nur der übrigen Gesellschaft hievon Nachricht zu geben, oder ihre Aufmerksamkeit mit andern Gründen, als, so wollen wirs, abzufertigen!

Benedig hat sich der sogenannten heiligen Inquisition wegen nicht zu beklagen; ihre Gewalt ist sehr
be-

beschränkt. Um so grenzenloser ist jene der Staatsinquisition. Die Sechsmänner wählen aus ihrem Mittel drei Inquisitoren des Staates, denen alle Gewalt zu pflanzen und auszureissen in die Hände gegeben wird. Wenn man der Beispiele, daß sie ihre Macht mißbraucht hätten, nicht viel angeben kann, so rechtfertiget das noch lange die Verfassung nicht: heimliche Gerichte, die noch dazu von Eile und von Strenge berühmt sind, bergen eher wol zehen Ungerechtigkeiten, bis eine nur halb aufgedekt wird. Die Furcht in kurzem ein Blutopfer des Staates zu werden, hält die wenigen zurück, welche der Wahrheit zeugen könnten, aber gewiß schlechten Dank für ihre Zeugenschaft finden würden. Die fürchterlichen Edwenrachen, wovon ich mit Schauern gestanden habe, sind eigentlich bestimmt, diese Staatsinquisition in ihrer Wirksamkeit zu erhalten, und sie sollen schon manche Geheimnisse aufgefangen haben, deren Entdeckung nicht den zwei Millionen, woraus diese bürgerliche Gesellschaft besteht, sondern den wenigen Familien, von welchen sie beherrscht werden, nützlich war. Unterdeffen ist nicht zu läugnen, daß die Strenge der Staatsinquisition, und manche glückliche Aufdeckung geheimer Verschwörungen die Aristokratie von Venedig nun schon bis ans Ende des fünfsten Jahrhunderts bei ihrer Verfassung erhalten hat.

Genug, lieber Freund, wir verlassen diese Edwenrachen, um in die Säle des herzoglichen Palastes

tes, und zugleich, was Ihnen angenehm seyn wird in die Galerie der vornehmsten Künstler von Venedig einzutreten. Ich werde die meisten Malereien anzeigen, ohne bei allen zu verweilen, weil ich fürchte bei der Widerkehr ähnlicher Vorstellungen mit Wiederholung derselben Bemerkungen viel beschwerlicher zu werden, als Sie es wol vertragen wollen. Man führte mich zuerst in dem Saal des großen Rathes, wo jeder Edle von Venedig Siz und Stimme hat. Sie können aus der Sal, die hier zusammenkömmt, auf die Größe des Saales schließen: er hat in die Länge 150, und in die Breite 74 Schuh, wodurch er Raumes genug gewinnt, auch über die Tausend Stimmenden bequem aufzunehmen. Diese Versammlung ist der eigentliche Souvrdn von Venedig; ihr gehört die höchste Gewalt an, sie gibt alle Geseze in Rücksicht auf die Form der Republik; bei ihr steht es, die heutige Verfassung aufrecht zu erhalten, oder abzuändern; von ihr hängt die Wahl aller Magistrats der Stadt ab, welche zu dem Rathskörper nicht gehören; sie bestimmt die Vorsteher der Städte, die der Republik unterthänig sind; und die Stelle des Großkanzlers, die einzige erhabene Würde, wozu ein nicht Adeltlicher gelangen kann, wird von dieser Versammlung vergeben: mit einem Worte, in ihren Händen liegt die Gründung des Staates, nicht die Verwaltung, oder, was einerlei ist, die gesetzgebende Macht ohne die ausführende, die in verschiedene Kollegien vertheilet ist.

W

Der

Der Doge hat hier den Vortz; aber sein gantzest Vorrecht besteht in einem königlichen Throne, worüber er, abgefondert von den übrigen, zu sitzen kömt. Es ist gewiß, daß sowol die Größe dieses Saales, als dessen ganze Verzierung und Einrichtung mit den Parlamentssälen von England in keine Vergleichung kömt. Man sollte glauben, in London den Versammlungsort einer kleinen Republik, in Venedig denjenigen eines mächtigen Reiches zu sehen. Ubrigens besteht hier die vorzüglichstezierde, in so weit sie wenigstens unsere Aufmerksamkeit würdig ist, in Malereien berühmter Künstler aus der Schule von Venedig. Ein ungeheures Bild, so die ganze Breite der Wand über dem Throne des Doge deckt, von der Hand des Tintoret verdient Achtung. Man sagt, es stelle die himlische Glorie vor. Allerdings ist unter einer solchen Anzahl von Figuren, als nötig war den großen Raum zu füllen, der Verwirrung so viel, daß es schwer läßt, den eigentlichen Gegenstand dieser Schilderei zu bestimmen. Es soll die himlische Glorie in drei Abtheilungen vorstellen. Nimt man hier das Verdienst des Pinsels und der Farben ab, so bleibt nichts übrig, als Gruppierung und Verteilung der Figuren, sonderbare, künstliche, manigfaltige Stellungen, deren einige sehr artig und leicht sind, womit viel Leben ins Gemälde gebracht wird, und vielleicht noch hie und da charakteristische Vorstellungen, deren Urbild der alltäglichen Natur abgenommen ward, um diejenigen zu befriedigen, die hierinn das Natürliche des Pinsels

zu finden glauben. Das gewöhnliche Loos solcher Schildereien ist, daß nicht eine Figur auftritt, um deren willen es der Mühe wert war, den Pinsel zuzugreifen. Ihr Verdienst besteht also in Nebensachen der Kunst; die wol alle gut, nur das nicht sind, was eigentlich Kunst heißt. Aus den vielen Figuren, die zumal in der mittlern Abteilung sehr zahlreich erscheinen, hebt sich nicht eine einzige, wenn wir etwa den untersten Engel ausnehmen, dessen Stirne mit Schatten gedeckt ist: Er hat Schönheit und Grazie. Auf den übrigen Gesichtern sitzt nur gar selten eine Seele, die sich etwas über den gemeinen Naturschlag erhebe. Selbst die drei Hauptfiguren, gleichwie sie immer freiliegen, so nehmen sie an Reiz, den noch die unterste hat, und am edleren Wesen ab.

Die übrigen Schildereien, wodurch die langen Wände des Saales, sowol gegen den Hof des Palastes, als gegen die Insel S. Georg gedeckt werden, stellen Geschichten der Republik aus einer Epoche auf, die, gleichwie sie derselben äußerst gefährlich war, also durch die glücklichen Unternehmungen des Doge Ziani für Venedig vielleicht die glänzendste geworden ist. Friedrich Rothbarts Bemühungen, die Republik zu stürzen, wurden vereitelt. Die andere Epoche, unternehmender, aber vielleicht weniger glänzend, macht die Einnahme von Konstantinopel aus. Die Begebenheiten mit Friedrich nehmen die rechte Wand ein, gegen den Hof des Palastes: Es sind deren elfe. Der

Doge Ziani und der Adel von Venedig erkennen Alexander III als den rechtmäßigen Pabst an; von Karl Calliari. Um den Frieden des Kaisers für diesen Pabst zu erhalten, faßt der Rath den Entschluß, Gesandte an Ihn abzuschicken; von Gabriel Calliari. Alexander theilt dem Doge und dem Rathe weiße Kerzen aus, vermutlich zum Gegensatz der schwarzen, die ein Zeichen des Kirchenbanns waren, womit Kaiser Friedrich belegt wurde, weil er Alexanders Pabstum nicht anerkennen wollte; von Leander da Ponte. Die Gesandten von Venedig tragen ihr Gesuch dem Kaiser vor; von Jakob Tintoret. Der Doge Ziani besteigt das Schif an dem kleinen Plage, worauf dieser Palast steht, und erhält den Degen vom Pabst Alexander; eines der besten Bilder dieses Saales, zumal in Ansehung des Kolorirts; von Franz da Ponte dem Vater des vorigen, insgemein unter dem Namen Bassano bekannt. Des Doge wirkliche Abfart mit der Flotte, über dem Fenster, von Paul Siamingo. Ziani gewinnt die Seeschlacht am Vorgebirg von Istrien, und nimt den kaiserlichen Prinzen gefangen; von Dominik Tintoret. Der Doge bringt den gefangenen Prinzen vor dem Pabsten, und erhält von demselben den bekannten Vermählungsring mit der ewigen Braut aller Dogen, dem adriatischen Meere; über einer Thüre von Andrea Vicentino. Um Friedensunterhandlungen zu eröffnen schikt der Pabst den gefangenen Prinzen an den Kaiser zurück; von Jakob Palma. Friedrichs Erniedrigung vor Alexandern, vermut-

mut-

mutlich eine Fabel, die weder den Charakter dieses Kaisers, noch dessen damaligen Umständen angemessen ist; dennoch aber auch zu Rom im Vatikan vorgestellt wurde, wo sie zur Ehre der Päbste vorzüglich getilgt werden sollte; von Friedrich Zucheri. Ueber einer andern Thüre kömmt der Kaiser, der Pabst, und der Doge in Ankona zusammen; von Hieronymus Cambarato.

Die Schildereien aus der andern glänzenden Epoche der Geschichte Venedigs füllen die Wand zur linken des Thrones, welche die Ansicht nach der See, und nach der Insel S. Georgen gibt. Sie beziehen sich alle auf die zweifache Einahme von Konstantinopel. Die eine geschah bei Gelegenheit, als der Kaiser Isak Angelus Comnenus ermordet wurde, und der Sohn des Unglücklichen Alexius Angelus die Republik um Hilfe bat. Die andere, als der Tyrann Alexius Duca den rechtmässigen Erben des kaiserlichen Thrones den jungen Alexius ermorden ließ. Es sind hierüber sieben Gemälde. Suerst schwört der Adel von Venedig, Konstantinopel und Zara zu erobern, von Andrea Vicentino. Die Belagerung von Zara selbst; von ebendenselben. Die Übergabe der Einwohner, welche den Belagerern die Schlüssel der Stadt bringen; von dem Sohne des Jakob Tintoret. Alexius bittet die Republik um Hilfe für sich, und um Rache für seinen ermordeten Vater; gleichfalls von Andrea Vicentino. Konstantinopel wird zum erstenmale

erobert; von Jakob Palma. Konstantinopel zum zweitenmale erobert wider den Tyrannen Alexius Ducas; von Dominik Tintoret. Balduin wird in Constan- tinopel zum griechischen Kaiser gekrönt; von Bassano oder Franz da Ponte, zwischen zweien Fenstern hat Paul Veronese die Wiederkehr des Doge Contarini geschildert, nachdem er über Genua gesiegt hatte; eine Epoche, die für Venedig so merkwürdig war, daß sie der Schilderien wol mehr, als eine verdienet hat.

Vergehen Sie mirs, lieber Freund, daß ich Ihnen hier ein eitel Verzeichniß dieser Schildereien her- gesetzt habe. Ich that es, um meine Bemerkun- gen, die, im Grunde einerlei, bei jeglicher derselben wiederholt werden mußten, im Ganzen zu geben. In dieser Absicht werde ich wol auch die Deckenstücke noch beisetzen, damit wir alsdann alle die historischen Ge- mälde dieses Saales mit einem Male übersehen kön- nen. Die Decke hat drei Reihen von Schildereien, wovon die mittlere allegorisch, die beiden anderen hi- storisch sind. Ich weiß Ihnen die eigentliche Ursache nicht anzugeben; aber es dünkt mich gewiß, daß die allegorischen Gemälde vorzüglicher ausgefallen sind. Es gibt deren nur drei, worunter das mittlere sich wol durch Größe, aber nicht eben durch Güte aushebt. Doge und Rath erhalten eine Krone von Delzweigen, und übernehmen die Schlüssel von den eroberten Städ- ten; eine Vorstellung der Herrschaft zu Lande, die
noch

noch durch eine andere erhöht wird: die Göttinn des Meeres von Adria in Gesellschaft der Thetis und der Cybele, der Mutter des Wassers und der Erde sieht auf den Rath herab, und scheint ihm die Herrschaft des Meeres und der Inseln zu übergeben. Ich glaube, daß es von der Hand des Paul da Ponte kam. Allein von den Göttinnen bis zum Rathe herunter ist keine Figur, womit sich die Kunst zu Frieden giebt. Die beiden andern haben mehr Verdienst, wenigstens von Seite der Empfindung, und des Kolorites. Der Gegenstand ist beinah derselbe: Venetia wird das eine Mal vom Siege, das andere vom Ruhme gekrönt. Jacob Palma setzte seine Siegerinn auf den Thron, zu ihren Füßen das Geschändel einer Galere. Um sie her liegen Sinnbilder der eroberten Städte, Gefangene, Siegeszeichen. Sie gewinnt ein edles Ansehen; aber das Charakteristische der Republik würde man vergeblich auf ihrem Angesichte suchen, da allem Ansehen nach Jakob Palma nicht gedacht hat, dasselbe vielmehr in ihre Züge, als in die äußerlichen Bilder des Sieges zu legen. Paul Veronese auf der andern Seite ließ sichs gewiß nicht mehr angelegen seyn, wenn gleich seine Schilderei einer vom Ruhme gekrönten Venetia unter allen Gemälden dieses Saales vorzüglich gerühmt wird. Seine Erfindung ist reicher, sein Pinsel kräftiger, und seine Figuren getreuer der friaulischen Natur. Wäre die Venetia, wie sie über Wolken schwebt, und aus den Händen des Rahmes die Kron erhält, so edel, als ihre Stellung ist, so er-

streckte sich der Vorzug dieser Schildereien auf mehr noch, als auf Nebendinge. Ihr Geleit ist ansehnlich; Die Fama, die Ehre, der Friede, der Ueberfluß verherrlichen ihren Triumph; ihre Krieger langen Trophäen herbei; und mit Staunen sehen noch ihr die Völker der Erde.

In der einen Seitenreihe nach dem Hofe hin hat eben dieser Künstler die Eroberung der Stadt Smirna gemalt; Franz Bassano die Besiegung eines Bizonti; Tintoret den Sieg auf dem Lago della Gardia; Franz Bassano des Barbaro Unternehmungen, das ist den Sieg über Mailand, und die Vertheidigung von Brescia; Jakob Palma endlich die Eroberung von Cremona unter Bembo's Anführung. In der andern Reihe, links vom Throne, hat Paul Veronese auch dem tapferen Scanderbeg die Ehre erwiesen, seine Vertheidigung der Stadt Scutari gegen die Türken zu schildern; Ubrigens hat Franz Bassano die Verwüstungen im Lande Ferrara, und einen Sieg wieder die Deutschen; Tintoret zwei Siege, den einen über den Herzog von Ferrara, den andern über die Arragonier; und Jakob Palma die Eroberung der Stadt Padua geschildert.

Es macht dem Rathe von Venedig, und den Künstlern Ehre, den Saal ihrer vorzüglichsten Versammlung mit Nationalgemälden behängen zu haben. So eine Bestimmung hatten die Künste bei ihrem Ursprun-
ge,

ge, und die weisesten Republiken Griechenlands haben sich derselben mit Vortheile bedient. Homers Eposseen, Pindars Siegeslieder, und viele kleinere Gedichte, wovon wir kaum noch die Namen wissen, was hatten sie für eine andere Absicht, als den Geist der Nation auf eine Größe zu heben, die Griechenlands Völker in der Geschichte unvergesslich macht? Frühzeitig traten auch die zeichnenden Künste in die Fußstapfen der Dichtkunst. Die Schlacht bei Mantinea, worinn nach dem Plinius etwas göttliches lag, die Herakliden vom Pamphilus, mit Delzweigen in der Hand, wie sie Schutz bei den Bürgern von Athen suchen, die Begebenheiten der Argonauten, des Theseus, und anderer Helden Griechenlands, zumal von dem unglücklichen Troja, die so oft dem Pinsel Vorwürfe gaben, sind ein Beweis, daß die griechischen Künstler den Göttergeschichten, welche schon für sich mit der Geschichte der Nation so enge verflochten waren, auch noch die sonderbare ihrer Helden beigefellet haben. Wenn gleich hierinn noch nicht die einzige Bestimmung der Kunst liegt, so ist es gewiß deren ein wesentlicher Theil. Der Staat würde allerdings wol daran seyn, wenn er bei Unterstützung der Künste hierauf Rücksicht nehmen wollte. Unsere Gärten sind voll mit unnützen, meist auch elenden Götterfiguren, unsere Gallerien wimmeln von schlechten Religionsvorstellungen, und kommt einmal ein historisches Gemälde in Vorschlag, so ist der erste Gedanke nach dem alten Rom, nach Griechenland, nach

Egypten, nach Asien, gleich als ob wir keine Geschichte, keine Helden, keine Begebenheiten, keine Ahnen, kein Volk, kein Vaterland hätten. Desentliche Paläste, wo sich die Nation, oder die gewählten aus der Nation beratschlagen, wo die wichtigsten Angelegenheiten der Regierung abgethan werden, wo Anstrengung, Treue, Vaterlandsliebe das Wol des Staates zusichern, sind in Monarchien, wie in Republiken die eigentlichen Wonsitze patriotischer Vorstellungen, und Venedig verdient hierin Lob und Nachahmung, daß es die Begebenheiten aus seiner eigenen Geschichte, im Palaste der Republik aufgestellet hat.

Ob aber die Ausführung eben so der Nachahmung wert sey, ist eine andere, nicht unwichtige Frage. Es mus jedem Liebhaber und Kenner der Antiken sogleich beim ersten Anblite auffallen, daß sich hier Doge, Senatoren, Volk, und was nur auf diesen Gemälden zu thun hat, im Kunstlosen Gewande der Natur darstellen: dieß mag bei vielen Wert haben, welchen es mehr um die Wahrheit der Porträte, als um die Beredlung der Natur, das ist, um die weise Absicht der Künste zu thun ist. Man unterscheide Geschichte und Kunst. Hätte uns Homer Trojens Geschichte, so wie sie war, und die Helden der Griechen mit ihren eigenen Zügen, ob schon in den wol klingendsten Versen beschrieben, so dürften wir ihm Dank wissen, von der Wahrheit einer unbedeutenden Begebenheit völlig unterrichtet zu seyn, Er aber wäre
der

der Vater der Dichtkunst nicht, und sein Werk kein lehrendes Muster für Nationen und Jahrhunderte; Achill ein gemeiner Held, Hektor ein wackerer Trojaner, und Ulyss ein Mann vom Verstande, alles im Umfang der gemeinen Sphäre, ohne je ein Gegenstand der Bewunderung, und Nachahmung zu werden. Die Väter der Künste wurden es dadurch, daß sie zuerst einsahen, wozu sie taugen können. Die Geschichte lehrt durch Wahrheit, die Kunst durch Beredlung; jene gehört für den Verstand, diese fürs Herz. Wahrheit liegt auch hier zum Grunde; allein über demselben hat der Künstler absichtlich, vermeidet nur den Widerspruch mit Wahrheit, und wirft übrigens seinen Helden alle die Reize mit freigebigen Händen zu, wovon er sich die beste Einwirkung auf das menschliche Herz versprechen kann. So wurde ein starker knochichter Mann in den göttergleichen Herkules, ein leichtfüßiger Jüngling in den gepriesenen Jason, ein erfahrener kluger Feldherr in den weltberühmten Ulyss, ein feuriger Prinz in ein Wunder von Tapferkeit umgeschaffen. In spätern Zeiten, wenn man gleich keine feurigen Drachen, keine dreileibigen Riesen, keine zaubernden Birzen, keine Minotauren, keine Waga des Schicksals, keine Gürtel der Venus, keine Kriegsrüstung aus Vulkans Schmiede, keine trojanischen Pferde mehr zu Hilfe nahm, blieb doch der Grundsatz von Beredlung und Verfeinerung, um so nützlicher, je anwendbarer dem bildenden Künstler. Dieser fand sich gar bald in der Nothwendigkeit, die ganze Kraft

Kraft seiner Vorstellung auf Charakteristische Physiognomie einzuschranken. Von dem allen, was Homer that, blieb ihm nichts übrig, als den Charakter und die augenblickliche Empfindung eines Helden zu zeigen, und indes der Dichter nachdrückliche Reden, allerlei Unternehmungen, Anschläge, Hindernisse, und deren kraftvolle Befiegung zu Hilfe nahm, die Geisteskraft seines Helden sichtbar zu machen, konnte der Künstler von dem allen nichts gebrauchen, und sah keinen andern Weg vor sich, als Charakter und Empfindung durch Proportion, Stellung, Gebärde, Gesichtszüge zu zeichnen. Sein Grundsatz der Verebelung lief also auf die Verfeinerung physiognomischer Merkmale hinaus. Damit aber gab sich die Schule von Venedig nicht ab: Ihre Sache war, Reichthum an Figuren, eine gefällige Zusammensetzung, und ein wahrhaftes Kosmetik Helden und Volk treten in ungeschminkter Natur auf: leicht entbehrt man der Malereien, und sieht das Wesentliche noch etwas natürlicher, in Friaul, und auf dem Plage von S. Marko.

Eine andere Bemerkung, die mit dieser vollkommen zusammenhängt, bezieht sich auf die Wahl der Handlungen, wie sie auf den meisten Gemälden dieses Saales zu sehen sind. Siege zur See und zu Lande, Einfürzung feindlicher Thürme, Eroberungen wichtiger Städte sind allerdings in der Geschichte, und zur Erhaltung oder Vergrößerung der Staaten von größter Wichtigkeit, heben die Seele des Patrioten

ten, und geben der Nation zu ähnlichen Unternehmungen, wenn es nöthig ist, Kraft und Nahrung. Dieß ist die ordentliche Wirkung der Geschichte; allein die Kunst hat eine andere Absicht; sie will gleich dem dramatischen Dichter moralischen Einfluß haben. Sophokles stellt uns nicht den Räthsellöser, den Besieger der Sphinx, den begünstigten Thronwerber Athens, sondern den unglücklichen Oedipus auf die Bühne; denn er will rühren, und mit aller Stärke der Kunst auf das Herz der Zuhörer eindringen. Ich verwerfe darum die Schlachtengemälde nicht; sie können manchmal ihre gute Wirkung haben, ob sie gleich, so wie sie gemeiniglich erscheinen, aus Ziel der Kunst nicht leiten können. Aber einen Saal mit Schlachten, Eroberungen, Verherrungen füllen, heißt von der Kunst nicht die Wirkung der Kunst, sondern der Geschichte verlangen. Was soll die Verbrennung der Thürme des Herzogs von Ferrara, oder die Heuwagen: list bei der Einnahme von Padua? Eine rührende Scene bei irgend einer glänzenden Unternehmung, ausgehoben aus dem wilden Getümmel der Schlacht, würde dem Helden und dem Pinsel mehr Ehre machen, könnte kunstmäßiger ausgeführt werden, und dürfte nicht erst die Frage nach der Bestimmung ihres Daseyns beantworten.

Neapel den 24. Oktober 1788.

Wir haben noch im herzoglichen Palaste der Merkwürdigkeiten genug, ohne uns nach dem übrigen Venedig umsehen zu dürfen. Ich ging also Tags darauf wieder dahin, und zwar gerade nach dem Saale der vier Thüren. Er ist eigentlich nur ein Vorsaal, der nach dem Saale des Antikollegiums führt, und seinen Namen von vier merkwürdigen Thüren erhält, die Palladio angegeben, und Giustio del Moro meisterhaft ausgeführt hat. Außer diesen findet man hier einige gute Malereien, worunter der Glaube von Tizian die vorzüglichste ist. Ein großes Kreuz in der Hand, schwebt er in Gestalt eines gemeinen Mädchens, mitten auf der Schilderei. Vor ihr kniet der Doge Anton Grimani, steif, in gezwungener Stellung; wenn dieß sein treues Ebenbild ist, macht es seinem Charakter keine Ehre; Es blickt ein schwacher Geist hervor, seine Mine ist ängstlich, und seine Brust beklommen. Zur andern Seite steht der heilige Markus, welcher vermutlich zum Gegensatz durch übertriebene Stärke, als Vorsteher der Republik, am Geistigen, was dem Doge fehlt, ersetzt soll. Sein tiefes Auge, sein finsterner Blick, die wollichte Stirne, und überhaupt die sonderbaren Züge des Angesichts würden im Walde den Wanderer betören machen, aber seine Stellung ist epel. Soldatenn
und

und Edle der Stadt zeigen sich hinter dem Doge, der Natur getreu und vortreflich kolorirt. So kam das Bild aus der Hand des grossen Tizian; aber ich glaube, es geschah um der breiten Wand willen, daß Markus Tizian den Auftrag erhielt, das Gemälde seines Vaters zu vergrößern. Vielleicht wäre es besser gewesen, so einen Auftrag, wenn die Wand doch gedeckt seyn mußte, sonst Jemanden zu machen, der zwar nicht aus Tizians Familie, aber mit dem Pinsel desselben vertrauter war. Ist nicht das eine Kolorit mit den andern sonderbar ab. Markus Tizian fügte links und rechts eine Figur an. So kommt an der Seite des h. Markus ein Greis zu sitzen, der aufmerksam horcht, was er auf seine Rolle niederschreiben soll; Er ist schlecht kolorirt, hat aber eine gute Stellung, und die Aufmerksamkeit des horchenden ist vortreflich ausgedrückt. Zur andern Seite ist das Gefolge des Doge mit einer Figur vermehrt worden, die mich besser kolorirt, aber in einer gezwungenen Stellung dünkt.

Diesem Gemälde gegenüber zeigt sich gleichfalls eine grosse Schilderei, welche den Einzug Heinrichs des dritten in Venedig vorstellt. Die Venezianer schienen mit dem Betragen dieses Königs äusserst zufrieden. Schon, sobald man über die Tiefentreppe gestiegen ist, liest man in der gedeckten Halle eine weitläufige Aufschrift mit rothen Buchstaben auf Goldgründe, daß er im Jahre 1574. um nach Karls des neunten, seines
Wu.

Bruders Lode den Thron von Frankreich zu besteigen, Florenz verlassen habe, und durch Venedig gezogen sey. Er nahm vom Senate den Titel eines Edlen von Venedig an, und ließ seinen Namen ins goldene Buch eintragen. Eine Schmeichelei, welche den Venezianern diesen Einzug eines mächtigen Königes immer merkwürdig machen wird: wenigstens haben sie es nicht unterlassen, bei allen Gelegenheiten groß zu thun, und die Größe eines Edlen von Venedig damit zu belegen. Die Schilderung des feierlichen Einzuges kommt aus der Hand des Andreas Vicentino. Die Menge sehr kleiner Figuren macht keine gute Wirkung; aber Gruppierung und Kolorit bestimmen das Verdienst des Gemäldes.

Außer einem Bilde von Contarini, so einen Doge auf seinen Knien vor Marien zeigt, eine gewöhnliche Vorstellung, die man hier oft genug zu sehen erhält, sind nur noch drei Deckenstücke merkwürdig, alle von der Hand des berühmten Tintoret. Das mittlere stellt Jupitern vor, wie er die edle Venetia ins Meer von Adria führt, ich denke, ihr die Herrschaft desselben zu übergeben. Die Stellungen der beiden Figuren sind gut, aber Jupiters Charakter sucht man vergebens; er steht zu weit von dem Begriffe der Alten ab. Die vergötterte Venetia sieht gleichfalls nur sehr menschlich aus: aber ihre Schüchternheit ist lebenswürdig, und wird entweder von der Furcht gezeugt, sich ins offene Meer zu wagen, oder was ihr
noch

noch rühmlicher wäre, von der Bescheidenheit, der Herrschaft des Meeres sich anzumassen. Die vielen Gottheiten, wovon sie begleitet wird, scheinen keine andere Absicht zu haben, als die Gruppen voller zu machen. Das eine der zwei andern Deckenstücke gibt eine Allegorie, die gleichfalls zur Verherrlichung Venedigs tangt. Juno macht der Venetia ein Geschenk mit ihrem Pfauen, vermutlich ein Sinnbild auf die Schönheit der Stadt, welches aber gewiß nur auf einige Beduten von Ferne, und auf den Markusplatz passen kann. Außer den Stellungen der Göttinnen ist hier nichts erbauliches. Juno und Venedig sind zwei sehr gemeine Figuren. Dagegen erscheint die letztere auf dem dritten Deckenstücke, wo sie die Laster mit Ketten zwingt, viel reizender. Wenn ihr Tintoret diese gefällige Bildung nicht durch ohngefähr, sondern aus Absicht gab, so hat er allerdings philosophisch gehandelt. Die strafende Gerechtigkeit soll dem Menschengeschlechte eben so liebenswürdig seyn, als die lobende. Sie gründet sich auf Wohlwollen gegen die ganze Gesellschaft, wenn gleich die heutigen Strafgesetze nicht sonderlich, und vielleicht die von Venedig am wenigsten auf diesen Begriff passen. Das Kolorit dieser beiden Gemälde ist unter demjenigen des mittleren, und überhaupt machen sie als Deckenstücke keine sonderbare Wirkung.

Bevor man noch in den Saal des Collegiums selbst eintreten kann, kommt man durch eine der vier

Thüren in den Saal des Antikollegiums. Es ist nur ein mäßiges Zimmer, aber voll von Malereien, die sehr geschätzt werden, weil sie alle behangen sind. Sie kamen aus den Händen Tintorets, Pauls von Verona, und Jakob Bassans. Paul Veronese hat an der Decke die Stadt Venedig über dem Throne, und auf einem Wandgemälde die berühmte Entführung der Europa geschildert. An beiden ist das Kolorit vortreflich, zumal am letzteren. Aber hiemit sind wir auch beinahe am Ende. Die edle Venetia dünkte mich eine gemeine Friaulerin, wenn gleich andere in ihrem Kopfe etwas Einnehmendes finden wollen. Europa empfiehlt sich nicht mehr; sie verdiente wahrlich nicht, entführt zu werden. Die dreifache Handlung, wie sie noch diesseits auf dem Stiere sitzt, dem besten Stücke dieses Gemäldes, wie sie dann über dem Meere schwebt, und jenseits in Sicherheit ist, würde man wol gerne vergeben, wenn sich in dreien Handlungen wenigstens nur eine Europa zeigte. Jakob Bassan hat eine vortrefliche Landschaft geliefert. Ein Landmann zieht von seinem Hofe ab. Eine Menge Figuren, belebt durch Handlung, in allerlei Stellungen geben dem Gemälde viel Reiz: wenn wir gleich an denselben noch lange nicht Theokrits Hirten sehn, so gebärden sie sich dennoch weit artiger, als die ländlichen Figuren des holländischen Pinsels. Die übrigen Gemälde sind von Tintorets Hand. Vulkan mit seinen Cyclophen in mächtiger Arbeit hat nur schwere Stellungen für sich. Auf einer andern Schilderei reicht

reich; Merkur den Grazien einen Apfel, vielleicht soll es derselbe seyn, den der Fabel gemäß Ganymed gebracht hatte: Wem nakende Grazien behagen, wol gestellt, und artig gezeichnet, der mag hier stehen bleiben; Geist und Charakter wird er über gemeine Natur nur wenig erhaben finden. Die Ariadne, wie sie in Weisohn des Bacchus mit Sternen gekrönt wird, blieb verhangen; denn nahebei schrieb ein wichtiger Mann, in einer grossen Verücke, der nicht gestört werden durfte. Auf einem moralischen Stüke reißt Pallas den Gott des Krieges aus den Händen der Wollust. Die Göttinn der Weisheit stellt sich mitten zwischen beide, und verwehrt es dem Mars, nah an die Wollust zu treten. Dieser Kriegesgott ist nicht der Gradivus Roms, sondern ein Held von Venedig in der Rüstung des dreizehnten Jahrhunderts, der Ritterserepoche. Pallas hat der Reize nur wenig; aber die Wollust zum Glücke noch weniger: und so ist der Heldengott gerettet.

Der Saal des Kollegiums, wohin wir nun kommen, ist bestimmt für Rathsherrn, welche größtentheils auswärtigen Geschäften obliegen. Auch hier hat der Doge den Vorfiz und erscheint mit seinen sechs Rätthen; dazu gehören ferner die Staatsreferenten vom grossen Rathe, und die vom festen Lande, dann die Häupter der Bierzigen, und noch einige andere, die zusammen drei und zwanzig ausmachen. Sie sind eigentlich ein Zweig des Senates, welcher ihnen

manchen Rechtsstreit von Wichtigkeit überträgt: gewöhnlich aber werden hier die Berichte der Gesandten an auswärtigen Höfen, und die Dekrete abgelesen, welche an den Senat gebracht werden müssen. An der Malerei über dem Kamine von Paul Veronese läßt sich nicht viel mehr erkennen. Über dem Throne kniet vor Christus der berühmte General Sebastian Veniero, auch von Paul Veronese. Von eben demselben Künstler ist die Decke mit vielen Malereien verziert. Nebst den sittlichen Tugenden, erscheinen hier Mars, Neptun, der Glaube, und die Stadt Venedig zwischen dem Frieden und der Gerechtigkeit. Ich fand, wie gewöhnlich auf Schildereien dieses Künstlers, auffer dem schönen Pinsel, und etwa noch den lebhaften, und natürlichen Stellungen nichts merkwürdiges.

Im Saale der Pregadi versammelt sich der Senat, der eigentliche Regierer der Republik. Alle politischen Geschäfte gehören ihm an; er erhebt Kriege, schließt Frieden, schreibt Abgaben aus, wählt die Gesandten an fremde Höfe, und vergiebt die vorzüglichsten Magistratsstellen, welche zum Körper des Senates gehören. Er besteht aus hundert und zwanzig Gliedern; immer eine grosse Zahl für Geschäfte, die oft schnell müssen entschieden, allemal sehr geheim gehalten werden. Aber es ist dennoch hiemit in mehr als einer Rücksicht den Übeln vorgebeugt, welche allerdings unvermeidlich seyn würden, wenn diese Geschäfte

schäfte vom grossen Rathe, das ist, von einem Körper, der aus Tausenden besteht, abgethan werden müßten. Ihr schwerer langsamer Gang, die Unsicherheit des Geheimnisses, und die grosse Menge der Stimmenden, die gewiß nicht alle Einsicht genug, aber dennoch eine volle Stimme hätten, würden der Republik in manchen Umständen tiefe Wunden schlagen. Dieser Saal, wortun der Doge gleichfalls den Vorkiz, und seinen erhabenen Thron hat, ist in der That herrlich, und mit vielen Malereien verziert; nur schade, daß sie des sparsamen Lichtes wegen nicht wol gesehen werden. Es ist sonderbar, in einer Wasserstadt, der weit umher kein Hügel entgegensteht, zumal in einem Palaste, dessen Fenster entweder nach einem geräumigen Hofe, oder wol gar nach der offenen See gerichtet sind, über Mangel des Lichtes Klagen zu erheben. Unterdessen sind sie allerdings gerecht, und nicht ohne Wichtigkeit für den Liebhaber der Kunst, welcher so Wen beschäftigt ist, Malereien zu untersuchen, deren vorzüglicher Wert in der schönen Farbengebung besteht. In Kirchen ist die Ursache leicht zu erraten: die engen Gassen, die undurchsichtigen Gläser, und die fensterlosen Kapellen sind erklärte Feinde des schönen Pinsels: aber in freistehenden Palästen gelten diese Ursachen nicht; vielmehr glaube ich den Grund der Dunkelheit in der eigenen Bauart suchen zu müssen, welche gleichwie sie geschickt ist, der brennenden Sonne des Sommers nur wenig einzulassen, also auch des Lichtes nicht viel

erlaubt; eine Bauart, die durch ganz Italien gilt, aber den Wohnungen, zumal fürs Auge des Fremden, ein unfreundliches Ansehn giebt. So viel ist gewiß, daß sich in diesem Saale die Malereien des Lichtes wegen nur sehr schwer ausnehmen lassen: es kostet Anstrengung der Augen, zumal an einem trübem Tage, auch nur das notwendigste wahrzunehmen.

Über dem Eingange zeigt sich eine große Schilde-
rei von Jakob Palma. In einer Glorie schwebt
Christus mitten auf Wolken; zur einen Seite seine
heilige Mutter, zur andern den Schutzheiligen der
Republik: das Schweben ist ziemlich gut ausgedrückt;
dagegen sind die Charaktere nach dem Urbild der ge-
meinsten Natur, ganz unerträglich. An den beiden
Ecken des Gemäldes kniet ein Doge, vielleicht gute
Porträte, aber gewiß schlechte Figuren, in Rücksicht
auf Stellung sowol, als auf Gesichtsbildung. Sie sind
begleitet, der eine vom h. Lorenz, der andere vom h.
Hieronymus, so wie mirs schien, den besten Figu-
ren dieser Schilde-
rei; wiewol sie sich über das Gemei-
ne nur sehr wenig erheben.

Diesem Gemälde gegenüber, folglich über dem Throne,
die Länge des Saales durch, erscheint eine ähnliche Vor-
stellung von Tintoret. Mitten auf derselben zeigt sich
eine schöne Gruppe, der todte Heiland, von seinen
Freunden unterstützt. Bei der Dunkelheit des Saales,
und bei der Entfernung des Bildes, denn der Thron
ist

ist mit einem weiten Geländer umfaßt, war mirs unmöglich, die Gesichtszüge der Figuren zu unterscheiden. An jeder Seite dieser Schilderei kniet abermal ein Doge: der eine hat den h. Dominik zu seinem Begleiter, der andere deren drei. Viel versprechen die Figuren aus der Dunkelheit nicht; aber das Kolorit, so viel es der Ort erlaubt, macht gute Wirkung. Unter diesem großen Gemälde, zu den beiden Seiten des Thrones sind zwei länglichte Bilder merkwürdig: sie sind auf Art eines Basreliefs von Jakob Bassano vortreflich gemalt. Das eine stellt den patriotischen M. L. Cicero, das andere den Markaurel in Rathsversammlungen vor: Beide als Basrelief betrachtet, machen vortrefliche Wirkung.

Die übrigen Malereien hängen an der Wand, welche dem Throne zur Rechten steht. Zuerst zeigt der Doge Veniero der herrschenden Venetia ihre tributbringenden Städte; Es würde schwer lassen, diesem Doge den großen Feldherra, den er sich erwiesen hat, abzusehen. Er erscheint spiz und gemein, und seine Stellung verrät nichts weniger als den Helden. Ein griechischer Pinsel, zur Zeit der Blüthe, würde uns einen Helden gegeben haben, dessen Geist die Nachwelt bewundert hätte. Die neuere Kunst schlägt andere Wege ein; sie giebt Porträte. Dafür macht sie auch ganz andere Eindrücke: man steht vor dem Bilde, und wundert sich, daß so ein Geist in so einer Herberge Raum fand. Der Philosoph macht

hiebei seine Bemerkungen, und lernet Behutsamkeit, wenn ihn die Lust anwandelt, oder wenn es Umstände nothwendig machen, von körperlichen Eigenschaften auf die geistigen zu schliessen: aber das rechtfertiget noch den Künstler nicht; der Vorwurf bleibt gerecht, daß er das Ziel seiner Kunst verkannt, und sich an dessen Stelle dasjenige aufgestellt hat, so der Geschichte eigen ist. Wo das Ziel mißkannt, verwechselt wird, kann da die Arbeit des Pinsels gedeihen? Die Geschichte schildert mir alle die Anschläge, die Mittel, die Hindernisse, welche die großen Unternehmungen des Helden begleiten. Wir schliessen hieraus auf die Größe seines Geistes; und wenn sie nun beifügt, daß sein Körper schwächlich, unansehnlich war, so zweifeln wir darum an der Ausdehnung seiner Seele nicht, sondern schliessen nur, daß physiognomische Merkmale nicht untrüglich sind. Allein das kann der Künstler nicht; er zeigt uns nur die äussere Hülle des grossen Mannes: in ihr, wie in einem Spiegel sollen wir die Behändigkeit seiner Anschläge, das Umfassende seiner Plane, die zweckmäßige Anwendung der Mittel, die standhafte Zurückschiebung der Hindernisse, kurz die Größe seiner Unternehmungen sehen. Oder sehen wirs da nicht, wo sollen wir uns schadlos halten, da der Pinsel nichts, als Körper zeigen kann? Ich rede von Werken der Kunst: Porträte bleiben denn doch in ihrem Werte, sie haben vor sich einerei Ziel mit der Geschichte, thun aber auch darum Verzicht auf den wesentlichen Theil der sittlichen Kunst, und gehö-

ren

ren also in historische Schildereien eben so wenig, als Wahrheit ohne Veredlung in historische Gedichte. Die Göttinnen auf diesem Gemälde, an denen sich wol die Kunst in Porträten nicht üben konnte, sind denn doch tief unter Idealen. Die Venetia sitzt hoch oben über einem Throne, und unterscheidet sich hiedurch von ihren zinsbaren Städten, die tief unten stehn. Es ist gut, daß sie dieses Merkmal hat, denn an Hoheit und edlem Mut unterscheidet sie sich nicht, verdiente vielmehr, in dieser Rücksicht, denselben die Herrschaft zu überlassen: denn diese haben wenigstens eine edle Stellung für sich, wenn gleich ihre Gesichtsbildung nichts vorzügliches hat. Dieses Gemälde, wie die zwei folgenden, ist von Jakob Palma.

Abermal ein knieender Doge, die gewöhnliche Vorstellung in Venedig, wie unterstüzt von dem Schutzheiligen der Republik, welcher ihn an den Heiland anweist. Christus schwebt über beiden etwas tiefer zurück. From genug; aber nicht sehr heroisch, und etwa die Stellung des heiligen Markus ausgenommen, alles nach der gemeinsten Natur. Die Religion auf dem Vorgrunde zur Linken, und zur Rechten die Tapferkeit, wie sie eben auf einen überwundenen tritt, zeichnen sich durch gute Stellungen aus. Im Hintergrunde umarmen sich zwei Figuren, vielleicht Friede und Gerechtigkeit, und nebenher zeigt sich ein Gebäude, welches die Hauptstadt der Insel Candia vorstellen soll.

Ganz allegorisch ist das folgende Gemälde; eine stolze Vorstellung von dem vereitelten Bündnisse zu Cambray, so der Republik nichts geringers, als den gänzlichen Umsturz drohte. Venetia, mit dem Schwerte in der Hand, unterstützt ihren Doge Loredano. Der Mann hat wirklich Unterstützung nötig, denn er erscheint äusserst schwach: nur sollte sie ihm nicht von einem noch schwächeren Mädchen mit vollen blühenden Wangen, worauf weder Geist noch Kraft sitzt, gekommen seyn. Zum Glücke steht der Löwe vor ihr, im Begriffe, Europa anzugreifen. Europa ist nicht etwa eine edle Matrone, gleich einer Pallas, wie sie es zu seyn verdiente, sondern ein gemeiner Krieger, der noch zum Ueberflus auf einem Stiere reitet. Wenn eine Allegorie in der Malerei zu viel sagt, so kann sie sich des Vorwurfs nicht erwehren, den man einem großsprechenden Geschichtschreiber, oder einem Bombastischen Dichter machen würde. Ein kleiner Staat dürfte über eine gewonnene Seeschlacht so viel Aufhebens nicht machen. Dennoch strengte Palma die Kraft Europens an, den verderbenden Streich abzuwenden, den ihm das rothwangige Mädchen zu machen bereit stand.

Eine andere Allegorie, auf die Seemacht Venedigs, enthält das mittlere Deckenstück dieses Saales, von Tizians Hand. Himmel und Erde leihen ihre Gottheiten her, Venedig als Mutter, oder als Beschützerin des Meeres zu begleiten. Aber die Menge
scha-

schadet der Ordnung. Sie erscheinen in breiten Reihen, theilen das Licht unter sich, und machen des schönen Kolorirts ungeachtet, zumal in einem finsternen Saale, nur wenig Wirkung.

Von hier aus führt man die fremden in ein mäßiges Nebenzimmer, so schon verschiedenen Abänderungen unterlag. Einmal hieß es der Statuensaal; weil da antike Bildnisse von mehreren Kaisern zu sehen waren. Ist ist es eine Kapelle; auch schon in dieser Rücksicht abgeändert. Ehemals sah man eine schöne Schilderei von Lizzian, die Jünger in Emmaus: Sie mußte wandern, seit man die Wände auf nassen Kalk, und zwar so ziemlich schlecht bemalt hat. Was diese Kapelle noch merkwürdig macht, ist Sansovins Arbeit über dem Altare. Maria sitzt auf einem Stuhle und hat ihr heiliges Kind, an der Seite: tiefer unten erscheinen noch vier Kinder, die, wie mich dünkt, Engel vorstellen. Das Angesicht Marien hat nur wenig Reiz, um so mehr Ernst und Nachsinnen, vielleicht zu viel, denn es gibt ihr ein finsternes Ansehn. Ubrigens sitzt sie sehr edel, und die Falten sind ordentlich, nur etwas zu kleinlich gelegt.

Nicht ferne davon versammeln sich die zehnmänner zu ihrem Geschäften. Sie werden von großen Rathe gewählt; aber ihren Versammlungen wohnt auch der Doge mit seinen sechs Råthen bei. Dieses Gericht besteht also eigentlich aus Sibenzehn. Alle wichtige
Ver-

Verbrechen gehören hieher; eine schleunige und strenge Gerechtigkeit hat es berühmt oder fürchterlich gemacht, aber auch gezwungen, manche übereilte Urtheile, als es wol schon zu spät war, nemlich nach deren Vollführung wieder zurückzunehmen. Sie wachen, daß kein falsches Geld gemünzet, vorzüglich aber, daß jeder Keim des Aufruhrs noch bei Zeiten ersifft werde. Vormals nahmen sie auch Theil an politischen Geschäften, heute hat man für gut befunden, sie gänzlich davon auszuschließen, gleichwie überhaupt ihre unmäßige Gewalt etwas beschränkt worden ist. Der Triumph des Doge Siani über Kaiser Friedrich von Leander Baffau mit einem kräftigen Kolorite, die Anbetung der Weisen von Anton Aliena und der Friedensschluß zu Bologna, wo Kaiser Karl V. und Pabst Clemens VII zusammen kamen, bedecken die Wände dieses Saales sind aber nur sehr mittelmäßig. Das letzte dieser Gemälde ist von Tizians Sohne, in der frostigen Manier, welche von dem Pinsel des Vaters so weit absteht. Unterdessen zeichnen sich seine Köpfe so sehr aus, daß es das Ansehen hat, Venedig sey nicht sein Ort, und des Vaters Schule dem Genie des Sohnes nicht angemessen gewesen. Ein Jahrhundert später würde er sich vielleicht nach Guidos Mustern vortreflich gebildet haben. Die drei Deckenstücke dieses Saales von Paul Veronese stellen Venedig mit den Attributen der Freiheit, die Juno, welche über die Stadt ihre Schätze anschüttet, und den donnernden Jupiter vor, wie er wider Verbrechen loszieht. Dieses letztere, gleichwie

es

es der gegenwärtigen Versammlung vorzüglich anpaßt, so unterscheidet es sich auch durch die Stärke des Ausdruckes, der zumal in den Figuren, welche die Laster vorstellen, an Karrikatur grenzt. Ein geflügelter Genius mit dem offenen Buche steht nah am zürnenden Jupiter: er soll der Genius dieser fürchterlichen Versammlung, und sein aufgeblättertes Buch das Criminalgesetz von Venedig seyn.

Noch ein Saal dieses Palastes enthält der Malereien viel. Es ist der Saal des Scrutiniums, wo der Senat, zur Zeit, als eben der grosse Rath versammelt ist, die Wahl zu verschiedenen Amtsstellen vornimmt, um sie alsdann vom grossen Rathe genehm halten zu lassen. Unter den eilf Gemälden, die man hier an den Wänden, und an der Decke sieht, ist viel mittelmässiges. Die meisten stellen Schlachten und Eroberungen vor; als von Tintoret die Eroberung von Zara; von Anton Alliena die Eroberung der Stadt Tyrus; von Andrea Vicentino Pipins Belagerung von Venedig; im Hafen zu Rhodus der Sieg über die Pisaner, von ebenselben; die Einnahme der Stadt Padua, von Franz Bassan; und die Seeschlacht bei den Dardanellen, vom Cavalier Liberi. Es wäre hier überflüssig, die Bemerkungen, welche ich über derlei Gegenstände vor kurzem gemacht habe, zu wiederholen. Aus allen den gegenwärtigen Schildereien zeichnen sich nur zwei aus, die Einnahme von Padua durch eine sonderbare Wirkung des Lichtes,
und

und die Schlacht bei den Dardanellen durch die Tapferkeit eines Sklaven. Padua wurde in der Nacht erobert, und gab dem Künstler Gelegenheit, die Wirkung des Lichtes im Dunkel der Nacht meisterhaft auszudrücken. Sante Peranda ein Schüler des Palma hat den Sieg geschildert, welchen Doge Michiele im zwölften Jahrhundert wider einen Egiptischen Califen erfochten hat. Ein Venezianer, welcher da seine Fahne verlor, soll den Turban eines Egiptischen Kapitans an deren Stelle ausgebreitet, und mit dem Blute des Barbaren gefärbt haben. Man will, die zahlreiche Familie der Barbari sollen Abkömmlinge dieses Marko seyn, und deswegen in ihrem Wappen einen ausgebreiteten, mit Blut gezeichneten Turban führen.

Ich gieng nun in die Waffensäle, nicht etwa die wol unterhaltene Rüstung, oder Scanderbegs altes Schwert, noch den Kuras des berühmten Gattamelata, und Heinrichs des IV. Rüstung zu sehen: was mich herbeizog, sind einige antike Marmor. Ein Jüngling mit Thierhäuten gedeckt, und das Haupt gefront mit Epheu wird entweder für den Gott des Weines, oder was sonderbarer ist, für den Antinous gehalten, den man zu Smyrna unter der Gestalt des Bacchus verehrt haben soll. Eine Büste mit dem Paludament soll Antoniu der fromme, und eine Statue mit ihrem langen Barte, und sträubigem Haupthaar Lucius Verus seyn. Uibrigens ist hier,

wo man sie wol nicht suchen sollte, eine Sammlung alter und neuer Münzen, welche Peter Morosini, ein edler Venezianer, sammt seinem schönen Bücher-vorrath der Republik überlassen hat. Karl Patin im Jahre 1683. hat sie in vier Bänden beschrieben. *The-saurus numismatum antiquorum et recentiorum, ex auro, et argento, et aere ab Illustrissimo et Excellentissimo Domino Petro Mauroceno Senatore veneto, Serenissimæ Reipublicæ legatus.*

Ich verließ nun diesen gothischen Palast, und begab mich nach der Bibliothek, die ein Theil des herrlichen Gebäudes ist, was man unter dem Namen *Procuratie nuove* kennt. Sansovin hat es in einer grossen und männlichen Architektur aufgeführt. Den dorischen Säulen der untersten Arkaden, und den ionischen, welche Sansovin über jene gestellt hatte, fügte Scamozzi noch die korinthischen an, wodurch diese Bauart ungemein gewonnen hat. Es ist der ordentliche Sitz der Procuratoren, einer Würde, die auf Verordnung des grossen Rathes mit dem Anfange des vierzehnten Jahrhunderts begann. Sie sind beständige Senatoren, ohne erst gewählt zu werden, und theilen sich in drei Klassen, deren die eine die Einnahme und die Ausgaben der Kirche von S. Marko, die andere die alte Prokurazie, das ist, die Pupillarsachen diesseits, und die dritte die neue Prokurazie, oder die Pupillarsachen jenseits des grossen Kanals besorgt.

Die

Die Bibliothek allhier hat einen berühmten Stifter, den Cardinal Bessarion, der anfangs Erzbischof zu Nicda, hernach Patriarch zu Constantinopel war. Er hat einen grossen Vorrath alter, zumal griechischer Handschriften und Bücher, den er mühesam gesammelt hatte, dem Senat der Republik zur allgemeinen Benutzung überlassen: das Verzeichniß davon hat Tomasini in zwei Bänden gegeben. In der Folge schenkten viele gelehrte Männer ihre Büchersammlungen an die Republik, wodurch diese Bibliothek ansehnlich vermehrt wurde. Der Vorsaal, welcher nach dem Büchervorrath führt, enthält eine Sammlung alter Statuen, Büsten, Basreliefe, Inschriften, ein Geschenk des Cardinal Grimani, eines andern Grimani Patriarchen von Aquileja, und des Procurators von S. Marko Friedrichs Contarini. Zanetti hat sie in Kupfer stechen lassen, und eine prächtige Ausgabe in zwei Bänden veranstaltet. Sie sind in groß Folio mit einer kurzen Beschreibung im Jahre 1743. vollends ans Licht getreten, unter dem Titel *Delle antiche Statue Greche e Romane, che nell' antica sala della libreria di San Marco e in altri luoghi pubblici di Venezia si trovano*. Man lasse sich aber durch die Kupferstiche nicht irre führen: sie sind reinlich und fein, aber nichts weniger als getreu. Schlechte Statuen danken dem Grabstichel ihre Veredelung; die besten hingegen erheben billige Klagen über Verunstaltung.

Man

Man hat sehr verschiedentlich über diese Sammlung der Antiken geurtheilt: wenn man die Beschreibungen liest, ist fast alles wichtig; hört man aber Reisende an, so ist ausser Sanymeden, und der Leda nichts merkwürdiges da. Ich kannte, so sehr ich auch suchte an diesen Beiden nichts sonderliches finden, traf aber dafür andere von hohem Werthe, die mich dagegen schadlos hielten. Ich schreibe Ihnen, lieber Freund, wie ich sah; da mirs gegönnt war, mit eigenen Augen zu sehen.

Beim ersten Eintritt in den Vorsaal erhebt sich eine Aufschrift, welche uns über die Stifter dieser Antikensammlung belehrt. *Signa marmorea perantiqua olim a Domino Card. Grimano Anto. Princ. T. et postea a Jo. Patriar. Aquileien. Ejusdem P. Nep. Puscole Ciconia Duce magna en parte Reipub. legata, Partim vero Marino Grimano Prin. a Federico Contare D. Mci. Proc. ad absolutum ornamentum suppleta idem Federi. ex S. C. hoc in loco reponenda C. Anno Dni M. D. XCVI.* Unter dieser Aufschrift sieht man ein Basrelief, die Figuren etwa zwei Schuh hoch, worauf ein großes Opfer vorgestellt wird. Eine Matrone steht am Altare und gießt die Opferschaale über der Flamme aus: hintenher ein großes Gefolge, Widder und Stiere. Die Arbeit ist wol nicht aus der besten Zeit, aber Stellungen und Gebärden der Figuren haben ihr Verdienst: übrigens ist der Stil etwas hart, und die

Falten der Gewänder sind kleinlich, ohne Sparsamkeit, gelegt.

Dieser Saal, welcher schon für sich nicht sehr geräumig ist, erhält noch ein beschränkteres Ansehn dadurch, daß er durch Sitter in drei Abtheilungen zerfällt. Unterdessen mögen uns diese igt dienen, den ganzen Vorrath ordentlicher anzugeben.

Die mittlere Abtheilung ist noch lange die reichste nicht. Ihre wichtigsten Schätze bestehen in der bekannten Leda, und in Ganymedes Entführung. Leda dünkt mich, hat mehr Aufsehens gemacht, als sie wol verdient. Wenn gleich der Kopf nicht ganz gemeiner Art, und die Stellung der niedrigen Vorstellung wol angemessen ist, so verdient denn doch die Ausführung der Theile nur wenig Empfehlung. Schenkel und Beine zeigen kaum einen mittelmäßigen Künstler: es ist zwar von den Beinen nur das rechte antik, das linke soll Vittoria angefügt haben; aber mir wollte weder das eine, noch das andere behagen.

Ganymed sammt dem raubenden Adler hängt mitten im Vorsaale von einer Eisenstange. Meines Erachtens gehört er nicht unter die vorzüglichen Reste des Altertums: Wenn wir auch Beine, und Schenkel, des Ergänzers Werke, abschlagen, und nur die obere Hälfte betrachten, werden wir denn doch auch hierinn nicht viel Empfehlungswertes finden, als die schil,

schickliche Wendung des Leibes; die Richtung der Arme, und die Heiterkeit des Angesichts, womit er nach seinem Räuber aufsieht, gleich als fühlte er, daß er einer glücklichen Bestimmung entgegengeführt werde. Ubrigens hat sein Angesicht gemeine Züge, und nichts von allen den Reizen, um derenwillen sich Jupiter beikommen ließ, diesen Erdesohn, als seinen begünstigten Liebling in die Gesellschaft der Götter übertragen zu lassen. Er ist mit Leben ohngefähr von einer lei Größe, etwas über zwei Schuh hoch.

Neun Statuen unter Lebensgröße stehen in dieser mittleren Abtheilung an den Sittern zu beiden Seiten; aber sie sind alle aus den Zeiten der Kunst, als der Grundsatz von Veredlung des Charakters dahin war. Ich will sie denn doch herzählen, denn sie taugen uns zum Beweise, daß die Kunst im Altertum nur so lange blühte, als jener Grundsatz aufrecht stand: sie sank mit ihm, und hub sich wieder, wenn er geweckt wurde. Er liege also jedem Künstler am Herzen, der Lust und Kraft fühlt, sich mit dem blühenden Altertum messen zu wollen.

Die Göttinn des Überflusses ist ganz gemeiner Art. An einer Sygrea ist das Gewand ziemlich gut. Die Flora zeigt sich sehr schlank, und verdient einen besseren Kopf; ihr Gewand liegt gut an, und die Falten sind ordentlich gelegt. Wiederum eine Sygrea, aber noch viel schlechter als die Vorige.

Dagegen ist eine andere Göttinn des Ueberflusses etwas besser, als die erstere. Ein Kastor, oder sein Bruder Pollux hat eine gute Stellung. Die besten Figuren dieser Abtheilung danken mich Diana und Amor. Die Göttinn der Jagd ist schlank, aber etwas hager. Sie war, als man sie fand, sehr gestümmelt; denn viele Theile sind ergänzt. Ihr Kopf ist nicht ganz gemein, und das Thierfell, um die Brust geworfen, liegt so gut, als es sich von einem Felle erwarten läßt. Amor in der Beschäftigung, wie es scheint, den Pfeil abzurücken, wenn gleich Bogen und Pfeile nicht mehr da sind, verdient von seiner geistvollen Stellung empfohlen zu werden. Der Kopf hat Seele und Ausdruck, und was mich Wunder nimmt, scheint er auf die Handlung zu passen. Das Seltsame liegt hierinn, daß der Kopf zwar antik zu seyn scheint, da er aber von einer ganz andern Steinmasse ist, seiner ersten Bestimmung nach diesem Kumpfe wol nicht angehören kann, übrigens ist diese Figur mit einer Weichheit gearbeitet: und hat des Reizes so viel, daß sie geschikt ist, den Charakter eines Amors, und die Schönheit eines Körpers auszudrücken, der so eben aus der Kindheit in das Jünglingsalter übertritt. In der Galerie Giustiniani ist eine ähnliche Statue T. I. Tab. XXVII. An der Statue, die zwischen Amorn und Dianen steht, ist es das Gewand allein, so einige Aufmerksamkeit verdient.

Wenn

Wenn wir nun links durch das Gitter zur andern Abtheilung kommen, fällt zuerst eine Venus auf, über Lebensgröße, aber so schlecht, daß sie von dieser Sammlung besser wegbleiben dürfte. Eine kolossalische Pallas, ob gleich Kopf und Arme neu sind, verdient ihren Platz des schönen Gewandes wegen. Aber weit darüber ist eine Büste dieser Göttin, auch kolossalisch groß, unstreitig eines der besten Stücke dieser Sammlung. Tiefe Augen, rund herum eine mächtige Höhlung, eine Stirne hochgewölbt, Mund, Nase, Kinn weich, aber grandios gehalten; gibt der Idee von Stärke und Erhabenheit so viel, als sich mit der Weichheit einer würdigen Matrone verträgt.

Noch eine Statue über Lebensgröße ist ihres Beifalls gewiß: sie steht frei und mit Anstand, den rechten Arm über den schönen Kopf gelegt. Entweder soll es Apoll oder Adonis seyn. Der Kopf würde beiden wol anstehn; aber dem erstern wegen seiner Erhabenheit besser. Es liegt viel Empfindung darin, er hat große Züge, und sie sind mit Weichheit ausgeführt. Ueberhaupt wird man an diesem Körper ein gefestigtes Jünglingsalter gewahr, in welchem sich Festigkeit und Weichheit die Wage halten.

Ich gehe die vielen kleinen Statuen, Büsten, Vasen, Basreliefe auf Fußgestellen, Figuren aus Bronze, und vorzüglich eine grosse Anzahl von Köpfen

vorüber, um sie, lieber Freund, zu wichtigern Werken in der dritten Abtheilung zu bringen. In einer Nische zeigt sich Bacchus über Lebensgröße, sein Sinnbild, die Traube in der Hand, Seine Stellung ist gut, und der Leib weich gearbeitet. Von dem Kopfe läßt sich nicht viel sagen; die schadhafte Theile sind schlecht ergänzt worden, und geben ihm ein stiefliches Ansehn: dennoch scheint der antike Rest eine Idee anzudeuten, der über die gemeine Natur erhaben ist. Eine Venus bei vier Fuß hoch, schlank und hager, mit spitzen Brüsten des Angesichts verdient nicht wohl, bemerkt zu werden, besonders, da sogleich nebenher eine Büste des Kaisers Hadrian ihrer vortreflichen Arbeit wegen das Auge des Kenners an sich reißt. Auch eine Matrone, die Zanetti zur Ceres macht, vielleicht aber eine Tomiris seyn dürfte, gefällt ihrer hohen Idee wegen. Sie ist über Lebensgröße, an beiden Armen gestümmelt. Hoher Ernst, und Tiefsinn liegt in ihrem erhabenen Gesichte. Des Gewandes dünkt mich zu viel; aber die Falten sind ordentlich gelegt und im großen Geschmacke.

Ein anderer Bacchus, den Faun zur Seite, übertrifft, wie mich dünkt, alles, was in dieser Sammlung schönes zu sehen ist. Er steht da in einer leichten, heroischen Stellung, über Lebensgröße, und legt den rechten Arm leicht über sein eigen Haupt, den linken über die Schulter des Fauns, der viel kleiner nebenher steht. Die Proportion seiner weichen und gran-

grandiosen Glieder, vorzüglich aber der edle Charakter, welcher auf seinem Kopfe liegt, giebt ihm ein sehr würdiges Ansehn, und berechtigt ihn zu Ansprüchen, unter die bessern Statuen des Alterthums aufgenommen zu werden. Seine gewölbte Stirne ragt über der Nasenwurzel in einem kraftvollen Bogen hervor, und tritt obenher, wo sie mit einer Binde gedeckt ist, weich zurück. Das erstere Kennzeichen legten die alten Künstler auch einem andern Sohne Jupiters, dem mächtigen Apoll bei, aber durch das letztere scheinen sie den weicheren Bacchus unterscheiden zu wollen. Eine große, weich gehaltene Nase, ein runder Mund, worauf die Grazie thronet, ein volles aber weich gerundetes Kinn, eine abgewogene Fleischigkeit der Wangen, und vielleicht mehr als dieß alles, die vortrefliche Harmonie aller Theile mit einer abgemessenen Breite zur Länge des Angesichts zeigen eine Epoche des Stils, in welcher die Kunst geblühet hat. Dieses vortrefliche Stük mit dem Fanne, der nach seiner Art gut gearbeitet ist, hat sich sehr wohl erhalten. Nur die Hände sind ergänzt, und im Rücken sieht man Stücke eingesetzt. Vaillant in seinen Madaglien von Kolonien * führt eine Münze der römischen Pflanzstadt Veritus an, auf welcher Bacchus dieselbe Stellung hat, und eine ganz ähnliche Handlung. Es ist kaum zu zweifeln, daß die Künstler einerlei Idee hatten, und der Stempel ein Abdruck die-

* Vaillant de Colon. P. II. p. 141.

fer, oder einer ähnlichen Statue gewesen sey, die etwa zu Veritas in einem Tempel aufgestellt war. Ein geringer Unterschied in der Vorstellung hebt noch die Vermuthung nicht auf. Es läßt sich nicht erweisen, daß der Abdruck in allen Dingen genau seyn mußte. Die Münze gibt dem Faun Biegsfüße, die vielleicht in der grossen Statue beleidigend seyn würden. Wichtigere dürfte es scheinen, daß hier Bacchus sich krönt, indeß er dort den Arm schlechtweg über sein Haupt legt. Allein dieser Arm ist neu. Eine Art von Binde, die für ein Gegenmittel wider die Wirkungen des Weines galt, mit Ephen durchflochten, wie man sie über dem Haupte dieser Statue sieht, zeigt an, daß sich die Ergänzungen aus der Münze hätten Rathes erholen können.

Hinter dieser geistvollen Gruppe steht in einer Nische die Göttin Ceres, zwar an einem Arme gestümmelt, und im Gesichte, so einmal schön gewesen seyn mag, häßlich ergänzt, aber ein Meisterstück der Drapperie. Ein leichtes Gewand, wie von dem feinsten Linnen, liegt in edlen, kleinen, aber sparsamen Falten über der Brust her, unter derselben mit einer Schnur gebunden, so daß es den ganzen Bau schauen läßt, und dann in leichten Falten, eben so häuslicherisch, bis halben Leib hinabfließt. Das Untergewand, so von da aus beginnt gesehen zu werden, ist beinahe noch künstlicher, die Falten noch ökonomischer, und das Knie des einen Schenkels noch durch-

sich.

sichtiger. Man wird in Rücksicht auf Drapperie nicht leicht was schöner, edlers, einfacher sehen können.

Auf den vielen Figuren von Bronze, die etwa aus den fünfzehnten oder sechszehnten Jahrhundert seyn mögen, aus den vielen kleinern Statuen, Büsten und Köpfen dieser letzten Abtheilung hebt sich nur noch, eine Göttinn der Gesundheit, etwa in halber Lebensgröße. Sie sitzt auf einem Steine, die Schlange über dem Schooße, in ein sehr leicht Gewand gehüllt, und den Leib etwas vorwärts gebogen. Diese Krümmung gibt ihr ein sehr schlankes Ansehn, zeigt den schönen Bau der Glieder um so deutlicher, und macht um so anliegender das schöne Gewand, welches in ordentliche, aber etwas kleinliche Falten gelegt ist. Allein nichts übertrifft den schönen Kopf. Ein länglich Profil, eine hohe Stirne, eine weiche hervorspringende Nase, ein sanfter Lächelnder Mund, ein volles niedliches Kinn, und Wangen, wie mit dem Zirkel abgemessen, ohne weder zu sinken, noch hervorzuragen, verbinden das edle und sanfte in einem sehr glüklichen Grade. Man wird wol nicht irren, wenn man diese Statue in die besten Zeiten des griechischen Stils, und unter die würdigsten Reste des Altertums setzt.

Von der Bibliothek, die eben nicht sonderlich groß ist, kann ich ihnen keine bestimmte Nachrichten geben; denn ich hatte nicht Muffe genug, die seltenen Handschriften, womit sie sich auszeichnet, zu benennen. Mel-

nem Zweke gemäß , den ich mir hier aufgestellt habe , verweilte ich vorzüglich bey den schönen Malereien , welche die Decke dieses Saales verzieren. Es sind deren sieben Reihen , jede zu dreien , nach der Breite gezählt. Neben diesen Ovalen Gemälden sind noch viele längliche angebracht , auf Art der Basreliefe , und grotesker Verzierungen. Wenn gleich hier und da artige Köpfe vorkommen , so ist denn doch Charakteristischer Vorzug das Verdienst der Schildereien nicht : aber geistvolle Stellungen der Figuren , artige Gruppen in einer hellen Luft , gute Gewänder , eine mächtige Wirkung des Lichtes , und überhaupt ein frappantes , saftvolles , glühendes Kolorit der Gewänder so wol als des Makenden bestimmen im allgemeinen ihren Wert. Ubrigens da der Pinsel so viele waren , kann das Verdienst der Gemälde nicht anders als verschiedenlich seyn. Die Brüder Fratini , Salviati , Zelotti , Prete Genuese , Paduanino , Paul Veronese , und Andrea Schiavone haben an dieser Decke gearbeitet. In eben der Reihe , in welcher ich hier die Namen angeführt habe , gehören ihnen jedesmal drei Schildereien nach der Breite an , und man wird nicht viele Mühe haben , das Charakteristische eines jeglichen dieser Pinsel gewahr zu werden , wenn sie gleich beim ersten Anblif , zumal in Ansehung des Kolorites viel ähnliches zu haben scheinen.

VI.

Neapel den 28 Oktober 1788.

Die berühmte Brücke über den großen Kanal ist denn doch ein herrliches Werk, wenn sie gleich dem Auge nicht allerdings Genüge thut. Die Stadt war noch im Jahre 1264 durch den Kanal getrennt, ohne durch eine wolthätige Brücke irgendwo verbunden zu seyn. Es gab zwar der Mägen genug; die für ein geringes Geld hin und wieder führten; da aber denn doch, bei der wachsenden Volksmenge in einer Gegend, die in Ansehung des Gewerbes und der Geschäfte gewiß dermal die belebteste ist, die Überfahrten viel unbehagliches hatten, baute man erst eine Brücke von Holz. So blieb es bis in die Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts, als Palladio und Sansovino Entwürfe zu einer Steinbrücke gemacht hatten. Sansovinos Modell wurde angenommen, aber die Ausführung durch den Krieg mit der Pforte verschoben. Inzwischen trat Antonio da Ponte mit einem neuen Entwurf auf; er wurde nicht nur genehmiget, sondern man schritt auch im Jahre 1588 wirklich zur Ausführung, und brachte das große Werk unter hundert Widersprüchen in dreien Jahren zu Stande. So eine Brücke taugt freilich nur in Venedig, wo man keine Kutsche kennt, denn sie ist einer Treppe ähnlich, und macht den Gehenden die Mühe durch Abtheilungen von Stufen leicht. Sie ruht auf einem einzigen Bogen, der 70 Schuh lang.

43 breit, und 22 hoch ist, daß also die Barken unter demselben sehr bequem wegfahren. Die Breite des Bogens ist zugleich die Breite der Brücke. Man hat sie in drei Wege abgetheilt, und den mittlern, welcher der breiteste ist, zu beiden Seiten mit Buden besetzt, die, wie die ganze Brücke von Marmor gebaut sind. Die beiden Nebenwege sind mit Marmorgeländern umfaßt, und auf den Ecken des Bogens mittelmäßige Vasreliefe errichtet, so daß gewiß von Seite des Senates nichts vergessen wurde, der Brücke nicht nur alle Bequemlichkeit sondern auch ein herrliches Ansehen zu geben. Sie sehen, ohne meine Erinnerung, daß die Länge der Brücke jene des Bogens weit übertreffen muß; sie erstreckt sich von dem Einen Ende zum andern auf die 187 Schuh. Da ich nun eben meine Wanderungen nach den verschiedenen Kirchen vorzunehmen, und diese Brücke sehr oft zu besteigen hatte, wollte ich Ihnen hierüber diese kurze Nachricht voranschicken,

Die Kirche von S. Salvador ist eine der schönsten in Venedig, und wenn sie der Markuskirche gleich an Geschmackloser Pracht, und am todten Reichtume nachstehen muß, so glaube ich doch, daß sie alle Kirchen dieser Stadt an Vollkommenheit des Baues, und an Harmonie der Theile hinter sich läßt. Vier berühmte Baumeister haben daran Theil genommen, Georg Spaventi, welcher den Bau begann; Tullio Lombardo, der das meiste that, und das Werk voll-

end

Andete; Jakob Sansoviu, und Scamozio, denen einige Altäre, eine Seitenthüre, und die drei Laternen an den Kuppeln, ein Entschluß, den erst der unglückliche Brand des Chores später gewekt hatte, angehören. Der Hauptaltar hat ein Gemälde von Tizian, so klein, daß es mit dem Bau des Altares nicht wol übereinstimmt. Man hat auch Mühe zu errathen, was es doch vorstellen mag; denn die Farben sind sehr matt. In fünfzig Jahren ist es wahrscheinlich verloren; ein Schicksal, so den meisten Kirchengemälden in Venedig droht, wenn nicht etwa Schmutz, und vieljähriger Dampf einen Theil der Schuld trägt. In diesem Falle würde eine kluge Wasche, den ehemaligen Glanz wieder herzustellen, nützliche Dienste leisten. So viel ich bei der Dunkelheit der Kirche gewahr werden konnte, stellt es die Verkündung auf dem Berge Labor vor. Der Heiland schwebt, nur sehr wenig über dem Berge erhaben; nebenher Moses und Elias: Die Jünger liegen erschreckt unter den Füßen der Schwebenden, die Figur des schwebenden Heilands hat zumal in ihrer Stellung viel Würde, und unter den Jüngern zeichnet sich Petrus durch seinen kraftvollen Kopf aus. Da man die übrigen Figuren, und ihre Stellungen mit Mühe unterscheiden kann, so ist an den Ausdruck der Seele, an den Charakter, an Empfindungen wol gar nicht zu denken. Gleiches Schicksal hatte das Gemälde eines nebenstehenden Altares. Es soll glaube ich den Ritter Georg vorstellen. Das Colorit ist herrlich und mag in seiner ersten Gestalt groß
Wir.

Wirkung gehabt haben. Auch ist die Stellung des Heiligen, und die Seele, so wie man sie noch auf seinem Angesichte wahrnehmen kann, von vieler Würde.

Eine der besten Arbeiten von Tizian, die Verkündigung Marien, ist auf einem Seitenaltare zur Rechten zu sehen. Auch hier kostet es Mühe, die Gegenstände zu entwickeln; denn die Farben haben aus derselben Ursache, nur so viel nicht, gelitten. Tizian war mit diesem Werke seines Pinsels so wol zufrieden, daß er darunter schrieb Titianus fecit, fecit. Könnte er seine wolgeratene Arbeit in dem gegenwärtigen Zustande wieder sehen, wie unzufrieden müßte er seyn! Man sieht noch, daß das Kolorit herrlich war, zumal in Rücksicht auf die Rundung und das Verblasene. Die Stellung Marien hat ungemein viel Grazie, und ihr Staunen ist sehr edel, mit vieler Würde ausgedrückt. Ihre Gesichtszüge zeigen eine sanfte Seele, nicht ohne Größe. Wenn sie gleich noch lange nicht ist, was wir unter dem Ideale der Alten verstehen, so kann man doch sagen, sie sey aus der bessern Natur zweckmäßig gewählt. Mit der linken Hand hält sie ein Buch, und die rechte hebt sie empor, sich gleichsam vor dem Boten des Himmels zu decken. Eine Stellung, die vollkommen sagt, was sie soll. Der Engel selbst ist nicht so schön, oder seine Schönheit ist nicht sichtbar genug; denn das Profil, wenn es vom Meersalz nicht aufgezehrt ist, liegt zu sehr im Schatten: von dem ganzen Angesichte hebt sich nur die helle Wange und
der

der Umriss des Haupthaars hervor: beide versprechen viel. Er legt die Hände über der Brust zusammen, eine Gebärde, die mir in keiner Rücksicht behagen will; Ubrigens ist seine Stellung leicht und das Gewand wiewol etwas schwer, hat eine grandiose Faltenlegung. Von oben strömt volles Licht herab; mitten im demselben schwebt eine Taube, von Engellindern umgeben, die keine Aufmerksamkeit verdienen. Man sieht, daß es diesem Lichte nicht an Wirkung gefehlt haben mag, als noch die Farben der Schilderei Saft und Leben hatten. Ich vermute und wünsche, daß meine Vermutung wahr sey, es habe wol alter Staub, und der viele Rauch, der in unsern Kirchen unvermeidlich ist, an dem schmutzigen Ansehn der Malereien mehr Theil, als eine wirkliche Farbenzerstörung. Gewaschen würde vielleicht dieses Gemälde noch eine herrliche Wirkung haben, denn der Pinsel ist feurig und stark. Es ist Ihnen wol aus dem Stiche des Kornel Cort bekannt; ich glaube aber nicht, daß sie sich, außer den Stellungen, darauf verlassen können. Diesen gegenüber ist noch ein schätzbares Bild, so sich aber gleichfalls nur schwer ausnehmen läßt. Die gewöhnliche Vorstellung: Maria über Wolken, untenher. Die Stellung Johannes des Täufers fällt aus dem Dunkel zuerst auf, und nach und nach entwickeln sich noch ein Paar würdige Köpfe.

Nebst den vielen Statuen von Vittoria, Lombardo, Cattaneo, Colonna, Compagna, Moro, Ses-
ba-

bastiani, und vorzüglich von Sansovin an dem Grabmal des Doge Vaniero, sieht man noch verschiedene Malereien von guten Meistern. In der Kapelle des heiligen Sacramentes hat Johann Bellino die Jünger in Emmaus gemalt, ein schätzbares Denkmal der sich hebenden Kunst. Anton der Abt ist vom jüngeren Palma; Johann der Läufer von Nikola Kimieri in der Taufkapelle; die Flügel der Orgelthüren von Franz Becelli Lizians Bruder; so wie auch der segnende Heiland in der Sakristei, und auffer derselben ein Freskogemälde, worauf der heilige Leonard Gefangene frei macht. Unter den vielen Grabmälern verdienen deren zwei eine vorzügliche Aufmerksamkeit, das eine des berühmten Doge Franz Vaniero, das andere der syrischen Königin Katharina aus dem Hause Cornaro.

Auffer wenigen Malereien, und einigen Monumenten gelehrter Männer findet sich in der Kirche von S. Luca nichts, was den eisenden Fremden festhalten könnte. Das Gebäude ist mehr von seiner Weitläufigkeit, als von der guten Architektur zu empfehlen, und hat in Ansehung seiner Lage das Sonderbare für sich, daß es den Mittelpunkt der Stadt einnimmt. Auf dem kleinen Plaze vor dieser Kirche hat man einen Baum gepflanzt, worauf zu gewissen Zeiten die Kunst der Malerei ihre Fahne steckt. Ubrigens hat sie in der Kirche selbst nur wenig der guten Werke geliefert. Die Schilderei des Hauptaltars von Paul Veronese ist beinahe die einzige von Wichtigkeit: Sie stellt den Schutz
bei

heiligen der Kirche vor. Lukas setzt das Bild Marien, so er gemalt haben soll, beiseite, und betrachtet die heilige Jungfrau in der Glorie, über welchen Anblick er vor Staunen zurücksinkt: Wie hier die Glorie vorge stellt ist, sollte man nicht denken, daß sie so eine Wirkung hervorbringen könnte. Maria mit dem Kinde Jesu sitzt wol hoch oben über Wolken, die aber weder von sich helle sind, noch anders woher beleuchtet werden. Mitten schweben gaukelnde Engelchen, und ganz unten zur Rechten der Schilderei ist das Bild Marien, so der Heilige eben gemalt hatte. Vermuthlich schaute dieses Gemälde auch der fressende Vitriol, und die Meersäure nicht. Es ist wenigstens sehr schwarz, und die Farben nehmen sich nur schwer aus. Man hat wirklich zu suchen, bis man nur glücklich genug ist, die Hauptfigur, den h. Lukas zu finden. Benefatto ein Anverwandter des Paul Veronese hat an die beiden Seiten dieses Altares Werke seines Pinsels abgegeben; auf dem einen wäscht sich der unschuldige Pilatus die Hände; auf dem andern nimmt Jesus mit seinen Jüngern das letzte Abendmal. Es verdient beinahe nur einer Figur wegen gesehen zu werden, des Porträts nämlich von Peter Aretino, der zum Unterschiede stehend vorgestellt ist. Seine Asche liegt in dieser Kirche, wenn gleich sein Monument, als man den Fußboden erhöhen wollte, mit vielen andern abgenommen wurde. Auch der Dichter Dolce, der Biograph Ulloa, und der Maler Carl Lotz haben hier ihre Ruhestätte gefunden.

Ein Institut, so Italien mit vortreflichen Sängern versehen, ist einem Deutschen um so merkwürdiger, weil das Vorurtheil in der Singkunst und in manchen andern Künsten den Grundsatz festgesetzt hat, daß sie über den Alpen nicht mehr zu Hause sind. Da es bequemer ist, beim alten zu bleiben, als kostbare oder wol auch mühsame Anstalten zu treffen, so erhält sich das Vorurtheil bei seinem Kredit. Hätten wir der musikalischen Pflanzschulen so viel, als es deren in Italien giebt, würden dann ultramontanische Sänger und Sängerinnen so begierig aufgesucht, und so königlich bezahlt, und gedeihten sie denn doch so gut nicht, als in Italien, dann hätten wir erst ein Recht, das ungünstige Klima zu beschuldigen. Ist müsten wir uns gefallen lassen, wenn es einmal dem Klima in den Sinn käme, die Klage umzukehren, und den Abstand in dem Mangel unserer Anstalten, oder in dem noch wichtigeren, der Reize, und der Racheiferung, aufzusuchen. Wie dem nun immer sey, so gibt es in Venedig vier herrliche Hospitäler, wo junge Mädchen in der Musik Unterricht erhalten. Sie entsprechen vollkommen der Absicht aufgeklärter Musikfreunde. Man hört da an den Festtagen die ausgewählteste Musik, und immer unterscheiden sich vortrefliche Singstimmen. Ich wohnte so eben einer Aufführung bei. Es war gegen Abend, wo sich eine Menge Zuhörer einfand, denen nichts abgefodert wurde, obgleich zu Bestreitung des jedesmaligen Aufwandes eine Büchse herumgetragen wird, in die jedermann nach Willkühr beisteuert.

flauern kann. Man sieht leicht, wie viel auf diese Art die Musik gewinnen müsse. Ubrigens ist dies nicht die einzige Bestimmung des Hospitales. Viele Arme finden da ihre Verpflegung, wenn sie gleich mit der Tonkunst nichts zu schaffen haben. Der herrliche Bau der Häuser sowol, als der Kirchen zeugt von der Freigebigkeit, und von dem Reichtum ihrer menschenfreundlichen Stifter. Die Kirche des gegenwärtigen Hospitales, dei mendicanti genannt, ist zu jung, um viel der vortreflichen Malereien zu haben, denn ihr Ursprung geht nur erst auf den Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts zurück: Unterdessen ist denn doch auf einem Nebenaltare ein schätzbares Werk, die Entdeckung des Kreuzes durch Helenen von Guercino da Cento, und auf dem Hauptaltare ein schönes Bild von Heinrich Salange. Vielleicht ist es Ihnen nicht unangenehm eine kurze Beschreibung desselben zu hören, nicht etwa wa der außerordentlichen Schönheit, sondern vielmehr der Hand wegen, die uns in Deutschland so fremde ist, mir wenigstens ganz unbekannt war.

Die Erfindung auf diesem Gemälde ist sehr verworren, oder besser, es hat hier gar keine Erfindung statt. Der Vorwurf ist die gewöhnliche Vorstellung in Italien, eine Litanei aller Heiligen. Ganz oben ist Maria mit dem Kinde Jesu: Ihre Stellung ist sehr edel, und das Angesicht, wiewol etwas zu voll, hatzüge aus der bessern Natur, viel Ernst und Ruhe. Untenher erscheinen der Heiligen viele: zur einen Seite

Johann der Täufer, Augustin, und Magdalene. Das Angesicht, und die Mine des erstern ist geistvoll und edel; Augustin hat starke Büge und fällt etwas ins Rohre; Magdalene ist sehr gemein, und Weinerlich auf eine Kleingeistige Art. Mitten steht ein Märtyrer mit dem Palmzweig, vielleicht Sebastian, ein schöner Jüngling, entblößt bis halben Leib: Seine Stellung ist gar schön, und seine edle Bildung sowol, als die sanfte ruhige Empfindung hebt ihn vor allen übrigen Figuren heraus; schade, daß ihm der Bitriolgrund, wie es scheint, oder die Dünste des Meeres am meisten nachtheilig waren: denn sowol die obere Hälfte des entblößten Leibes, als das Gewand um dessen untere Hälfte, und das edle Angesicht haben ihr Weiß größtentheils verloren. Zur Rechten sitzt Hieronymus, wie gewöhnlich, ausgezehrt, und tiefsinnig, zwar voll Anstrengung, aber Kleinmüthig: Hinter ihm ein Mütterchen, vermutlich Eustochium: besser unten ein Ritter, vielleicht Georg, und drei Kinder als Märtyrer. Das Kolorit ist noch ziemlich wol erhalten, und hat wenigstens so viel nicht gelitten, als viele andere Schildereien, die in den Kirchen aufgestellt sind.

Eine Vorstellung an dem ersten Altare zur Linken, wie Maria einem Heiligen den Rosenkranz übergibt, soll von Alexander Tiarini seyn, dem berühmten Künstler aus Bologna. So gut auch die Stellung der Heiligen Jungfrau ist, scheint doch ihr Angesicht viel zu jung, und zu geistlos, auch die Empfindung mehr bitter, als angenehm. Sittsamkeit und Anstand empfeh-

pfehlen sie. Der Heilige küßt das Geschenk mit vieler Andacht; sie ist aber die wahre nicht, und verrät einen kleinen ängstlichen Geist. Joseph mit dem heiligen Kind an der Seite verdient keine Aufmerksamkeit; aber untenher schwimmt Johann, ein edler schöner Jüngling, in süßer geistvoller Verführung: Sein Auge muß gelitten haben; denn es erscheint, wie vom Glase. Nebenher ein Mönch hat einen edlen Kopf, viel Geist, und Seelenruhe. Daran ein Heiliger, vielleicht Rochus, ist aus der rohen Natur in einer wilden Verführung. Das Kolorit ist hart und trocken.

Bei der ungeheuren Anzahl von Kirchen, die es zu Venedig, und man kann wol sagen, in allen Städten Italiens gibt, hat man denn doch eine neue Art von Versammlungen, die man hier Landes Schulen nennt, und hiemit eine neue Ursache zu Kirchen und Kapellen erfunden. Es ist eine Art Verbrüderungen, die mit den öffentlichen Kirchen nicht zufrieden, sich ihre eigene zugerichtet haben. Sie wählen sich einen Schutzheiligen, wovon alsdenn die Schule den Namen erhält, und wetteifern untereinander, welche der Schulen mehr Silbergeräthschaften, prächtigere Gebäude, und berühmtere Gemälde habe. Ich besah deren nur zwei, die sich von Malereien auszeichnen, nämlich die Scuola di S. Rocco, wovon hernach, und die Scuola di S. Marco, die ich so eben vor mir habe. In der Halbkuppel der Kirche, welche über dem Hauptaltare gespannt ist, schwebt Christus in der

Glorie, und schikt dem heiligen Markus einen Palmzweig. Diese Malerei ist von Palma; eine reiche Zusammensetzung, voll von Figuren, denn die ganze Kuppel ist mit Heiligen gedeckt, die sich aber eben der Menge wegen verwirren, und wegen der Dunkelheit des Ortes nicht wol ausnehmen lassen. Die Stellungen derjenigen, welche noch die sichtbarsten sind, empfehlen sich nicht sehr, und versprochen auch von denen, die nicht sowol gesehen werden, nicht viel. Es fehlt ihnen an Anstand und an Leichtigkeit. Von Charakteren kann wol keine Rede seyn: die besten sind viel zu gemein, als daß man sich Mühe geben sollte, die dunklern zu entwickeln. Nie habe ich übrigens ein Gemälde gesehen, wo das Licht, seiner grossen Verstreuung ungeachtet, so gute Wirkung machte. Vielleicht mag dem Gemälde in dieser Rücksicht selbst die Dunkelheit des Ortes zu statten kommen. An den gekrümmten Wänden unter dieser Kuppel sind zwei Malereien angebracht, ich denke, von derselben Hand. Zur Rechten eine Heilung der Siechen, zur linken die heimliche Entführung des heiligen Markus aus Alexandrien. Auf dem einen dieser Gemälde sitzt Maria ganz oben über Wolken; untenher bilden die Siechen, und der Bischof mit seinen Geistlichen, zwar alltägliche Figuren, zwei schöne Gruppen. Auf dem andern kommen unter den vielen Zuschauern schwere, aber auch schöne Stellungen vor. Sonderbar zeichnet sich eine Figur zur linken des Bildes aus: Sie ist sehr gekrümmt, aber ihre Krümmung leicht, natürlich, und die

die Figur angenehm. Etwas gewaltsamer, aber immer noch anständig dreht sich eine andere Figur nah an der Leiche des Heiligen: Sie kniet und bebt vor dem Anblick des Kumpfes zurück. An den Gesichtern findet sich überhaupt nichts erbauliches, und das Kolorit an beiden ist sehr schwarz geworden.

Im Speisesaal des dargu stoffenden Klosters der Dominikaner sieht man Pauls von Verona bewundertes Gemälde, die Mahlzeit des Heilands bei dem Pharisäer. Man mus gewiß über die Größe der Wand, über die Menge der Figuren, und über das weitläufige der Ausführung staunen. Die Wand hält etwan in die Länge bei zwölf Klaftern, und sie mußte ganz mit Farben gedeckt werden. Gewiß ein Unternehmen, woran sich weder Zeuxis noch Parrhas gewagt haben würden. So sehr ich übrigens das Verdienst einer reizenden Farbengebung, einer ordentlichen Gruppirung bei so einer Menge von Figuren, und der richtigen Perspektive auf einem großen Felde zu schätzen weiß, gerieth ich denn doch bei dem Anblick dieser berühmten Schilderei in Verlegenheit: denn ich füllte die wolthätigen Eindrücke einer berufenen Meisterhand nicht, gab izt meinem Auge, izt einer unglünstigen Stimmung schuld, horchte denn doch einer inneren Stimme, die es wagte, die Lobsprüche der bewunderer verdächtig zu machen, und blieb, ungeachtet ich sie schweigen hieß, unentschlossen zwischen meinem Gefühle, und den Aussprüchen der Kenner. Ein

ner derselben sagte mir ins Ohr, das Kolorit habe sich ungemein frisch erhalten: Nun dachte ich, das mag wol von einem anderen Gemälde wahr seyn, aber hier ist es wahrhaftig schwarz, und sehr beschädigt. Geneigt, lieber Freund, (und wozu hätten wir denn eigne Sinnen?) meinen Augen auch etwas Zutraun zu schenken, sagte ich Rut, izz die Teile der Schilderei, izz das Ganze selbst zu sehen, und ohne weitere Rücksicht zu beobachten, wie sich dabei meine Empfindung gebärde. Ich weiß, lieber Freund, daß sie mirs erlauben, Ihnen hievon Rechnung zu legen, zumal, da ich hiemit nicht gesonnen bin, auf ihre Empfindung Ansprüche zu machen. Ich zog zuerst ab, was etwa eine beschädigte Farbengebung, ohne Schuld des Pinsels, in der Sache ändern konnte, um so williger, als mein Auge nicht gewohnt ist, an zufälligen Eigenschaften der Kunstwerke zu hangen. Hiemit wandte ich mich an die Figuren selbst, suchte den Ausdruck ihrer Seelen auf, und um bei der Menge von Gegenständen Ordnung zu halten, wollte ich mich zuerst von der Hauptfigur belehren lassen. Christus sitzt an der Tafel, gewiß nicht seine wichtigste Handlung, aber der Geist des Gesandten seines Vaters, des wunderthätigen Wohlthäters, des menschenfreundlichen Mittlers, und erhabenen Lehrers bleibt denn doch auch bei dieser Handlung derselbe. Allein so sehr ich auch die Figur von vorne und von den Seiten betrachtete, war ich dennoch so glücklich nicht, auch nur einen einzigen edlen oder menschenfreundlichen Zug zu entdecken:

ich

ich sah, wie ichs auch immer anfing, einen gemeinen schwachen Geist. Das sollte nun freilich nicht seyn; denn ich glaube, ein jeder, welcher so ein Bild ansieht, habe das Recht, an der Figur, um deren willen alles übrige da ist, so viel Hochheit zu suchen, als ein griechischer Künstler in seinen Merkur, oder wol auch in seinen Jupiter würde gelegt haben: davon aber sehn wir noch viel zu ferne ab, und wir dürften zufrieden seyn, den Charakter eines Plato, oder eines Pythagoras gesehen zu haben, gewiß das geringste, so wir verlangen können. So leid mir es auch that, daß so eben die Hauptfigur einem berühmten Pinsel verunglücken mußte, koste ich denn doch unter den vielen übrigen Figuren gewählte Charaktere zu finden. Sie stellen sich leicht vor, was er für eine Menge von Figuren an einer zwölf Klaftern langen Wand, auf zweien Gründen geben müsse. Nun da wird sich der Kunstliebhaber denn doch schadlos halten? So dachte ich; fand mich aber auch hierin getäuscht. Gemeine, auch rohe Natur, hie und da untermengt mit dem komischen, ein alltägliches Gastgebot, Spielleute, so natürlich, als auf den Kirchtagen des Landvolks, Zuschauer, wie sie von der Gasse kommen — wem das behagt, lieber Freund, findet allerdings genug, theils sich angenehm zu unterhalten, theils die Fruchtbarkeit des Pinsels zu bewundern. Zu meinem Misvergnügen ist das alles nicht, was ich suche. Ich will nichts sagen von einem bestimmten, zweckmäßigen Ausdruck würdiger und lehrreicher Charaktere

tere; aber daß in einer so zahlreichen Volksmenge nicht ein Kopf erscheint, der sich über die gemeine Natur erhebt, dünkt mich denn doch zu viel. Seit sich die Kunst von dem einfachen Wege des Altertumes abgelassen hat, und ihr Verdienst in die Mannigfaltigkeit der Gegenstände, in die Größe des ausgestellten Feldes, und in die Menge verschlungener Gruppen legt, haben sich allerdings allerlei Beispiele vermehrt, um derentwillen uns die Seiten eines Apelles nicht würden beneidet haben, zumal da sie bei der Wahl ihrer Vorwürfe meist noch einige andere Künstsichten nahmen, als eine lange Wand anständig auszustatten.

In diesem Speisesaal, der sehr niedlich verziert ist, sind noch viele Gemälde von Lazarini, Paduano, Bambino, einen Flammengo aufgestellt, die mir mehr Vergnügen schafften. Das artigste mag wol eine Carità von Lazarini seyn; sie ist von dreien Kindern umgeben, deren das mittlere über ihrem Schooße im sanften Schlummer liegt; Ihre Stellung ist so edel und die Züge ihres Angesichts zeigen so viel Seelenruhe und Sanftmut, daß sie wol ohne große Schwierigkeit alle Figuren an, und neben der Tafel des Pharisäers aufwiegt. Maria auf zwei andern Malereien dieses Künstlers; einmal wie sie vor ihrem heiligen Kinde kniet, das andermal, wie sie es im Tempel opfert, hat lange die edlen Reize nicht, wie jene Carità, wiewol sie zumal auf dem zweiten Gemälde ei-

nen

nen schönen und sanften Charakter hat. Ueber der
Defnung, wodurch die Speisen gereicht werden, hängt
eine Schilderei von Cavalier Bambino. Ein Engel
stürzt über Frevler her. Ich konnte mir nicht Zeit
geben, die Geschichte zu entwickeln, sonst würde ich von
dem, der mitten unter den Unglücklichen hinstürzt,
eine Aufklärung erwarten. Es war mir nicht mög-
lich, in der Eile irgendwo charakteristische Merkmale,
oder auch attribute gewahr zu werden, und mein Füh-
rer der dieß Gemälde alltäglich vor Augen hat, ein
Mönch dieses Klosters, hielt es anfangs für eine Burle
oder, weil es im Grunde der Spielkarten giebt,
für ein kurzweiliges Kartenspiel: als ich aber seiner
launigten Erklärung von der ungewöhnlichen Lage der
Spieler, und dem heroischen Ansehn ihres Verfolgers
einige Gründe entgegensetzte, schien er geneigt zu seyn,
die ganze Vorstellung für ein Vermählungsfest zu hal-
ten, gestand mir aber, als ich hierüber den Kopf
schüttelte, aufrichtig ein, daß es ihm noch niemals
beigekommen sei, der Sache nachzudenken. Ich merkte
es wol, auch ohne dieß aufrichtige Geständniß, und
gab die Hoffnung auf, von ihm einige Aufschlüsse zu
erhalten. Der Engel ist herrlich schön und erhaben:
seine Macht; womit er die unglücklichen niedertritt,
ist vortreflich, ohne Carriatur, mit Anstand und Ho-
heit ausgedrückt. Auch die niedergestürzten sinken, und
liegen nicht wie rohe unedle Menschen, wenn gleich
ihre Stellungen schwer und künstlich sind. Das Ge-
mälde empfiehlt sich überhaupt durch Leben, und Cha-
raktere

rakter mit Anstand ohne Uibertreibung; seltene Eigenschaften in Schildereien, worin starke, lebhaftere Handlungen vorkommen, Uiber dieß alles ist das Kolorit schön und munter, nur vielleicht zu süße für diesen Gegenstand.

Ich weiß nicht mehr, welches Schicksal mich hierauf in die Kirche der h. Katharinen gebracht habe; sie liegt ferne von dieser Schule im Quartire des Kanalregio, und gehört den Nonnen, die nach Augustins Regel leben. Man sieht hier ein schönes Bild von Santo Jago einem Schüler Lizians, so sehr im Geschmace des Lehrers, daß man es wol auch für dessen Arbeit hält: Es stellt den Engel mit Tobias vor und Le Fevre hat es im Kupfer gestochen. Auch Tintoret, Palma der jüngere, und Andrea Vicentino haben hieher Malereien geliefert, aber ich verweilte nur bei einer berufenen Schilderei des Paul Veronese über dem Hauptaltare: Es ist Katharinens Verlobung, von welcher man viel Aufhebens macht. Katharinens Profil ist zimlich gut; aber der breite Kopf, und die vollen satten Wangen, noch mehr ihre verdroßne und zufriedne Miene, zumal bei dieser Handlung zeugen nicht vortheilhaft von ihrer Seele. Maria hebt sich kaum aus der gemeinen Natur aus; und das Kind Jesu taumelt über ihren Schooße nach Katharinen hin. Die Begleiterinnen der frommen Braut, und die Köpfe der Engel sind wol gebildet, aber nicht mehr, als

bes,

bessere Natur. Unter den Engeln gefällt mir derjenige vorzüglich, welcher das Buch offen hält; er ist wenigstens ein guter Mädchenkopf. Augustin Caracci hat dieß berühmte Gemälde in Kupfer gestochen.

Eine sehr berufene Malerei von Tizians Hand ist in der Kirche der ehemaligen Jesuiten zu sehen, nämlich die Marter des heiligen Lorenz. Das Bild ist mit Firniß überzogen, so wol etwa nöthig seyn möchte, aber wenigstens in dieser Stellung und bei diesem einfallenden Lichte keine gute Wirkung hat. Kornel Corote hat es in Kupfer gestochen: der Kupferstich wollts mir nie gefallen; aber die Malerei selbst ist ein herrliches Werk. Der Heilige hat einen schönen edlen Kopf. Es ist leicht zu erachten, daß die Bitterkeit des Schmerzens die Lage der Muskel verändert, zum Nachtheil der schönen Züge, aber auch gerade so viel nur, als nöthig war, das schmerzhafteste Gefühl in einer grossen Seele auszudrücken. Die vier geschäftigen Henker gehören in die Zeichnungsschule, so lange es noch angeht, Anatomie und Stellungen von dem Wesen der Kunst abzusondern. Es sind hier noch manche gute Malereien. Der sterbende Joseph auf einem der Seitenaltäre dünkt mich von Giordanos Hand: das Bild hat gelitten, und der Ort, wo es steht, ist viel zu dunkel. So viel man denn doch noch absehen kann, scheint Christus und seine Mutter ein edles Ansehn zu haben. Eine Himmelfahrt Mariens von Tintoret ist noch schlimmer zugerichtet: der Schaden

den ist um so wichtiger, als das Verdienst dieses Gemäldes vorzüglich in der Kraft des Kolorits bestand, denn weder die Hauptfigur, noch die fromme Versammlung ist über die gemeine Natur erhaben. Daß wir in den Kirchen nur alte Meister finden, hat seine guten Gründe: denn unsere Vorfahren haben der Kirchen so viele gebaut, daß uns nichts mehr übrig blieb, als wol etwa die überflüssigen eingehn zu lassen: es ist dieß eine Ursache mit, warum die Künste in unsern Tagen eher sinken, als steigen. Wo kein Verdienst, und keine Gelegenheit ist, sein Talent zu prüfen, oder seine Kraft zu spannen, liegt Bemühung und Nachahmung dahin. Unstreitig haben die vielen Kirchen der neueren Kunst emporgeholfen: wenn wir gleich in dieser Rücksicht mit Gemälden von einerlei, ja wol auch von gar keiner, oder einer geschmacklosen Erfindung überschwemmt worden sind, so können wir denn doch nicht leugnen, daß alle Zweige der Kunst vom Kirchenaufwand Kraft und Nahrung erhalten haben. Was soll nun der Künstler in unseren Tagen? Kirchen sind voll mit Werken der Alten, für Galerien der Großen werden nur Gemälde unserer Vorfahren aufgesucht, und die Wohnungen der Reichen ziehen ihre Damaste, oder groteske Verzierungen den Werken der Kunst vor. So haben wir Künstlern alle Wege, groß zu werden, sorgfältig abgeschnitten, und wundern uns denn doch, daß wir in unsern Tagen keine Raphaelen haben. Rom wird sich lange noch einiger Künstler zu rühmen haben, denn es giebt ihnen zu leben.

Die.

Dieser Fall ist in Venedig vorüber, und es wäre ungerecht, die Kunst beschuldigen wollen, daß sie sich in unserm Jahrhunderte keine Liziane gezogen hat. Wenn man igt in Venedig schwächer kolorirt, als man von der besten Schule der Koloristen erwarten sollte, so vergesse man nicht, daß sich bei Künstlern auch andere Verhältnisse geändert haben. Venedig hat igt keinen wichtigen Maler; und wäre einer da, so bliebe ihm wol nichts übrig, als sein Vaterland zu verlassen. In unserm Jahrhunderte hat sich Johann Tiepolo nach deutschen Höfen, und sein Sohn Dominik nach Spanien begeben. Diese Betrachtung dürfte uns zu weit führen, wenn wir den Blick auf unser Vaterland werfen, so mittelmäßige Künstler des Auslands währt, und heimische darben läßt. Ich setze mich also in meine Gondole wieder, um dieser Wanderung nach Kirchen ein Ende zu machen.

VII.

Neapel den 2. November 1788.

Das Arsenal von Venedig ist in den Augen der Venezianer das einzige in der Welt. Man muß inzwischen eingestehn, daß es ein wichtiges Werk sey, denn es faßt in sich alle Rüstungen zur See und zu Lande. Da diese anderswo insgemein getrennt sind, so ist in Venedig nicht nur der Umfang des Gebäudes ungemein groß, sondern man hat auch das Ver-

gnüß

gnügen, auf einem Plage alles beisammen zu sehen, was man sonst in verschiedenen Städten, oder gewiß in unterschiedlichen Revieren derselben Stadt, nicht selten auch auffer Städten zu suchen hat. Die Verhältnisse, worinn sich Venedig befindet, haben diese Vereinigung beinaß notwendig gemacht. Sie ist die wichtigste, und zugleich die sicherste Stadt der Republik, also der natürliche Vereinigungspunkt aller Macht zur See und zu Lande: und die Wohlthat des umgebenden Wassers macht eine Verbindung bequem, die anderswo ihre Schwierigkeiten haben würde. Es ist dieses Arsenal eigentlich eine besetzte Insel, drei italienische Meilen im Umfange, das Kastell von Venedig. Vermuthlich haben hier die flüchtigen Bewohner des festen Landes zuerst Sicherheit und Schutz gesucht. Es hat nur zwei Eingänge, nicht sehr voneinander abgelegen, den einen für Schiffe gegen die offene See, den andern von der Landseite über einer herrlichen Marmorbrücke. Wer große Zeughäuser, und Arsenale in England gesehen hat, kann hier wol nichts neues finden. Es sind hier bei viertausend Hände beschäftigt: Die Fabrik der Tauwerke liegt ganz abgesondert: alles was zu Segeln gehört wird größtentheils von Weibern verfertigt. Die Stüggiesserei, ein weitläufiges Werk, weist eine Bohrmaschine auf, die verdient gesehen zu werden, und hat verschiedene Vorrathshäuser mit allen Arten des grossen Geschüzes angefüllt, worunter aber viel unnützes Zeug ist: man will an Kanonen einen Vorrath von sechs Tausenden

abb.

zählen, deren aber gewiß die meisten eisern, und guten Theils, vielleicht weil man das Eisen nicht wol zu behandeln weiß, unbrauchbar sind, ein Uebel, dem man seit einigen Jahren bedacht war, mit Ernste zu steuern. Nicht geringer ist der Vorrath an kleinen Feuergewehren; in einigen Sälen, die man le Sale vecchie nennt, sollen deren für zwanzig tausend Mann seyn; in anderen, le Sale nuove, für dreißig tausend: wahrlich genug für einen Staat, dessen Truppen sich kaum auf die zwölf tausend belaufen. Brauchbarer für Venedig möchte der große Vorrath an Bauholz, an Steuerrudern, an Masten, und Rudern seyn, die hie und da in verschiedenen Behältnissen aufbewahret werden. Sonderbar ist die Vorsorge, welche bei den vielen Werften gebraucht wird: sie stehen unter Verdecken, die nach Umständen auch erhöht werden können; wodurch man den Vortheil erhält, daß Regen und Sonne den angefangenen Schiffen auch in längerer Zeit keinen Schaden bringt. Damit auch nichts zur völligen Rüstung fehle, so trifft man hier Raffinerien für Saliter, geräumige Behältnisse des rohen so wol als des geläuterten, Werkstätte und Vorrathshäuser für Lavetten, für Wagen, für Ruder, und andere See, oder Kriegsbedürfnisse. Mitteln aus diesen kriegerischen Vorrath haben sich auch einige Werke der Kunst; sie sind aber von keiner Bedeutung. Ueber der Marmorbrücke, welche von Seite des Landes nach dem Arsénale führt, stehen acht marmorne Statuen von guten Meistern: sie stellen Tugend

den vor, wie uns die Attribute versichern, wenn gleich die Charaktere schweigen. Zwei Löwen an den Seiten sind kostbare Reste des Altertums. Die Inschrift sagt, die Venezianer hätten sie aus der Levante gebracht. Einer derselben unterscheidet sich durch das Edle des Ausdruckes: er ist voll Kraft, und wiewol die Natur in dieser Rücksicht gegen Löwen sehr freigebig ist, scheint doch die Kunst noch den Vorzug zu haben; ein Beweis, daß das Altertum auch bei Thieren eine Art vom Ideale angebracht hat, gemäß dem Grundsatz, daß sie veredeln müsse: eine Aufschrift in Bronze unter dem einen Löwen sagt uns kurz die Geschichte derselben. Atheniensia venetæ classis trophæa veneti Senatus Decreto in Navalis vestibulo Constituta Anno Salutis M D C L XXXVII. Sie sollen an einem der Häfen von Athea nah an dem grossen Tempel Jupiters und Minervens gestanden haben. Plinius macht davon Erwähnung im 31. Buche seiner Naturgeschichte, und Pausanias in Attica. Es war Franz Morosini, der sie nach Athens Eroberung von ihrem alten Plaze abnahm, und mit andern Siegeszeichen nach Benedig übertrug. Etwas schwülftiger ist die andere Aufschrift unter dem stehenden Löwen: ich setze sie aber hier an, weil sie uns den Eroberer des Pelopones, der diese beiden Kunstwerke von dem Pireum Athens abgenommen hat, zu erkennen gibt. Franciscus Maurocenus Peloponnesiacus, expugnatis Athenis marmorea Leonum simulacra, triumphali ma-
nu

na e Pireo direpta, in Patriam transtulit, futura Veneti Leonis, quæ fuerant Minervæ Atticæ Ornamenta. Über dem Eingange selbst steht der geflügelte Löwe der Republik, und über dem Löwen die Statue der h. Justina. Besser als diese, ist von Sansovinus Meusel, was man wol hier nicht suchen sollte, das Bildniß Marien in Relief über einem andern Eingang zum innern des Arsenal's.

Womit man sich hier gegen Fremde breit macht, ist vorzüglich der bekannte Bucentoro, eine Bark, die keine andere Bestimmung hat, als die jährliche Vermählung des Doge mit dem Meere von Adria zu feiern. Sie hat hundert Schuh in die Länge, und in die Breite ein und zwanzig. Man sieht gleichsam zwei Geschoße, deren das untere die Gestalt einer Galerie hat, mit sechs und zwanzig Rudern zu jeder Seite, das obere eine gedeckte Halle vorstellt, die sich vom Hintertheile des Schiffes bis nah ans Vordertheil erstreckt. Hier sitzt der Doge zur Zeit der Feierlichkeit über einem Throne, nebenher die Minister auswärtiger Höfe, und eine bestimmte Anzahl Senatoren. An Pracht ließ man wol nichts ermangeln. Des Goldes mehr, als genug ist, die künstlichen Schnitzwerke, die Sammetgedeke, die Tugenden und Jahreszeiten, der Pavillion des heiligen Markus mit seinem Löwen, der Sonnenschirm des Doge, die acht Fahnen der Republik, alles gibt dem Schiffe ein sehr feierliches Ansehen: dafür ist es aber auch nur zur Pa-

rade , noch sicher genug über den Lagunen , aber auf offener See im Falle eines Sturmes höchst gefährlich , weil es der Gewalt der Wellen nicht widerstehen könnte. Daher derjenige , welcher die Ehre hat , diese Barke zu führen , seinen Kopf verbürgen muß , daß er den ansehnlichen Theil , der Republik wieder unbeschädigt ans Land bringen will : weil man sich aber vermutlich mit seinem Kopfe für den Verlust nicht allerdings schadlos halten würde , so braucht man die Vorsicht , den Bucentoro von zwei Galeren begleiten zu lassen , die im Falle eines plötzlichen Sturmes zur Rettung bereit wären : denn am Tage der Feierlichkeit , geht es bis an den Lido , wo die See anfängt , damit es nicht das Ansehn habe , als ob sich die Republik mit den Lagunen vermählte. So ansehnlich auch die Pracht dieses Tages ist , an welchem bis vier tausend Fahrzeuge die Lagunen beleben , dürfte sie denoch wol lange schon eine andere Wendung genommen haben. Denn heute noch mit einer Seeschlacht groß thun , gegen einen Kaiser , der nun über sechs Jahrhunderte schläft , und dessen Stärke , als er wachte , gewiß nicht zur See war , dünkt mich allerdings etwas sonderbar zu seyn : auch die Worte , desponsamus te mare , in signum veri perpetnique domini , deren sich der Doge bedient , in dem Augenblicke der Trauung , da er den Goldring in die See wirft , passen nicht so ganz auf unsere Lage , wann wir auch mit noch so vieler Nachsicht das Komische des Einfalls dem zwölften Jahrhundert zu guten halten.

In

In dem Quartiere, so seinen Namen von diesem Kastele führt, liegt auch die Patriarchalkirche zum heiligen Peter. In der ersten Hälfte des neunten Jahrhunderts, als sie gebaut wurde, war nur ein Bischof in Venedig: die Patriarchen haben sie anfangs erneuert, und ausgebeffert, weil sich aber aus der alten Form nichts gutes machen ließ, hat sie der Patriarch Tiepolo im siebenzehnten Jahrhundert aus dem Grunde neu gebaut, und in die schöne Form gebracht, die man izt mit Vergnügen sieht. Ausser dem artigen Bau, und dem schönen Fußboden dieser Kirche, trifft man hier auch eine Seltenheit, die sich so leicht nicht vermuthen läßt. Es ist die Catheder, worauf der h. Petrus in Antiochia gessen hat, und damit sie ja an deren Aechtheit nicht zweifeln können, weißt man sie an die Samaritischen Charaktere, wovon die Catheder voll ist. Der griechische Kaiser Michael der dritte hat sie zum Geschenke verehrt, entweder an Peter Graevenigo in Jahre 1310, wie die unvorsichtige Aufschrift sagt, oder an Justinian Participazio, wie die Geschichte will. Es war eine Zeit, in welcher die Griechen derlei Geschenke in guter Anzahl machten, weil sie die Venezianer theils nöthig hatten, theils auch sehr rechtgläubig fanden. Das hiesige Bistum, welches schon im Jahre 774. begann, wurde erst im Jahre 1379. zum Patriarchate erhoben, eine Würde, die der Beherrscherinn des adriatischen Meeres um so mehr gefiel, als der Patriarch jedesmal nach dem Tode seines Vorfahres durch die Stim-

den, des Senates gewählt wird. Man muß sich inzwischen wundern, daß die Päpste an die Republik willig überliessen, was sie an deutschen Kaisern hartnäckig bestritten haben.

Die Kirche hat Malereien von guten Meistern, Liberti, Tizianello, Paduanino, und andern: es lobnt sich aber der Mühe nicht, da lange zu verweilen: die besten sind von Paul Veronese, von Guido Reni, und Luka Giordano. Der letztere hat auf einem Seitenaltare die Seelen der Abgeschiedenen in dem Orte ihrer Reinigung vorgestellt, wie sie um Hilfe nach Marien flehn, die hoch über Wolken mit ihrem h. Kinde sitzt. Sie hat keine vorteilhafte Bildung; wenn gleich das Profil nicht unangenehm ist, zerstört doch die Wölle des Angesichts, und die allzuruhige, oder vielmehr satte Miene alle Idee zweckmäßiger Schönheit. Das Flehn der unglücklichen scheint sie nicht zu rühren, obschon ihr Leiden, nach den gemeinen Begriffen vorgestellt, allerdings zu rühren fähig wäre. Wie die ganze Vorstellung, so sind auch die Figuren der Leidenden, niedriger Art; nur die mittlere hebt sich durch ihre Bildung, und sanfte Empfindung aus.

Über der Taufkapelle sieht man Magdalenen von Guido; das Kolorit hat sehr gelitten, zumal, da das Bild in des Künstlers hellen Manier gemalt ist; an den beiden Engeln bemerkt man denn doch noch Guidos Grazie; an Magdalenen nicht sehr: hingegen
vers

verrätth sie mit ausgespannten Armen, mit dem gehobenen Angesichte, mit weinenden Augen, mit gekrümmten Leibe, und mit gesunkenen Knieen viel Schmerz über ihr ehemaliges Leben. — Der Hauptaltar war geschlossen, und der Patriarch, sagte man, habe den Schlüssel. Das Bild stellt Johann den Evangelisten vor, das letzte Werk von dem Pinsel des Paul Veronese: wiewol ich es mit Vergnügen würde gesehen haben, brachte mich denn doch die wenige Ruffe, und die vielen Weitläufigkeiten, womit die Aufschliessung verbunden war, auf den Entschluß, mich sogleich wieder in meine Barke zu setzen, und nach der Kirche des heiligen Joseph fahren zu lassen.

Es ist dieselbe weder ihres weiten Umfanges, noch der uralten Form wegen schenswert; aber Malereien von Paul Veronese zogen mich hieber. Das Gemälde des Hauptaltars gibt die Anbetung der Hirten, und überdieß noch zum Ueberflusse des heiligen Hieronymus. Maria hat sehr viel Grazie, mehr gewiß, als man gewohnt ist, auf den Werken dieses Künstlers zu sehen. Wenn gleich das Angesicht etwas zu rund gehalten ist, und die Züge mehr Sanftheit als Kraft verraten, so hat sie doch einen schönen, edlen Charakter, und ihr bescheidenes Wohlwollen, ihre liebenswürdige Eingezogenheit, ihre menschenfreundliche Miene, verdienen vorzügliche Empfehlung. Joseph und die Hirten sind der gemeinen Natur abgenommen, so wie Hieronymus nach dem gewöhnlichen

Begriffe roher Stärke. Das Kolorit ist in Rücksicht auf andere Malereien noch so ziemlich erhalten worden, wiewol es von der allgemeinen Schwärzung nicht frei geblieben ist. Man sehe dagegen seine Verklärung auf Labor an einem Nebenaltare: welch ein Abstand! nicht sowol des ganz verderbten Kolorits wegen, als vorzüglich in Rücksicht auf Ausdruck. Die Stellungen des Heilands, und seiner beiden Gefährten sind weder edel noch schön, vielmehr das Angesicht des Elias wahrhaft häßlich, und die drei Jünger, welche vom Berge hinauf sehen, rohe, gemeine Natur; nur Johann scheint sich der bessern zu nähern. — Noch weniger Empfehlung verdient auf einem andern Nebenaltare der heilige Michael von Tintorett: Es ist ein Kindeskopf, der im eisernen Harnisch steht, eine Wage vor sich hält, und unverstört auf dieselbe hindrückt. Ihm gegenüber steht ein Doge, oder was er etwa seyn mag, wol gepinselt, aber so kalt, daß man nicht wol errathen kann, was er hier zu machen habe.

Wenn man den grossen Kanal nach der mittäglichen Seite fährt, erhebt sich am Ende desselben eine herrliche Kirche, genannt S. Maria della salute. Die Breite des Kanals, zumal in dieser Gegend, die Aus-
sicht in die ofene See, die breiten Stufen, die am Orte der Landung aus dem Meere hervorstiegen, über denselben ein geräumiger Platz mit Marmor gedeckt; wiederum eine herrliche Treppe aus Marmor, die zur Kirche führt; die prächtige Außenseite derselben ganz von Mar-
mor

mor mit Säulen, Nischen, Statuen verziert in einem grossen Geschmack; eine vortreffliche Rotunde, die über die Aussenseite hervorragt, von Säulen unterstützt, deren Höhe über die vierzig Schuh misst; darüber ein Säu-
lengeländer, Statuen, und die grosse Kuppel, mit ihrer Laterne, nicht weniger als achtzig Schuh hoch, geben in der That ein herrliches Ansehen. Der Senat liess sie im Jahre 1631, nachdem er der verderbenden Seuche wegen das Jahr zuvor sich durch ein Gelübde dazu verbunden hatte, vom Grunde aufbauen. Der Baumeister Longhena ein Venezianer hat sich Ehre gemacht. Hingegen erwies die berühmte Malerschule von Venedig eine Dürftigkeit, die uns überzeugt, daß ihre Epoche dazumal schon vorüber war. Man musste Fremde, einen Luka Giordano und einen Barotari herbeirufen, und was noch mehr ist, die Kirche zum heiligen Geiste plündern, um diese neue mit Gemälden von Tizian, von Liberi, von Tintoret auszustatten. Tintorets Hochzeit in Kana wurde eigentlich aus dem Speisefal eines Klosters abgenommen, und in die Sakristei dieser Kirche übertragen, woran man aber ausser einer glücklichen Verteilung des Lichts eben nichts wahrnimmt; so der Uebertragung wert wäre.

Der Hauptaltar ist nicht nur seines schönen Baues, der vielen Säulen, und der guten Statuen wegen, sondern auch darum merkwürdig, weil hier abermal ein Bild Marien von der eigenen Hand des heiligen Lukas aufbewahret wird, wie mans näm-

lich dem General Morosini in Sardinien, wovon er es nach Venedig brachte, theuer zugekauft hat. Es läßt sich aber hieraus eben so wenig, als aus dem Bilde in der Markuskirche auf die Kunst der damaligen Zeiten schließen, weil man, wenigstens in dieser Entfernung, ausser einem schwarzen Viereck nichts gewahr werden kann. Luka Giordano hat hieher drei Werke seines Pinsels geliefert: Sie stellen die Anbetung der Hirten, die Himmelfahrt Marien, und ihre Darstellung im Tempel vor. Das Verdienst derselben ist verschiedentlich, nur kommen sie hierinn überein, daß die Hauptfigur jedesmal unbedeutend ist. Auf der Anbetung der Hirten hat sie viel ähnliches mit einem holländischen Landmädchen, daß es wol nicht leicht abzusehen ist, wie Giordano zu dieser Idee gelangt sey; die Figuren der Schäferinnen sind weit erträglicher, aber um so roher die Hirten. Das andere Gemälde empfiehlt sich durch gute, lebhafte Stellungen, und eine starke Wirkung des Lichtes, welche wol von dem gewaltigen, etwas harten Schatten herzurühren scheint; dagegen erscheint der Charakter Marien sehr schwach, und die übrige Versammlung ist durchaus gemeiner Art. Etwas edler gedacht scheint die Darstellung im Tempel; wenn gleich der Pinsel nicht viel Feinheit hat, so sind denn doch die Charaktere der Figuren, zwar noch lange nicht gut, aber feiner und annehmlicher, oder gewiß der guten Stellungen und der schönen Gruppirung wegen gefälliger. Tizians Gemälde an der Decke sind aus der Kirche des h. Geistes übertragen wor-

worben; sie stellen den Tod Abels vor, das Opfern Abrahams, und Davids Dankopfer nach dem Siege wider Goliath; es ist sonderbar, wie gut sich an diesen Malereien das Kolorit erhalten habe, und scheint die Bemerkung zu bestätigen, das die Seedünste den Werken der Kunst in einer gewissen Höhe nichts mehr anhaben können.

Wir haben nun der Kirchen genug durchgewandert, und wenn uns gleich deren noch eine gute Anzahl übrig bleibt, worin sich die vornehmsten Künstler der Schule von Venedig gezeigt haben, so wird es denn doch kein unangenehmer Wechsel seyn, einige Paläste die sich von Kunstwerken auszeichnen, inzwischen zu besuchen, wäre es auch nur um der Ursache willen, daß sich das Auge an gut erhaltenen Malereien von seiner Anstrengung wieder erholen kann. In der Baukunst haben die Italiener unstreitig den Vorzug, seit sie die schönen Proportionen alter Ruinen verstanden, und die edle Einfalt derselben zum Gegenstand ihrer Nachahmung gemacht haben. Diesen Weg trat Michael Angelo, Bignola, Palladio, Brunelleschi, Bramante. Viele andere blieben nicht weit zurück: aber nicht alle Baumeister Italiens wurden von diesem hohen Geschmack geleitet: ein guter Theil geriet auf Abwege, da er neu zu seyn, und sich über andere zu erheben suchte. Man rief das Ausschweifende zu Hülfe, ergriff der Verzierungen mehr, zog nicht mehr eine haushälterische Sparsamkeit zu Rathe, vergaß der Bedeutung

und

und dachte nur ans Auge. Es ging also der Baukunst nicht anders, als der Malerei, oder jeder anderen Kunst, deren endliches Ziel in Nebenzwecke übergieng. Selbst die Proportionen verloren ihr Maaß, so eine weise Absicht bestimmt hatte, und fielen ins ländelude oder übertriebene, je nachdem der Baumeister sich durch das Gefällige, oder durch das Prachtige auszeichnen wollte. Von Bernini an bis auf Borromini gewann Ueberladung und Künstelei, so wie Kunst und Geschmack verlor.

In Venedig sind zwar nicht die besten Muster der Baukunst: unterdessen gehören denn doch die Werke des Palladio unter die wahren Meisterstücke: allein er hatte mehr Gelegenheit sich in Vicenza, seiner Vaterstadt, als in Venedig zu zeigen. Vielleicht würde sich der Geschmack an italienischen Gebäuden allgemeiner verbreitet haben, wenn sie der Bequemlichkeit mehr hätten, und gefälliger aufs Auge wirkten: von den bequemen Abtheilungen, und Nebenkabinetten wissen die Italiener nichts: ihre Wohnungen bestehen in einer Reihe grosser Säle, die zumal des Winters viel Unbequemlichkeit haben. Freilich ist hier die Kälte so anhaltend nicht, als über den Alpen; aber sie wird denn doch von Zeit zu Zeit sehr empfindlich, zumal in Venedig, und in allen Gegenden, die nahe Gebirge haben, deren gewiß die mehresten sind. Die strengste Kälte in Deutschland war mir weniger empfindlich, denn ich hatte Mittel dagegen, als ein weit geringe-

rer

ringerer Grad in Italien, dem ich den langen Tag ohne Rettung ausgesetzt blieb. Es stünde der Baukauf immer wol an, darauf Rücksicht zu nehmen, und durch bequeme Abtheilungen der Wirkung des Kaminfeuers mehr Kraft zu geben. Auch außerdem haben wol angebrachte Nebenzimmer ihre Vorteile, die man in Italien größtentheils entbehrt.

Wenn übrigens die Paläste, zumal in Venedig, kein gefälliges Ansehen haben, so trägt die Schuld nicht sowol die Kunst des Baumeisters, als das Schmutzige, woran die Einwohner Italiens seit Jahrhunderten gewohnt sind. Es ist einem Fremden gewiß schwer, Gebäude beim ersten Anblit schön zu finden, deren Außenwände, wenn sie gleich vom kostbarsten Marmor gebaut sind, wie geräuchert vor seinen Augen aufstehn. Allein so was würde man noch willig auf die Rechnung der Zeit schlagen, wenn sich nicht Merkmale der Verwahrlosung darstellten, welche mit dieser Rechnung nichts zu thun haben. Man sieht nicht selten vor einem herrlichen Palaste, und sieht so manches, was den zerfallenen Ritterstizzen des dreizehnten Jahrhunderts besser stehn möchte, hier Fensteröffnungen ohne Fenster, dort verbrochenes oder geschwärztes Glas, und vor allen Balken, deren Einfalt nicht verdient, empfohlen zu werden: sie bestehn aus ungehobelten Dielen, so gefügt, daß nicht nur die dichte Luft der Kanäle, sondern auch geballte Menschenhände freien Durchzug finden. Man sieht leicht ein, wie unansehnlich so ein

Gc.

Gebel der vielen Oefnungen seyn müsse: aber wehrt sie wol gar aufstehn, mit Querstangen festgehalten, und die Aussenwände des Palastes an beiden Seiten der Fenster verzieren, dann ist die Pracht vollends beisammen. Dazu kommt noch, daß die innere Einrichtung die widrigen Eindrücke, welche die Aussen gestalt machte, nicht verlöschen kann. Man sieht wol gemeiniglich die Wände mit Malereien behangen; aber die Fußböden aus Backsteine, die uralten Schnitzwerke über Spiegel und Gemälde, und die Meublen, die noch antiker scheinen, als der geschwärzte Pallast, weken nicht einmal die Idee von unsern Bildergallerien.

Unterdessen gestehe ich willig ein, daß dieß alles weder den Malereien ihren Werth, noch den Werken der Baukunst ihr anerkanntes Verdienst nimmt. Es sind in Venedig nur wenig Häuser der Privaten, die mit Kunstsammlungen auftreten können: ich sah deren viere, aber ich schmeichle mir denn doch, das vorzüglichste gesehen zu haben. In dem Hause Farsetti findet der Kunstliebhaber ein berühmtes Beispiel von Unterstützung und Beförderung der Künste. Ein Abt aus diesem Hause, vertraut mit den Antiken, und überzeugt, wie viel Einfluß antiker Statuen auf die Ideen der Künstler haben, suchte in Rom die Erlaubniß an, von den besten Antiken Abgüsse zu machen: er erhielt sie unter dem Bedingniß, aus jeder Form zwei Statuen zu gießen, und deren eine dem Institut von Bologna zu überlassen. Gewiß ein großes Unter-

neh-

nehmen für einen Privaten, dem sich mächtige Fürsten nur sparsam unterzogen haben. Dafür hat Venedig beinahe alles, was Rom in dieser Art wichtiges besitzt: Noch nirgend außer Bologna, selbst in Manheim nicht, habe ich eine so reiche Sammlung von Abgüssen gesehen: Es wäre nur zu wünschen, daß man davon so öffentlich, wie von Büchern in Bibliotheken, und ohne Zurückhaltung Gebrauch machen könnte. Auch die Gemäldesammlung ist hier zahlreich: und wiewol sie sich nicht durch vorzügliche Malereien auszeichnet, so verdient sie doch von der Verschiedenheit der Meister empfohlen zu werden. Für eine Galerie, die noch allerlei Lücken, und von Italienern die nicht sehr berühmt sind, oft gar nichts aufzuweisen hat, dürfte hier so manches brauchbar seyn. Ich will davon keine Beschreibungen geben, aber eine kurze Anzeige, lieber Freund, dürfte Ihnen nicht unangenehm seyn. Von Giorgione ist hier eine Sibylle, die eine Hand auf ein Buch gestemmt, und ein Mann, schwarz gekleidet, der ein Kind lesen lehrt, auf beiden Bildern die Figuren bis halben Leib. — Eine Herodias mit dem Haupte Johannes des Täufers ist von Tizians Hand; so wie das Porträt eines Edlen von Venedig; und drei Figuren bis halben Leib, vermutlich ein Familienporträt. — Von Corregio zeigt man eine Zeichnung, die Madonna mit dem heiligen Kinde — Putiphars Gemahlinn reizt Josephen, von Albani — Simson stürzt über sich den Tempel ein, von Tintoret: und

Alia.

Abrahams Opfer von ebendemselben. — Wiederum eine Madonna mit ihrem Kinde, von Jakob Palma — Guercino hat eine sonderbare Vorstellung gegeben: Ein Kind mit dem Todtenkopf über einem Buche. Die h. Appollonia bis halben Leib. Der heilige Franz auf seinen Knieen, über den Händen einen Christus; und die Erscheinung des Herrn in Emaus sind von Prete Genuese — scherzende Kinder, und auf zwei andern Bildern Satiren, und Phantasien von Carpioni — Von Luka Giordano hat diese Sammlung eine Semiramis zu Pferde, von vielen Sklaven umgeben; eine Salatee begleitet von Gottheiten des Meeres, und einen Seneka im Bade, wie er schreibenden Schülern seine Lehrsätze angiebt; aber der Proserpinerraub ist nicht Giordanos Werk, sondern von der Hand eines seiner Schüler. — Saffoferrato, sonst auch Johann Salvioni genannt, hat hieher drei Malereien geliefert; die eine stellt den heiligen Joseph vor, eine ganze Figur, mit dem Kinde Jesu: die andere eine Verkündigung Marien; und die dritte eine Madonna bis halben Leib. — Sonst sieht man hier auch aus der Schule Pauls Cagliari, insgemein Veronese, eine Madonna mit dem Kinde Jesu in Gesellschaft vieler Heiligen; so wie eine Anbetung der Hirten, und eine Susanna im Bade mit den lüsterne Greisen, von Carletto Cagliari dem Sohne des Paul Veronese. — Leander Bassano mit einem großen Markte, worauf viele Figuren, verschiedenes Gevögel, und allerlei Thiere

vorkommen; Johann Donducci, sonst *Maffellata* genannt, mit Johann dem Täufer, wie er ein zahlreiches, und begierig horchendes Volk in der Wüste lehrt; Alexander Varatori, insgemein *Pabuanino*, mit einem Heiligen am Kreuze, umgeben von trauernden Engeln; Friederich Zuchero mit einer Anbetung der Weisen; Salvator Rosa mit Katons Tode; Simon da Pefaro mit einem unbedeutenden Porträte, und einer Vorstellung des Moses, der so eben die Tafeln des Gesetzes erhält; Joseph dal Sole mit einer Agar und ihrem Sohne, denen der Engel erscheint; Jakob Palma der jüngere mit einem betenden Hieronymus, den Heiland vor sich, und einen Löwen zu seinen Füßen; Andrea del Sarto mit einer sitzenden Madonna, das Kind Jesu auf ihrem Schooße, und Josephen hinter sich; Anton Tempesta mit einem Jagdstücke; Gaspar Pouffin mit einer Landschaft und alten Gebäuden; Polydor Caravaggio, mit zwei länglichten Gemälden, worauf Opfer und allerlei Phantasien vorgestellt sind; gehören unstreitig unter die bekannteren Künstler, wenn wir gleich von vielen derselben in deutschen Galerien nur sehr wenig aufzuweisen haben. Allein man findet hier auch andere Meister, die bei uns denn doch wol verdienten bekannt zu seyn, obschon wir kaum ihre Namen kennen, oder gewiß nur sehr selten Gelegenheit haben, die Werke ihres Pinsels zu sehen. Ich zähle hieher: zwei Beduten von Franz Garolli, die einen grossen Platz, mit alten Gebäuden eingeschlossen, und auf demselben einen brennenden Holzstoß vor-

stellen, und die vielen Idolen, welche man eifrig herbeigetragen hat, mit dieser Flamme aufzuzehren: Einen Scipio, wie er seine Sklavinn großmütig in die Hände ihres Geliebten übergiebt, von Gregor Lazzarini: zwei Frucht und Thierstücke von Augustin Casfana: wiederum zwei grosse Landschaften von Markus Ricci: einen leidenden Job von Langhetti: Die Anbetung der Weisen auf Stein gemalt von Alexander Turchi, der auch unter dem Namen Orbetto bekannt ist: Eine alte Frau, die sich mit der einen Hand auf ihren Schenkel stützt, mit der andern einen Hirschsdel hält, worüber sie in Betrachtungen versenkt ist, von Hieronymus Farabosco: Eine Magdalene bis halben Leib, von Niccolo Renieri: zwei schöne Landschaften von Perugini, deren eine die Versuchung des Heilands in der Wüste, die andere die Versuchung des Einsiedlers Antonius vorstellt; die Figuren hat Alessandrino, oder Alexander Magnasco gemalt: Ein Porträt von Sebastian Bombelli: Ein Schlachtenstück von Jacob Cortese, der auch Borgognone genannt wird: eine stehende Armida mit ihrem Rinald, von Bonifaz Bembi: die Madonna mit dem Kinde Jesu, in Gesellschaft anderer Heiligen, von einem Schüler, oder wenigstens in der Manier des Franz Mazzola, der unter dem Namen Parmegianino bekannter ist: Eine Landschaft mit Thieren und kleinen Figuren von Franz Succarelli; und endlich von Lukas Calevaris zwei Ansichten auf die See mit einem Haven, und einer Festung, die man nur ferne sieht.

Es

Es ist ganz natürlich, daß man Werke dieser Künstler in Italien häufiger trifft, als in Deutschland, wohin sie das Glück nicht hatten, wenn es gleich einige wol verdienten, von Kunstliebhabern gesucht zu werden. Aber es ist zugleich sehr was seltenes, in Italien eine Sammlung deutscher und niederländischer Malereien zu finden. Ich hatte wol das Vergnügen, hie und da in Galerien, auch einen Rubens und Wandyl mitten unter den Pinseln Italiens zu sehen; aber so viele Beisamen, zumal in einer Privatsammlung habe ich noch nirgend gefunden, als in diesem Hause Farsetti. Sie sehen da nicht nur ein Paar Porträte von der Hand unsers Rubens, und seine Skizze von der berühmten Himmelfahrt Marien in Antwerpen, fleißig auf Kupfer gemalt; nicht nur ein Porträt, von Rembrands Pinsel, und aus dessen Schule eine Gefangennehmung des Herrn im Garten, samt einer Grablegung desselben; nicht nur von Anton Wandyl ein kleines Porträt, und eine Flämänderinn in ganzer Figur; sondern, was seltner ist, zwei Gemälde von Gerard Dow, das eine, sein eigen Bildniß, wie er eben im Begriffe zu malen steht, das andere ein schönes Nachstück, da eine Frau so eben ihr Licht sich von einem andern holt. Auch alte Gemälde fehlen hier nicht: unsere Stamältern von Albrecht Dürer, und drei Gemälde von Lukas von Leyden würden jeder Galerie Ehre machen, das erste stellt den todten Heiland vor, und die trauende Mutter zu den Füßen desselben; rund herum eine Menge Figuren, ge-

wiß in der steifen Manier dieses alten Künstlers, aber nicht ohne die Schönheiten, die ihm eigenthümlich sind: die zwei andern Gemälde taugten vormals dem erkern zu Flügelthüren; einige Mönche auf der einen Seite und Nonnen auf der andern beten den todten Christus an,

Uebrigens werden sie hier zwei tändelnde Figuren von Ostade, viel Ausdruck an einem niedrigen Borwurfe; zwei Landschaften mit kleinen Figuren von Abraham Helzheimer; zwei Blummenstücke von Abraham Brüghel; ein schönes Thierstück mit Figuren und Ruinen, von Franz Koss; und von Jakob Jordans, die Fabel des Satirs, der in der Hütte eines Landmanns gewahr wird, wie derselbe Hauch warm und kalt macht, gewiß mit Vergnügen sehen. Dieses Gemälde, woraus die Italiener selbst viel Wesens machen, ist ohngefähr um das Jahr 1750 nach Padua gekommen, und in dem Hause Sberti aufbewahrt worden. Es ist, wie uns Sandrart berichtet*, eines der ersten Werke gewesen, womit Jordans Aufsehen gemacht hatte. Lukas Vorstermann hat es in Kupfer gestochen: aber die Abdrücke sind schwer zu finden. So sehr man auch daran die Stärke des Ausdruckes, die Kraft des Pinsels, die Harmonie der Farben, und die Wirkung des Hell dunkeln bewundert, ist es denn doch ein Produkt der Kunst, dessen uns Italien nicht beneiden darf: der Ausdruck ist roh, und die

* Acad. Artis Pict. P. 2. L. 3. C. 23.

die Zeichnung des Charakters kömmt hier in keine Betrachtung. Von David Teniers sind zwei artige Schildereien da: die erste scheint eine Satire auf die Selbstzufriedenheit eines Tonkünstlers, der zugleich singt, und zugleich auf der Chitarre spielt; hinter ihm steht ein unbemerkter Zuhörer, welcher des selbstzufriedenen lacht; sehr viel Natur, aber ganz nach gemeinem Schlage: die andere ist in Teniers gewöhnlichem Geschmace; In einer holländischen Stube erscheint eine angenehme Rauchgesellschaft, deren einige erst ihre Pfeifen füllen, andere schon wirklich dampfen; auch ist der Tisch mit Küchengeräthschaften nicht vergessen. Nicht so reich, aber in eben diesem Geschmace hat Hals einen rauhenden Holländer vorgestellt, der sich mit einem, ihm eigenen Anstand auf einen Tisch stemmt. Johann Eyf, oder wie er insgemein heißt, Johann von Brügge hat die Madonna vorgestellt, wie sie im Himmel gekrönt wird; im Hintergrunde erscheint ihr heiliger Sohn, und sein ewiger Vater; über denselben eine schwebende Taube; woraus sie sich wol so wenig, als aus den singenden Engelschören erbauen werden. Zwei Gesellschaftstücke von Johann Weert sind angenehm gemalt, und ein Brandgemälde von Peter Weert hat eine gute Wirkung des Lichtes: Es ist Nacht, als ein Theil der Stadt in Flamen steht, und jamernde unglückliche entlaufen. Ein Greis, mit Kräutern in der Hand von Torwendlich; ein Jüngling, den Weinbecher in der Hand von ebendenselben, und von Mieris eine Schöne vor dem Spiegel, in dem Augen-

blick, als sie ein Greis, mit dem Geldbeutel in der Hand, überrascht, gehören ins niedrig komische; wohin wol auch das Gemälde von Martin Ranscherchem mit allem Rechte zu zählen ist, wenn es nicht mehr noch, als niedrig ist. Es stellt einen lehrreichen Gegenstand, eine blinde und wassersüchtige Frau vor, ihre Aerzte berathschlagen sich eben über ihren Zustand, und untersuchen den Harn mit vieler Aufmerksamkeit; in einer Entfernung zeigt sich noch ein anderer Kranker, mit dem aber die Aerzte nicht so viel Besens zu machen scheinen. Thiergemälde mit Blumen und Früchten kommen hier vor von Hofmann, Tempesta, Johann Heem, und Kornel Heem. Unter den vielen Landschaften, Ausichten, Seestücken von Fergher, Nikola Berghem, Peter Tempesta, Peter Meert, Paul Briel hebt sich wol ein Seestück des Tempesta nicht nur der kleinen Schiffe und vielen Figuren, sondern vorzüglich des leuchtenden Mondes wegen, der durch die wenigen Wolken scheint.

Da ich mich bey dieser Anzeige in Ansehung eigener Bemerkungen sehr mässig betragen habe, so erlauben sie mir, lieber Freund, hier ein wenig stille zu sehn. Wenn ich mein Gefühl befrage, so würde in dieser Sammlung ein sehr schöner Madonnenkopf von Guido Reni den Vorzug haben. Er ist in der weichen Empfindung inniger Wehmut vorgestellt, und vom schönen, aufgehobenen Auge glitschen Zeugen des sanften Gefühls, zitternde Thränen ab: ei
ne

ne edlere und sanftere Wehmut kann man schwerlich sehen; wozu mich selbst die graue Manier des Pinsels nicht weinig beizutragen dünkt. Aber an einer Wand hebt sich eine andere Scene. Drei grosse Koloristen Giorgione, Tizian, Rembrand stehen hier im Streite, zeigen ausgewählte Werke ihrer Pinsel vor, und fodern das Urtheil der Kenner auf: Schade, daß nicht auch Rubens und Wandyk mit ihren würdigsten Schildereien in dieser Gesellschaft sind. Ich glaube, daß Tizians Lucretia in Rücksicht auf Kolorit unstreitig den Vorzug hat; darauf kömmt wol Rembrands Porträt, überaus fein, und fleissig ausgemalt; aber auch Giorgione darf sich seines Pinsels in dieser Gesellschaft nicht schämen; Man sieht ihm an, daß er Tizians Führer war. Diese drei Schildereien hängen in einer Reihe unter einander, und machen es also dem Liebhaber sehr bequem, den Unterschied drei großer Männer zu bemerken. Nicht weit davon ist die Fabel des Satyrs von Jordans aufgestellt; welch ein Abstand! ganz in seinem rohen Geschmacke, wobei selbst das Kolorit weder Stärke, noch andere Vorzüge hat. Die Familie von Tizian, vermutlich seine eigene, vermehret den Abstand; wie viel ruhiger selbst in Porträten.

Es ist in Italien eine gewöhnliche Manier, niederländische Pinsel neben den besten ihres Landes hinzustellen. Vielleicht thun sie es in der Absicht, fremde Künstler zu drücken; aber wir haben eben nicht Ursache, dieses Betragen sehr weit herzuholen; denn

ſie machen es mit ihren heimischen nicht besser. Raphael, Michael Angelo, die drei Carracci, Guido Reni, Domenichino, Tizian, Guercino, vergleichen ſich gar wol in einem Saale, nicht ſelten an eben derſelben Wand. Dieſe Art der Aufſtellung dünkt mich viel vortheilhafter, als die magere Eintheilung in Schulen, wodurch die beſten Gemälde durch alle Säle vertheilt, und der Liebhaber in die Unmöglichkeit geſetzt wird, die welche es vorzüglich verdienen, aneinander zu halten. Nichts iſt Lehrreicher, als die Vergleichung und auf keine Art kann ſie bequemer geſchehen, als wenn das Auge die Gegenſtände der Vergleichung wie mit einem Blicke zugleich mißt. Wie nützlich dürfte dieſe Art lehrbegierigen Künſtlern ſeyn, wenn man es nicht dem Ohngefähr überlaſſen, ſondern mit Ueberlegung zu Werke gehen wollte. Aehnliche Gegenſtände, behandelt von verſchiedenen guten Künſtlern, und neben einander in einer Reihe aufgehangen, würden es mit den beſten Abhandlungen über Kunſt und Kunſtwerken aufnehmen. Auf dieſe Art könnten Meiſterwerke von Licht und Schatten, vom Hellsdunkeln, und von den Wirkungen der umgebenden Luft nebeneinander ſtehn. Ein anderer Saal, ſchönen Gruppierungen, und geſchickten Zuſammenſetzungen gewidmet, würde die groſſen Schildereien enthalten, welche mit dieſen Theilen der Kunſt ihr Glück gemacht haben. Charakters in Geſichtszüge gelegt, oder wenigſtens in Stellungen, Gebärden, und Falten der Gewänder; anderswo Affekte jeder Art von verſchiedenen Künſtlern verſchiedentlich

lich ausgeführt, halb weise gemässigt, halb unanständig übertrieben, igt durch das sanfte, igt durch das erhabene ausgezeichnet, edel, oder gemeines Schlags zur Vergleichung aufgestellt, dürften wol endlich denkende Künstler auf die Bahn bringen, welche das blühende Altertum mühesam gebaut, mutig getreten, und bis zum einzigen Ziele der Kunst glücklich durchgewandert hat. Allein bei der unglücklichen Eintheilung in Schulen gewinnt statt aller dieser Vortheile nur der wuchernde Kunsthändler, dessen ganzes Wissen auf Schule, Künstler, und Lage der Pinselstriche, oder wol gar noch in ältern Schildereien auf gewisse Zeichen, und Anfangsbuchstaben beschränkt ist, auch dieses nicht so wol das wahre aufzudeken, als leichtgläubige durch geschwätzige Einsicht zu täuschen.

Wir gehen igt, lieber Freund, in den Pallast Grassi, wo unser eine kleine, aber niedliche Sammlung von Malereien wartet. Ich will ihnen kein Verzeichniß geben, aus Furcht, sie zu ermüden, sondern nur die vorzüglichsten, so wie sie mich dünkten, ausheben. Vor allen fällt Lizians Venus auf, eben dieselbe, so viel ich mich besinne, die zu Florenz in der Tribune der großherzoglichen Galerie, und in Capo di Monte zu Neapel auf einem Gemälde der farnesischen Verlassenschaft zu sehen ist. Sie macht hier eine starke Wirkung, weil die Farben noch sehr gut erhalten sind. Uiber Charakter und Empfindung läßt sich nicht urtheilen; denn allem Ansehen nach ist es

ein Portrait seiner eigenen, oder wie andere wollen, der Schönen des Herzogs von Ferrara. Zwei andere Koloristek Wandyl und Rubens verdienen in Tizians Gesellschaft zu seyn. Rubens schilderte die Mahlzeit an der Tafel des Phariskers: außer dem guten Kolorite ist nichts, was ihnen behagen wird. Christus ist eine gemeine Figur, die Gäste an der Tafel von gleichem Schlage, und wenn man gleich an Magdalena gewisse Reize entdecken will, so konnte ich denn doch an ihrer Bildung nichts Edles finden. Die zwei Köpfe von Wandyls Hand sind nicht aus der besten Manier, und folglich nicht geschickt, das mächtige Kolorit an Tizians Venus zu drücken. Man könnte diese Sammlung von Paul Veronese und Guercino da Cento benennen, denn der Zahl nach sind sie hier, unstreitig die herrschenden Künstler. Von Paul Veronese finden sie da die Fabel Atidons, nach der gemeinen Vorstellung, die dem Dichter günstiger, als dem Maler ist; das Wunder am Leiche Bethesda, ganz in dieses Künstlers Geschmace, reich an Figuren, wol gruppiert, und der alltäglichen Natur getreu; und die Entführung der unvorsichtigen Europa, woran das angenehme Kolorit denn doch nicht bergen kann, daß ihre Grazie verunglückt ist. Die Gemälde aus der Hand des Guercino sind hier alle in seinem starken Stile: Davids Sieg über Goliath; eine heilige Skizilla; die Malerei ein allegorisches Gemälde; und Simson mit seiner treulosen Geliebten, obgleich die Figuren dieser Schildereien wol überdacht sind, und
viel

viel Charakteristisches haben, so werden sie denn doch an dem kleinen Amor von Guido mehr Feinheit und zweckmäßige Bestimmung gewahrt werden. Ein sonderbarer Einfall des Domenico Fetti wird wol schwerlich ihren Beifall erhalten: er wollte eine Parabel im Evangelium sichtbar vorstellen, ohne zu bedenken, daß sie kein Gegenstand fürs Auge ist: der Tadler mit einem großem Balken im Auge lehnt sich wider seinen Bruder auf, in dessen Aug er einen Splitter entdeckt. Das Gleichniß hat seine Wirkung, so lange es der Phantasie überlassen ist, aber die bildende Kunst muß es aus keinem Gebiete schlechterdings verbannen. Man giebt noch einen Triumph der Salathée mit vielen weiblichen Figuren, woran das nakende gut gemalt ist, für ein Werk des Schiavone aus, worüber ich nach den wenigen Gemälden, die ich von diesem Pinsel gesehen habe, nicht urtheilen kann.

Im Palaste Pisani ist nicht nur eine ansehnliche Bibliothek zum öffentlichen Gebrauche bestimmt, sondern auch ein artiges Münzkabinet und so manche gute Malereien zu sehen. Außer einer heiligen Familie von Tizian, sehr schön gemalt, aber ganz nach der gemeinen Natur Charakterisirt, ist hier wol unstrittig das vorzüglichste Gemälde von Paul Veronese. Die Gemahlin des unglücklichen Darius mit ihren Töchtern, und mit dem weiblichen Gefolge liegt auf den Knien vor dem Ueberwinder; ein Greis stellt diese so tief gesunkne Familie dem Helden Mazedoniens vor,

der

der mit seinem kriegerischen Gefolge gegenüber steht. Wenn man das Wesentliche, die Charaktere der Figuren, untersucht, hebt sich dieses Gemälde über die meisten Werke des Paul Veronese dadurch, daß sich der Pinsel von alltäglichen Charakteren zur bessern Natur erschwungen hat. Alexander wiewol zu jung, und noch lange der Held nicht, den uns die Geschichte giebt, hat doch eine feine und angenehme Bildung erhalten; und wenn gleich die Gemahlin des Darius weiter nichts als eine schöne Dame, bei dieser erschütternden Handlung des Übergangs von einer mächtigen Königin zur niedrigen Sklavin viel zu frohlig scheint, ist sie denn doch samt ihrer Familie ein Produkt der schönen Natur, deren man eben nicht viele auf Pauls Gemälden zu finden pflegt. Ueberdies dünkt michs, daß die schönen Gruppen, zumal diejenige der königlichen Familie, das lebhafteste und wol erhaltene Kolorit, die vortrefliche Wirkung der Haltung und des helldunkeln diesem Gemälde gar leicht den Vorzug vor den meisten Werken dieses Pinsels einräumen kann.

Wir haben noch den Palast Barbarigo vor uns, welcher jedem Liebhaber auch dadurch schätzbar ist, daß einst Tizian daselbst gewohnet, und edle Produkte seines Geistes hinterlassen hat: wenigstens will man sich hier nebst vielen andern Gemälden dieses großen Künstlers auch im Besitze des ersten und letzten Werks seiner Hände wissen; jenes soll ein heiliger Hieronymus,

nus, dieses Sebastian seyn; Man sieht es dem harten Pinsel wol an, daß er noch die leichte und künstlerliche Bewegung nicht hatte, welche nur erst die Frucht vieler Übung und langes Nachsinnens ist; allein ob es gerade das erste Produkt sey, läßt sich nicht eben so wol absehen; auch nicht leicht mutmaßen, wenn wir uns nicht etwa auf Lizians bekannte Gemälde beschränken wollen. Mehr Wahrscheinlichkeit mag vielleicht die letzte seiner Arbeiten für sich haben, die er im neunzigsten Jahre, ein hohes Alter für den Künstler, gefertigt haben soll. Denn die letztern Produkte großer Männer, wenn gleich ihr Geist nicht mehr die gehbrige Schnellkraft hat, werden denn doch in Ehren gehalten, da hingegen ihre Anfangswerke, woran sich die Kraft des Genies nur unmerklich entwickelt, noch in keiner Achtung stehen können. Ubrigens ist dieser Sebastian auch für sich ein schätzbares Bild: der Charakter des Heiligen, und die Stellung ist edel, so wie der lebhafteste Ausdruck des Schmerzens der Würde des leidenden keinen Nachteil bringt. Das Kolorit fällt zu sehr ins Rothe, woran etwa das schwächere Auge des Greisen Theil genommen hat; es scheint aber auch durch die Zeit, wenn es gleich unter seinen Brüdern das jüngste ist, gelitten zu haben, mehr gewiß, als Lizians übrige Gemälde in diesem Palaste; vielleicht, weil es etwa das Schicksal hatte, einst in einer Kirche gehangen zu haben.

Die

Die andern Werke dieses Künstlers sind alle beisammen in demjenigen Sale, worinn er einst gearbeitet hatte. Eine Krönung des Herrn hat viel Ausdruck des Schmerzens, in edleren Zügen, als man insgemein von Tizian sieht; aber in Rücksicht auf das Kolorit scheint es keins seiner vorzüglichsten Werke zu seyn. Zwei Madonnen zeichnen sich durch das Edle nicht aus; auf der einen Schilderei ist sie aus der gemeinsten Natur, und ihr heiliges Kind beinahe noch alltäglicher: auf der andern erscheint sie als ein braves Landmädchen, vortreflich gemalt, wie man deren eines zu Wien in der kaiserlichen Bildersammlung sieht: Es wird oft wiederholt in Deutschland England und Italien gefunden, ein Zeichen, daß die friaulische Natur vorzüglich gefallen hat. Auf einem dieser Gemälde zeichnet sich Magdalene, ein Gefäß mit Weihrauch in der Hand, durch ihr schönes Profil aus. Diese Heilige kömmt noch einzeln als Büsserin auf einem andern Gemälde vor: Sie ist versenkt in den tiefsten Schmerzen, vortreflich gemalt, hat große ehrwürdige Züge, und würde auch schön seyn, wenn dieselben nicht zu völlig wären. Großer Züge hat sich Tizian mehrmal bedient, zumal bei Abbildung des Salvators, deren er mehrere hinterlassen hat: aber es fehlt ihnen an Kraft des Geistes, so wie deren eine auch hier zu sehen ist, groß, matt, und kalt. Hieber scheint auch ein kalter Engel dieser Sammlung zu gehören, mit einem Knaben, der noch kälter ist, und Christus mit

mit Veronica, beide nicht nur aus der alltäglichen Natur, sondern auch ohne Geist und Kraft.

Einige Vorstellungen aus der Fabel sind mit größerem Feuer und mit mehr Nachdruck ausgeführt. Eine Bacchantin mit dem Satyr, zwar beide aus der rohen Natur, haben denn doch Leben und Stärke: Prometheus mit dem Geier an der Leber fühlt lebhaft, und geht beinahe in Karrikatur über: Eine Venus, wie sie ihren Adonis von der unglücklichen Jagd zurükhält, ist voll Lebens; beide Köpfe sind aus der bessern Natur, und die Stellungen der Figuren machen eine vortrefliche Wirkung: Aber das beste Gemälde ist wol eine Venus an der Toilette; sie ist nur halb gekleidet, und deckt sich den Busen mit der Hand, inder eine der Amorn ihr den Spiegel vorhält, der andere eine Krone, den Lohn ihrer Schönheit bringt. Wenn sie nun eben nicht verdient, die Krone der Schönheit zu tragen, so ist sie denn doch in mancher Rücksicht eine schöne Figur, die durch ihr geschickliches Betragen, durch die mächtige Wirkung des Pinsels, und durch die artige Stellung gewinnt, gleichwie sie andererseits durch die Willigkeit ihrer Gesichtszüge zu verlieren scheint.

Außer Tizians Malereien sieht man viele artige Gemälde von Bonifacio einem Schüler desselben: Eine Madonna von Bellino, in einer schönen Idee, wenigstens aus der bessern Natur, wiewol der Kopf des
heis

heiligen Kindes gar sehr mißlungen ist; Es scheint dieses Bild eine seiner späteren Arbeiten zu seyn, da sich der Pinsel schon durch eine Art von Rundung auszeichnet: hingegen sind auf einem andern Gemälde eben desselben Bellino, so die Beschneidung des Herrn vorstellt, die Umrisse noch sehr scharf gehalten; wiewol in den edlen Köpfen, und in dem schönen Kinde Jesu schon die Keime der Kunst zu liegen scheinen, die im Raphael zur vollen Blüthe aufgewachsen sind: Einer Sibille von Quercino kann man die Weisheit, womit sie begabt war, nicht absehen: und eine Susanna von Tintoret ist weder schön, noch gut gestellt: so wie Apoll von Johann Contarini zwar ein hübscher aber einfaltiger Jüngling ist: Eine sonderbare Idee, die in Venedig mehrmal gesehen wird, hat Paduanino gegeben; Es ist ein Kind am Kreuze, untenher drei andere Kinder gut gemalt, wozu mir aber die Veranlassung so unbekannt, als die Bedeutung ist. Wir hatten bereits den November angefangen, lieber Freund, und ich froh in Venedig, wie in Deutschland, woran wol der unfreundliche Nordwind schuld ist: hierüber würde ich nun so eben nicht klagen, wenn mir nicht der trübe und regnerische Himmel das Vergnügen mißgönnt hätte, so unter Titians schönen Produkten ein helles, günstiges Tageslicht gegeben haben würde.

VIII.

Neapel den 6. November 1788.

Es würde viel zu weitläufig werden, wenn ich Ihnen von allen würdigen Kirchengemälden Nachricht geben wollte. Wo man nur eintritt, findet man deren die Menge, und meist nicht ohne Verdienst. Es sind in der Kirche S. Zacharia, die wir nun vor uns haben, nicht nur alle Altäre voll, sondern auch die Wände mit weitläufigen Schildeereien von verschiedenen guten Pinseln behangen. Allein ich denke, daß ich Ihnen einen angenehmeren Dienst leiste, wenn ich nur die vorzüglichsten aushebe.

Deren eines ist das zweite Altargemälde zur Linken, von Johann Bellin, wie die Aufschrift sagt, gewiß in seinem besten Stile, wie man ihn nur selten zu Gesicht erhält. Maria mit dem h. Kinde sitzt über einem Throne, das Angesicht zwar nicht erhaben über die gewöhnliche Natur, aber in einer freien, edlen, ruhigen Stellung. Im Vorgrunde stehen vier Heilige, eine Jungfrau, und ein Greis zur jeglichen Seite sehr symmetrisch, in einer reizenden Unschuld, tiefster Versenkung des Geistes, edel gestellt, und voll Seelenruhe, das Eigentum der besten Künstler desselben Zeitalters. Der Greis, welcher im Buche liest, hat einen mächtigen Ausdruck von Tieffinn, Aufmerksamkeit, und würdiger Anstrengung. Mitten spielt ein
S Engel

Engel die Violine. Alle die Eigenschaften, welche ich an den Figuren zu sehen glaubte, dünkten mich in allen den übrigen Zeichen, deren die Kunst sich bedienen kann, nur nicht in den Gesichtszügen zu liegen. Diese erschwingen sich nicht über die alltägliche Natur, ein Mangel, welcher bei der Schule von Venedig geblieben ist, und dessen sich selbst die römische nicht ganz erwehren konnte. Ubrigens muß man sich wundern, wenn man dieses Gemälde des Bellino an seine übrigen hält. Das Kolorit hat schon eine hohe Vollkommenheit, und man sucht das Harte vergebens, womit sich sein Pinsel gewöhnlich ausgezeichnet hat: ein Beweis, daß er es in späteren Jahren auch in Rücksicht auf die Kunst zu koloriren weit gebracht hat, würdig, des Giorgione und Tizians Lehrer gewesen zu seyn.

Allein, wenn man glaubt, hier Wahrheit des Kolorits gefunden zu haben, so staunt man um so mehr, vor einem Bildchen hinter dem Hauptaltare. Es ist in Tizians bestem Stile, etwa zwei Fuß hoch und dreie breit über einem kleinen Altare. Maria in Gesellschaft einiger Heiligen, die das Kind Jesu anbeten; ich glaube, es ist Joseph, Zacharia und Katharina: in der That ein Meisterstück des Kolorits; denn zur Wahrheit gesellt sich noch Kraft, Rundung, Hell- dunkel, und alle Künste der Schattirung.

Neben-

Nebenher ist ein vortreffliches Bild über einem Altare, wo die Leiber des h. Mercur, Achilles, und Pankrasius aufbewahrt werden. Vermuthlich stellt die Malerei diese drei Heiligen vor. Sie ist sehr dunkel geworden; aber der Ausdruck, zumal an dem Greifen ist vortreflich.

Auf die zwei Altäre, welche die nächsten am Eingang in die Kirche sind, hat der jüngere Palma würdige Bilder abgegeben. Das eine stellt die Heilung eines Kranken vor, und hat einige schöne Figuren, das andere, eine Madonna in Wolken, verschiedene Heilige unter sich: aus welchen sich Sebastian durch seine edle Bildung, und lebhaftige Stellung hebt. Eine ähnliche Vorstellung, die gewöhnliche derselben Zeiten in Italien, sieht man in der Sakristei, von Paul Veronese. Madonna schwebt in Wolken. Ihre Schönheit kömmt aus den Händen der Natur: aber ihre Stellung ist sehr reizend, voll Grazie, und ihre Empfindung seliges Wohlwollen. Ich habe von diesem Künstler keine würdigere Figur gesehen. Der Schleier um das Haupt Marien geworfen, und die Falten des Ermels sind vortreflich. Auch hat das Kind Jesu eine reizende Stellung, und kindliche Grazie. Besser unten steht über einem Säulengestelle der kleine Johann und sieht nach dem Kinde Jesu auf. Seine Stellung ist vortreflich. Nebenher kniet Hieronymus zur einen und Franz von Assisi zur andern Seite, und Catharina

S 2

rina

rina mit einem zu männlichen Ausblit steht an der Ecke des Bildes.

In der Kirche San Mose verdienen die vier Gemälde der Nebenaltäre gesehen zu werden. Sie empfehlen sich durch ihr gutes Kolorit, durch schöne Gruppen, durch würdige Figuren, und vorzüglich durch die Seelenruhe derselben, Vorzüge, deren sich gewiß nicht alle Malereien, zumal in Venedig, rühmen können. Über dem ersten Altare zur Linken zeigt sich abermal Maria in Wolken, das Kind Jesu in dem Schooße, Joseph nebenher zur einen, und zur andern Seite, aber etwas tiefer, Johann der Täufer: ganz unten, oder im Vorgrunde vier Heilige. Nicht nur das gute Kolorit und die würdigen Stellungen, Gebärden, Empfindungen der Figuren, sondern auch die edlen Köpfe derselben machen das Bild schätzbar. Es wäre zu viel, wenn wir Charakteristische Schönheit verlangen wollten: hierinn liegt die die höchste Stufe von Vollkommenheit, die selbst Raffaeln nur selten, gleichsam durch ein glückliches Ohngefär, gelungen ist. Die neuere Kunst begnügte sich bisher mit dem allgemeinen Begriffe von Schönheit, und wartet noch des glücklichen Zeitpunktes, in welchem es nicht genug seyn wird, nur weibliche Schönheit, von der männlichen, oder etwa noch den Jüngling vom Mädchen zu unterscheiden. Unsere besten Künstler, die ihre Werke mit schönen Köpfen auszeichnen wollten, haben uns ihre Frauen, ihre Töchter,

ter, wol auch Mätressen, und wenn es hoch kommt, antike Statuen gegeben. Das berechtigt Kenner, die neuere Kunst im wesentlichen noch tief unter die alte zu setzen, und giebt mir Gelegenheit, Sie zu erinnern, lieber Freund, daß sie in dem Falle, da ich Figuren von ihrer Schönheit rühme, sich ja nicht die Charakteristische denken mögen. Dagegen werden wir auf diesem Gemälde eine andere Eigenschaft, zwar nicht so beträchtlich, aber von der Art entdecken, in welcher sich die neuere Kunst wol etwas über die alte breit machen kann. Es ist nämlich eine vortrefliche Gruppierung und Verbindung der Figuren. Die alten Künstler sparsam an ihren Schildereien, meist nur auf wenige Figuren beschränkt, durften nicht erst lange nachsinnen, wie diese untereinander zu verflechten seyn. Aber seit man es für Armut hält, wenn die Wand nicht gefüllt ist, wurde das Studium nach Gruppen zum Bedürfnisse. Man sah bald ein, daß nicht nur Figuren in Gruppen, sondern auch Gruppen untereinander zu binden sind. Diese Kunst sehen wir hier ausgeführt. Alle Figuren sind artig in einander verflochten, und bilden zwar eigentlich zwei Gruppen, die sich aber durch Johannis Krümmung schön vereinigen, und nur die Wirkung einer einzigen haben.

Die Geburt Marien hat so viele Verdienste nicht, wenn gleich die Figuren sehr artig sind. Es ist allemal eine sonderbare Vorstellung, die heilige Anna im Kindbette, und nebenher ein Kind zu sehen, von

Mädchen und Frauen umgeben. Ich weiß nicht, was so gemeines in dieser Idee liegt, so ganz nicht passend in die Absicht der Kunst, oder gewiß unschicklich über einem Altare.

Zur andern Seite der Kirche sieht man die Erhebung des Kreuzes. Die Figuren sind gut gruppiert, und haben lebhaftere Empfindungen. Auffallend ist es, in dieser Gesellschaft den heiligen Benedikt, und über Wolken Franz von Assisi zu finden. Derlei bizarre Zusammensetzungen zeigen sich häufig in Venedig, in Bologna, und selbst in Rom. Man würde angeklagt werden, wenn man darauf bestünde, derlei Fehler wider das Kostume lieber aus einer Chronologischen Unwissenheit, als aus der Kaprixe abzuleiten, auf einem Gemälde alle seine Schutzheiligen zu treffen.

Die Anbetung der Weisen ist schön kolorirt, und hat ertliche Figuren in weiser Ruhe. Sehr reizend ist die Stellung der heiligen Jungfrau, und ersetzt an Grazie, was etwa dem Kopfe an Schönheit fehlt. Eine knieende Figur an der Ecke des Bildes, mit einer edlen Wendung, den schönen Kopf aufwärts gehoben, und ein artiger leicht schwebender Engel oberher über einem grauen Gewölke zeichnen sich vor den übrigen Figuren aus, die alle ihrer thätigen Ruhe, und ihrer lebhaftesten Theilnehmung wegen verdienen empfohlen zu werden.

Richt

Nicht weit von S. Rose ist die Kirche S. Maria Zobenigo. Es wird sie nicht reuen, auch diese gesehen zu haben, nicht sowol in Rücksicht auf die Altarbilder, als auf die Deckengemälde. Unterdessen haben auch die erstern ihr Verdienst. Über dem ersten Altare zur linken wird eine Martirergeschichte vorgestellt. Oben schwebt Maria auf Wolken, und Anton, auf dessen Schultern das Kind Jesu steht: eine sonderbare Zusammensetzung! das Gemälde, glaube ich, ist auf Holz, so viel die Sprünge desselben anzeigen. Es hat sehr gelitten, denn die Farben lösen sich bereits von der Wand ab. Ein kräftiges Kolorit, viel Leben in den Figuren, und schwere Stellungen bestimmen den Werth der Malerei. Anton und die heilige Jungfrau scheiden sich durch ihre Köpfe, die zwar eben nicht schön sind, aber denn doch aus der Natur gewöhlt.

Der dritte Altar zeigt eine fromme Jungfrau, ich glaube, Agathen, und einen Heiligen, vielleicht den Vinzenzius Ferrerius im Vorgrunde: oben schwebt Christus, von Engeln umgeben, in der Glorie. Ein altes Bild, aber, wie michs dünkt, von einer Meisterhand gemalt, voll Ruhe und Wahrheit.

Zur Rechten hat eine Heimsuchung Marien außer einem kräftigen und saftvollem Kolorit nicht viel für sich. Aber eine Martirergeschichte, vollendet an dem einen, und so eben im Werke an dem andern, hat der Verdienste mehr. Ein heidnischer Priester weist

dem knieenden Schlachtopfer nach Herkuls Statue, Die Charakter der Figuren heben sich nicht aus, und die Stellung des fromen Märtyrers dünkt mich gezwungen, aber seine Empfindung ist edler, sanfter Art. Oben, wie gewöhnlich, schwebt Maria mit ihrem heiligen Kinde. Ihr Kopf, dem es nicht an Reizen fehlt, hat denn doch eine sonderbare Zeichnung und ihre Stellung, oder wenn man will, die Vorsetzung des Hauptes dünkt mich affektirt.

Die Decke der Kirche hat drei vortreffliche Schilde-
ereien. Auf der grösseren, die den mittelsten Platz einnimmt, wird Maria in den Himmel aufgenommen. In einer edlen, aber nicht schönen Bildung, mit einem leichten, wol gefalteten Gewande schwebt sie zwischen ihrem Sohne, und dem ewigen Vater, von Engeln getragen, mit einer Krümmung des Leibes, die etwas gezwungen scheint, aber die selige Wonne, und ihr dankbares Gefühl auszudrücken geschickt ist. Untenher bilden verschiedene Heilige einen halben Kreis. Sie und da zeichnen sich auch schöne Köpfe aus; die Stellungen sind voll Lebens, meist gewalt-
sam. Vor allem aber fällt das mächtige Kolorit auf. Von der himmlischen Glorie geht eine Masse feuriges Lichtes aus, die sich auf alle Figuren wirft, und nach dem Maße ihrer Stellung oder Entfernung eine Wirkung hervorbringt, die dem ganzen Gemälde ein glühendes Ansehen gibt.

Ein

Ein der kleinern Deckenstücke stellt die Geburt Marien vor. Die heilige Anna, ihre neugebohrne Tochter in den Armen, erscheint vielmehr in einem grandiosen, als schönen Stile, so wie die meisten übrigen Figuren mehr völlig und stark, als sanft und geschmeidig sind. Ihre Stellungen haben alle viel Leben, und das Kolorit abermal eine feurige Wirkung von einem glühenden Lichte, so von oben herabströmt. Es scheint vielleicht übertrieben, aber mich dünkt es wahr, wenn man sagt, daß der Pinsel an dieser Decke, alle Zauberkraft des Kolorites angebracht hat.

Auf dem andern fährt Maria gegen den Himmel empor. Es ist in gleichem Stile. Zwar wollte mir die Figur Marien nicht gefallen: die sturzirte Stellung, die ausgebreiteten, oder vielmehr gestreckten Arme, und das volle Gewand haben keine gute Wirkung. Allein man wird durch die kräftigen Figuren der Apostel, durch ihren mächtigen Ausdruck, und durch die Stärke des Kolorites schadlos gehalten. Auch über dem Hauptaltare ist an der Decke Maria, das heilige Kind in den Armen, mit einem eben so kräftigen Pinsel gemalt, und ein Engel, ziemlich gewaltsam getrimmet, ragt mit seinen Beinen über die Einfassung des Bildes hinaus.

Die Kirche S. Francesco di vigneia zeichnet sich mehr durch alte, als durch neue Malereien aus. Unterdeffen zeigen sich wo man sie am wenigsten suchen sollte, unter der Kanzel, zwei sehr schöne Gemälde. Das eine, etwa vier Schuh breit, und drei hoch, sehr fein wie in Miniatur, und mit einem Glase gedeckt, stellt die Marter des h. Lorenz vor: der Heilige liegt, oder besser zu sagen, sitzt über dem Roste; denn er hat sich auf eine edle Art erhoben, sein Bekenntniß für Jesu vor einer zahlreichen Versammlung noch einmal zu wiederholen. Seine Stellung ist edel, und seine Gebärde spricht, wenn gleich die Züge des Angesichts der Natur abgeborgt sind. Der Marterplatz hat Gebäude zu beiden Seiten, indes sich mitten eine angenehme Aussicht öfnet. Nur von einer Seite drängen sich gerührte Zuseher dicht heran; indes die übrigen sich auf die Säulengeländer der Paläste vertheilt haben. Hiemit gewinnt die Menge ein ruhiges, aber vielleicht zu einförmiges Ansehn. Neben dem einen dieser Gebäude schwebt ein Engel herab, den Leidenden zu stärken, und oben erscheint der Vater der Welt im hellen Lichte, mit einem Kreise von Wolken und Engeln umgeben. Das Gemälde ist sehr niedlich, fein und mühsam ausgeführt.

Selbst der Fußboden dieser Kanzel ist untenher mit einem kostbaren Gemälde ausgelegt. Je kleiner die Figuren sind, um so fleißiger ging der Pinsel zu Werke. Es ist eine Krönung Marien in Gegenwart der

der Himmelsbewohner. Die Menge der Engel, welche zu beiden Seiten über hellen Wolken Harmonien ansimmen, oder ein Geländer des Vordergrundes dicht besetzt halten, sind mit einem Fleiße ausgeführt, der an Miniatur grenzt, und das Kolorit hat demungeachtet sehr viele Stärke. Das Maass desselben ist mit dem vorigen beinaß einerlei, denn so viel es etwa an Breite voraus hat, bleibt es an Höhe zurück.

Eine Empfängniß Marien im Chore ist empfehlungswert durch ihre sehr edle Stellung, durch ein leichtes Gewand, und durch die Schönheit ihres Kopfes. Das Kolorit ist helle, hat aber der Stärke nur wenig. Drei Engelchen zeichnen sich durch Grazie aus, zumal der mittlere in Ansehung seiner Stellung, und der unterste, welcher den Fuß Marien küßt, in Rücksicht auf gefühlvolle Rührung.

Gegenüber ist ein sehr altes, aber gutes Gemälde auf Holz. Christus, die Fahne der Auferstehung in der Hand, kniet mit dem linken Fuße über einem Gesteine, und zwei Heilige nebenher beten ihn an. Der Hintergrund zeigt eine Stadt, Berge, freie Luft. Die Stellungen sind etwas steif, aber das Gewand an dem Heiland vortreflich, und der Pinsel hat viele Kraft.

Noch weit älter, aber so gut nicht, ist ein Gemälde in der Kirche, gleichfalls auf Holz. Eine
Mas

Madonna, wie sie das h. Kind, so über ihrem Schooße liegt, anbetet, ganz im Goldstose, und das Haupt, der Mutter sowol, als des Sohnes mit einem Goldschein umgeben, sitzt in der Nische einer sehr gothischen Architektur.

Unter den übrigen Altargemälden hebt sich eine Taufe des Herrn von Johannis Händen, eine Madonna mit vier Heiligen im Vorgrunde, eine Anbetung der Weisen, und wiederum Maria, wie sie im Buche der Weissagungen list, das Kind Jesu neben sich, in einer reizenden Stellung

Bei S. Maria nuova finden sie ein altes, unansehnliches Gebäude, aber einige vorzügliche Male, reifen. Außer einem geistvollen Hieronymus über dem ersten Seitenaltare von Tizian, und zwei biblischen Schildereien an den Wänden, einer Auferstehung von Leonardo da Ponte und einer Grablegung, wiederum von Tizian, hat diese Kirche auch noch zwei musische Gemälde. Es ist aber deren nur das eine vorzüglich, jenes nämlich von den Brüdern Zuchati, welches den heiligen Viktor vorstellt. Er steht in römischer Rüstung, als Held, den Siegeszweig in der Hand, über einem Säulengestelle. Da er hiemit das Ansehn einer Statue gewinnt, die untenher vier kniende Mönche zu verehren scheinen, so wollte mir diese Vorstellung um so weniger gefallen, je näher sie an heidnische Opfer gränzt. An dem Fußgestelle list man

ein

eine Aufschrift, welche uns überzeugt, daß Venedig über die Arbeit der Zuchati entzückt war. Quod arte et coloribus Pictor, hoc Zuchati fratres ingenio et natura e Saxis. MDLVIII. Allein man sieht gar bald, daß sie noch lange nicht alles, was der Pinsel kann, geleistet haben. Beinahe alle Farben sind matt, nur die Goldfarbe ausgenommen, wodurch die übrigen um so nachtheiliger gedrückt werden. Das weiße Gewand der Mönche ist schmutzig, und die Fleischfarbe durchaus dunkelbraun. Auch haben die Säulen der Architektur, und ihre Vertiefung die gehörige Wirkung nicht, und das ganze gewinnt kaum noch das Ansehn einer Malerei, wie sie vor Jahrhunderten aus Giottos Händen kam. Hiemit will ich der Arbeit dieser Zuchati ihr Verdienst nicht absprechen: Die Stellung des Helden hat Geist und Würde, und wenn der Goldgrund nicht entgegen wäre, würde sich das Kolorit von Harmonie empfehlen. Es hat gewiß das harte nicht, so den meisten Mosaikarbeiten in Venedig ein widriges Ansehn giebt. Sich davon zu überzeugen, braucht es nicht mehr, als das gegenüberstehende Altarbild anzusehen. Es stellt einen Heiligen vor, der so eben Almosen unter die Armen theilt. Man wollte zu dem Werke der Zuchati ein Gegenstück haben, und ließ das gegenwärtige in unsern Tagen verfertigen: es fiel aber sehr ungleich aus, roh, und unfreundlich, selbst die Zeichnung, zumal in den Köpfen, nicht ausgenommen. Das sanfte der Zuchati

hatte läßt sich nicht besser erklären, als durch Vergleichung mit diesem neueren Künstler.

Die Grablegung, welche ich Ihnen für Tizians Werk angab, ist eigentlich nur Kopie: das Original soll nach Frankreich gewandert seyn: allein man schmeichelt sich, Tizian habe sein eigen Gemälde kopirt. Wie dem immer sey, das Bild, auch so noch, ist herrlich. Man sieht es nah an dem Eingang in die Kirche zur Rechten. Christus eine würdige Figur, in einer edlen Stellung, die vollendeten Schmerzen auf seinem erhabenen Angesichte, und beinah in allen Muskeln des entblößten Leibes, wird von seinen Freunden umgeben und getragen. Sie sind nicht aus der feinen Natur aber ihre Empfindung des Mitleids, und der sanften Rührung, begleitet von einer schweigenden Seelenruhe, gibt ihnen ein ehrwürdiges Ansehen. Die Gruppe welche sie bilden, ist sehr schön. Indeß die zwei äußersten Freunde gegen den todten Mittler sich krümmen, faßt der mittlere die erblaßte Hand, sieht wehmütig gegen den Himmel auf, und ragt über die beiden übrigen hervor: Alle drei werden durch die schöne Schlangenlinie, in welcher der hohe Todte sich krümt, sehr schön ineinander gebunden. Zu den Füßen Jesu will seine traurende Mutter vordringen, wird aber von Magdalenen liebevoll zurückgehalten. Diese redende Scene giebt gleichsam eine neue Gruppe, die aber an die erstere gedrängt und artig mit derselben verflochten ist. Maria hat weder Hoheit noch Reiz: Sie trägt wol

wol siebenzig Jahre auf ihrem Angesichte, so noch vom Schmerzen entstellt ist: Aber ihr Vordringen zu dem Todten Sohne ist vortreflich ausgedrückt. Nichts ist hier liebenswürdiger, als Magdalene. Sie umfaßt die Mutter Jesu mit beiden Armen um den Busen, ihr ferneres Vordringen zu verhindern, inzwischen sie denn doch, voll frommer Wehmut, wodurch ihre Schönheit nicht verliert, und mit einer sehr leichten Wendung, nach ihrem geliebten Todten hinblickt. Ich sage von dem Kolorit nichts, da das Gemälde Kopie ist: allein so viel sieht man auch hier, daß die Farben wol gewählt, und der Trauerscene angemessen sind. Der Pinsel überhaupt zeigt Kraft, Wahrheit, und Kunst der Schattirung.

Von dem Hieronymus über dem ersten Altare zur linken, scheinen die Mosaikkünstler, deren Arbeiten wir in der Sakristei von S. Marco gegeneinander hielten, ihre Idee abgenommen zu haben. Er kniet auf einem Felsenstück, über welchem ein Kreuzbild aufgestellt ist. Der eine Arme streckt sich nach demselben aus, und der andere, mit dem Steine bewafnet, ist zurückgelegt, die reumütige Brust mit einem größeren Schwunge zu schlagen. In der Aufstimmung des Kopfes, und in der Vorragung des Bartes, so wie in der ganzen Stellung und Gebärde liegt ein mächtiger Ausdruck. Die Gesichtszüge lassen sich nicht entfalten; denn das Bild ist sehr dunkel geworden; ich halte es für eines der würdigsten Gemälde von Lizians Pinsel.

sel. Es verdiente allerdings vom dichten Staube, und vom hundertjährigen Ranche gereinigt zu werden: also dann dürfte auch die schauernde Gegend, die sich nun dem Auge nur verworren darstellt, der ganzen Schilderung neue Kraft geben.

Neben diesem Altare ist die Auferstehung des Herrn von Leonardo da Ponte über dem Taufsteine zusehen. Die Stellung des Schwebenden dünkt mich erkünstelt, und jene der schlafenden oder erschreckten Wächter gewaltsam: aber das mächtige Licht, so den Erstandenen umfließt, und sich mit Kraft auf entfernte Gegenstände wirft, um sie aus dem Dunkel der Nacht zu heben, wirken vortreflich aufs Auge.

Zwei Gemälde, die in ihrer Art noch seltener sind, als was wir bisher in der Kirche gesehen haben, werden in der Sakristei aufbewahrt, wo überdies noch das Wohlwollen, und die Dienstoffertigkeit Empfehlung verdient, womit die Geistlichen derselben dem forschenden Fremden zuvorkommen. Es stellt das eine dieser Gemälde eine heilige Familie vor, von Polydor Caravaggio, das andere den segnenden Heiland zwischen Peter und Johann dem Täufer, von Rocco Marconi, der, wiewol bei uns unbekannt, dennoch in der Kunst groß war.

Das erste ist überaus fein gemalt, Maria schützt und reizend, hält ihr heiliges Kind, so mich etwas kalt

Kalt dünkt, über dem Schooße dem kleinen Johann entgegen, dessen Kopf ganz aus den Händen der Natur kömmt: über demselben ragt ein schöner sanfter Engel hervor, im süßen Entzücken über den Anblick des heiligen Kindes: nebenher Joseph in tiefen Gedanken, beinaß die einzige Figur in Polhdors gewöhnlichem Stile. Das Gemälde hat dufferst viel Ruhe, Feinheit, Kraft und Harmonie; die Gewänder sind vortreflich, und die Figuren wenigstens aus der Natur gewählt, voll warmer und feiner Empfindung.

Das andere Gemälde von Rocco Marconi macht seines vortreflichen Kolorits wegen einen herrlichen Effekt. Christus mit aufgehobener, segnender Hand, in einer liebvollen Miene, steht mitten zwischen seinen zweien Verkündigern, Petrus dem Apostel, und Johann dem Täufer. Sein Charakter hat des sanften mehr, als des hohen, denn die fleischlichen Büge des Angesichts entgegen sind, und überhaupt findet man an den Köpfen nichts mehr, als gewählte Natur, so wie die Gewänder zwar beim ersten Anblicke auffallen, allein weder so ganz nach der Natur gelegt, noch mit der gehörigen Sparsamkeit gefaltet sind. Die vorzüglichste Wirkung dieses Gemäldes kömmt also von dem kraftvollen, glühenden Pinsel: man glaubt, Lizianen zu sehen, wenn er am feurigsten gemalt hat. Diese Kraft des Pinsels reißt unstreitig zuerst an sich, ob gleich übrigens die Köpfe, zumal Johanns und des

I

Hei-

Heilands einen würdigen Ausdruck tiefes Erustes, und hohes Wohlwollens haben.

Nah an der Schule von S. Marco ist die grosse und merkwürdige Kirche der Dominikaner, Johann und Paul genannt. Sogleich beim ersten Eintritt fällt ein altes Gemälde auf, von Johan Bellin; es steht rechts, und stellt Marien vor über dem Throne; nebenher viele Heilige. Die Köpfe, aus der Natur, zeichnen sich durch Wahrheit aus, und die Stellungen sind meist frei, nur an Marien, und dem heiligen Kinde etwas gezwungen; ihre Büge sind satt und steif, so wie das Angesicht zu völlig. Der Abstand dieses Gemäldes von jenem, so wir vor kurzem bei S. Zacharia gesehen haben, ist sehr groß und scheint auf den früheren Stil dieses Künstlers zu deuten. Steifigkeit der Büge und vorzüglich des Halses zeichnen ihn aus. Ein ohngefähr spielte mir in Venedig eine Madonna von diesem Lehrer des Giorgione und Tizian in die Hand. Auf beiden Malereien hat Maria ähnliche Büge, nur daß auf diesem Kirchengemälde die Steifigkeit noch auffallender ist, und die Farben grossentheils verwischt sind. Man list Joannes Bellinus P.

Nah am Hauptaltare sieht man ein anderes Gemälde von Rocco Marconi, wie uns die Aufschrift belehrt. Es reizt das Auge nicht so gewaltig an sich, als jenes bei Maria nuova, denn es hat entweder die Kraft des Pinsels nicht, oder diese liegt unter dem

dem Schmutz und Staube verborgen, da jenes von der Staffelei, wie gestern erst abgenommen, erscheint. Ubrigens sieht man hier beinaß dieselbe Vorstellung: Christus mit der segnenden Rechten steht mitten, zu beiden Seiten, hier von Petrus, dort von Andreas begleitet. Seine Miene, und seine Bildung dünkt mich hier viel erhabener. Grösse, würdige Züge, voll seliges Wolwollens, und mit einer Weisheit verbunden, die dem Pinsel Ehre macht: auch dünken mich die Gewänder, wenigstens dasjenige des Heilands viel natürlicher, ohne Ueberladung gelegt und gefaltet. Aber die Ausführung scheint nicht so vollendet zu seyn, und das Kolorit nicht so viel Kraft zu haben. Ich wünschte, dieses Gemälde in seiner ursprünglichen Kraft zu sehen, von der Hülle gereinigt, die dessen Glanz birgt, und bin dann bereit, mein Urtheil über das Verhältniß des Kolorits, so beide Gemälde dieses Künstlers gegeneinander zu haben scheinen, willig wieder zurückzunehmen.

Die Kapelle des Rosenkranzes, oder beinaß eine kleine Kirche, nah an die große gebaut, sieht einer würdigen Gemäldesammlung ähnlich; so sehr sind Decken und Wände mit Malereien verziert. Hinter dem Hauptaltare, sieht man eine Verkündigung Marien, an welcher die Hauptpersonen sehr reizend sind, die Glorie mit Engeln überladen ist, und Gott Vater weit von der Würde absteht, die der Pinsel ihm geben sollte. Die Wände sind mit zwanzig, meist großen

Schildereien biblischer Inhalts ausgelegt, alle von würdigen Künstlern, und die Decke enthält vier grosse und zehn kleinere Schildereien, unter welchen sich die Auffahrt Marien nach dem Himmel, und noch eine grössere, deren Aufnahme daselbst, von Tintoret auszeichnet. Auch die Kreuzigung von eben diesem Pinsel gehört hier unter die berühmteren Malereien, und man wird wenig Kapellen oder Kirchen finden, wo überhaupt die Kunst so herrlich bewirkt wird.

Über einem kleinen Altare in der Kirche nah an dieser Kapelle des Rosenkranzes ist der todte Mittler, als Mann der Schmerzen, in einem mächtigen Ausdruck vorgestellt: nebenher steht ein reizender Engel, der den grossen Dulder wehemütig betrachtet: Seine schöne Bildung, die ruhende Miene, die artige Stellung, und das niedliche Gewand verrathen eine Meisterhand. Gegenüber, in einem Pilaster eingetragen, und verwahrt mit einem Eisengitter, steht eine Madonna, das Werk eines weichen und kraftvollen Pinsels. Sie hält mit der einen Hand das Linnen, worüber ihr h. Kind sitzt, mit der andern den kleinen Johann, der mit gefalteten Händen in der demüthigen Stellung eines Knieenden das Kind Jesu anbetet. Sein Auge ist trunken vor ehrfurchtvoller Freude, und seine Bildung ist geistvoll, nicht ohne die sanften Reize, wenn gleich die Nasenspitze zu viel hervorspringt, und der Mund gelitten zu haben scheint. Das heilige Kind verbindet tiefen Ernst und Hoheit mit Liebreiz und

Wol.

Wolwollen. Aber alles übertrifft die edle und reizende Mutter. Ihre Büge sind groß, zumal von der Stirne bis zum Munde; allein die Formen sind so weich, der Mund so voll Grazie, das Kinn so sanft gerundet, die Wangen vielleicht zu völlig, aber so reizend gewölbt, das Auge so bescheiden und liebevoll, daß man wol nichts reizenders sehen kann. Wenn dieser Kopf nicht ideal ist, so gehört er gewiß der schönsten Natur an; Dazu kommt noch eine selige Heiterkeit, und ein wolwollendes Lächeln über das ganze Angesicht ausgebreitet, eine leichte und artige Wendung des ganzen Leibes, ein weiches, zugleich feuriges Kolorit, daß man Mühe hat, von diesem schönen Produkte der Kunst sich wieder zu entfernen.

Bevor ich sie an das berühmteste Meisterstück dieser Kirche führe, bitte ich Sie um die Gefälligkeit, eine Sammlung alter Gemälde nah am Eingang in die Kirche zur linken über dem ersten Altar anzusehen. In der untersten Abtheilung sitzt mitten Augustin, den Kopf mit vieler Wahrheit gezeichnet, das Gewand ziemlich ordentlich in Falten gelegt, aber sehr hart gemalt, unten die Aufschrift: Bartolomeus Vivarinus de Muriano Pinxit MCCCCLXXIII. Nebenher zwei Heilige, Markus und Johann der Täufer, deren der eine den Kopf schon gänzlich, der andere zum Theile verloren hat. In der mittleren Reihe kniet eine fromme Nonne, welche das Kind Jesu, auf dem Schooße seiner Mutter, mit einem Blumenkranze krönt, zur einen

Die Witzenz, zur andern Dominik. Ganz oben erscheinen vier runde Gemälde, die des schadhafsten Zustandes, und ihrer Höhe wegen nicht können ausgenommen werden. Aus allen Gemälden dieses Vivarino, deren nur sehr wenig noch übrig sind, wurde von Kennern das gegenwärtige stets für das vortrefflichste gehalten.

Ich übergehe nun an der Decke einer Kapelle die Apotheose des h. Dominik von Piazzetta; ein Kreuzifix mit dem h. Ludwig und Magdalene von Cavalier Liberi; zwei Dominikaner, die über dem Meere gehn, von Leander Bassan, und andere sehenswürdige Malereien dieser Kirche, um sie an die merkwürdigste zu führen, die Marter eines heiligen Petrus aus dem Dominikanerorden, eines der vortrefflichsten Gemälde von Tizians Pinself, so die Ehre hat, von vielen Kennern an die Spitze aller seiner Schildereien, die in Venedig sind, gestellt zu werden. Nichts ist schwerer, als unter guten Malereien die beste zu bestimmen: ich denke, daß es beinahe unmöglich ist. Verschiedene haben in verschiedenen Rücksichten ihre Vorzüge. Wer Bedacht auf seine Lieblingsbegriffe nimmt, kann wol sagen, was ihm das liebste, nicht auch, was das beste sey. Selbst nur in einer Rücksicht würde es schwer genug lassen, die Vorzüge abzuwägen. Man betrachte allein das Kolorit, wie verschieden können dessen Eigenschaften seyn! die eine Malerei wird sich durch Wahrheit, die andere durch das Helldunkel, jene durch
eine

eine glückliche Schattirung, diese durch eine feine Abstufung der Farben, oder ist durch das Kühne und Iermende, ein andermal durch Süffigkeit und Glätte unterscheiden: wer wagt es nun, ohne Rücksicht auf besondere Zwecke, sein Urtheil zu geben, welche unter diesen Arten die beste sey. Der Ausdruck auf Gemälden theilt sich in noch mehrere Zweige. Der eine liebt das sanfte, der andere das erhabene, ein dritter das gewaltsame: hier werden Karrikaturen, dort rohe Natur, anderswo übertriebene Stärke, insgemein das Auffallende bewundert, sey es im Gebiete der Natur, oder auf einem noch fruchtbareren Boden, der Einbildung. Nun stelle man die verschiedenen Liebhaber vor Schildereien, deren jede in ihrer Art Vorzüge hat, wird nicht ein jegliches dieser Gemälde, so viel deren auch sind, für das Beste gelten können? ein ähnliches Schicksal dünkt mich Lizians gegenwärtige Schilderei zu haben. Man beschränke sich auf Leben, und Ausdruck der Empfindungen, so mag das Urtheil hingehen: ich wenigstens habe von Lizian keine Gemälde gesehen, worauf der Thätigkeit so viel, und der Ausdruck von Empfindungen so lebhaft wäre. Petrus liegt gestürzt, und erwartet den tödtenden Streich, welchen die Keule, in der Hand des Barbaren, droht. Der Märtyrer ist nicht gleichgiltig dabei, oder gefühllos, so oft bei derlei Schilderungen die Stelle des Mutes vertritt: er stemmt sich vielmehr auf den rechten Arm, indes er den Linken gegen seinen Mörder emporhebt: aber

seiner Augen sind nach dem Himmel gelehrt, und auf seinem Angesichte sitzt männlicher Mut. Dagegen schiebt einer seiner Brüder, der ihn begleitet hatte, ganz sich vor Schrecken entrisen: seine gedrehten Augen, der aufgesperrte Mund, die vorgestreckten Arme, der krummgebogene Leib, und das vorfliegende Gewand verrathen ein gewaltiges Schrecken. Die Scene geht im Freien unter einem Baume vor. Es sind nicht mehr, als drei Figuren, aber dufferst thätig; alles ist Leben, ohne Uibertreibung wenigstens bis zum Nothen nicht. Wer Gelegenheit hatte, ähnliche Malereien von Rubens zu sehen, findet hier einen gewaltigen Abstand. Diese Lebhaftigkeit ist in allen Theilen, wie abgemessen, artet nie gänzlich zur Karikatur aus, und hält sich in den Schranken eines gewissen Anstandes, der wol gefühlt, aber mit Worten so leicht nicht begrenzt werden kann. Von Charakteren läßt sich nicht viel sagen: die Züge des liegenden Märtyrers können nicht wol ausgenommen werden; sie scheinen aber etwas grosses anzukündigen: der stiehende Bruder ist aus der alltäglichen Natur, und der Barbar kaum derselben fähig; schade, daß auch hier das Koloris sehr gelitten hat.

IX.

Neapel den 9. November 1788.

Es war ein heiterer Morgen, und die aufgehende Sonne blühte zwischen Wolken so freundlich hervor, daß sie mich ins Freie zu laden schien. Ich ließ also meine Barke die Wendung nach einer ferneren Insel machen: sie hat ihren Namen von der Kirche S. Giorgio Maggiore, die sich uebst dem Kloster der Benedictiner, und einigen angehörigen Gebäuden in dem Alleinbesitz derselben gesetzt hatte. Ich besuchte sie der wenigen Malereien, oder vielmehr der einzigen wegen von Paul Veronese, eines Meisterstücks, so unter Liebhabern allbekannt ist, und folglich nicht ungesehen bleiben konnte. Die Kirche selbst ist ein herrliches Gebäude, nach Palladios Zeichnung aufgeführt: und die Vorderseite mit einem Gemische der römischen und korinthischen Säulenordnungen macht eine Wirkung, die um so schätzbare ist, da die Kirche im Angesichte des kleinen Platzes, dem herzoglichen Palaste gegenüber liegt, nur durch den Canal della Giudecca, dem breitesten aller Randle getrennt. In der Kirche selbst finden sich einige gute Malereien von Jakob Bassan, und Jakob Tintoret; aber die meisten sind mittelmäßig genug von Sebastian Ricci, Peter Molanba, Ponzone, und Viktor Carpaccio. Eben verdienen wol noch die Werke der Bildhauerkunst, aufmerksam gesehen zu werden. Die Gruppe des

Hauptaltars ist von der Erfindung des *Altieta*. Über der Weltugel, die von den vier Evangelisten unterstützt wird, steht der Welteschöpfer. Die Figuren sind aus Bronze, von Hieronymus Campagna, gut gearbeitet; aber gegen die Erfindung ließe sich wol so manches einwenden. Die Vorstellung des Atlas, oder die ähnliche des untergeschobenen Herkules, wie sie die Last der Erde tragen, gleichwie sie sehr nah an die gegenwärtige grenzt, so wollte sie mir nie sonderlich gefallen. Man ist wol geneigt, Kunstwerke nicht mit dem Birkel auszumessen: aber wenn sich das Auge über alle Verhältnisse wegsetzen soll, verlangt man denn doch zu viel. Wenn es einerseits unmöglich ist, sich die Sphäre der Welt in der gewöhnlichen Menschenhöhe vorzustellen, andererseits auch nur ein täuschendes Verhältniß abgeschmakt seyn würde, so dünkt mich der Schluß sehr natürlich, daß so ein Gegenstand ins Gebiet der darstellenden Künste nicht gehöre. Die Etablung ist sein eigenes Feld, worauf er sich nach seinem Bedürfnisse dehnen und einziehen kann. Allegorien dieser Art, nach welcher Seite sie auch der bildende Künstler drehen will, werden wol schwerlich dem lächerlichen entgehen. Hier dünkt mich noch ein ander Mißverhältniß einzutreten, welches bei Atlasen, und Herkulesen nicht statt hat. Der Schöpfer der Welt steht über dem Produkte seiner Allmacht, ungefähr in gleicher Größe nicht nur mit denselben, sondern auch mit den Evangelisten, die es unterstützen. Anstößiger lassen sich wol Verhältnisse nicht mehr darstellen.

stellen. Man sollte wenigstens den Abstand erwarten, welchen Phidias in die Horen und Siegesgöttinnen gegen seinen Jupiter gelegt hatte: Es wäre freilich alsdann auch nur wenig, aber doch etwas gesagt. Glaubt man, daß es der Kunst unmöglich ist, den Abstand der Verhältnisse auszudrücken, so bin ich gerade derselben Meinung; allein zwischen Ausdrücken und Anzeigen ist denn doch noch ein Unterschied, und ein Gegenstand, an dem auch das letztere unthunlich ist, soll den Künstler nie beschäftigen, noch weniger den Hauptaltar einer Kirche verzieren.

Ich wollte nun nicht länger weder bei der Statue einer Madonna von Hieronymus Campagna, noch bei dem Kreuzbilde, aus Holz geschnitz, von Philipp Brunelleschi verweilen; sondern gieng nach dem Kloster, um in dem Speisesaal der Mönche das berufene Meisterstück des Paul Veronese mit Ruffe zu betrachten. Es stellt die Hochzeit in Kana vor, und wimmelt von Figuren auf einem ungeheuren Felde: man wird sich also nicht wundern, daß der Künstler ein volles Jahr auf ein Gemälde verwendet hat, so sein erstes Werk in Venedig war, bestimmt, seinen Namen berühmt zu machen, und seinem Pinsel fernere Beschäftigung zu verschaffen. Die Mühe wurde ihm nicht außerordentlich belohnt: er erhielt vierhundert venezianische Dukaten, die etwa sechshundert unserer Gulden betragen, eine Summe, die in denselben Zeiten eben nicht gering war; allein, was mehr galt,
bret.

breitete sich hiedurch sein Ruhm durch ganz Venedig aus, und Alidre und Speisefälle wünschten sich, von seiner Hand bemalt zu werden. So mühsam auch die Ausführung war, wenn man Rücksicht auf die Größe der Wand und auf die Menge der Figuren nimmt, so wußte sich dagegen Paul Veronese die Arbeit der Erfindung zu ersparen. Er gerieth auf den glücklichen Einfall, die wichtigsten Häupter Europens nach Kana zu laden, und an die feierliche Brautstafel zu ziehen: dadurch hat er nicht nur seinem Gegenstand eine Würde gegeben, worauf derselbe wol keinen Anspruch hatte, sondern auch seine Figuren gegen den Neid der Tadler, und selbst gegen den Stolz des blühenden Altertums sicher gestellt: denn so groß auch Griechenland mit dem Charakteristischen seiner Figuren thun mag, fand denn doch Paul Veronese eine Bahn, die nicht nur bequemer, sondern auch sicherer zu steigen ist; oder wer wagt es Karl dem Fünften, Franz dem ersten in Frankreich, und Ahmet dem Zweiten, Beherrscher der Osmanen, das edle des Charakters abzuspochen? Dazu kam noch, daß er sich auf diese Art in den Ruf eines guten Porträtmalers gesetzt hatte, eine Spekulation, die in unsern Tagen, wenn nicht der Kunst, doch gewiß dem Künstler wichtiger ist, als sie es wol in Apells Zeiten seyn mochte, da sich noch nicht jedes Original würdig fand, durch Kopie gerettet, und auf die wißbegierige Nachwelt gebracht zu werden. Bei manchen Kennern und Liebhabern machte auch das Droll-

lichte

lichte des Einfalls seine gute Wirkung, und wenn der Wert eines Gemäldes nach der Stärke des Eindruckes zu bestimmen ist, welchen es auf die Zuseher macht, so konnte es in Venedig nicht gleichgiltig seyn, statt des Bräutigams zu Kana den Herrn Marchese Alphonso del Vasso mit dem stattlichen schwarzen Barte zu sehen, und nebenbei die Frau Marchesin di Pescara Vittoria Colonna, dessen Gemahlinn, in der Beschäftigung, sich eben die Bühne zu stoßern. Ihre Bescheidenheit verdient Beifall; denn sie begiebt sich des natürlichen Rechtes, und überläßt die Brautsstelle der Königin von Frankreich, Gemahlinn Franz des ersten, welcher gleichfalls zu Gaste gebeten ist, und seiner Gattinn gegenüber sitzt: er hat an seiner Seite die Königin Marie, Gemahlinn Heinrichs des achten, der sich entschuldigen ließ: dafür hat Sultan Achmet das Gebot angenommen, und selbst Kaiser Karl der fünfte, erscheint ordentlich mit seinem Toison, und sitzt, wie sichs ziemt, oben an. Zum Glücke trafen sich eben dazumal zwei Kardinäle in Venedig, die Paul Veronese von dieser Feierlichkeit nicht wol ausschließen konnte, und die Lokalität des Gemäldes machte es gewissermaassen notwendig, auch einige Mönche des Klosters, so viel der Tafelraum gestattete, an dieser Ehre Theil nehmen zu lassen, so besteht die ganze Sal der Gäste aus Porträten, die zwei wichtigsten Figuren, den Heiland, und seine Mutter angenommen, die zwar von des Künstlers eigener Erfindung,

dung, zugleich aber auch die schlechtesten Figuren des
 ganzen Gemäldes sind, kalt, geistlos, eilig, aus der
 gemeinen Natur. Allein wir wollen bei diesen Klei-
 nigkeiten nicht stehen bleiben, da wir noch ein weites
 Feld sinnreicher Erfindungen vor uns haben. Nach-
 dem der Künstler auf diese Art für die Besetzung der
 Tafel ziemlich gesorgt, und diese Feierlichkeit zu einer
 der merkwürdigsten in Europa erhoben hat, war ge-
 wiss nichts billiger, als für eine Tafelmusik Anstalten
 zu treffen, um so mehr, da sie geschickt ist, nicht nur
 einen guten Theil der grossen Wand zu decken, sondern
 auch eine beliebte Mannigfaltigkeit der Scenen in die
 Schilderei zu bringen. Ich muß bekennen, daß die
 Musik für so eine Feierlichkeit, und für so erhabene
 Gäste nur sehr schwach besetzt ist; dagegen wissen wir
 dem Künstler, Dank daß er durchaus Virtuosen auf-
 gebracht hat. Tizian ist die Seele der Harmonie und
 spielt den Violon, Paul Veronese begnügte sich mit
 der Violen, gab die Violine dem Tintoret, und ließ
 den wahren Bassaa in die Quersäfte blasen. Die wich-
 tigste Arbeit war nun gethan, nämlich der Vorgrund,
 und der Mittelgrund gedeckt. Allein, da der Spei-
 sesaal ungewöhnlich hoch ist, blieb noch für den Hin-
 tergrund so viel Raum leer, daß der Pinsel Gefahr
 lief, von Tadeln der Armut beschuldigt zu werden.
 Die Architektur des grossen Saales, wo die Gäste
 versammelt waren, würde derselben wol in etwas ge-
 steuert haben: demungeachtet hätte der feinere Kenner
 auch hierint noch das Leere aufgedeckt, und in dem-
 selb

selben die Zuflucht einer müde gewordenen Erfindung wahrgenommen. Paul Veronese, dessen Vorzug im Reichthume seiner Schildereien besteht, wollte sich so einem Vorwurfe nicht bloß geben, baute an den Wänden des Saales eine Galerie, und rief die Einwohner aus Kana zusammen; theils die Feierlichkeit durch ihre Gegenwart zu vermehren, theils selbst daran theil zu nehmen, wiewol geringeren, Antheil zu nehmen. Man sieht, daß Kana ein unbeträchtlicher Ort in Galilea gewesen ist; denn der Künstler, so sehr es ihm auch am Herzen gelegen seyn mochte, hat denn doch nur Bettler, rohes Gesind, mitunter auch Lumpen, und zum Glücke noch einige Karrikaturen aufbringen können, die mich eben, als ich meine Unzufriedenheit äusserte, sogleich wieder zu besänftigen wußten, indem sie mir entgegen zu rufen schienen, daß sie nur der grossen Wand wegen da wären. Das Kolorit ist besser konservirt, als man es in Venedig auf den meisten Gemälden dieses Künstlers zu finden pflegt; aber es ist bunt, das Licht verstreut und die Gruppirung verworren. Nichtsdestoweniger bleibt es ein berufenes Meisterstück; denn es ist ungeheuer groß, außerordentlich reich an Figuren, der lieben Natur getreu, voll von Porträten, und hat über dieß alles das komische mit dem heroischen in eine glückliche Verbindung gebracht, eine Eigenschaft, die zumal auf einem Gemälde, dessen Vorwurf aus dem Evangelium gehoben ward, eine ganz sonderbare Wirkung macht,

Man

Man kann auf dieser Insel noch lange mit Lust verweilen, den schönen Bau des Klosters, die Säulengänge, die herrliche Treppe nach Longhenas Zeichnung, und die angenehmen Gärten, eine seltene Sache in Venedig, mit Ruffe zu genießen; aber mir genügte ein flüchtiger Anblick, weil ich mit der Zeit wuchern mußte, und meine Gondole ruft mich wieder in ihre Zelle. Die Luft war heut zu milde, als daß es dem schwarzen Hüttchen gelingen konnte, mich festzuhalten. Es war ein herrlicher Anblick, den breiten Kanal della Giudecca durchzusehen, vor sich den edelsten Theil der Stadt, den herzoglichen Palast, den artigen, kleinen Platz, und über demselben die hohen Granitsäulen aus Griechenland hier mit der Statue des h. Theodors eine Lanze in der einen Hand, und ein Schild in der andern; dort mit den geflügelten Löwen, dem Sinnbilde der Republik. Man glaubt die Hohlseite eines Bogens zu sehen, nach welchem Häuser, Kirchen, Paläste gestellt sind, und worüber sich die vielen Kuppeln mit einer Pracht erheben, die mich von keinem andern Augenpunkt so sichtbar dünkt. Mein Gondelführer unterhielt mich inzwischen mit einem muntern Liedchen, und reizte darauf meine Fragelust durch seine Gesprächigkeit. Sind eurer viele, guter Freund, in Venedig? — Gewiß, mein Herr, sehr viele; es läßt darum schwer genug, aus der Sache zu kommen — wie hoch beläuft sich etwa eure Zahl? — das kann ich nicht wol wissen; man sagt von vierzig tausend — das ist viel, guter Freund;

so müßten wol auf euren Randalen bei zwanzigtäusend Gondolen schwimmen. — Es mag seyn, aber ich habe sie nie gezählt. — Noch ist es eben nicht nöthig, gute Barken zu zählen, um diese Zahl übertrieben zu finden; an dem Tage, da der Doge sich mit dem Meere traut, wie viel Fahrzeuge begleiten wol den Bucentoro? — Viele, sehr viele, mein Herr — die Zahl ohugesähr? — es mögen wol bei dreitausend seyn. — Glaubt ihr nicht, daß an diesem Tage alles, was nur Gondolen, Barken, Peoten hat, oder haben kann, sich über den Lagunen zeigt? — gewiß — so mag denn wol die Zahl eurer gewöhnlichen Gondolen noch ziemlich tief unter dreitausend sehn? — wollen sie hier ans Land, oder besser oben? — wo ihrs für bequemer haltet, guter Freund. — Doch nach der Kirche S. Maria Maggiore? — dahin will ich — es ist also hier am bequemsten.

In dieser weitläufigen Kirche, welche den Mönchen des austösenden Klosters gehört, weisen die eilf Altäre manche Malereien auf, theils von vortreflichen Meistern, theils auch an sich schätzbar, und berühmt. Unter den besten mag wol die Himmelfahrt Marien über dem Hauptaltare von Paul Veronese seyn. Ich kann nur mit Schüchternheit davon sprechen, denn ich habe sie kaum halb gesehen. Zwar dünkte michs besser erhalten, als die meisten Gemälde dieses Meisters in den Kirchen von Venedig: dagegen ist aber der Ort so

dunkel, daß man denn doch nur wenig gewahr werden kann: auf Charaktere zu schliessen, war schlechterdings keine Möglichkeit; nur so viel läßt sich mit Gewißheit angeben, daß die Figuren gut gestellt, und artig gruppiert sind. — Johann in der Wüste ist ein berufenes Gemälde von Tizian: das Kolorit, aber es ist nun schwarz gefressen, die Stellung des Heiligen, und selbst die Zeichnung, so weit sie ein Werk richtiger Augen ist, hatten von jeher grossen Beifall: auch die andere Art Zeichnung, welche die Seele zeigt, und mit der ersten sehr oft, aber jedesmal zum grossen Nachtheil der Kunst, vermengt wird, verdient hier Empfehlung; denn der Kopf des Heiligen ist edler, als ihn Tizians Pinsel zu geben pflegt: allein der sanften Büge fand ich nicht einen darinn, vielmehr dünkte mich, einen starren, disten Geist zu sehen. Christus unter seinen Aposteln soll von Rubens seyn. Ich kann ihnen hierüber nichts gewisses sagen; theils die Dunkelheit des Ortes, theils das zu Grunde gerichtete Kolorit läßt mich im Zweifel. Wäre die historische Angabe, welche jedoch bei der grossen Unwissenheit der Führer nur sehr wenig Glauben verdient, in ihrem Werte, so liesse sich wenigstens hieraus ersehen, daß die Bitriolsäure auch gegen den italienischen Pinsel weniger Verwüstung, als die Seesdümpfe in Venedig angerichtet haben. Ohne diese Rücksicht würde man schwerlich auf Rubens zu rathen kommen. Ubrigens sind die Köpfe, wenigstens ruhig und aus der bessern Natur; Christus hingegen
matt

matt und geistlos. — In einem der Seitenaltäre sieht man Italiens beliebte Vorstellung, eine Madonna obenher, unten eine Auswahl von Heiligen, von Bonifacio. Das Bild hat hier und da Risse, die man noch nicht der Mühe wert fand, ausbessern, und gegen fernere Fortschritte bewahren zu lassen. Demungeachtet verdiente das Gemälde der Achtung mehr: einer Nonne, und des Petrus Kopf ist gewiß gut, besser vielleicht, als sie die Schule von Venedig zu liefern pflegte, wenn gleich das Kolorit härter ist, als man es von einem Schüler Tizians erwarten sollte: außer diesen ist noch eine Verkündigung Marien von Palma, und viele andere Malereien von Tintoret, von Johann Moro, von Ponzone, und von Padoanino sehenswert; aber diejenige, welche die Neugierde vorzüglich reizt, und hier im größten Rufe steht, ist Noahs Arche von Jakob Bassan. Gewiß ein neuer Gedanke, ein Thiergemälde über dem Altare aufzustellen: denn das Verdienst dieser Schilderet besteht in dem glücklichen Ausdruck der verschiedenen Thiere, welche die Vorsicht zu deren Erhaltung in die Arche schließen ließ. Man sieht leicht ein, wie viel die Erbauung gewinnen müsse, wenn fromme Christen an dem Orte ihrer feierlichen Gebete, die Federn des Geflügels, und die Haare der vierfüßigen Thiere über ihren Altären mit einem Fleiße ausgedrückt sehen, der in den Küchengemälden des holländischen Pinsels seines Gleichen sucht. Diejenigen, welche dieser Schilderri eine Art von Verwirrung und Unordnung

vorwerfen, scheinen nicht bedacht zu haben, daß es schwer läßt, bei Vorstellung des Universums Ordnung zu halten, und was noch wichtiger ist, daß sich oft große Künstler über das Zufällige der Gruppierung, und Schattengebung kühn wegsetzen, um sich der nützlichen Einwirkung aufs Herz desto gewisser zu versichern.

Bevor ich Sie, lieber Freund, in die Schule zum heiligen Rochus führe, wo wir Tintorets Pinself in seinem Glanze sehen werden, erlauben sie mir, nach einer Kirche der Franziskaner, i Frari genannt, zu gehen, und daselbst der Asche Tizians, welcher hier von seinen Arbeiten ausruhen wollte, Einige Augenblicke zu weihen. Dieser große Künstler, dem die Wahrheit des Kolorits ihre Vollkommenheit dankt, wohin vielleicht selbst das blühende Altertum nicht so mutig gestigen ist, starb an der Seuche, die dazumal zu Venedig gewüthet hatte, im Jahre 1576, als ihm vom hundert seines Alters nur wenig gefehlet hat. Wiewol wegen Gefahr der Ansteckung alle Leichenbegängnisse verboten waren, glaubte man doch, bei Tizian eine Ausnahme machen zu müssen, und bestattete ihn hieher mit vieler Feierlichkeit. Dennoch war Venedig nicht bedacht, mehr zu seiner eigenen, als zu des Künstlers Ehre ein würdiges Monument zu errichten: denn die Gebeine der Eroberer Foscaro, und Tron, des Doge Pesaro und des kriegerischen Bischofs gleiches Namens haben für Verkleidungen und Statuen des Marmors so viel weggenommen, daß dem gu-

ten

ten Tizian nichts übrig blieb. Aber er selbst sorgte nach Kräften dafür: Seiner vielen andern Monumente nicht zu gedenken, hat er deren zwei auch in dieser Kirche aufgestellt; die allerdings geschickter wären, seinen Namen zu verewigen, als es eine Marmorurne gethan haben würde, wenn es anders die neidischen Seebünste gestatteteten. Das Gemälde über dem Hauptaltare, so die Himmelfahrt Marien vorstellt, ist eine seiner berühmtesten Arbeiten. So viel sich aus den Ruten derselben noch absehen läßt, mag sie gewiß einmal sehr schön gewesen seyn: nun ist sie es leider nicht mehr; wenigstens der Vorzug des Tizianischen Pinsels, das herrliche Kolorit, liegt dahin, wenn es ihr gleich nicht an andern Verdiensten fehlt. Maria mitten umgeben von Engeln schwebt edel, und hat der Grazie viel, deren volthätiger Einfluß jedoch durch die Lage des rechten Armes, und durch den spizen Ellenbogen etwas gehemmt wird. Das Angesicht scheint nicht schön gewesen zu seyn: es dünkt mich zu völlig: desto edler ist ihr Wonnegefühl, und die Empfindung froher Dankbarkeit ausgedrückt. Unter den Aposteln erheben sich ehrwürdige Köpfe, lebhaft, auch gewaltsame Stellungen, und gut gelegte Falten an den Gewändern. Das andere Gemälde von eben diesem Künstler in der Kapelle, welche der Familie Pesaro angehört, hat nicht so viel wesentliches Verdienst, aber das schöne Kolorit hat sich ohne Vergleich besser erhalten. Es stellt eine Madonna mit dem heiligen Kinde vor; aber man glaubt, das Portrait eines friaulischen Land-

mädchens zu sehen: Nebenher Joseph, der sich nicht über die gemeine Natur erhebt, und Franz von Assisi, wie mich dünkt, dessen Angesicht nicht wol kenntbar ist: Herum sind der Venezianer viel, steif, und in kalter Andacht, aber viel Natur, und, wie es das Ansehen hat, Porträte.

In einer Kapelle sieht man abermal Marien mit dem heiligen Kinde, aber von einer noch älteren Hand; denn unten steht Joannes Bellinus, F. 1488. Es ist billig, da wir diesen verdienstvollen Künstler als einen der ersten Verbesserer betrachten, daß wir noch diejenige Vollkommenheit auf seinen Malereien nicht suchen, womit sich bald darauf Giorgione und Tizian ausgezeichnet haben. Seine Umriffe sind noch scharf gehalten: Es zeigt sich aber denn doch schon eine Art von Rundung und Erhebung, und selbst das Verblasene der Farben fängt an sichtbar zu werden, nur nicht in den Aussentheilen der Körper. Ubrigens ist hier das Angesicht Marien sehr gemein und beinahe empfindungslos, und ihren Charakter dünkt mich ein steifer Ernst zu zeichnen: Ein jedes der Seitenstücke enthält einen Heiligen, deren Köpfe aus der alltäglichen Natur; aber wol gezeichnet und gut ausgeführt sind. Ausser einem kleinen, fein gemaltem Bilde von Bassan, so Marien unter den anbetenden Hirten mit einem sehr verzogenem Angesichte zeigt, sieht man hier auch eine Katharine von Salviati, und viele Malereien von weniger bekannten Künstlern Italiens, als
von

von Vivarini, Vicentino, Carpaccio, Tizianello, Costarini, Catena, Sompini, Peranda und andern. Paul Veronese hat an der Decke die Anbetung der Weisen gemalt, und sein Bruder Benedetto Callari über einem Altare den Heiland vor dem römischen Richter. Auch Werke der Bildhauerkunst verdienen in dieser Kirche bemerkt zu werden, besonders ein Johann der Taucher auf dem Altare der Florentiner von ihrem Landmanne, Donatello in seiner gewöhnlichen steifen und trocknen Manier, und zu beiden Seiten der Sakristei-
thüre hier Franz und da Hieronymus von Sansovino sehr gut gearbeitet. Ein Engel in der Kapelle des h. Markus ist von Jakob Padovano, und zwei Altarstücke von Marmor, das eine über dem Altare des h. Hieronymus von Alexander Vittoria, das andere nebenher von Joseph Porta, der auch unter dem Namen Salviati bekannt ist.

Wir gehen nun nach der Schule zum heiligen Rochus, die unter den sechs grossen Schulen, oder Verbrüderungen in Venedig an Pracht, und vorzüglich an Malereien ohnstreitig die reichste ist. Zwei ungeheure Säle, der eine ebener Erde, der andere über einem Geschoße, die große breite Treppe, welche sie verbindet, und ein Nebensal vom kleineren Umfange sind ganz mit Malereien behangen, meist aus Tintoretts Hand. Eine Figur des heiligen Rochus, die er am Gewölbe des Albergo dieser Bruderschaft vor-
trefflich gemalt hatte, gab ihm den Vorzug vor al-

len Künstlern seiner Zeit, und die Verbrüderung trug ihm in dieser Rücksicht alle Arbeiten auf, womit sie eben bedacht war, ihr Versamlungsgebäude auszumalen. Man wird aber in der Folge wahrnehmen, daß ihm nicht alle seine Malereien eben so gut, als die erste, gelungen sind, worüber er wol entschuldiget werden kann, wenn man die Zeit bedenken will, in welche er beschränkt war, und das Ermüdende, beinahe mit einem Gegenstande, nur in verschiedenen Rücksichten, drei große Säle zu decken,

Der untere Saal, so ansehnlich er auch durch seine Größe ist, verdient wol seiner Dunkelheit wegen keine Malereien von Meisterhänden, und Tintoret's Pinsel verliert gewiß an einem Orte, wo man Mühe hat, die Figuren gewahr zu werden. Ich will bei Herjählung seiner Gemälde, nur überhaupt erinnern, daß er sich durchaus als einen großen Koloristen erwiesen hat: sein Verdienst hierin ist entschieden, und es wäre überflüssig, dieselbe Bemerkung bei jeder einzelnen Malerei zu wiederholen, da das wesentliche davon allgemein anerkannt ist, und auf jedem Werke seines Pinsels wiederkehrt. Demungeachtet zeigt uns seine berühmte Kreuzigung in dem kleineren Saale, was allerdings sehr begreiflich ist, daß das Kolorit auch in den Händen grosser Koloristen Stufen hat, die sich nach dem Maasse der Zeit und der Verwendung erhöhen. Was die übrigen Theile der Kunst belangt, ist sein Wert nicht eben so entschieden. Man trifft manch-

mal

mal Figuren, die der Auswahl des Künstlers Ehre machen, wenn sie uns gleich nicht belehren, daß Tintoret von der wesentlichen Pflicht bildender Künstler, edle und wolüberdachte Charaktere zweckmäßig aufzustellen, überzeugt schien: aber selbst die Auswahl gelang ihm nicht immer, oder vielmehr hat es das Ansehen nicht, als ob sie ihm allemal am Herzen gelegen wäre. Einen gleichen Abstand kann man an den Stellungen, Gebärden, und selbst an den Gewändern seiner Figuren, so wie an den Gruppen, in die sie vertheilt sind, bemerken, und man wird nicht unrecht daran seyn, wenn man in dieser Verschiedenheit der Behandlung eine Eile des Künstlers sehen will, die der Kunst in unsern Tagen vielen Nachtheil gebracht hat. Lieber Freund! sie werden diese Bemerkungen nicht unbillig finden, wenn sie in dem unteren Saale die Verkündigung Marien mit der Flucht nach Egipten vergleichen wollen: wie gemein, beinah einfältig, erscheint die heilige Jungfrau vor dem verkündenden Engel, der etwas erträglicher ist! wie schön hingegen auf ihrer Flucht, wo zumal ihre Stellung viel Reiz hat, und eine angenehme Landschaft die Eindrücke vermehrt, welche die edle Figur beim ersten Anblicke macht. Auch die Anbetung der Weisen scheint die Helden des Bildes aus der bessern Natur gewählt zu haben; sie scheint nur; denn die Dunkelheit des Ortes, wo sie aufgehangen ist, läßt es nicht zu, davon mit Gewisheit zu sprechen. Eine ganz andere Wirkung wollte vermutlich Tintoret mit seinem Kindermorde hervor-

bringen. Hier soll Leben und Thätigkeit herrschen und Gewalt der Empfindungen: aber nirgend ist die Rücksicht nach weiser Ruhe nöthiger, als bei so gewaltsamen Ausstritten: die unerbittlichen Mörder und die verzweifelnden Mütter sind hier so verworren durch einander geflochten, in so gewaltsamen Handlungen, Stellungen und Gebärden, daß es dem Auge nicht wol möglich ist, aus der Verwirrung zu kommen. Unterdeffen muß man einige Mütter ausnehmen, die sich in Rücksicht auf Köpfe und Stellungen unter dem wilden Gewimmel ausheben. Weit ruhiger ist die Zusammensetzung auf dem Gemälde, so die Beschneidung des Herrn vorstellt, und es hat dasselbe keinen geringen Vorzug dadurch, daß Simeon und die heilige Mutter edle Figuren sind. Es scheint, der Pinsel dieser Schilderei in Ansehung der übrigen etwas verschieden zu seyn, und es giebt deren, welche diese Beschneidung für Palmas Arbeit halten. Dagegen sind an der Himmelfahrt Marien die Stellungen viel lebhafter, ohne jedoch, wie michs dünkte, ins übertriebene zu fallen: überhaupt kann ich ihnen auch von diesem Gemälde nichts gewisses sagen, und nach einer vergeblichen Bemühung sah ich mich endlich gezwungen, auf die Entwicklung der Köpfe Verzicht zu thun.

Mit Vergnügen stieg ich nun über die herrliche Treppe, in der Hoffnung, obenher einen Saal zu finden, der des einfallenden Lichtes so viel hätte, als wol

wol ein Ort, der mit Malereien ausgeflattet ist, haben soll. Allein noch auf der Treppe selbst wurde die Neugierde rege, denn alle Wände ziehen das Auge durch ihre Malereien an. Zuerst fällt Marien Verkündigung von Tizian auf, vorzüglich des reizenden Kolorits wegen, indeß die Figuren aus der alltäglichen Natur gehoben sind. Auch Tintoret erscheint hier an einer Treppenwand: Maria besucht ihre Base: ausser dem Kopfe der h. Jungfrau kann ich Ihnen nichts empfehlen; denn die Drapperie dünkt mich schlecht, und die Stellungen sehr übertrieben. Die beiden Wände der oberen Treppe, welche gerade nach dem Saale führt, sind mit vier grossen Schildereien gedeckt, deren zwei von Peter Negri, und zwei von Anton Zanchi kommen. Sie stellen Scenen aus der Pestgeschichte von Venedig auf. Zanchi's Malereien sind fürchterlich, oder wol auch ekelhaft, wozu selbst das starke Kolorit, vorzüglich aber die Scenen der Pestgeschichte beitragen, die entweder gar nicht vorzustellen, oder gewiß zu mässigen waren. Negri scheint Del in die Wunde zu giessen, und schildert Venedigs Befreiung von dieser schrecklichen Senche. Die Venezia, welche gewiß edel vorgestellt werden dürfte, ist hier eine schlechte Figur.

Im obern Saale findet man abermal eine neue Galerie von Tintoret, die sich allerdings besser annimmt, weil der Saal mehr aufgehell't ist. Die heilige Nacht oder des Heilands Geburt dünkt mich eine
sou-

sonderbare Idee zu haben: Maria mit dem heiligen Kinde erscheint, wie im obern Geschoße des Stalles. Von Seite der Ideale ist wol hier nichts erbauliches zu suchen; aber Licht und Schatten macht gute Wirkung, und eine der Schäferinnen ist der schönen Natur abgeborgt. — Von gleichem Schlage scheint der Lauf des Herrn zu seyn. Der Lauser ist ganz aus der gemeinen Natur, und wenn des Heilands Kopf gleiches Ursprungs ist, so konnte wol der Künstler nichts weeres thun, als denselben in Schatten zu hüllen: übrigens zeigt sich im Vorgrunde ein Weib, so der bessern Natur angehört; und im Hintergrunde zeichnet sich manche Figur von dem unbedeutenden Haufen der Zuschauer aus; nur dünkt mich, daß die Figuren auf diese anscheinende Vertiefung, das ist auf die angenommene Entfernung vom Hauptgrunde wie zu klein erscheinen. — Christus im Garten Gethsemane wird im Gebete vorgestellt; scheint aber mehr die Stellung eines Schlafenden zu haben. Dagegen erscheint sein geliebter Jünger mit schönen und edlen Zügen des Angesichts, und den übrigen mag es woll an Würde nicht fehlen, ich konnte sie aber aus Mangel des Lichtes nicht gewahr werden. — Dem letzten Abendmal, so der Herr mit seinen Jüngern hält, hätte ich beinah gewünschet, daß es im dunkeln hangen möchte; so gar nicht konnte es mich zufrieden stellen. Ich denke, daß sie einige Stellungen der Apostel bei einer so feierlichen Handlung gewiß unartig finden werden, und auf die zweckmäßige Erfindung des Charak-

rakteristischen mögen Sie gleichwol aus der Figur des
 Heilands schliessen, von welcher mir mein Gefühl,
 und mein geringes Kenntniß physognomischer Merk-
 male gesagt hat, daß sie aus dem Gebiete der niedrig-
 sten Natur in die Gesilde der edlen Kunst ohne Verän-
 derung ihrer Gestalt übergewandert sey. — Die zwei
 Wunder, nämlich die Vermehrung der Brode, so wie
 die Heilung des Blindgeborenen haben ausser den Stel-
 lungen nichts erbauliches, und die Hauptfigur entspricht
 der historischen Würde nicht, steif, kalt, gefühllos. —
 Etwas besser ist sie in der Auferstehung ausgefallen;
 der Heiland schwebt seitwärts, und sein Schweben ist
 gut ausgedrückt: am Grabe sind der Engel viel, und
 die Wächter, wie gewöhnlich im Schlafe; aber Grup-
 pirung und Anordnung der Figuren macht keine gute
 Wirkung. — Christus fährt nach dem Himmel auf,
 auch in diesem Stande seiner Verklärung nicht edel ge-
 nug; dagegen erscheint Petrus viel würdiger, als sein
 großer Lehrer, ein Beweis, daß das Wesen der Kunst
 nicht selten in den Händen des Ungefährs liegt; die
 übrigen Apostel dünken mich verhältnißmäßig zu klein,
 und gehören der alltäglichen Natur an. — Am Lei-
 che Bethesda geht es bunt genug her: die Haupt-
 figur, an welche sich die Siechen drängen, thut es
 durch das alltägliche des Charakters, durch das son-
 derbare der Stellung, und durch eine unglückliche
 Gebärde beinah allen übrigen bevor: nur das Weib
 mit dem aufgehobenen Roke ist unanständiger, und
 nur ein Paar Köpfe heben sich aus dem umstehen-
 den

den Volke. — Auch die Versuchung des Herrn in der Wüste ist so ganz sonderbar gedacht, daß es das Ansehen hat, Tintoret habe seinen ersten Einfällen, so ausschweifend sie auch seyn möchten, nicht widerstehen können. Ich will bei der sonderbaren Lage des Heilands nicht verweilen, sondern bei der Erfindung des Charakteristischen stehen bleiben: denn wirklich scheint hier Tintoret den Charakter des Wohllebens und der Mäßigung in seiner Idee gefaßt zu haben. Der Versucher, zwei gewichtige Steine in seinen Händen, die er so gerne in Brode umgewandelt sehen möchte, scheint wol deren nicht zu bedürfen, denn er sieht voll, rund, rothwangig, lebhaft, vergnügt aus, gewiß eine neue Idee, wenn wir sie an die Vorköpfe, an die Siegenohren, an die hageren Gestalten, und an die geräucherte Karnation halten, das allgewöhnliche Gewand, womit sonst dieses Geschöpf auf die Bühne der Kunst zu treten pflegt. Dagegen erscheint Jesus zum Erbarmen hager, sträubig, niedergeschlagen, mit Todesblässe gedeckt, vom Hunger ausgezehrt, mitleidswürdig in jeder Betrachtung gegen seinen mutwilligen Gegner. Ich weiß nicht, ob so eine Vorstellung in der Seele des Zuschauers Lust zur Mäßigung wecken kann; aber so viel dünkt mich denn doch gewiß, es könne hier die Absicht des klugen Pinsels nicht seyn, Erbarmen gegen denjenigen hervorzubringen, der sich vierzig Tage einer strengen Enthaltbarkeit, und erhabenen Betrachtungen geweiht hat. Jede Tugend hat Lüge der Schönheit, sonst wäre sie nicht liebenswürdig:

dig: wen sie gewinnen will, dem zeige sie sich in ihrem Glanze; Ubertreibung bis zum Schrecken macht, daß wir fliehen, anstatt näher zu rücken. Man kann also wol bei Schilderung seiner Figuren charakteristische Rücksicht nehmen, und den Zweck der Künste den doch verfehlen, wenn man überhaupt die Reize der Tugend verkennet, oder zuerst nicht bedacht ist, seinem Werke ein weises Ziel aufzustellen, um bei jedem Zuge seiner Figuren nach demselben hinzusehen. Hier verdient noch, die Bemerkung angefügt zu werden, daß die erbarmenswürdige Gestalt, in welcher sich die Enthaltensameit zeigt, auch ohne Rücksicht auf moralische Einwirkung, wenigstens der Würde desjenigen, welcher das Menschengeschlecht durch alle seine Handlungen gelehret hat, zuwider seyn würde.

Wenn uns dieser Saal an Schildereien reich gesündigt hatte, so werden wir nun erst vollends überraschet, da wir an der Decke noch deren über die zwanzig gewahr werden. Sie stellen Begebenheiten aus dem alten Testamente vor, und haben einen sehr verschiedenen Wert. Die drei größern, welche die mittlere Reihe einnehmen, nämlich die Wekung der Quelle, der Mannaregen, und die ehrene Schlange zeichnen sich durch das schöne Kolorit, und hie und da durch weibliche Figuren aus. Aber man müste Tage lang hier bleiben, seine Lust im Ganzen zu befriedigen: nur des Nebensaal, wo man die gewöhnlichen Verfammlungen hält, darf man nicht ungesehen lassen, nicht nur
dreier

dreier Schildereien wegen, die zur Passionsgeschichte gehören, da der Heiland vor Pilatus steht, da er nach Caiphas geschleppt wird, und da er auf dem Wege nach dem Marterberge begriffen ist, sondern vorzüglich des grossen Gemäldes wegen, so die Kreuzigung vorstellt, und beinah die ganze Wand des Saales deckt. Es ist ein vortreflich Bild, und die Wirkung des Kolorits überrascht, zumal in Rücksicht auf die gute Haltung, und auf Harmonie, der vielen Figuren ungeachtet, die zwar das Gemälde überladen, aber durch ihre gute Gruppierung gefallen. Augustin Caracci hat davon einen grossen Kupferstich gegeben. Die Hauptfigur hebt sich nicht aus, weder durch Höheit des Charakters, noch durch Würde des Leidens, und die gleiche Spannung der gestreckten Arme macht eine widrige Wirkung: die beste Gruppe bilden die mitleidigen Frauen, welche vor Wehmut in Ohnmacht dahin sinken. — Das mittelfte Deckenfes zeigt den heiligen Rochus, wie er unter die Seligen aufgenommen wird: Es war das erste dieser Galerie von Tintoret, womit er sich den Auftrag erworben hat, alle übrigen Gemälde für diese Verbrüderung zu liefern.

Darf ich Ihnen noch eine Kirche empfehlen, so ist es diejenige der Pfarre unter der Benennung S. Maria Mater Domini. Sie finden hier das berühmte Abendmal vom älteren Palma, ein Gemälde, so viel Verdienst von Seite des Pinsels, der guten Stellungen, und des Kontrastes in der einfachen Handlung,
nur

nur nicht von Seite der Charaktere hat. Diesem gegenüber ist die Kreuzerfindung von Tintoret; es scheinen darauf artige Figuren zu seyn: aber das Bild ist verrissen, und geschwärzet; und es möchte wol der Mühe denn doch nicht lohnen, die Augen gewaltiger anzuspannen, oder in günstigeren Stunden dem einfallenden Lichte abzuwarten. Ich rathe ihnen also, sich mit dem Kupferstiche von Joseph Mitelli zu begnügen.

Ob ich gleich in Venedig noch einige Tage nützlich hinbringen konnte, um das alles, was hier mangelt, zu ersetzen, so beschloß ich denn doch meine Abreise, und gab mich zu frieden, das merkwürdigste gesehen zu haben: denn die Zeit war herum, welche ich für Venedig bestimmt hatte, und es stand bei mir nicht, diese Bestimmung zu erweitern.



2

Sch.



Schule von Venedig.

Nach Venedig ist die Kunst, wiewol noch ungestaltet, allem Ansehen nach zu Ende des eilften Jahrhunderts gekommen, als der mühesame Bau der Kirche S. Marco vollendet war. Unter vielen andern Verzierungen derselben, die von der Geschmacklosigkeit jenes Zeitalters ein lautes Zeugniß geben, gerieth man auf den Einfall, die Wände der Kirche mit griechischer Musaik zu decken. Man nahm also Rücksicht auf ewige Dauer, ohne zu bedenken, ob auch das Werk Ewigkeit verdiene. Von griechischen Händen desselben, oder gewiß des folgenden Jahrhunderts sind in der Kirche S. Marco die Figuren über der Wölbung des Chors, nämlich der Heiland, umgeben von seiner Mutter, von den Königen David und Salomon, und von den Propheten des alten Bundes. Dahin gehören noch einige Vorstellungen aus der Geschichte des heil. Marcus und des heil. Hermagoras auf beiden Bögen rechts und links, und verschiedne andere in den Kapellen der Kirche. Vor diesen Schildereien kann man gewiß nicht ohne Staunen stehen, wenn man auf Parahafen zurück, oder auf Apellen denkt, und mit einem vergleichenden Auge den gewaltigen Sturz der griechischen Kunst von ihrer ehemaligen Höhe bis zu dieser unges

ungeheuren Tiefe mißt. Sie sank bis zum rohen Handwerk herunter, nicht einmal geschickt, die gemeinste Natur auch nur in der Ferne zu zeigen.

Inzwischen überzeugen uns diese unförmlichen Denkmäler der Kunst, daß dieselbe nie so ganz, wie man dachte, untergegangen ist. Nicht in Venedig nur, auch in Neapel und Bologna sind der uralten Malereien viel; und wenn wir gleich keine vorzeigen können, die sich in das Jahrhundert dieser Musikarbeit setzen dürfen, so ist die Ursache leicht einzusehen: vermutlich werden die Musiken der Markuskirche, so wenig sie auch der Unsterblichkeit werth sind, lange noch fortleben, wenn schon, nicht nur unsre Freskomalereien, sondern selbst die berühmtesten Oelgemälde dahin seyn werden. Demungeachtet waren diese Musiken, wenigstens in Venedig und den angrenzenden Gegenden die Grundfeste, worüber nun ein herrliches Gebäude steht: allein es zu vollenden mußte ein Zeitraum von fünf Jahrhunderten herum.

Vom zwölften bis zu Anfang des vierzehnten Jahrhunderts läßt uns Venedigs Geschichte im Finstern, außer daß Abbate Gioachino um das Jahr 1180 einige Figuren der Heiligen gemalt hat. Sie sollen nicht ganz unförmlich gewesen seyn: allein die damaligen Werke hat Zeit und Flamme aufgezehrt, und die Schriftsteller desselben Zeitalters würdigten sich nicht, diesen Gegenstand zu berühren.

A 2

Das

Daß die Malerei in Italien, und selbst in der Gegend von Venedig noch lange vor Giotto, ja wol vor Cimabue, den Florentinern, getrieben wurde, ist auffer Zweifel. Denn Cimabue wurde um das Jahr 1240. und Giotto erst 1265. geboren, man kann also des erstern blühende Zeit nicht wol vor 1270, des letztern, nicht vor 1300, da etwa Cimabue gestorben seyn mag, mit Warscheinlichkeit ansetzen. Nun aber blühte bereits zu Bologna Guido Pictor 1120, das Jahr, so eine seiner älteren Malereien anzeigt, und lebte wenigstens bis 1180, in welchem Jahre meines Wissens sein jüngstes Gemälde erschienen ist. Die erste dieser Malereien ist noch heute in dem Palaste des Senators Malvezzi in Bologna zu sehen, ziemlich gut erhalten, aber schlecht gemalt. Ventura da Bologna war vermutlich des alten Guido Schüler. Malvasia gedenkt eines Gemäldes von 1197., und ich sah ein anderes bei obgedachtem Malvezzi mit der Jahrzahl 1200. Auch zu Ferrara in der Domkirche haben sich an den Wänden die Malereien eines Gelasio vom Jahre 1242. erhalten, daß es also das Ansehen gewinnt, dieser Gelasio sey des Ventura Schüler gewesen. Dahin mag etwa auch Antonio del Santo gehören. Von ihm haben wir noch eine Madonna in der Kirche Torrefino zu Padua. Sein Alter ist uns zwar unbekannt; aber daß es hoch seyn mag, lehrt uns die Malerei selbst, und alte Urkunden der Kirche, die uns Nachricht geben, um das Jahr 1450.

als das Bild schon sehr alt war, haben sich daselbst Wunderdinge ereignet.

Allein, wenn wir diese ältern Malereien an diejenigen des Giotto halten, ergibt sich ein so großer Unterschied, daß die Kunst in Italien eines Reformators, wie Giotto war, allerdings bedurfte. Man ist auch nicht unrecht daran, wenn man seine Bemühungen um die Kunst für die eigentliche Ursache ansieht, warum dieselbe in Italien so schön aufgeblüht ist, und so mächtig um sich gegriffen hat. Er wurde beinahe nach allen wichtigen Städten Italiens gerufen, zumal nach Neapel und Padua, wodurch er nicht nur die Ehre seines Pinsels, sondern auch den Geist der Nachahmung, und die Liebe zur neuen Kunst aus dem mittlern Italien in das untere, und obere verbreitet hat. Sein Verdienst war in der That nicht gering. Nicht nur die frische Farbengebung, welche zuerst auffällt, sondern auch die Wirkung des Lichtes, und eine kraftvolle Schattirung, wodurch oft die Figuren von der Wand abgelöst erscheinen, empfehlen seinen Pinsel. Die Stellungen der Figuren sind meist frei, voll Anstandes, und wenn gleich deren Gesichtszüge oft der gemeinen Natur abgenommen sind, verrathen doch andere Geist, Leben, Heiterkeit, und die Empfindungen, so wie die Theilnehmung an dem Gegenstande der Vorstellung zeugen von einem denkenden, gefühlvollen Künstler.

Da uns gegenwärtig die Kunstgeschichte des obern Italien, und diejenige von Venedig, oder der Gegend um Venedig insbesondere am Herzen liegt, so untersuchen wir nur, was für Einwirkung die Gegenwart Giotto's auf Venedig, Padua, Verona, und andere benachbarte Städte gemacht habe. Giotto kam 1306 nach Padua, die Wände des großen Rathsaales mit Malereien zu decken: ein verwüstender Brand, welcher diesen ungeheuren Saal im Jahre 1420. ergrif, hat sie zerstört, und die Erneuerung derselben 1608 konnte uns Giotto's Pinsel nicht wieder geben: allein die Früchte, welche die damaligen Künstler aus diesen Mustern gesammelt hatten, konnte auch ein späterer Brand nicht aufzehren. Inzwischen haben sich von diesem Pinsel in Padua viele Malereien in der Kirche Annunziata dell' arena, und in der Domkirche eine Madonna erhalten, wovon Petrarca viel Aufhebens gemacht hat. Auch in Bologna hat Giotto Denkmäler seiner Kunst hinterlassen, deren das eine in der Kirche zum heil. Anton noch heute zu sehen ist. Es stellt die Madonna mit dem Kinde Jesu vor, umgeben von Engeln und Heiligen, mit der Aufschrift Op. Magistri Jocti de Floren. Einst stand es in der Kirche St. Maria degli Angeli über dem Hauptaltare. Das andere hat uns eine Kirche aufbewahrt, die voll alter Malereien ist, zur h. Apollonia, oder auch Madonna di Mezzaratta genannt, Unter den vielen Geschichten des alten Testaments, mit welchen die Wände dieser Kirche gedeckt sind, gehören deren vier unserm Giotto

Giotto an; sie zeichnen sich durch ihren schönen Pinsel, und durch die feinen Stellungen der Figuren aus, wovon sie auch Michael Angelo Buonarotti vorzüglich angerühmt hat.

Um dieselbe Zeit, oder wol auch früher noch, als Giotto nach Bologna kam, hatte sich bereits ein gewisser Franco von Bologna hervorgethan, dessen Blüthe in das Jahr 1300 fällt. Wir haben von seinen Werken nichts aufzuweisen, aber aus seiner Schule sind Künstler ausgetreten, welche die ganze Gegend umher belebt haben. Wenn gleich deren einige wegen der allzuweiten Entfernung ihres blühenden Alters die eigentliche Schule des Franco nicht besucht haben konnten, so werden sie doch insgemein für dessen Schüler gehalten, ein Zeichen, daß der Lehrer im Rufe stand, und der Name seiner Schule auch auf diejenigen übergegangen ist, die sich erst später gebildet haben. Des Franco wahrer Schüler war Vitale von Bologna, ein Künstler, der nicht nur durch die Feinheit seines Pinsels berühmt war, sondern dem auch vermutlich die Ehre gebührt, viele gute Maler von Bologna, Verona, Padua gebildet zu haben. Von ihm haben sich noch Malereien aus den Jahren 1320. 1330. 1345 erhalten, woraus sich schliessen läßt, daß er den Giotto überlebt hat. Manche geben ihn für Giottos Schüler aus, eine Sache, die gelten mag, ohne dem Franco nachtheilig zu seyn. Allem Ansehen nach bildete sich Vitale zuerst durch Franco

cos Unterricht, und besserte sich alsdann aus Ciot-
tos Werken.

Aus Franco's, oder was wahrscheinlicher ist, aus des obgenannten Vitale Schule wurden Künstler nicht nur für Bologna gebildet, sondern auch nach Verona, und nach Padua abgegeben. Zu den Bolognesern, welche schon dazumal der Kunst empfänglicher schienen, gehören Lorenzo und Cristoforo von Bologna, die um die Jahre 1350. 1360. 1370 geblüht haben, dann Jakob und Simon Avanzi, deren Malereien die Aufschrift von 1380 führen, und wiederum Lippo Dalmasio, der um 1393 geblüht, hat, und 1410 gestorben ist: er wurde der Madonnaenmaler genannt, weil er sie durch eine eigene Grazie ausgezeichnet hat. Von ihm lernten vermutlich Luca da Perugia, und Franz Ola, deren Malereien in der Kirche zum h. Petronius die Jahre 1417 und 1419 angeben.

Unter den Veronesern, die sich in Franco's Schule gebildet haben, zeichneten sich Sebeto, und Medighieri da Zevio aus. Sie halfen um dieselbe Zeit, nämlich 1370 und 1380 in Padua die Wände der Kirche S. Giorgio in Gesellschaft des Jakob Avanzi mit Malereien auszieren, welche verdienten, nicht nur von dem alten Mantegna, sondern selbst von dem großen Michael Angelo, und später noch von den Caracci angerühmt zu werden. Etwas später trat Jakob
von

von Verona auf. Er malte in der Kirche S. Michele zu Padua eine Madonna, die mit ihrem Mantel viele Figuren deckt, und derselben gegenüber einen h. Bartolomeus. Auf beiden Gemälden list man Opus Jacobi de Verona. Er blühte also um das Jahr 1390. als diese Kirche von dem Hause Carrara wieder gebauet, und mit Malereien ausgeziert wurde, deren wol die meisten diesem Jakob Verona, oder dessen Sohne angehören, gemäß der Aufschrift, Pinxit, quem gennit Jacobus Verona, Figuris. Man list auch das Jahr 1397. Die Malerschulen von Verona und von Padua sind mit derjenigen von Venedig so enge verbunden, daß wol alle drei nur für eine angesehen werden können. Eigentlich ist auch die Kunst durch Padua in Venedig eingegangen. Denn Guarienti ein Paduaner, machte sich durch Malereien, die er in seiner Vaterstadt aufstellte, so sehr berühmt, daß ihn der Senat nach Venedig lud, die Hauptwand des großen Rathsaales zu bemalen. Er stellte daselbst im Jahre 1365 das Paradies und die Krönung Marien vor, und ernte großen Ruhm ein, als der erste, der die dürftige und trockne Manier der Griechen verlassen, seinen Figuren Leben, Bewegung, Gebärden gegeben, und die Gewänder in ordentliche Falten gelegt hatte; ein Lobspruch, der nur in Rücksicht auf die Maler von Venedig gelten konnte, denn die Bologneser, Paduaner, und Bruneser haben, seit Giotto unter ihnen erschienen ist, bereits die Natur bei ihren Malereien zu Rathe gezogen. Von diesem berufenen Gemälde ist dermal in Venedig

nichts zu sehen: denn Tintoret im Jahre 1508 als die Malerei schon bei Kräften war, behielt zwar denselben Gegenstand bei, stellte aber seine eigene Schilde-
rei dahin. Wir werden von diesem Saale noch oft zu sprechen haben. Es war kein wichtiger Künstler in Venedig, von Guariento an bis auf Tintoret, der nicht daselbst Arbeit, Ansehung, Belohnung fand. Ich merke diesen Umstand an, um der Frage zuvorzukommen, warum sich die Kunst in Venedig, und in einigen Städten Italiens früher und mächtiger, als anderswo aufgeschwungen habe: denn Ruhm und Belohnung wecken den fruchtbaren Wettseifer, dem es allein vorbehalten ist, alle Künste der Welt zur Reife hinzuzuführen. Daher eilte die Malerei zu Rom, Florenz, Bologna, Venedig mit mächtigen Schritten zur Vollkommenheit. Von diesem Guariento hat man noch in Padua den Chor der Eremitanenkirche, und eine Kapelle, die zum Palaste des Stadtkapitans gehört. Ehemals war auch ein Saal dieses Palastes von Guariento mit Malereien gedeckt; aber sie sind nun dahin.

Guarientos Zeitgenos war Justus Pictor, wie er sich selbst unterschrieb, gleichfalls ein Paduaner. Sein Vater Johann de Menabobus war ein Florentiner, und ließ sich in Padua nieder. Die Nachrichten sagen nichts weiter, ob Johann auch der Kunst eingeweiht war: sonst ließe sich vermuten, er habe noch mit dem Giotto gelebt, und dessen Unterricht ge-
uost.

toffen, denn vom Justus haben wir Malereien, mit der Jahrzahl 1380. Wie dem aber auch sey, war er für seine Zeit ein vortreflicher Künstler, wie seine Werke noch heute in Padua ausweisen, die Verwüstung, welche die Zeit angerichtet hat, abgeschlagen. Die Kapelle, den heiligen Philipp und Jakob geweiht, in der Kirche des h. Anton zu Padua ist ganz von Justus Pictor bemalt. Man sieht da Vorstellungen aus der Geschichte Jesu, und seiner Apostel, und Anton's Erscheinung, worinn er den Sturz des Tyrannen Ezzelin vorhergesagt hat. Allenthalben zeigt sich, daß die Natur seine Lehrerin war, ohne Mannigfaltigkeit, und ohne Schminke, aber in ihrer Einförmigkeit angenehm. Leichte Stellungen, anliegende und beinah durchscheinende Gewänder, sparsame, aber ordentlich gelegte Falten ersetzen, was dem damaligen Pinsel noch am wesentlichen Kunsttheile gemangelt hat.

Beinah um dieselbe Zeit haben sich, vermutlich aus Guarientos Schule, in Venedig zwei Flore hervorgethan, Franz und Jakobello. Der erstere starb 1436. Seine Gemälde sind nimmermehr auf uns gekommen: aber allgemeine und unbestimmte Nachrichten sagen uns, er sey von der harten und trocknen Manier abgegangen, die damals in Venedig üblich war, und von griechischen Künstlern eingeführt worden ist. Von Jakobello hingegen haben sich mehrere Arbeiten noch ziemlich lange erhalten, deren eine die Aufschrift führt 1421. 23. Novembris Jacobellus de Flore

Flore pinxit: die Gerechtigkeit nämlich, von zweien Engeln begleitet. Man rühmte daran, daß nicht nur das Kolorit lebhaft, sondern auch die Mienen, Gewänder, Stellungen freier waren, als man es bis dahin in Venedig gesehen hatte, die Malerei des Squariento ausgenommen, dem keiner der beiden Flore gleich gekommen ist. Jakobello hatte zwei Schüler, Carlo Crivelli und Donato, beide aus Venedig, deren der letztere auf eine seiner Malereien das Jahr 1459 gesetzt hat.

Nun schien die Kunst geschickt, näher an ihre Reife zu rücken. Zu gleicher Zeit, als Lippo Dalmasio eine fruchtbare Schule zu Bologna errichtet hatte, hab sich in Padua Franz Squarione, und in Venedig Jakob Bellini, welche, wenn sie gleich durch sich nicht sonderlich berühmt waren, dennoch durch ihre zahlreichen Schüler der Kunst einen neuen Schwung gaben.

Squarione im Jahre 1394 geboren, nachdem er Griechenland und Italien durchreiset hatte, öffnete eine Malerschule in Padua, welche von sehr vielen jungen Künstlern aus allen herumliegenden Städten besucht wurde. Man zählt deren über 130, worunter sich Niccolo Pizzolo, Matteo Pozzo, Marco Zoppo aus Bologna, Dario von Trevisa, Girolamo Schiavone aus Dalmatien, und Andrea Mantegna von Padua, den seiner Geschicklichkeit wegen Squarione an Kindes statt annahm, vor andern hervorgethan

than haben. Auch Bona und Ansuine treten zu Padua in der Kapelle des h. Christoph mit Squarcionis Schülern auf; sie dünken mich aber ungleich schwächer. Squarcione, nachdem er seinen Ruhm befestiget hatte, arbeitete, zumal in spätern Jahren, nur wenig: das gegen leitete er seine Schüler gut, wenigstens zum mechanischen der Kunst an, und überließ ihnen die Arbeiten, wozu er die Aufträge erhalten hat. Dieß trug allerdings bei zur Aufnahme der Kunst; denn es brachte Wettreifer unter die Künstler. Squarcione starb 1474 im achtzigsten Jahre seines Alters. Wir können uns von diesem Künstler keines Restes mehr rühmen: denn die Kirchenhalle von S. Francesco in Padua haben die Mönche mit weissem Kalk überfüchten lassen, und die Madonna, welche sie in ihrem Kloster aufzeigen, scheint desselben Schüler, dem Schiavone oder Slavono Dalmatico anzugehören, wie wir an seinem Orte anzeigen werden.

Ausser den Künstlern, die wir schon als Schüler des Squarcione genannt haben, gehören noch in seine Schule Girolamo und Domenico Campagnola, und Stefano dall' Arzere. Von der Hand des letztern sind in der Kirche der Eremitaner zu Padua die Figuren der Apostel Peter und Paul, und diejenigen des Mose und Josua zu sehen, ganz im alten Stile ohne noch den Werken des Mantegna gleich zu kommen. Hingegen hat sich Domenico Campagnola, Titians Zeitgenoss, die neuern Erfindungen zu Nutz gemacht.

macht. Unstreitig ist er aus allen Schülern des Squarcione auf dem Wege der Kunst am mutigsten fortgeschritten. In der Schule des h. Anton zu Padua gehören ihm vier Gemälde an, so ganz in Tizians Manier, daß man sie lange für die Arbeit des letztern gehalten hat; und es würde allerdings schwer lassen, ohne historische Nachrichten sich des Gegentheils zu überzeugen. Dagegen macht man auch dem Squarcione die Ehre streitig, so einen Schüler herangezogen zu haben. Es ist allzuschwer, den Streit zu entscheiden, da wir von dem Alter dieses Campagnola keine hinlängliche Bestimmung haben. Hierinn kommen die Nachrichten überein, daß ein Hieronymus Campagnola, Squarcionis Schüler zu gleicher Zeit mit diesem Dominicus gelebt habe. Sein Geburtsjahr ist unbekannt: man will aber doch wissen, er habe bereits zu Ende des fünfzehnten Jahrhunderts gemalt. Es bleibt also noch der Zweifel übrig, wer aus beiden, Tizian oder Campagnola, in der Schule des h. Anton seine Malereien früher geliefert, und hiemit von dem andern gelernet habe.

Unter Squarcionis unangestrittenen Schülern hat Andrea Mantegna den Vorzug behauptet. Er wurde, nicht zu Mantua, wie Vasari will, sondern zu Padua geboren, wie seine eigne Aufschrift zeigt, im Jahre 1451. Nicht nur die Kupferstecherkunst, womit er in Italien Aufsehen machte, sondern auch die Malerei dankt ihm einige Fortschritte. Er arbeitete
mit

mit vielem Fleiße, und mit grosser Reinlichkeit, brachte die Ideen von den alten Statuen, die er in Rom kennen lernte, in steife Figuren, und zog sich hiemit von Squarcione den Vorwurf der Härte zu. Die Skurzirung der Figuren soll er erleichtert und verbessert haben: hiemit gewann noch die Kunst nicht viel; in zwischen zeugt es von seinem Streben, die Perspektiv auf einen bessern Fuß zu bringen: auch soll er zuerst den Augpunkt unter das Gemälde gesetzt haben, und auf seinen Wänden nimmt man bereits Erhöhungen und Vertiefungen gewahr. Sein Kolorit hat mehr Kraft, und sein Pinsel ist freier: immer genug für dieselben Zeiten; zwar wurde hiemit die etige Steifigkeit nicht vermieden, aber doch vermindert. Ubrigens sucht man vergebens an seinen Figuren das Charakteristische Edle: dennoch sind sie auch nicht entstellt, weder durch allzuniedrige Natur, noch, was gleich schlimm ist, durch Uibertreibung. Er war vermählt mit der Tochter des Jakob Bellini, dessen Sobne, Gentile und Johann, in der Malerschule von Venedig Epoche machten. Sein Leben, so bis an die 66 Jahre stieg, beschloß Mantegna zu Mantua im Jahre 1517.

Nelker in der Kunst, als Mantegna, war das Geschlecht der Vivarini von Murano, deren der letztere, Bartholomeo Vivarini, Mantegnas, und Jakobs Bellini Zeitgenosß war. Eigentlich verdienen vier Vivarini in der Kunstgeschichte angemerket zu werden,
die

die sich selbst gebildet haben, ohne in Squarcionis, oder sonst eine Schule zu gehören. Denn Ludewig Bivarini lernte bei einem Andrea da Murano, den er bald übertraf. In Venedig in der Sakristei bei S. Johann und Paul sieht man von diesem Ludewig einen Heiland, das Kreuz auf der Schulter, mit der Aufschrift 1414. Er mochte also vor Jakob Bellini geboren seyn. Etwas später erschienen Johann und Anton Bivarini da Murano, Ludewigs Schüler, deren der letztere 1440 starb. Am weitesten hat es Bartholomeo Bivarini da Murano gebracht. Er kam etwa zu Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts auf die Welt, denn vom Jahre 1436 hat man eine Madonna von seiner Hand, in Begleitung vieler Heiligen. Sein bestes Werk findet sich zu Venedig in der Domnikanerkirche Johann und Paul. Man nimmt auf demselben Natur im Ausdracke gewahr, und Ordnung in der Faltenlegung, aber auch Härte in der Zeichnung und im Kolorite. Er soll 1476 gestorben seyn. Besser als alle diese Bivarini mag vielleicht Niccoletto da Murano seyn; allein wir sind von seinem Alter nicht unterrichtet. In der Sakristei der Kirche S. Michele zu Padua zeigt man ein altes Bild, so die Urkunden der Kirche diesem Künstler zueignen, ohne von ihm die ferneren Nachrichten zu geben. Es hat vierzehn Abtheilungen, und stellt die Madonna mit dem Kinde Jesu, und vielen Heiligen vor. So viel ist gewiß, daß sein blühendes Alter nicht viel über 1390 hin
and

ansreichen kann, eine Zeit, in welcher die obgedachte Kirche wiederhergestellt worden ist.

Was Squarcione in Padua, das war Jakob Bellini zu Venedig, groß in seinen Schülern, und beynahe Stifter der wichtigen Schule von Venedig. Er wurde geboren im Jahre 1396. und zum Künstler gebildet von Gentile da Fabriano, der in Rom mit Pisanello aus Verona am Lateran gearbeitet hat, und mit eben demselben nach Venedig gekommen ist, daselbst einige Malereien im Saale des grossen Rathes aufzustellen. Auch Jakob Bellini fand bald Gelegenheit, sich in grossen Schildereien hervorzuthun; denn er malte für die Verbrüderung Johans des Evangelisten die Geschichte Jesu in vielen Vorstellungen. Man rühmte an denselben einen mächtigen Ausdruck der Empfindung; allein seine Arbeiten sind nun alle dahin, und wir können nur aus dem, was sein Lehrer Gentile da Fabriano war, und aus dem, was Jakobs Söhne geleistet haben, auf den Werth seiner Malereien schliessen. Unstreitig verdient Fabriano in der Kunstgeschichte von Venedig einen rühmlichen Platz: Denn sein Gemälde, so er im grossen Rathsaale aufgestellt hatte, wurde nachmals selbst von Michael Angelo Buonarrotti noch hoch geschätzt. Jakob Bellini war sein Schüler, und man kann sagen, von dieser Zeit an, sey die Kunst in Venedig zu Kräften gekommen. Noch mit einem andern Schüler des Gentile da Fabriano macht aus zu Padua die Kirche S. Michele bekannt. Es

ist Jakob de Neritus, der auf dem Hauptaltare unter Michaels Siege die Aufschrift gesetzt hat: *Jacobus de Neritus discipulus Gentili de Fabiano pinxit, Bellini sculp.* im Jahre 1470, und erlebte den Trost, von seinen Söhnen übertroffen zu seyn. Diese waren Gentile und Johann Bellini, wichtige Namen in der Kunstgeschichte von Venedig, deren zumal der letztere Epochemachte, indem er den Grund zu jener Vollkommenheit legte, wozu sich die Kunst zu koloriren in Venedig aufgeschwungen hat.

Gentile wurde geboren im Jahre 1421, und drei Jahre darauf Johann Bellini. Beide arbeiteten in größter Eintracht zu Venedig, und theilten die erhaltenen Aufträge brüderlich untereinander. Der Saal des grossen Rathes, und die Verbrüderungen Johannis und Markus beschäftigten ihren Pinsel. Allein diese Arbeiten waren noch auf nassem Kalk. Nun kam die Zeit, eine neue Art, mit Oelfarben zu malen, wie sie in Flandern Johann von Eyk erfunden hatte, auch in Italien zu verbreiten. Es war dazumal in Venedig Antonello von Messina, welcher die Oelmalerlei in Flandern erlernt hatte. Johann Bellini sah ihm seine Griffe ab, und zog die junge Kunst so sorgfältig heran, daß er hiemit der Stifter einer Schule wurde, woraus die größten Koloristen getreten sind. Man kann sagen, daß er den trocknen Stil seiner Vorgänger in einen sanften und verblasenen umgeschaffte, und bei Vervollkommenung des Kolorits allenthalben die

die Natur zu Rathe gezogen hat. Er brachte es im Kolorite weiter, als man insgemein dafür hält, weil man gewohnt ist, alles Verdienst den stärkeren, ich verstehe den Giorgione und Tizian, beizulegen. Man halte Bellinis viele Madonnen, deren sich Venedig rühmt, an jene bei S. Zacharia, welch' ein Abstand! inzwischen war die Vollkommenheit seines Pinsels kein Werk des Ohngefährs, sondern des Nachsinnens. Nur stufenweise gelangte er zu der Höhe, auf welcher wir dieses Gemälde sehen. Wer in der Meinung ist, Giorgione und Tizian haben sich aus eigener Kraft aufgeschwungen, muß diese Schilderei des Bellini nicht gesehen haben, so deutlich erkennt man an ihr den Lehrer Tizians. Nicht das Kolorit nur gewann unter Bellinis Pinsel, sondern auch Reiz, Ausdruck der Empfindung, Seelenruhe, artige Gewänder, leichte Stellungen veredeln seine spätern Figuren. Wer nur desselben Erstlinge in der Malerei, und einige steife Madonnen gesehen hat, kann sich hievon keinen Begriff machen. Er malte unzählich viele Porträte, deren einige die Ehre hatten, selbst dem türkischen Sultan, Mahumet dem Zweiten, Neigung zur Malerei einzufößen. Mahumet verlangte, den Künstler bei sich zu haben. Der Rath von Venedig wollte Johann nicht entbehren, und schickte dessen Bruder Gentile dahin. Gentile nach seiner Wiederkehr aus Konstantinopel starb nah am achtzigsten Jahre seines Alters 1501, und Johann gelangte bis zum neunzig-

sten, als er seinen Pinsel um das Jahr 1514. verlassen mußte.

So groß auch sein eigen Verdienst war, kam es doch demjenigen nicht gleich, so er sich durch Heranziehung vortrefflicher Schüler gemacht hatte. Man kann sagen, er habe beinaß die ganze Gegend belebt. Unter den vielen Schülern haben sich Johann Cima da Conegliano, Christophoro Parmese, Girolamo Santa Croce, Vicenzo Catena, Andrea Previtali, und Bellin Bellino hervorgethan. Auch in Vicenza standen zwei Brüder Montagna auf, Bartholomeo und Benedetto, die der Schule des Bellini Ehre machten, und in ihrer Vaterstadt Vicenza um das Jahr 1500. in grosser Achtung standen. Allein höher als alle diese schwangen sich drei vorzügliche Schüler auf, Giorgione von Castelfranco, Tizian Vecelli von Cadore, und Franz da Ponte Bassano.

Giorgione und Tizian waren unstreitig die größten Koloristen. Giorgione, eigentlich Georg Barbari wurde im Jahre 1478 zu Castelfranco geboren, und war also nach der wahrscheinlicheren Rechnung nur zwei Jahre älter als Tizian. Beide giengen in Bellinis Schule, beide machten große Fortschritte, wenn gleich Giorgione schien, dem Tizian einen Vorsprung abgewonnen zu haben. Was Vasari will, daß Tizian in Giorgionis Schule übergegangen sey, davon weiß Ridolfi nichts, der mehr Glauben verdient:

es

es ist auch um so weniger wahrscheinlich, je geringer der Unterschied zwischen ihrem Alter ist, und je näher dazumal Johann Bellini dem Ende seines Lebens, und der Vollkommenheit seiner Kunst war. Ubrigens ist es gewiß, daß Bellinis Schüler, was ihr Lehrer rühmlich begann, mit Muthe vollendet haben.

Dem Fleische gab Giorgione Weichheit und Leben, dem Schatten Kraft und Nachdruck, den Körpern Rundung und Erhebung, dem Kolorite Stärke zugleich und Wärme, in welcher letzten Eigenschaft er vorzüglich seinen großen Nebenbuhler Tizian hinter sich gelassen hat. Allein alle diese Verdienste beziehen sich einzig auf den Mechanismus: die eigentliche Kunst gewann noch bisher nichts, als Sprache, oder die Fertigkeit, sich auszudrücken. Hingegen waren die Gedanken noch so, daß es zweifelhaft schien, ob sie auch den Ausdruck verdienen. Daß in einer Vorstellung des Sieges wider Goliath der streitende David sich mit Giorgionis Porträte begnügen mußte, war dazumal ein gewöhnlicher Fehler, der spät noch auch den besten Künstlern anklebte. Aber die bizarren Zusammensetzungen waren unserm Giorgione ganz eigen, und zeigten wie weit noch seine Begriffe von dem wesentlichen der Kunst abgestanden haben. Inzwischen gefielen seine Porträte außerordentlich: Die Wärme und die Kraft seines Kolorits schmeichelte der Eitelkeit derjenigen, die sich verewiget sehen wollten. Man findet deren vorzüglich in Florenz, und Venedig, und in den Galerien, die

ste von daher aufgekauft haben. Er starb viel zu früh an der Pest. Mit Rechte konnte man sich von ihm noch größere Fortschritte versprechen; allein er mußte schon 1511 als er noch erst 33 Jahre alt war, von der Bühne abtreten, und den Ruhm der Vollendung seinem Nebenbuhler Tizian überlassen.

Storgione hatte viele Schüler, deren aber die meisten nach dem frühern Hintritte ihres Lehrers, oder wol auch vor demselben in andere Schulen übergiengen. Die vorzüglichsten waren Johann Anton Pordenone, Sebastian del Piombo, und Johann Nanni von Udine. Die beiden letztern giengen nach Rom, und schlugen verschiedene Wege ein; denn Sebastian hieng sich an Michael Angelo Buonarotti, und ward Raphaels-vielmehr Gegner als Nebenbuhler: Nanni hingegen bewunderte den großen Raphael, ward sein Schüler und Gehilfe.

Johann Nanni geboren in Friaul zu Udine 1494. nachdem er mit Raphaelen in Rom Bekanntschaft gemacht hatte, wurde durch eigenen Hang, oder durch Umstände auf eine ganz andere Art Malerei gelenkt: Landschaften, Blumen, Früchte, Vögel, und allerlei Thiere waren seine Lieblingsgegenstände, wodurch er nicht sowol Raphaels Schüler, als dessen nützlicher Gehilfe ward: denn da Raphael selbst die Figuren seiner Gemälde oft Schülern überließ, mußte ihm Nanni nicht anders als willkommen seyn, welcher

her nicht nur ein schönes Kolorit von Venedig, sondern auch die Fertigkeit mit sich brachte, derlei Neben-
dinge auszuführen. Es war für Raphaelen gewiß bes-
quem, nachdem er an seiner berühmten Basilika, und
den nebenstehenden Figuren seine Kunst erschöpft hatte,
die Orgel, und andere musikalische Werkzeuge unserm
Manni zu überlassen. Der heutige Geschmack, unsere
Zimmer auszustatten, sollte wol billig diesem Künstler
eine Ehrensäule errichten: denn kaum wurden die Stuk-
arbeiten in den Ruinen des Kaisers Titus entdeckt, so
spürte er dem Geheimniß der Alten glücklich nach, und
sand die Manier, seine neuen Stukarbeiten auf eine
gleiche Stufe zu heben. Man konnte es an Bestel-
lungen nicht fehlen; es öfneten sich ihm die Logen des
Vatikans, die Engelsburg, und der Palast Chigi.
Einige Landhäuser, selbst Florenz und Venedig woll-
ten von seiner Hand Denkmäler dieser jungen Kunst
haben. Aber noch wichtiger mag es vielen Liebhabern
der Verzierungen scheinen, daß Manni Erfinder der
so beliebten Grottesken seyn soll. Wenn gleich Vasari
diese Ehre der Erfindung dem Morto del Feltro einem
Florentiner beilegt, so hat doch Johann von Udine
unter Raphael's Aufsicht in dieser Art von Verzierung-
en ausgezeichnete Verdienste. Er wußte Sphinge und
Chimären, Menschen und Thiere, Blumen und Laub-
werke so artig ineinander zu flechten, daß sie dem Aus-
ge, zwar ein müßiges, aber wie man will, ein sehr
angenehmes Spiel gaben. Die wahre Kunst weiß
zwar um diese Geburten der ausschweifenden Phantasie

nichts, sie drangen erst durch, als die Kunst bereits in den Sügen lag, sind ganz außer dem Ziele der edlen, fit-
ten bessernden Künste, und Vitruv sah sie als einen
Beweis des verderbten Geschmacks an; allein das
hindert nicht, daß sie noch heute in unsern Palästen
freundschaftlich aufgenommen werden, wo man sich
schämen würde, einem berufenen Gemälde von Ra-
phaels Pinsel Herberge zu gestatten.

So nützlich übrigens Johann von Udine dem
Raphael von Urbino war, so gefährlich konnte ihm
Sebastian del Piombo werden, wäre er anders mit
dem Wesen der Kunst bekannt gewesen. Er brachte
ein schönes Kolorit nach Rom aus Bellinis, und Gior-
gionis Schule. Aber seine Zeichnung taugte nicht,
seine Hand war schwer, seinen Ideen fehlte es an
Feinheit, sein Genie reichte nicht zu großen Unterneh-
mungen, und so viel er bei Giorgione am Kolorite
gewonnen hatte, so wenig hat er je vom Edlen der
Charaktere, und von der weisen Mäßigung der Af-
fekte gehört, kurz er war ein mechanischer Maler.
Dennoch glaubte Michael Angelo Buonarotti den Mann
gefunden zu haben, der mit seinem schönen Kolorite
Raphaels Pinsel drücken könnte. Als Raphael seine
bewundernde Erklärung malte, machte Michael An-
gelo unserm Sebastian Mut, derselben eine Erwekung
des Lazarus entgegen zu stellen. Damit auch an Ide-
en nichts fehlen möchte, gab er die Zeichnung selbst
dazu. Aber Sebastian hatte nicht Michael Angelos
Geist

Geist, und blieb im wesentlichen Theile der Kunst so weit hinter Raphael, daß sein Gemälde, ungeachtet des herrlichen Kolorits, die gehoffte Wirkung nicht hervorbrachte. Um so besser gelangen ihm Porträte, wodurch er sich, da er deren eine große Anzahl verfertigte, bei Ruhm und Ansehen erhielt. Er wurde zu Venedig geboren im Jahre 1486 und starb zu Rom 1547.

Pordenone war also aus Giorgionis berühmteren Schülern der einzige, welcher in Venedig blieb, Tizians Eifersucht zu weken. Er brachte es auch so weit, und wurde von Kennern so sehr geschätzt, daß Tizian allerdings zu eifern Ursache fand. Sein eigentlicher Name ist Johann Anton Licinio, welchen letztern er selbst mit Regillo vertauschte, aber der Name Pordenone von seinem Geburtsort in Friaul wurde allgemeiner. Seine Stärke war vorzüglich im Kolorite und in der Rundung seiner Figuren: allein durch den Wettstreit mit Tizian gewöhnte er sich auch an eine richtige Zeichnung, und an eine freie Behandlung seiner Gemälde. In einem Kloster malte er bewasnet, weil er sich für Tizians Ränken nicht sicher dünkte: und als er den Auftrag zu einem Gemälde erhielt, wozu Tizian schon bestimmt war, rathen ihm seine Freunde, Venedig zu verlassen. Ob man dem Tizian nicht zu viel that, will ich nicht entscheiden: aber es ist gewiß, daß er dem Pordenone feind war. So wenig dieß dem Charakter Tizians Ehre bringt,

mag es doch der Kunst vortheilhaft gewesen seyn: denn nichts erschlaßt so sehr, als die Gewißheit, keinen Nebenbühler zu haben. Pordenone lehrte denn doch wieder nach Venedig, genoß daselbst große Achtung, und erhielt viele Aufträge nicht nur in Kirchen, sondern auch im Saale der Pregadi. Er wurde geboren 1484, und starb 1540 in Genua. Er hatte seines Bruders Sohn Julius Licinius Pordenone zum Schüler, der dem Lehrer Ehre machte, und 1561 in Augsburg starb.

Was das Schicksal dem Giorgione versagt hatte, gönnte es seinem Liebling Tizian, leitete ihn durch eine mühsame Bahn von mehr als neunzig Jahren, und führte ihn ans glänzende Ziel der Vollkommenheit. Er erschien im Jahre 1780. und heißt mit seinem vollen Namen Tizian Vecelli von Cadore einem alten Schlosse an den Alpen, wo er geboren wurde. Seine erste Manier war noch etwas hart, wie jene frühere seines Lehrers, besserte sich mit dieser, und wurde noch weicher, entweder in der Schule, wie Vasari will, oder wahrscheinlicher nach den Mustern des Giorgione; denn beide waren ohngefähr in gleichem Alter, beide in Bellinis Schule. Wenn wir sagen, daß Tizians Kunst zur Vollkommenheit stieg, so nehmen wir Rücksicht auf den mechanischen Theil, das ist, auf die Wahrheit des Kolorits. Hierinn ahmte er die Natur nach, und erreichte sie. Er bemerkte zuerst, wenigstens im ganzen Umfange, welche Ab-

an.

Änderungen die umgebende Luft an den Lokalfarben hervorbringe. Seine Bemühungen, der Natur getreu zu bleiben, gelangen ganz, und setzten dem Kolorite, in Rücksicht auf Wahrheit, die Krone auf. Auch seine Ideen erheben sich bisweilen durch Feinheit der Köpfe, aber nur selten. Es scheint, wenn es gelang, gleichsam ein Werk des Ohngefährs zu seyn, oder gewiß des dunkeln Gefühls, so gar oft in der Irre läßt. Gemeiniglich sind seine Madonnen Landmädchen aus Friaul, sein Salvator ist eine kalte großzügige Figur, in Geschichten der Römer und Griechen werden Venezianer verewiget, und seine Benussen und Danaen sind Abbildungen bekannter Schönen. Inzwischen hatte es Lizian gemeinschaftlich mit allen grossen Künstlern derselben Zeit, daß seine Figuren, wenn sie gleich nicht allerdings richtig gezeichnet sind, mehr sich durch Ruhe, als durch Ungestüme unterscheiden, in Stellungen und Gebärden Anstand, Würde haben, auch beim mächtigen Ausdruck der Empfindungen nicht leicht über die Schranken gehn, der Natur getreu, aber auch nur selten über dieselbe erhaben. Man sieht an den bewunderten Malereien dieses großen Künstlers, daß wir denn doch bei all unserer Vollkommenheit des Kolorits weit hinter den Künstlern des Alterthums stehen können: denn wenn sich Griechenland des Vorrugs rühmt, versteht es nicht Schatten und Licht, nicht die Wirkung der umgebenden Luft, nicht die Weichheit und Stärke des Pinsels, nicht den Zauber des Hell dunklen — sondern den Ausdruck der Seele,

vor.

vorzüglich des Charakters. Tizian starb an der Pest im Jahre 1576., ein Greis von 96 Jahren, wiewol andere sein Alter noch höher angeben. Nichts ist natürlicher, als daß ihn am Ende das Auge verließ. Seine letzten Gemälde haben also weder die Keulichkeit des Pinsels, noch die Rundung mehr.

Dieser Künstler bildete große Schüler, und hatte große Zeitgenossen, unter welchen er jedoch den Platz des größten Koloristen behauptet hat. Von seinen Zeitgenossen haben wir bereits Giorgione, Johann Anton Pordenone, Sebastian del Piombo, und Johann Nanni von Udine genannt: aber Franz und Jakob da Ponte, Schiavone, Muziano, Paul Veronese, und Joseph Salviati haben zu gleicher Zeit mit Tizian dem venezianischen Pinsel Ehre gemacht, ohne in dessen Schule zu gehören. Man kann aber nicht wol zweifeln, daß auch diese, zumal die späteren, aus Tizians Werken wenigstens zum Theile sich gebildet haben, wenn sie gleich gemäß ihrem natürlichen Hange, oder in Kraft ihrer ersten Bildung auf verschiedenen Wegen einhergegangen sind.

Unter Tizians Schülern war sein eigener Bruder Franz Vecelli, dessen schnelle Fortschritte einen großen Künstler versprochen: allein er ward Soldat, Künstler, und dann Handelsmann: die Malerei war ihm also nur Nebensache.

Soraz Vecelli Tizians Sohn starb zu frühe. Er malte Porträte und Geschichten, reichte aber an das Kolorit seines Vaters nicht: denn früh kam in sein Herz die Sucht nach Verschwendung, ließ ihm keine Rüsse, sich zu üben, und rief ihn frühzeitig ins Grab. Auch Marcus Vecelli Franzens Sohn, und Tizianello des Markus Sohn blieben der Manier des großen Tizian getreu, deren jedoch der letztere seinen Pinsel vorzüglich mit Porträten beschäftigte.

Aus Tizians Familie ist noch ein anderer bekannt, der an vielen Werken, die man für Tizians hält, großen Theil hat. Er heißt Girolamo, oder wie Ridolfi will, Lorenzo da Titiano, arbeitete lange in Tizians Hause, half ihm bei gemachten Bestellungen, und gab auch eigene Schildereien, die der großen Ähnlichkeit wegen für Werke Tizians galten. Er ist daher nicht so, wie er es verdiente, bekannt geworden; aber ohne ihn würde Tizians Pinsel den Gallerien der großen nicht so fruchtbar gewesen seyn.

Santo Zago kam der Manier und der Vollkommenheit seines Lehrers sehr nahe. Man erstaunet vor einigen Gemälden, daß sie nicht Tizians Werke sind. von dieser Art ist zu Venedig vorzüglich der junge Tobias in der Kirche S. Catharina. Er war der spätern Schüler einer: denn er wurde bekannt, als Tizian bereits im hohen Alter stand, gegen das Jahr 1560. Schade, daß wir von diesem Künstler nicht
nur

nur der Gemälde , sondern auch der historischen Nachrichten nur wenig haben.

Paris Bordone zu Trevisa geboren 1465 gehört zu Tizians früheren Schülern , und genosß vermutlich auch den Unterricht des Giorgione , dessen Manier und warmer Pinsel ihm vorzüglich gefiel. Er malte viel in Frankreich , wohin er von Franz I. berufen wurde , und viel in Venedig , zumal nach seiner Wiederkehr , wo er 1540 starb.

Allein Tizians vorzüglichste Schüler waren unstreitig Jakob Robusti , genannt Tintoreto , und Jakob Palma der ältere , von welchen wir , weil sie in der Folge eigene Schulen errichtet haben , auch besonder handeln wollen. Für diesmal haben wir noch aus Bellinis Schule Franz da Ponte Bassano , und dessen berühmteren Sohn Jakob da Ponte nachzuholen , um alle die Früchte des bellinischen Unterrichts , wodurch die Kunst in Venedig zu ihrem Ruhme gestiegen ist , im Zusammenhange zu zeigen.

Franz da Ponte kann allerdings Bellinis berühmteren Schülern beigezählt werden , nicht sowohl um seiner eigenen Verdienste willen als seines Sohnes wegen , Jakobs da Ponte , welcher in die Zahl der besten Künstler von Venedig gehört. Das Jahr , in welchem Franz da Ponte geboren wurde , ist unbekannt. Seine Vaterstadt war Vicenza , er hielt sich aber daselbst nicht
ler

lange auf, sondern ließ sich in Bassano nieder, woher er und seine Nachkommen den Beinamen erhielten, unter welchem sie bekannter als unter ihrem Geschlechtsnamen sind. Darauf begab er sich nach Venedig in die Schule des Jakob Bellini, und nahm desselben Manier an. Er konnte sich noch von der Steifigkeit seines Alters nicht loswinden, und man nimmt die Reste derselben noch an den Malereien seines Sohnes gewahr, wenigstens in Rücksicht auf Zeichnung, wenn sich gleich Jakobs Pinsel in der Folge von Freiheit empfohlen hat.

Jakob da Ponte, insgemein Bassano genannt, hatte keinen andern Lehrer als seinen Vater Franz Bassano, anßer daß er sich, wie alle seine Zeitgenossen in Venedig, aus Tizians Werken ersah. Denn daß er in die Schule des Bonifaz Bembi gegangen sey, wie die meisten Nachrichten angeben, läßt sich mit der Zeitrechnung nicht wohl vergleichen. Jakob da Ponte wurde zu Bassano im Jahre 1510 geboren. Nun ist uns zwar das eigentliche Geburts Jahr des Bonifaz Bembi unbekannt; dennoch wissen wir, das er ein Schüler Jakobs Palma des älteren war. Dieser Palma kam erst im Jahre 1540 auf die Welt und war hiemit 30 Jahre hinter unserm Jakob da Ponte. Es ist also nicht glaubwürdig, daß Bonifaz, des Palma Schüler, der Lehrer des Jakob Bassano gewesen sey.

Die

Dieser Jacob da Ponte verließ Venedig nach dem Tode seines Vaters, und brachte die meiste Zeit seines Lebens in Bassano zu. Man kann sagen, er habe sich durch ein fleißiges Studium der Natur einen selbst eigenen Stil gebildet. Ich will aber hiemit jungen Künstlern diesen Weg nicht empfehlen. Die Natur studiren, ist allemal notwendig, aber wer dabei stehen bleibt, kann an das Ziel der Kunst nicht gelangen. Es liegt in diesen Worten eine Zweideutigkeit, die nicht nur einzelne Künstler, sondern ganze Schulen irre geführt hat. Ein Maler muß jedesmal die Natur zur Grundlage nehmen. Es steht ihm nicht frei, an den Mädchenkopf einen Pferdehals zu fügen. Was in grossen Theilen lächerlich seyn würde, ist auch in kleinen Fehlerhaft, wenn es gleich nicht so sehr auffällt. Das allgemeine von Proporzion und Symmetrie der Theile, von der Lage und Wirkung der Muskel, von der Richtung und dem Laufe der Adern, von der Senkung und Erhebung weicher Theile, von der Einbiegung und Aushebung der Umriffe; noch mehr von den Wirkungen der Localfarben, und von den Einflüssen der umgebenden Luft muß der Maler wenigstens in diesem Verstand der Natur abnehmen, daß er derselben nicht zuwieder handle. Es ist dieß schon für sich so schwer als wichtig. Daher man angehenden Künstlern nicht früh genug empfehlen kann, die Natur zu studieren. Aber wenn man die Empfehlung zu weit treibt, wird die Natur zur Gegnerinn der Kunst. Der Natur getreu bleiben, heißt, die allgemeinen Erfordernisse derselben befriedigen, oder was einerlei ist,
nie

wie eine Figur so zeigen , daß sich deren die Natur schämen müßte. Aber wähnt der Künstler , er bleibe der Natur nicht getreu , wenn er sie nicht so wie sie sich vor ihm aufstellt , genau kopirt , so kennt er noch gewiß das Ziel seiner Kunst nicht. Die Natur giebt ihm die Zeichen des Ausdruckes in lebenden Mustern , aber die Kunst heißt ihn , die Muster edler zu denken , als sie auf Gassen umherlaufen , und die Zeichen des Ausdruckes edleren Gedanken anzupassen , so bleibt die Natur zwar immer die Grundfeste , worüber die Kunst baut , aber das Gebäude wird den doch edler und reizender seyn , als wäre es der Natur einzig überlassen worden.

Bassano blieb der Natur allzugetreu , und was noch schlimmer ist , beschränkte er die ganze Natur auf sein Haus und auf die Gegend von Bassano. Seine Kinder , seine Gattinn , und sein Hausgefind waren die Modelle zu Figuren , er studirte nach den Thieren , die er zu Hause hielt , und kopirte auf Schildeereien die Gegenden seines Landes. So huldigte er der Wahrheit , aber edle Auswahl konnte nicht statt haben , noch weniger Ideale. Das Studium der Natur führt den Künstler nur dann an sein erhabenes Ziel , wenn er an die Charaktere verschiedener Menschen die Bedeutung physiognomischer Zeichen hält , untersucht , wo der Charakter oder das Zeichen mangelhaft ist , und in Figuren , die einen ähnlichen Charakter haben sollen , sich bestrebt , dem einen Mangel , oder dem andern zuvorzukommen. Allein Jacob da Ponte gab sich mit wenigerm zu frieden , und schilderte die

Natur, wie sie vor seinen Augen lag. Daher ist die Seele seiner Figuren, zumal wie sie auf die Gesichter austritt, meist roh und gemein, die Gewänder schwer, hart, oder unordentlich, und die Stellungen wie die Gebärden zwar nicht übertrieben, aber nach dem alltäglichen Schlage. Inzwischen müssen wir ihm die Gerechtigkeit wiederfahren lassen, daß wenigstens auf einigen Schildereien Stellungen vorkommen, die artiger sind und Geistvoller, als wohl die gemeinen Köpfe versprochen haben.

Die Italiener sagen von ihm, er habe sich auf die Füße nicht verstanden. So viel ist gewiß, daß er sie gemeiniglich zu verbergen suchte, und wenn er das nicht konnte, daß sie meist unsörmlich erscheinen. Ueberhaupt schien er kein Freund von nakenden Theilen. Ob er nur Zeit gewinnen wollte, oder wirklich zu viel Schwierigkeit fand, dieselben gehörig auszudrücken, läßt sich nicht wohl entscheiden. Uibrigens hat er in Thieren und Landschaften einen entschiedenen Vorzug vor vielen Malern Italiens.

Man könnte hier fragen, ob dieß das einzige Verdienst unsers Bassano war, oder worinn eigentlich dasjenige besteht, so ihm in Venedig einen Platz unter den ersten Künstlern angewiesen hat. In der Antwort auf diese Frage müssen wir, die wesentlichen Theile der Kunst vorbei, bei Eigenschaften stehen bleiben, die dem Mechanismus angehören, und der Schule von Venedig

dig eigen sind. Sie beziehen sich alle auf Wahrheit, zumal in der Farbengebung. Ein verständiges Kolorit, eine natürliche Fleischfarbe, ein fester ungezwungener Pinsel stehen oben an. Von den eigentlichen Kunstheilen läßt sich beinah nichts, als hie und da lebhaftere Stellungen, Ausdruck der Empfindung, und Theilnehmung der Figuren an der Handlung der Schildereien anempfehlen. Charaktere gehn größtentheils leer aus, und scheinen Bassanos Sorge nicht gewesen zu seyn. Er erreichte ein Alter von 82 Jahren, und beklagte am Ende seines langen Lebens, daß er izt erst, da er zum lernen nicht mehr aufgelegt ist, die wahre Art zu malen einsehe. Ob er hiemit den philosophischen Theil der Malerei von dem mechanischen unterschieden, oder nur neue Manieren des Mechanismus verstanden habe, mögen diejenigen untersuchen, denen es nicht an Gelegenheit mangelt, die letzteren Werke dieses Künstlers mit den mittlern zu vergleichen.

Er hatte vier Söhne der Kunst eingeweiht, alle, wie leicht zu erachten ist, seine Schüler. Franz da Ponte geboren 1550, gestorben 1594. Johann Baptista da Ponte geb. 1553 gest. 1613. Leander da Ponte geb. 1558, gest. 1623, und Hieronymus da Ponte geb. 1560., gest. 1622. von denen sich aber nur Franz und Leander berühmt gemacht haben: Denn die zwei übrigen, Hieronymus und Johann Baptista, begnügten sich mit der Fertigkeit, ihres Vaters Gemälde so genau zu kopiren, daß sie den Originalen gleichgehalten wurden.

Franz da Ponte brachte es in historischen Gemälden so weit, daß er seine Werke neben Palma, Tintoret und Paul Veronese im herzoglichen Pallast aufstellen konnte. Allein er starb zu frühe, indem er sich aus Melancholie im 44ten Jahre seines Alters todt fiel. Sein jüngerer Bruder Leander erreichte ein Alter von 65 Jahren. Auch dieser stellte eine seiner Schildeien im herzoglichen Pallast, und zwar im Rathe der zehn Männer auf. Allein seine größte Stärke war in Porträten, womit er denn auch in der Rathsstube die Vermählungsgeschichte des Doge Siani mit dem Meere beleget hat.

Wir haben izt noch von Jakob Robusti, insgemein Tintoreto, genannt, von Jakob Palma dem älteren, von Andrea Schiavone, von Paul Veronese, und Hieronymus Ruziano zu reden, welche alle zur glänzenden Epoche von Venedig gehören. Sie waren nicht alle Tizians Schüler, wiewol sie sich alle aus Tizians Werken mehr oder weniger gebildet haben: in Tizians eigentliche Schule gehören nur Tintoret und Palma.

Tintoreto, wie ihn die Italiener nannten, weil sein Vater die Farbekunst trieb, oder nach seinem wahren Namen Jakob Robusti war einer der rüstigsten Maler, die je gewesen sind, ein Künstler vom unbändigen Eifer, aber, wie gemeiniglich, ohne Gehuld. Nur Lucas Giordano mit einigen Flammandern

bern mag sich ihm an die Seite stellen. Die Italiener vergleichen seinen Pinsel zu dem Blize. Allein die eiligsten Werke sind selten die besten: ein Erzeugniß der Kunst, soll es gesunden Grundsätzen treu seyn, will überdacht, will mit Ueberlegung ausgeführt seyn. Man denkt sich also leicht, daß Tintorets Malereien noch etwas zur Vollkommenheit fehlen mag. Er ward zu Venedig geboren im Jahre 1512. In Tizians Schule erwarb er sich ein vortrefliches Kolorit, und studirte die Zeichnung nach Michael Angelo: allein die Eile des Pinsels vertrug sich nicht wol mit der Richtigkeit dieses großen Zeichners, zumal in gigantischen Zusammensetzungen, und bei einer Legion von Figuren, womit Tintorets weiträumige Schildereien vollgefüllt waren. Dieß mag Ursache seyn, daß seine Malereien, und oft die Figuren auf eben demselben Gemälde von so verschiedenem Werthe sind. Hannibal Caracci sagte, er habe oft den Tintoret so gut als Tizian, oft auch unter sich selbst gefunden. Die drei Säle zu Venedig in der Schule von S. Rocco, deren zwei überaus geräumig sind, enthalten eine ganze Galerie von Tintorets Hand. Aber nur wenig Werke unter den vielen gelangen ihm vortreflich. Manche Malereien haben ein frappantes und außerordentliches Kolorit, die meisten aber sind so sparsam mit Farben bedekt, daß sie, zumal in Venedig, sehr gelitten haben. Bisweilen erscheinen Figuren, wie aus der edlern Natur gewählt, mit einer stattlichen Bildung, mit feinen Gebärden, und reizenden Stellungen: aber ein ander-

mal, und man kann wol sagen, gemeinlich kamen sie aus den Händen der alltäglichen Natur, glücklich, wenn sie den Händen der rohen entkommen sind. Die Gewänder erscheinen oft unordentlich, die Stellungen gewaltsam und übertrieben, die Handlungen unanständig, die Ideen niedrig, und die Charaktere gemein. Man kann hieraus mit Grunde schließen, daß in seiner Seele nicht nur die Grundsätze von dem Wesen der Kunst unentwickelt lagen, sondern daß auch das dunkle Gefühl, dem wir einige wol geratene Figuren zu danken haben, nicht hinlänglich geklärert war, sonst würde es nie dahin gekommen seyn, daß auf eben derselben Schilderei die Hauptfigur aus der niedrigen Natur genommen, hingegen andere, oft unbedeutende Figuren, mit allen Reizen der Kunst ausgestattet wurden. Dasjenige, wodurch er sich zuerst bekannt gemacht hatte, waren einige Malereien für die Schule von S. Markus. Der Rath von Venedig beschäftigte darauf seinen Pinsel. Nun erhielt er weitläufige Bestellungen nach Mantua und in Venedig. Er erreichte ein Alter von 82 Jahren, und starb 1594. Unter seinen Schülern haben sich Belisar Corenzio, Jakob Palma der Jüngere, Martin de Vos, und Johann Roienhammer hervorgethan. Der erste hat sich später in Neapel niedergelassen, und durch sein böses Herz den Ruhm verdunkelt, worauf ihm seine Fähigkeit in der Kunst Anspruch gab. Die Begierde, den ehrenvollen Auftrag zur Bemalung der Kapelle des h. Januar zwischen sich, und zwischen Joseph Ribera, oder

oder dem sogenannten Spagnoletto zu theilen, erlaubte ihm der Ränke so viel, daß Guido Reni floh, und Domenichino endlich den Drückungen unterlag. Von Jakob Palma dem jüngeren wird besser unten die Rede seyn. Martin de Vos aus Antwerpen brachte Tintorets liebliches Kolorit nach den Niederlanden, und Johann Kottenhamer aus München, dessen kleine historische Gemälde sehr beliebt geworden sind, setzte sich nach seiner Wiederkehr aus Italien, in Augsburg fest. Tintoret hatte einen Sohn, Dominik Robusti, der dem Vater nicht gleich kam, und 1637 im 75 Jahre seines Alters zu Venedig starb: dagegen trat die Tochter, Maria Tintoret, in die Fußstapfen ihres Vaters, und wurde eine berühmte Bildnißmalerinn. Sie versprach viel, starb aber 1590 im 30ten Jahre ihres Alters. Auch Johann Contarini kann Tintorets Schülern beigezählt werden; wenigstens hat er sich durch die Werke desselben aus einem Rechtsgelehrten zum Maler umgebildet. Er wurde zu Venedig geboren 1549, malte Geschichten und Porträte in einer angenehmen Manier, und starb 1605. Er ist nicht mit dem Cantarini zu verwechseln, der unter dem Namen Simon da Pesaro bekannt ist: denn dieser war ein würdiger Schüler des Guido Reni.

Nun übriget uns noch Jakob Palma der ältere von Lizians Schule. Er wurde geboren im Jahre 1540. Sein Vaterland war das Gebiet von Bergamo. Früh kam er nach Venedig, um noch aus den letzten

Jahren des großen Tizian Vorthell zu ziehen. Er erhielt in dessen Schule ein weiches und liebliches Kolorit, so der Färbung in Tizians bester Zeit ähnlich war. Eine frische Fleischfarbe, die leichte Verschmelzung der Tinten, deren glückliche Harmonie und eine fleißige Ausführung, der man das mühsame nicht absah, weckte gar bald die Begierde nach Palma's Gemälden. Allein in der Folge fand man sich getäuscht. So vollkommen einige seiner frühern Malereien waren, so eifertig schienen die späteren ausgeführt. Wenn ich die erstern vollkommen nenne, verstehe ich die Vollkommenheit des mechanischen Theils, vorzüglich des Kolorits; das geistreiche der Erfindung, die Feinheit der Ideen, den gewählten Ausdruck der Seele, sucht man vergebens auf Palmas Werken; daher ihm auch vorzüglich Porträte gelangen. Für seine beste Arbeit hält man die h. Barbara in der Kirche S. Maria Formosa: sie hat einen schönen, edlen Kopf, und das Fleisch ist mit vieler Delikatesse gemalt. Einige Gemälde, die man von seiner Hand in Venedig sieht, sind mit einem meisterhaften Pinsel ausgeführt; wie in S. Cassiano, in der Kirche Madonna dell' Horto, und in S. Maria Maggiore, jedesmal dieselbe Vorstellung, eine Versammlung von Heiligen, nach dem damaligen Geschmack Italiens. Er starb 1588 viel zu frühe, nur erst 48 Jahre alt.

Jakob Palma der jüngere war des ältern Neffe, nur vier Jahre jünger, als sein Oheim, denn er
wurde

wurde 1544 zu Venedig geboren. Sie gehören nur in Ansehung des gleichen Namens zusammen, denn in Rücksicht auf Malerei schlugen sie verschiedene Wege ein. Dieser jüngere Palma begab sich, wie oben erwähnt wurde, in Tintorets Schule, und hatte nachher Gelegenheit, in Rom die Werke des großen Raphael, des Michael Angelo Buonarotti, und des Polydor Caldara zu studiren. Dadurch öffnete sich seinen Gedanken ein neues Feld. Er wurde bereits in Rom hochgeschätzt, und erhielt den ehrenvollen Auftrag, im vatikanischen Palaste einen Saal, und eine Galerie auszumalen.

In Venedig galt er nach Tintorets Tode für den ersten Maler: man findet aber in seinen Werken keinen wesentlichen Vorzug der römischen Schule, als einen edleren Geschmack in den Gewändern und in der Faltenlegung. Inlezt verderbte die Gewinnsucht seinen Pinsel. Die vielen Aufträge öffneten ihm große Aussichten. Er fieng an, eilig zu malen, wie Tintoret, sein ehemaliger Lehrer. Da er nun Fleiß mit Eile bis ins 84 Jahr verband, ist es leicht einzusehen, wie hoch die Zahl seiner Schildereien angewachsen seyn müsse. Er starb zu Venedig im Jahre 1628, und hinterließ außer Jakob Albarelli, Sanktus Peranda und Andrea Vicentino keinen Schüler. Albarelli starb zu frühe. Sanktus Peranda wurde zu Venedig 1566 geboren und starb 1638. Er verfertigte viele große Schildereien, und wurde seines schönen Kolorits-

wegen hochgeschätzt. Andrea Vicentino 1539 zu Venedig geboren, ist mehr von der Fertigkeit, und Annehmlichkeit seines Pinsels, als von wichtigeren Eigenschaften der Malerei bekannt. Seine Zeichnung ist sehr unrichtig: demungeachtet sieht man von ihm große und weitläufige Schildereien. Er starb 1614.

Palma der ältere zog zwei berühmte Schüler heran, den Lorenz Lotti aus Bergamo, und den Bonifacius Bembi aus Venedig. Lorenz Lotti war zwar von gleichem Alter mit unserm Palma, und vielmehr Gefährte, als Schüler desselben. Allein er ahmte Palma's Manier so genau nach, daß er in dessen Schule gezählt werden kann.

Bonifacius Bembi, oder Bonifaz aus Venedig hat es noch weiter gebracht: er ist einer der besten Maler von Venedig. Anfangs ahmte er den Stil, und die Manier seines Lehrers mit solcher Genauigkeit nach, daß man sie für Palma's eigene Werke hielt. Allein er blieb damit nicht stehen, sondern belehrte sich auch aus Tizians Werken, und bildete aus Beiden seine eigene Manier. Die meisten Produkte seines Pinsels sieht man in den Kirchen von Venedig. Sechs allegorische Gemälde sind nach England gekommen; sie stellen die Triumphe nach Petrarca's Beschreibungen vor, des Amors nämlich, der Keuschheit, des Todes, des Rufes, der Zeit, und der Gottheit, welche zuletzt über alles vergängliche siegt. Bei derlei Beschreibungen

gen

gen hat es der Dichter leicht: er nennt uns seine Helden, und wir kennen sie aus der Religion, aus der Geschichte, aus der Philosophie: aber der Künstler, welcher sie vollkommen zeigen wollte, müßte eines jeglichen Charakter in die Gesichtszüge und in den Bau des ganzen Körpers legen; ein Unternehmen, dem wol kein Pinsel in Venedig gewachsen wäre: Dembi arbeitete bis ins 62te Jahr seines Alters; aber sein Geburtsjahr ist mir unbekannt.

Vielleicht gehört auch Rocco Marconi in Palma's Schule, wenigstens soll er nach dessen Werken studirt haben. Dieser Künstler, ein großer Kolorist, ist weniger bekannt, als er es verdient hatte. Seine Ausführung war ungemein fleißig, daher man von ihm nur wenig Malereien sieht. Schon aus Palma's Werken wurde er mit Tizians Manier bekannt; er muß sie aber noch ganz besonder studirt haben; so vollkommen hat er sie in einigen Gemälden erreicht. Man staunt, wenn man in die Sakristei der Kirche S. Maria nuova eintritt, und glaubt eines der besten Gemälde von Tizians Händen zu sehn. Auch die Ehebrecherinn im Kapitel des Klosters S. Maria Maggiore ist ein großes Meisterstück. Ungeachtet der ausgezeichneten Verdienste dieses Künstlers haben wir von ihm keine andern Nachrichten, als daß er in Trevisa geboren wurde.

Der

Der glänzendsten Kunstepoche von Venedig gehören noch drei Künstler an: die wir hieher verlegt haben, weil sie weder Giorgionis noch Tizians Schüler, sondern vielmehr des letzteren Zeitgenossen waren. Es sind nicht nur in Venedig, sondern auch überhaupt in der Kunstgeschichte berühmte Namen, Andreas Schiavone, Paul Veronese und Joseph Salviati.

Man räumt dem Andreas Schiavone in Ansehung des Kolorits einige Vorzüge selbst vor Tizian ein. So viel ist gewiß, daß seine Farbengebung wärmer war, und derjenigen des Giorgioni näher kam; aber Giorgionis Pinsel war kräftiger, und die Rundungen gelangen ihm besser. Schiavone war kein Günstling des Glücks. In Dalmatien zu Sebenigo geboren 1522 kam er noch jung, ohne Unterstützung nach Venedig. Er ist einer der wenigen, die keinen Lehrer hatten. Tizians Malereien dienten ihm zum Muster im Kolorit, und mit den Kupferstichen des Parmeggianino mußte er sich in Ansehung der Ideen behelfen. Durch viele Mühe gelang es ihm, ein Kolorit anzunehmen, welches zum Muster aufgestellt zu werden verdient, und die Ideen, zumal in weiblichen Köpfen, auf eine Feinheit zu heben, die in der Schule von Venedig nur selten gefunden wird. Das eine sah er dem Tizian, das andere dem Parmeggianino ab; aber beides erhielt er ohne einen ordentlichen Unterricht, und hatte es also nur seinem unbdändigen Fleiße zu danken. Ungeachtet dieser entschiednen Verdienste blieb

er

er dennoch beinaß unbekannt , und lebte bis an sein Ende in Dürftigkeit. Selbst Tizian , der sonst eifersüchtig genug auf seinen Ruhm war , ließ ihm Gerechtigkeit wiederfahren , und trug ihm in dem Büchersaale zu S. Marco drei Schildereien auf: auch Titoret empfahl ihn mehrmal , stellte das Kolorit desselben zum Muster auf , pries dessen Ideen , und den Geschmak in Gewändern : der Dichter Aretino , ein Mann vom Ansehn in Venedig , und Schiavonis Freund , gab sich alle Mühe , einen Mann bekannt zu machen , welcher es so sehr verdient hatte : aber alle diese Bemühungen brachten den guten Schiavone nicht weiter , als daß er zuletzt auf Kosten seiner Freunde begraben werden mußte. Das Glück misghante der Schule von Venedig , daß Schiavone in allen Theilen der Kunst so wichtig würde , als er es vermuthlich in besseren Umständen geworden wäre. Er mußte kümmerlich für Brod arbeiten. Hiemit war nicht nur sein Geist unterdrückt , sondern es fehlte ihm auch an Musse zur Vorbereitung sowol , als zur Ausarbeitung. Seine Zeichnung ist unrichtig : wie konnte sie aber auch richtig werden , da es ihm an Gelegenheit fehlte , sich unterrichten zu lassen , und an Zeit , sich zu üben? die Dürftigkeit gab seinem Pinsel Eile , und zwang ihn , die Erzeugnisse seines Fleißes wuchernden Bilderhändlern für geringe Preise zu überlassen. In einer Stadt , wo so viele Künstler Unterstützung hatten , fand sie nur Schiavone nicht. Was hätte man sonst von einem Manne erwarten können , der das Geheim-

nif

uß fand, Tizians Kolorit mit Parmeggianinos Ideen zu verbinden? Schiavone that, was ihm seine Umstände erlaubten, arbeitete mit ununterbrochenem Fleiße bis ins 60 Jahr seines Lebens, und starb zu Venedig 1582. Die Nachwelt ist gerechter, und überhäuft ihn mit Ehren, da ihn seine Mitwelt darben ließ.

Paul Veronese kann sich eines günstigeren Glückes rühmen: er trat aber auch einen ganz andern Weg, der zwar nicht zur Vollkommenheit führt, aber inögemein den Beifall des grösseren Hausens erhält. Ein frisches und lebhaftes Kolorit, weitläufige Kompositionen, und eine genaue Nachahmung der gemeinen, manchmal auch der niedrigen Natur, sind Vorwürfe, die jedes Auge, so stumpf es auch übrigens sieht, messen kann. Unser Künstler wurde 1532 zu Verona geboren, daher er in der Folge den Namen Paul von Verona, oder Paolo Veronese erhalten hat. Sein wahrer Geschlechtsname ist Caliari. Gabriel Caliari, Pauls Vater war Bildhauer, entdeckte aber an seinem Sohne mehr Neigung zur Malerei, und gab ihn in die Schule seines Anverwandten Anton Badile. Sein Fleiß hub ihn bald empor, und er wurde in der Gegend umher nach Mantua, Triene, Sanzolo, Vicenza berufen. Endlich kam er nach Venedig, wo es schwer war, sich aufzuschwingen, da Tizian, Palma der Ältere, und Tintoret bereits im Besitze ihres Ruhmes waren. Allein Paul fand im Kloster S. Sebastian

Un.

Unterstützung, und erhielt daselbst in der Kirche viele Aufträge zu Gemälden, wodurch er gar bald in den Ruf eines großen Künstlers kam. Er benutzte den Geschmak seiner Zeit, kolorirte angenehm und hell, lieferte große Zusammensetzungen, stattete sie reich mit Figuren aus, und füllte den übrigen Raum mit einer ansehnlichen Architektur. Drei Gemälde an der Kirchendecke, vorzüglich in diesem Geschmace, erhielten den größten Beifall. Sie stellen die Vermählung der Esther, und den Triumph des Mardocheus vor. Bald darauf gab auch der Saal des großen Rathes unserm Künstler eine neue Beschäftigung: er erhielt den Auftrag, die Freierlichkeit zu schildern, womit sich Kaiser Friedrich für den Gegenpabst Oktavian erkläret hat, ein magerer Gegenstand für die Kunst, aber reich an Figuren, und des Ortes wegen vortheilhaft.

Es war eben die Zeit, als man geschickte Künstler aufsuchte, um in der Bibliothek von S. Marko die Felder der Decke mit Malereien auszulagen: ein jeglicher Pinsel sollte deren drei zu decken haben. Paul Veronese stellte auf das erste drei Musen hin, deren die eine in die Flöte bläst, die andere auf der Violine spielt, und die dritte aus einem Buche singt, Amor nebenher, als Erfinder der Musik: auf dem zweiten Felde erscheint die Geometrie in Gesellschaft der Arithmetik, und auf dem dritten steht über einem Fußgestelle, der Ruhm, welchem Dichter, Philosophen, und Geschichtschreiber Blumenkränze darbringen. Er erhielt
hier

Hierüber, selbst nach Tizians Urtheile von den Prokuratoren die goldene Kette, eine Ehre, die dem besten Künstler an dieser Deke zugebracht war.

Unter seine große Zusammensetzungen mit einer herrlichen Architektur gehört in Verona Simons Gastmal, wo Magdalene ihr Salbengefäß auf die Füße Jesu ausgoß. — Die Reinigung Mariens im Tempel, und das heilige Kind, ebendasselbst im Jahre 1560 mit einem noch kraftvolleren Kolorit, als er bisher zu geben gewohnt war. — Dann zu Venedig die Mahlzeit des Pharisäers bei S. Johann und Paul — und auf der Insel S. Giorgio Maggiore im Speisesaal der Benediktiner die Hochzeit in Kana. Auf allen diesen Schildereien herrscht ohngefähr derselbe Ton, ein mächtiges Kolorit, reichhaltige Gruppen, schöne Architektur; dagegen gemeine Natur, Porträte an der Stelle zweckmäßiger Charaktere, Gebärden, Stellungen, Empfindungen aus der Gegend von Venedig und Verona.

Paul Veronese kam nicht viel aus dem Bezirke seines Vaterlandes. Seine Reisen beschränkten sich auf Treviso, Triene, Fanzolo, Vicenza, Padua, Mantua, Mastera. Er begleitete zwar den Prokurator von S. Marco, Grimani, nach Rom, hielt sich aber daselbst so lange nicht auf, als es nöthig gewesen wäre, durch die Schildereien eines Raphael, durch die Werke des Michael Angelo, und durch die schönen
Kette

Reste des Altertums seinen Ideen diejenige Feinheit zu geben, welche sich der Seele sogleich in den Jugendjahren bemächtigen sollte. Inzwischen scheint es denn doch, daß dieser kurze Aufenthalt in Rom nicht ohne Wirkung war. Seine späteren Werke zeugen von einer edleren Wahl aus der Natur, und der Grundsatz, welcher allem Aufseine nach in Caliaris Seele lag, die Kunst kenne keine heiligere Pflicht, als die Natur, sey es auch die rohe und alltägliche, treulich nachzuahmen, mag allmählig eine andere Richtung genommen haben, oder vielmehr in denjenigen übergegangen seyn, woran sich Feinde des Ideals zu halten pflegen: der Künstler müsse die schöne Natur nachahmen.

Wirklich sieht man hier und da, nicht ohne Bewunderung, Gemälde dieses Künstlers, woran die Ideen viel feiner, und wenigstens der edleren Natur abgenommen sind. Ich rede von der Venus in der Galerie Borghese nicht; sie mag Porträt seyn, wie es gemeiniglich die Venusse venetianischer Künstler sind. Aber die unglückliche Gemahlinn des Darius mit ihrer gefangenen Familie vor dem Helden Macedoniens verdient unsere ganze Aufmerksamkeit. Dieß Gemälde ist zu Venedig im Pallaste Pisani. Die Königin ist weiter nichts, als eine schöne Frau, und Alexander noch lange der Held nicht, den ein Kunstideal geben sollte, allein das feine, angenehme, reizende, so in den Köpfen der Figuren liegt, zeigt uns beim

ersten Anblick, daß hier Paul Veronese aus der Natur gewählt hat. Noch edler dünkt mich eine Madonna über dem Hauptaltare bei S. Joseph, gleichfalls in Venedig: es ist eine Anbetung der Hirten von dem Pinsel unsers Künstlers. Vor allen zeichnet sich die h. Jungfrau durch einen schönen Charakter, durch Wohlwollen, Anstand, Eingezogenheit aus. Man kann sagen, der Künstler habe hier nicht nur die schöne Natur nachgeahmt, sondern auch Charakteristische Schönheit aufgesucht, eine wesentliche Pflicht, die den Nachahmern der schönen Natur nicht immer heilig war. Allein wirft man nun die Augen auf den Gemahl der heiligen Jungfrau, auf die Hirten, und zum Ueberflusse noch auf Hieronymus, der hier wol gar nichts zu thun hat, so findet sich der erste Grundsatz wieder, Nachahmung der gemeinen Natur. Diese Verschiedenheit bringt uns ordentlich auf den Gedanken, das Gute dieses Gemäldes gehöre dem dunklen Gefühle des Künstlers, so sich zu Rom gebildet, aber nicht entwickelt hat, das Gemeine hingegen der alten Gewohnheit an. Konnte ein kurzer Aufenthalt in Rom so viel Aenderung in Callaris Idee bringen, was würde erst ein immerwährender Anblick vortreflicher Muster, eine Verfeinerung der Begriffe nach Grundsätzen, und ein jugendlicher Unterricht in dem, was schön, edel, zweckmäßig in der Kunst ist, an einem Talente, wie Paul Veronese war, geleistet haben?

Phi.

Philipp der zweite rief ihn nach Spanien, aber der Künstler fand sich in Venedig zu gut, als daß er es verlassen wollte, und entschuldigte sich mit Aufträgen, die er für die Rathssäle angenommen hatte. Nach Spanien gieng also Friedrich Inhero. Paul Veronese starb, nur 56 Jahre alt, 1588.

Es giebt von diesem Paul Caliari eine so ungeheure Menge Malereien in Venedig, in der ganzen Gegend umher, in Florenz, in Dresden, in Düsseldorf, in Frankreich, und anderswo, daß es nicht zu begreifen ist, wie eine Hand in nicht sehr vielen Jahren zureichen konnte. Allein er ließ sich von seinem Bruder, und von seinen Söhnen helfen. Sein Bruder hieß Benedikt, seine Söhne Karl und Gabriel. Benedikt Caliari wurde 1538 geboren, und folgte seinem Bruder nicht nur in historischen Schildereien, sondern that sich auch in Architekturstücken hervor. Er überlebte seinen Bruder und starb 1598. Karl Caliari Pauls älterer Sohn, geboren 1567, starb viel zu frühe 1596, als er noch nicht volle 30 Jahre alt war. Er machte in der Kunst so grosse Fortschritte, daß er seinem Vater gleich geachtet wurde. An Gemälden, woran er mit seinem Vater gemeinschaftlich Hand legte, konnten selbst Kenner seine Arbeit nicht unterscheiden. Die Italiener nannten ihn ihrer Gewohnheit nach Carletto, und es ist nicht zu zweifeln, daß manche Malereien von seiner Hand für Pauls Werke gelten. Gabriel Caliari, geboren 1568

reichte an die Stärke seines Bruders nicht; wiewol er sein Alter auf 63 Jahre gebracht hatte, indem er erst 1631 gestorben ist. Nach Pauls Tode arbeiteten alle dreie gemeinschaftlich an dessen unvollendeten Werken, so wie sie, als er noch lebte, die vielen Aufträge gefördert hatten.

Hier verdienen noch Paul Farinati, und Johann Zelotti angemerkt zu werden, deren der eine Pauls Mitarbeiter, der andere bei Babilie Mitschüler gewesen ist. Farinatis Kolorit empfiehlt sich von der Stärke nicht, die dem venetianischen Pinsel eigen ist; hingegen kam Zelotti, zumal auf nassem Kalke dem Paul Caliari sehr nahe. Der erste starb 1603 im 31 Jahre seines Alters: Zelotti erreichte kein so hohes Alter. Er wurde zu Verona geboren 1530 und starb 1592.

Joseph Salviati gehört nicht so ganz der venetianischen Schule an. Er kam noch jung in die Schule eines Florentiners, des Franz Rossi, zu Rom. Dieser sein Lehrer ist mehr unter dem Namen Cechino del Salviati bekannt, weil er in Diensten des Kardinal Salviati gestanden hat, daher auch unser Salviati den Beinamen erhielt: denn sein eigentlicher Name ist Joseph Porta. Er wurde im Gebiete von Venedig 1535 geboren, und lebte theils in Venedig, theils in Rom. Dort befiß er sich des schönen Kolorites, da lernet er eine korrekte Zeichnung, edlere Gedanken, und einen hohen Geschmack

in

in Gewändern. Die Malerei, welche Friedrichs I. Erniedrigung vorstellt, ist Salviatis Werk. Darauf erhielt er viele Aufträge in Rom und in Venedig. Die Bibliothek von S. Marko hat drei Schildereien von seiner Hand, worinn er den Herkules mit der Minerva, den Merkur mit dem Pluto, und die Jugend vorstellte, wie sie das blinde Glück verachtet. Auch sieht man im herzoglichen Palaste einige Werke seines Pinsels, und zu einigen Mosaiken in der Markuskirche hat er die Kartons gegeben. Er starb zu Venedig 1585, und zog viele Schüler heran, aus welchen aber nur Hieronymus Sambarato zu einer Stärke gelangte, die mit Palma wetteifern und Beweise der Kunst im herzoglichen Palaste anstellen durfte. Sambarato nahm sich das Leben selbst, im Jahre 1628.

Wir haben bisher die venetianische Schule in drei Epochen gesehen. Die erste verliert sich in die dunkeln Jahrhunderte, in welchen die alte Kunst nicht sowol wieder auflebte, als in ihrem unglücklichen Stande, zu dem sie herabgesunken ist, unrühmlich fortschlich, und ihre Hand zur sogenannten Verzierung der Markuskirche anbot. Wir können diese Epoche in Rücksicht auf Venedig sehr wahrscheinlich mit dem zwölften Jahrhundert anfangen, und bis auf die Zeiten des Squarcione, das ist, bis zum Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts hinausleiten. In dieser langen Zwischenzeit von 1100 bis 1400 machte die Kunst in Venedig nur sehr langsame Fortschritte, und gab uns keine

andern Namen, als eines Abbate Gioachimo, und nach langem Zwischenraume eines Guariento in Padua, welcher zwei Flore, und zwei Crivelli herangezogen hat.

Mit Squarcione und Bellini beginnt die zweite Epoche, nach dem Jahre 1400 und erstreckt sich bis auf die Zeit, in welcher Johann Bellini dem Pisel eine Vollkommenheit gab, die wir billig als den Grund zur glänzenden Epoche von Venedig ansehen können. Dieser zweite Zeitraum faßt nicht volle hundert Jahre, wenn wir das kraftvolle Alter des Squarcione auf 1420 und Bellini's Verbesserungen auf 1500 ansetzen. Es verdient, bemerkt zu werden, wie auf einmal so viel Leben in eine Kunst kam, die Jahrhunderte, wie todt, dahin gelegen ist. Nun traten in Padua Niccolò Pizzolo, Matteo Pozzo, Marco Zoppo, Dario von Trevisa, Girolamo Schiavone, Bonna, Ansuino, Compagnola, Arzere und vorzüglich Andrea Mantegna auf. Zu gleicher Zeit hat sich in Venedig Ludewig Vivarini von Murano, der zwei andere seines Geschlechtes, den Johann und Anton Vivarini hinterließ, und Jakob Bellini, der zwei große Söhne heranzog den Gentile und vorzüglich den Johann Bellini. Dieser Bellini führte nicht nur die Delmalerei in Venedig ein, sondern hat sie auch auf eine Stufe, die dem Giorgione und Tizian die Bahn zeigte, auf welcher sie zur Vollkommenheit gelangen können. In die zweite Epoche zähle ich alle diejenigen Schüler

ler des Bellini, welche noch die Vollkommenheit der letzteren Werke ihres Lehrers nicht erreicht haben. Ihre Namen sind bei Bellini angeführt worden.

Die dritte Epoche ist die glänzende von Venedig. Sie beginnt mit Bellinis letzteren Jahren, das ist, 1500 und erstreckt sich bis zum Tode des jüngeren Palma 1628, währte also durch einen Zeitraum von 130 Jahren; da nicht nur in Venedig, sondern auch durch ganz Italien, zumal in Rom und Florenz die Kunst zu einer Vollkommenheit stieg, welche sie seitdem nicht wieder erreicht hat. Den größten Glanz in Venedig gaben der Kunst die drei Schüler des Johann Bellini, Giorgione, Tizian, Franz Bassano, welcher durch seinen Sohn, Jakob Bassano, berühmter, als durch sich selbst geworden ist. Ein jeder derselben hat seine eigene Schule errichtet, und mehr oder weniger Schüler herangezogen. Die vorzüglichsten Künstler aus der Schule des Giorgione waren Johann Manni von Udine, Sebastian del Piombo, und Johann Anton Pordenone.

Weit mehrere traten aus Tizians Schule. Schon seine eigne Familie lieferte der Künstler viel. Dahin gehört Tizians Bruder Franz Vecelli, und Franzens Sohn Marcus, Tizianello genannt; so wie Tizians Sohn, Horaz Vecelli, und noch ein Anverwandter des großen Künstlers Girolamo da Titiano, der zu Tizians Ruhme, und zur Vermehrung der Kunstproduk-

te desselben nicht wenig beigetragen hat. Auch Santo Sago, und Paris Bordone haben ihre Verdienste, aber Jakob Palma der ältere, und Jakob Tintoret, eigentlich Robusti, thaten es allen übrigen bevor, und pflanzten die Kunst durch ihre Schüler fort. Tintoret zog für Venedig nur Palma den jüngeren heran; denn sein Sohn Dominik kam dem Vater nicht gleich, und seine Tochter Marie starb zu frühe. Hingegen hatte er das Vergnügen, sein gutes Kolorit durch Corenzio noch Neapel, durch Johann Kottenhamer nach Deutschland, und durch Martin de Vos nach den Niederlanden verbreitet zu sehen. Palma der jüngere pflanzte Tizians Schule noch am längsten fort, denn er starb 1628. Der ältere Palma, Tizians unmittelbarer Schüler bildete außer Jakob Albarelli, Sanktus Peranda, Andrea Vicentino, und Lorenz Lotti aus Bergamo auch den berühmten Bonifaz Bembi, und vermuthlich den noch vollkommeneren Rocco Marconi.

Franz da Ponte, Bassano genannt, brachte es in Bellinis Schule so weit nicht, als Giorgione und Tizian, überließ aber seinem Sohne Jakob Bassano die Ehre, in die Zahl der besten Künstler von Venedig zu kommen. Die vier Söhne desselben, und unter diesen die berühmtesten, Franz und Leander Bassano erhielten die Kunst bis 1623 in ihrem Glanze.

Zu gleicher Zeit als diese drei berühmten Zweige der Bellinischen Schule geblüht hatten, kam Andreas Schiavone aus Dalmatien, wie aus Verona Paul Casliari nach Venedig, und Joseph Salviati, eigentlich Porta genannt, ein geböhrner Venetianer gieng nach Rom ab, um daselbst das gute Kolorit mit den wichtigsten Verdiensten der römischen Schule zu verbinden. Man sollte glauben, diese drei Männer hätten der Kunst in Venedig einen Schwung geben können, den selbst die Giorgione und Tiziane nicht konnten: denn Schiavone gesellte zu einem vortreflichen Kolorite Parmeggianinos seine Ideen, und Salviati bildete sich in Rom, so wie es später auch Palma der jüngere that, aus römischen Mustern. Allein Venedigs Loos war einmal gezogen; es konnte sich über die Ehre der Farbengebung nimmermehr erschwingen. Schiavone hatte seiner häuslichen Dürftigkeit wegen keinen, und Joseph Salviati nur einen Schüler, der sich das Leben verkürzte. Paul Veronese schien zwar durch seine Reise nach Rom die Ideen edler gestimmt zu haben: aber sein Ruhm stand bereits dazumal fest, und seine Schüler, die außer Carletto keine sonderbare Stärke hatten, sahen mit unverrückten Augen nach den bewunderten Schildereien ihres Lehrers, auf welchen alltägliche, und manchmal auch niedrige Ideen der Gegenstand eines allgemeinen Beifalls waren.

Wir kommen nun auf die vierte Epoche, in welcher die Malerei zu Venedig allerlei Schicksale hatte, bis

ſie endlich von ihrer hohen Stufe ſo tief herabſank, daß kaum mehr der Name einer Schule zurückgeblieben iſt. Dieſe Epoche der wankenden, und zuletzt unthätigen Kunſt währte von 1630 bis auf unſere Tage. Ich nehme dieſe runde Zahl an, denn nach dem Tode des jüngeren Palma, der 1628 erfolgte, that ſich kein Künſtler mehr hervor, welcher den Ruhm des venetianischen Pinſels erhalten hätte, wiewol noch einige Strahlen des ehemaligen Glanzes hie und da ſtimmerten. Der große Name, den ſich bis dahin die Maler von Venedig erworben hatten, trug nicht wenig bei, denſelben wieder zu verdunkeln. Die beſten Künſtler, welche zu Anfange des 17ten Jahrhunderts gebildet waren, verließen Venedig, entweder ihres Kolorits wegen nach andern Städten gerufen, oder weil ſie Luſt hatten, in Rom und Bologna, ihren Geſchmack durch edlere Muſter anzufeuern. So rühmlich auch dieſe Abſicht war, gewann doch Venedig nichts dabei: denn diejenigen, welchen es gelang, die geſüchelten Fortſchritte zu thun, lehrten ſelten wieder oder gewiß nicht auf längere Zeit: auch erreichten ſie ihre Abſicht nicht ganz: zwar ſtimmten ſie ſich ihre Ideen ſeiner und edler; aber das Verdienſt der Schule von Venedig, ein meiſterhaftes Kolorit, konnte um ſo weniger ihr Eigenthum werden, als ſie den unbdändigen Eifer, wodurch die Tiziane, Tintorete, Galiani, da Ponte, Schiavone und Palma groß geworden ſind, nimmermehr auf die Farbengebung beſchränkt, ſondern auf mehrere, wiewol wichtigere Zweige der Kunſt

Kunst vertheilt haben. Andererseits zog der Ruf fremde Künstler nach Venedig, die daselbst entweder ihr Kolorit, oder ihre häuslichen Umstände verbessern wollten; denn zu beiden hat dazumal Venedig eine günstige Aussicht gegeben. So haben Franz Ruschi aus Rom, Franz Rosa aus Genua, Johann Diamantini aus Romagna, und Friedrich Cervelli aus Mailand eigene Schulen in Venedig errichtet. Man kann ihnen das Verdienst guter Künstler nicht absprechen, allein es gieng ihnen, wie jenen, die aus Venedig zogen, um sich anderswo zu bilden: sie verbanden die Eigenheiten der Schulen, aus welchen sie kamen, mit dem schönen Pinsel von Venedig. Von so einer Verbindung sollte man Wunder erwartet haben; allein es geschah das Gegentheil. Die Kunst schwang sich mit keinem ihrer Zweige sonderbar auf, und die Eigenheit der venetianischen Schule schwand allmählich dahin. Kurz, die kommenden Künstler mengten die Pinsel von Rom, Florenz, Bologna, Venedig durcheinander, waren in mehreren Theilen gut, aber in keinem auf einer hohen Stufe vorzüglich, und konnten sich weder mit den großen Römern, noch mit den neuern Bolognesern, noch mit ihren Vorfahren, den alten Venetianern messen.

Alexander Varotari, mit dem Beinamen Paduanino gehört unter die ersten Künstler dieser vierten Epoche, denn er wurde zu Verona 1590 geboren, lebte also noch mit dem jüngeren Palma, und starb
erst

erst 1650. Die Kunst brachte ihm sein Vater Darius Barotari bei, der zwar unter Paul Veronese studirt, aber desselben Höhe nicht erreicht hat. Auch Alexander erlangte keine ausgezeichnete Stärke in der Farbgebung, und die Ideen auf seinen Gemälden sind noch viel schwächer. Er hinterließ keine Schüler, wie sie um dieselbe Zeit, oder nicht viel später aus den Schulen des Ruschi, des Rosa, des Diamantini, des Cervelli ausgetreten sind: ein Beweis, das die Schulen dieser fremden Künstler mehr besucht, und höher geachtet wurden.

Nach Alexander Lurchi, der nur zehn Jahre jünger als Barotari war, bildete keine Schüler in Venedig, wiewol er im Rufe eines vorzüglichen Malers stand, denn er hielt sich daselbst nur wenig auf, und brachte seine blühendsten Jahre in Rom zu. Er wurde in Verona geboren 1600, lernte daselbst die Malerei von Felice Ricci und gieng nach Venedig zu einem mittelmäßigen Künstler Karl Saracini. Bisshier langt seine erste Manier in der Malerei. Nun aber begab er sich nach Rom, studirte die Meister dieser großen Schule, und bildete sich eine zweite Manier, die ohne Zweifel schätzbarer, als die erste, ist. Dem ungeachtet konnte er nie zur Korrektheit in der Zeichnung gelangen; die Stellungen seiner Figuren blieben gezwungen, die Gewänder unordentlich, und die Zusammensetzungen nicht genug überdacht. Er starb 1670.

Der

Der erste unter den Fremden, die ihre Malerschulen in Venedig errichtet haben, war Franz Ruzzi aus Rom um das Jahr 1640. Er bildete den Anton Zanchi, der 1639 geboren wurde: von Zanchi lernte Anton Molinari, ein Venetianer, und Molinari's Schüler war der bekannte Johann Baptista Piazzetta. In dieser Reihe thaten sich Zanchi und Piazzetta hervor. Zanchi aus dem Gebiete von Padua, hatte ein kraftvolles Kolorit, und wollte im Ausdruck der Affekte eine außerordentliche Stärke haben: allein er gerieth auf Abwege. Seine Pestgeschichte von Venedig in dem Verbrüderungsgebäude S. Rocco ist voll ekelhafter Scenen, und zu Padua in der Kirche S. Justina legte er auf einer Martirergeschichte das Schrecken in eine blutige Linte, in scharfgehaltene Schatten, in eine rohe Stärke der Figuren, und die Unschuld des Märtrers nicht nur in die Weichheit des Pinsels, sondern auch in eine Farbenschwäche, die der Harmonie des Ganzen nachtheilig ist. Ubrigens fehlen unserm Zanchi die guten Eigenschaften des venetianischen Pinsels nicht; ein schönes Kolorit, gute Gruppen, und eine wol überdachte Drapperie. Molinari brachte es so weit nicht, aber sein Pinsel wurde denn doch in Venedig hochgeschätzt: er wurde 1665 geboren, und hatte die Ehre, den Piazzetta herangezogen zu haben. Piazzetta machte sich aus dieser Schule des Ruzzi unstreitig den größten Namen. Er war aber auch der letzte, wiewol unter ihm erst eine Akademie der Zeichnung in Venedig errichtet wurde, worüber er

Auf.

Auffeher war. Seine Schüler Angeli, Magiotto, und Capella sind beinah vergessen. Er wurde zu Venedig geboren 1682 und lebte der Kunst bis 1754. Molinari that ihm nicht lange Genüge; er gieng nach Bologna, und bildete sich daselbst eine eigene Manier, worinn er bald Guercinos Fleken, bald die süßen Ideen der bolognesischen Schule nachahmte: allein die Richtigkeit der Zeichnung gelang ihm nie. Sein Pinsel war mühsam, aber auch kraftvoll, wenn gleich nicht alle seine Delgemälde Achtung verdienen. Sein Kolorit ist frappant; man vermißt jedoch die Wahrheit oft; große Schatten, und große Lichtmassen zeichnen es aus. Die Stellungen seiner Figuren sind oft übertrieben, oder affectirt; die Zusammensetzungen ordentlich und reich; die Empfindungen sanft, edel; die Charaktere gemein.

Etwas später als Ruschi, etwa um das Jahr 1670 unternahm es auch Franz Rosa, in Venedig Schüler zu bilden. Er kam aus Genua, und zog zwei Künstler heran, die seiner Schule Ehre machten: den einen, nämlich Gregor Lazarini durch sich selbst, den andern, Johann Baptista Tiepolo, durch seinen Schüler Lazarini. Gregor Lazarini wurde zu Venedig geboren 1657. Ich weiß nicht, ob er je zu Bologna war, aber seine Ideen sind insgemein viel edler, als es der Schule von Venedig eigen ist, und tragen durchaus den Charakter der Sanftheit, wovon sich die Bolognesische Schule empfohlen hat. Das Edle und sanfte legte er nicht

nicht nur in die Stellung, und in die Empfindung seiner Figuren, sondern auch, was gewiß selten ist, in die Gesichtszüge. Allein das letztere gelang ihm nicht jedesmal. Sein Pinsel hat zwar die Kraft und Stärke des Venetianischen Kolorits; vielleicht auch die Wahrheit desselben nicht erreicht; dafür gewann er an Süsse und Sanftheit. Er starb 1735, nachdem er einem berühmten Schüler, dem Johann Baptista Tiepolo, die Ehre seines Pinsels überlassen hat. Tiepolo wurde 1700 zu Venedig geboren, und stand noch vor dem Tode seines Lehrers in großem Rufe. Er blieb auch den Grundsätzen desselben nicht ganz getreu, studirte die Werke des Paul Veronese, und vereinigte dessen Stärke mit der Sauberkeit des Lazarini. Sein Helldunkel hat Verstand und Kraft, die Gewänder sind leicht, die Falten ordentlich gelegt, und die Anordnung der Figuren wol überdacht. Insgemein findet man auf seinen Malereien würdige Köpfe, gewiß aus der besseren Natur, und die Empfindungen sind mit Nachdruck, nur zuweilen nicht ohne Uibertreibung ausgedrückt. Die Marter der h. Agatha in der Kirche des h. Anton zu Padua ist sein berühmtes Meisterstück. Ob Jakob Amigoni des Tiepolo Schüler war, kann ich nicht mit Gewißheit angeben. Er soll bereits 1752 in Spanien gestorben seyn, einigen Nachrichten zufolge, in seinen besten Jahren, oder wie andere wollen, im hohen Alter von 77 Jahren. Nach der letztern Angabe kann er noch wol in Tiepolos Schule gewesen seyn. Sein Geburtsort war Venedig, wo er auch die Malerei studirt hat: er
nahm

nahm aber eine eigene Manier an, in der Zeichnung sowol, als im Kolorite. Seinen Figuren mangelt es weder an Leben noch an Grazie; aber jenes scheint erzwungen, und diese affektirt. Sein Kolorit fällt ins gelbliche. Er wurde nach Spanien berufen, wo er auch starb.

Friedrich Cervelli aus Mailand, und Johann Diamantini aus Romagna haben ihre Malerschulen in Venedig zu Ende des siebenzehnten Jahrhunderts eröffnet. Cervelli war ein mittelmäßiger Maler; aber sein Schüler Sebastian Ricci hat eine hohe Stufe, zumal in Ansehung des Kolorits erreicht. 1659 kam er zur Welt. Cervellis Unterricht hatte vielleicht den geringsten Theil an seiner Kunst; seine lebhafteste Einbildung, und die Gelegenheit, alle Städte Italiens zu bereisen, bildeten ihn zum großen Künstler. Er gieng zu erst nach Bologna und dann nach Rom. Aber als er im Rufe stand, wurde er nach Frankreich, England, Deutschland berufen; überhaupt reiste er zu viel. Wäre seine Zeichnung richtig, die Gewänder leicht, und die Ideen edel, so dürfte er sich des markigen Pinsels wegen jedem großen Maler an die Seite stellen. Sein Kolorit, wenn es nicht ins schwarze fällt, macht eine außerordentliche Wirkung, nicht nur der Harmonie wegen, die auf seinen Gemälden herrscht, sondern auch, und vorzüglich, der vortreflichen Rundirung wegen, wodurch sich seine Figuren ganz von der Wand ablösen. In den Stellungen,

in

in den Gebärden, und im Ausdruf der Empfindungen erwies er vielen Geschmak, zumal, wenn es die Eile gestattet hat. Er starb zu Venedig 1734, und hinterließ keine Schüler; denn Markus Ricci, des Bruders Sohn, weihete sich den Landschaften, und starb noch vor seinem Oheim. Sebastian hat in der Justinenkirche zu Padua ein vortrefliches Gemälde aufgestellt. Zwei andere Malereien finden sich daselbst. Von Peter Ricci, der mit unserm Sebastian Ricci nicht zu vermengen ist. Jener war aus Guidos Schule, seines Lehrers würdig, voll der sanften Ideen und voll des Reizes an den Köpfen seiner Figuren.

Diamantini konnte sich nicht nur einer Folge guter Schüler rühmen, sondern war selbst ein vortreflicher Maler. Denn seine Gemälde haben noch mehr, als das Verdienst eines guten Pinsels. Seine Figuren zeichnet eine thätige Ruhe aus, was im ganzen genommen, von Vollkommenheit zeugt. Wenn sie sich nicht allzeit von schönen Köpfen empfehlen, sind doch ihre Stellungen allemal edel und reizend. Was hatte Venedig von so einem Lehrer erwarten können! aber die Epoche war heram. Es schien des erworbenen Ruhmes satt; denn von Diamantini sind nicht einmal die gewöhnlichsten Nachrichten auf uns gekommen. Seine Schülerinn, Rosalba Carriera, die viel Aufsehens machte, gab sich nur mit Miniaturgemälden ab; aber Nikol. Bambini machte der Schu-

le des Diamantini Ehre. Er wurde 1662 geboren, und erstreckte sein Leben bis 1736. Seine historischen und poetischen Einsichten machten ihn zu guten Zusammensetzungen geschickt. Wenn nicht alle seine Malereien gleiche Empfehlung verdienen, so giebt es doch deren, die den besten Produkten der Kunst an der Seite stehen können. Er ist in den Handlungen seiner Figuren lebhaft, im Ausdruck der Empfindungen mächtig, ohne Uebermaß und Karrikatur, in manchen Köpfen Charakteristisch, überhaupt der edleren Natur getreu, und verbindet alle diese Eigenschaften mit einem feinem, angenehmen Pinsel, dem es vielleicht nur hier und da an Stärke fehlt. Ein anderer Schüler des Diamantini, Sanktus Piatti, der noch um das Jahr 1740 arbeitete, machte sich gleichfalls durch große Zusammensetzungen bekannt; allein er hing der Natur fester an, als es das Wesen der Kunst verdrögt, er ahmte sie nach, ohne sie edler zu bilden. Hingegen lebhaftere Handlungen, starke Empfindungen, und ein schönes markiges Kolorit zeichnen auch Piattis Schildereien aus.

Ich führe noch einen Dominikus Dismico, oder Dismicio an, einen Maler, der wenig merkwürdig seyn würde, wenn nicht aus seiner Schule Anton Bellucci ausgetreten wäre, welcher nicht nur selbst eigenes Betdient hat, sondern auch der Lehrer Antons Balestra war. Anton Bellucci wurde im Jahre 1654 zu Venedig

nedig geböhren, und war also des Anton Bacci, des Gregor Lazzarini, des Sebastian Ricci, des Nikol. Bambini Zeitgenosß. Sein Kolorit hat Mehr Annehmlichkeit, als Stärke, und seine Zusammensetzungen gefallen. Venedig genosß seiner nicht lange, denn er gieng nach Wien und Düsseldorf, nachdem er jedoch den Balestra gebildet hat. Anton Balestra ein Veroneser, 1666 geböhren, lernte anfangs bei Johann Zeffis zu Veropa: und begab sich darauf in die Schule des Belluccè zu Venedig. Mit dem schönen Kolorite seines Lehrers nicht zufrieden, gieng er nach Rom, in Marattis Schule seinen Geschmack und seine Kenntnisse zu erweitern. Man sieht es seinen spätern Gemälden an, daß er in die feinem Grundsätze der Kunst von einem Manne eingeführt worden ist, der sich selbst nach den großen Werken eines Raphael eines Corregio, und des Caracci gebildet hat. Seine Figuren, die meist auch in den Köpfen Grazie haben, gebärden sich mit vielem Anstand, und drücken ihre Empfindungen mit sanfter Mäßigung aus. Vorzüglich aber giebt er sich durch einen einfachen und reinen Faltschlag zu erkennen. Aber zur Korrektheit und Richtigkeit in der Zeichnung konnte er nimmermehr gelangen. Zu seinen Schülern gehört ein Graf Rotari, der sich hernach meist zu Wien, Dresden Petersburg aufgehalten hat; dann ein Joseph Nogarri der sich in Köpfen der Alten, und durch sein feines Kolorit auszeichnete: endlich noch Peter Longhi, der einen neuen Weg gieng, und mit kleinen Gesell-

schaftstücken sein Glück machte. Er wurde 1702 geboren, erlebte aber das Vergnügen nicht, daß der Geschmack an seinen Vorstellungen der herrschende in Venedig geworden wäre.

Ver-

Verzeichniß

Der Maler,

deren Werke hier angezeigt werden.

Albani Franz, aus Bologna, geb. 1578. Kalvarts Schüler, und Guidos Freund, ein Maler der Grazie, zumal an Kindern und weiblichen Figuren. gest. 1600. S. 255.

Aliena Anton, eigentlich Bassilachi genannt, geb. zu Milo im Archipel 1556. Lernte bei Paul Veronese und dann bei Tintoret. 1629 gest. S. 204. 205.

Bambini Nikol. geb. 1662. Des Diamantini vortreflicher Schüler. Hat seine Ideen und ein schönes Kolorit. 1736. gest. S. 235.

Barbarelli Georg, Sieh Giorgione.

Bassano Siehe da Ponte.

Bellini Johann, geb. in Venedig 1424. Führt die Delmalerei in Venedig ein, des Giorgioni und Tizian würdiger Lehrer, und Stifter der Venedigianischen Schule. 1514 gest. S. 224. 271. 273. 290. 310.

B b 3

Bem-

Bembo Pontico, ein Schüler des älteren Palma; studirte nach Lizians Werken, und kam dessen Pinselfarbe nahe. S. 258. 307.

Bombelli S. Cassian zu Udine geb. 1635. Des Suericino Schüler. Berlegte sich später auf Porträte. S. 254.

Callari Benedetto, des Paul Veronese Bruder, geb. 1538. gest. 1598. Half seinem Bruder an den meisten Gemälden; die schönen Architekturstücke auf Pauls großen Schildereien sind meist von Benedicts Hand. S. 311.

Callari Carl, insgemein Carletto genannt, des Paul Veronese berühmter Sohn, der dem Pinselfarbe seines Vaters sehr nahe kam, geb. 1567. gest. 1596. S. 180. 256.

Callari Paul, genannt Veronese, geb. zu Verona 1532. gest. 1588. Das Kolorit vortreflich, die Zusammensetzungen reich, die Stellungen lebhaft, viel Natur, aber meist sehr gemein und alltäglich. S. 182. 183. 184. 194. 196. 204. 224. 231. 236. 247. 248. 256. 266. 267. 275. 299. 311.

Calvara Polydor, genannt Caravaggio, von seinem Geburtsorte, wo er 1495 auf die Welt kam. Raphaels Schüler. Seine Zeichnung ist richtig und groß, seine Gewänder schön gefaltet, die Töne an seinen Köpfen edel, und der Pinselfarbe voll Kraft. Er starb zu Messina 1543. S. 257. 288.

Car-

- Cantarini** genannt Simon da Pesaro, geb. 1612.
Nachdem er sich zu Venedig und zu Pesaro in der Malerei geübt hatte, gieng er zu Bologna in Guidos Schule; wurde aber in der Folge ein unversöhnlicher Feind desselben. Zu Rom studirte er nach Raphaels Werken, und errichtete in Bologna eine Schule, die stark besucht wurde. Er starb zu Verona 1648. S. 257.
- Caravaggio** Polydoro. Sieh Caldara.
- Carpioni** Julius geboren zu Venedig 1611. gest. zu Verona 1674. Ein Schüler des Alexander Barotari. S. 256.
- Cassani** Johann aus Genua, geb. 1611., gest. 1691.
Sein Kolorit, und seine Schattirung wird geschätzt. S. 258.
- Cantarini** Johann, ein Notar von Venedig, geb. 1549., gest. 1605. Er studirte nach Lintoret. S. 192. 272.
- Correggio** Anton, mit dem Geschlechtsnamen Allegri geb. 1494., gest. 1534. Der Grazienmaler, und Meister im Helllichten. Er hatte sehr mittelmässige Lehrer: aber die Natur, und, wie man vermuten kann, die Antiken, zumal die Köpfe der Gruppe Niobe, gaben ihm einen lehrreichen Unterricht. S. 255.
- Courtois** Jakob, genannt Bourguignon, weil er in Burgund geboren wurde 1621. Konstantins Schlacht im Vatikan machte ihn zum Schlachtenmaler. Drei Jahre sah er die blutigen Scenen

des Kriegg. Fleiß und Erfahrung hub ihn auf eine hohe Stufe in dieser Art Malerei. Er starb 1676. S. 258.

Diamantini Johann, aus Romagna, blühte zu Ende des siebenzehnten Jahrhunderts. Ein schöner Pinsel, und edle Ideen empfehlen seine Gemälde. Seine Schule in Venedig wurde stark besucht, und hat die Ehre, den Nikol. Bambini gebildet zu haben. Ein vortrefliches Werk des Diamantini ist zu Venedig in der Kirche St. Mose zu sehen, die Anbetung der Weisen aus Morgenland. S. 278.

- **Donducci Johann**, auch Mastelletta genannt, 1575 zu Bologna geboren, ein Schüler der Saracci, gewann die starken Schatten lieb. S. 257.

Douw Gerard, geb. zu Leyden 1613., gest. 1680. studirte das Kolorit und die Schattirung in Rembrands Schule. Seine Nachstücke sind berühmt. Er gab sich mit der gemeinen Natur zufrieden, und kopirte sie mit allzugroßem Fleiße. S. 259.

Dürer Albert, zu Nürnberg. geb. 1470. gest. 1528. Er war Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher aller Arten, in Ansehung des mechanischen Kunsttheils ein wahres Genie. Sein Lehrer war Michael Wolgemuth. Er schrieb über den Kriegsbau, über die Perspektiv, über die Geometrie, und über das Verhältniß des menschlichen Körpers. S. 259.

Von

- Von Dyk Anton**, zu Antwerpen geb. 1599., gest. 1641. Des Rubens bester Schüler. Seine Porträte werden vorzüglich geschätzt. S. 259. 266.
- Elzheimer Adam**, zu Frankfurt geb. 1574. starb zu Rom 1620. Er ist in Landschaften vortreflich, und hat ein herrliches Kolorit. S. 260.
- Eyk Johann**, geboren zu Maaseyk 1370., gest. 1441. Man nennt ihn auch Johann von Brügge, weil er sich meist daselbst aufhielt. Er wird für den Erfinder der Delmalerei gehalten, wenigstens hat er die Manier gefunden, wodurch sie allgemein beliebt worden ist. S. 261.
- Ferrabosco Hieron.** Seine Porträte wurden sehr gesucht. Er malte zu Venedig gegen die Hälfte des Siebzehnten Jahrhunderts. S. 258.
- Fetti Domin.** geb. zu Rom 1589., gest. 1624. Er kam noch jung nach Mantua, und nahm daselbst die Manier des Julius Pippi an. S. 267.
- Caroli Petrus**, zu Turingeb. 1638., gest. 1716, war in der Malerakademie zu Rom Professor der Perspektiv. S. 257.
- Giordano Lucas**, zu Neapel geb. 1632., gest. 1705. ahmte die Manieren verschiedener Künstler nach. Er arbeitete sehr geschwind; daher seine große Menge weitläufiger Schildereien, und reicher Zusammensetzungen. Manchmal wählte er aus der schönen Natur, und brachte edle Ideen hervor: insgemein aber huldigte er der alltäglichen Natur. S. 237. 246. 250. 256.

Guercino da Cento, eigentlich Franz Barbieri, zu Cento geb. 1590. gest. 1666. In seiner ersten Manier ahmte er die Fleken des Caravaggio nach, und brachte große Massen von Schatten an: Hernach verlegte er sich auf die angenehme Manier des Guido Reni, S. 227. 256. 266. 272.

Giorgione eigentlich Georg Barbarelli. Bei Treviso geb. 1478., gest. 1511. Schüler des Johann Bellino. In der Kunst zu Rundiren übertraf ihn Niemand; aber an Stärke und Wärme des Kolorits übertraf er alle. S. 255.

Guido Reni im Bolognesischen geb. 1575., gest. 1642. Calvarts, und darauf der Caracci Schüler. Man bemerkt an seinen Werken drei Epochen: in der ersten kömmt er den Caracci nahe, in der zweiten ahmte er den Caravaggio nach, und in der dritten farbte er mit einem hellen aber maten Kolorit. Seine Ideen sind insgemein edel, und seine Figuren aus der feinen Natur, mit einer ihm eigenen Grazie, glücklich gewählt. S. 246. 267.

Hemskercken, oder Martin van Been, lernte die Malerei in den Niederlanden, und besserte seinen Geschmak zu Rom: er wurde 1498 geboren, und starb 1574. Seine Zeichnung ist fest aber trocken. S. 262.

Jordans Jakob, geb. zu Antwerpen 1594. gest. 1678. Er hatte einen kraftvollen Pinsel, und liebte die niedrige Natur. S. 260. Lang

Langhetti Johann Bapt. ein Maler aus Genua. Er lebte in der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts, und machte sich durch seine Malereien in Venedig bekannt. S. 258.

Lazarini Gregor, des Franz Rosa Schüler, zu Venedig geboren 1657. gest. 1735. Sein Pinsel ist angenehm, und seine Figuren sind edel. S. 234. 258.

Leyden Lucas, geboren zu Leyden 1494., gest. 1533. Seine Gemälde sind sehr fleißig ausgeführt, in einer trocknen Manier. S. 259.

Liberi Petrus, zu Padua geb. 1600., gest. 1677. Er studirte nach den größten Meistern, Raphael, Correggio und Tizian. Seine Fleischfarbe hat viel Natur. Die Fabeln waren sein Lieblingsgegenstand. S. 205. 294.

Marconi Rocco, ein grosser Kolorist aus Treviso. Sein Geburtsjahr ist unbekannt. Er studirte nach dem ältern Palma. S. 289. 290.

Mazzola Franz, von seinem Geburtsorte Parmiggiana genannt, geb. 1504. gest. 1540. Ahnte des Correggio Grazie nach. Seine Umrisse sind leicht, die Gewänder natürlich, die Köpfe angenehm, Stellungen, Gebärden, Empfindungen sehr reizend. S. 258.

Meer Johann, geb. zu Schoonhoven 1627. Malte Seestücke, und Landschaften. Sie werden sehr geschätzt. S. 261.

Meert

Meert Petrus, zu Brüssel geb. 1618. Seine Porträte sind sehr gut. S. 261.

Mieris Franz, zu Leyden geb. 1635. gest. 1681. In der feinen Ausarbeitung kam er dem Gerard Douw gleich. S. 261.

Negri Petrus, malte um das Jahr 1673 zu Venedig. Seine Zusammensetzung ist reich, die Ideen aus der feinen Natur, und das Kolorit stark. S. 315.

Ostade Adrian, zu Lübeck geb. 1610. Huldigte der gemeinen Natur, und schilderte sie niedriger, als sie wirklich ist. Sein Pinsel ist vortreflich. Er lebte meist zu Amsterdam, und nahm von der Gegend, und den Bewohnern derselben seine Ideen. Sein Bruder Isak malte in gleichem Geschmacke, starb aber zu frühe. S. 260.

Paduanino Sieh Varotari Alexander.

Palma Jakob der ältere, bei Bergamo geb. 1540. Ligiens vortreflicher Schüler, dessen Färbung er sehr nahe kam. Starb 1588. S. 180. 182. 183. 184. 198. 199. 201. 202. 230. 256. 320.

Palma Jakob der jüngere, Tintoretts Schüler, zu Venedig geb. 1544. gest. 1628. Er machte zu Rom wichtige Vorschritte in der Kunst. S. 257. 275.

Parmiggianino Sieh Mazzola Franz.

Peranda Santo, zu Venedig geb. 1566, gest. 1638. Schüler des jüngeren Palma. S. 206.

Piaz.

Piazzeta Johann Bapt. Zu Venedig geb. 1682, gest. 1754. Lernte zu Venedig bei Molinari, und studirte zu Bologna nach den Werken der Caracci, und des Guercino, wodurch seine Ideen an Feinheit gewannen. S. 294.

Da Pesaro Simon, Sieh Cantarini.

Prete Genuese, Sieh Strozza.

Da Ponte Franz, des Jakob da Ponte, Bassano genannt, älterer Sohn: er wurde zu Venedig geb. 1550, und starb 1594. Seinem berühmten Vater kam er, so wie sein jüngerer Bruder Leander sehr nahe. S. 180. 182. 183. 184. 205.

Da Ponte Leander, des vorigen Bruder geb. 1558, gest. 1623. S. 204. 256. 284. 288. 294.

Da Ponte Jakob, genannt Bassano, Sohn desjenigen Franz da Ponte, der zugleich mit Giorgione und Tizian in Bellinis Schule gieng. Einer der besten Künstler von Venedig, in Ansehung des Kolorits, und in Darstellung der Natur. Er wurde zu Bassano geboren 1510, und starb 1592 in einem hohen Alter S. 194. 199. 307.

Poussin Kaspar, eigentlich Dughet genannt; zu Rom geb. 1613, gest. 1675. Nikol. Poussin war Lehrer und Schwager des Dughet, daher dieser auch den Namen Poussin angenommen hat. Seine Landschaften sind vortreflich. S. 257.

Rembrandt Paulus, bei Leyden geb. 1606. gest. 1674. Sein Kolorit, und seine Schattirung war außerordentlich, die Ideen niedrig, und die Zeichnung
in

inkorrekt. Einige Köpfe an Porträten sind unverbesserlich. S. 259. 263.

Rognier Nikol, den die Italiener *Kenieri* nannten, lebte größtentheils zu Venedig um das Jahr 1664. Er war ein Schüler des Abraham Jansens, und bildete sich in Rom zu einem geschickten Historienmaler. S. 258.

Ricci Markus, Schüler des Sebast. Ricci, seines Oheims, geb. zu Belluno 1679., gest. 1729. Seine Landschaften und Architekturstücke wurden sehr gesucht. S. 258.

Robusti Domin. Sohn des Jakob Robusti, der insgemein *Tintoretto* genannt wird, geb. zu Venedig 1562, gest. 1637. Er kam seinem Vater nicht gleich. S. 180. 181. 182. 184.

Robusti Jakob, des vorigen Vater, genannt *Tintoretto*, zu Venedig geb. 1512 gest. 1594. Tizians Schüler ein fruchtbares Genie. Reichthum in der Komposition, viel Leben in der Ausführung, und ein kraftvolles Kolorit zeichnen seine Gemälde aus. S. 178. 180. 192. 194. 198. 205. 237. 248. 249. 255. 272. 292. 312. 315.

Roos Frid. Lebte zu Ende des siebzehnten Jahrhunderts, einer der geschicktesten Thiermaler. S. 260.

Rosa Salvator. Geb. zu Neapel 1615. gest. zu Rom 1673. Seine Landschaften werden vorzüglich hoch geschätzt. S. 257.

Rubens Peter Paul, geb. zu Köln 1577. gest. zu Antwerpen 1640. Sein eigenes Kolorit, der
Reich.

Reichthum in der Zusammensetzung, das Ganze im Ausdruck, und in den Stellungen seiner Figuren ist allgemein bekannt. S. 259. 263. 266. 306.

Del Sarto Andr. zu Florenz geb. 1488, gest. 1530. ein Schüler des Cosimo Rosselli, kam dem Raphael sehr nahe, zumal in der Wahrheit des Ausdruckes, in der Zeichnung, und in der Faltenlegung, blieb aber zurück in Ansehung des edlen Ausdruckes, und der schönen Köpfe. S. 257.

Saffoferrata Joh. Bapt. von seinem Geburtsorte im Herzogthum Urbino, eigentlich Salvi genannt, studirte in Rom unter Franz Penni, und kopirte die Werke grosser Maler auf eine vorzügliche Art. Er soll nach 1550 gestorben seyn. S. 256.

Schiavone Andreas zu Sebenigo geb. 1522., gest. zu Venedig 1582. Er studirte, ohne einen eigentlichen Lehrer zu haben, nach den Werken des Titian, des Giorgione, und des Parmiggianino. Hiedurch erhielt er ein herrliches Kolorit, so sich vorzüglich von Wärme empfahl, und stimmte zugleich seine Ideen angenehmer, und edler, als man sie in der Schule von Venedig zu finden pflegt. Er lebte und starb in häuslicher Dürftigkeit. S. 267.

Dal Sole Jos. zu Bologna geb. 1654., gest. 1719. Lernte die Kunst bei Lorenz Pasinelli, studirte nach den Werken des Raphael und der Caracci,
und

und nahm zuletzt den angenehmen Stil des Guido Reni an. S. 257.

Strozza Bernard, insgemein *Prete Genuese*, geb. zu Genua 1581- gest. 1644. Malte anfangs in Genua, dann in Venedig. S. 256.

Tempesta Anton zu Florenz geb. 1555. gest. 1630. groß in Pferden, und in Feldschlachten. S. 257.

Teniers David, der Vater des jüngeren David, zu Antwerpen geb. 1582., gest. 1649. Er malte viele Jahre zu Rom unter Adam Elzheimer. S. 261.

Tiarini Alexander geb. zu Bologna 1577. gest. 1668. Lernte bei Prosper Fontana, und nach dessen Tode bei Barthol. Cesti. Zu Florenz besuchte er die Schule des Passignano. Sein Kolorit ist kräftig, und seine Ideen über die gemeine Natur erhaben. S. 228.

Tintoretto Sieh Robusti.

Tizian Sieh Vezelli.

Toornvliet Jakob, zu Leyden geb. 1641. gest. 1719. Bei seinem Vater Abraham übte er sich in Porträten, und verlegte sich dann in Italien auf die Gesichtsmalerei. Seine Zeichnung ist richtig, und sein Kolorit schön. S. 261.

Turchi Alexander, zu Verona geb. 1582., gest. 1648. studirte zu Venedig, Bologna, Rom, und suchte die römische Zeichnung mit dem Kolorite von Venedig zu verbinden. S. 258.

Da

Varotari Alexander, Padoanino genannt, wurde zu Verona 1590 geboren, und starb 1650. Die Farbengebung schwang er auf keine hohe Stufe; und seine Ideen verdienen wenig Empfehlung. S. 252. 272.

Vecelli Franz des großen Tizian Bruder: er soll ihm sehr nahe gekommen seyn, und Gemälde verfertigt haben, die man für Giorgionis Werke hielt; verlegte sich aber hernach auf die Kaufmannschaft. S. 224.

Vecelli Horaz, Tizians Sohn, kam dem Vater nicht gleich, verschwendete dessen Vermögen, und starb früh 1576. S. 204.

Vecelli Tizian, der größte Kolorist, Bellinis Schüler, und Giorgionis Mitschüler, zu Cadore geboren 1477, gest. 1576. Wenn ihn gleich Giorgione an Wärme des Pinsels übertraf, so verdient doch Tizian in den übrigen Rücksichten den Vorzug, auf welchen ihm sein Fleiß, und sein hohes Alter gerechten Anspruch gab. S. 190. 202. 221. 222. 237. 250. 255. 263. 265. 267. 268. 270. 271. 274. 286. 287. 294. 306. 308. 309. 315.

Veronese Paul, Sieh Caliari.

Vicentino Andreas zu Venedig geb. 1529. gest. 1614. Schüler des jüngeren Palma, hatte ein schönes Kolorit, aber eine unrichtige Zeichnung. S. 189. 181. 191. 205.

- Divarini Bartholom.** von Murano, geboren zu Anfange des vierzehnten Jahrhunderts, gestorben 1476. Er hat, wie von jenem Zeitalter nicht anders zu vermuthen ist, scharfe umrisse und ein trocknes Kolorit; aber die Falten sind bereits ordentlich gelegt, und die Darstellung, der Natur getreu, zeigt von einem richtigen Auge. S. 293.
- Zago Santo**, Titians Schüler, kam der Manier seines Lehrers sehr nahe: er wurde bekannt um das Jahr 1560. S. 236.
- Zanchi Anton**, 1639 zu Venedig geboren, gieng in die Schule des Franz Ruzsi. Er liebte großliche Scenen, und hab den Ausdruck bis zur Ubertreibung. S. 315.
- Succarelli Franz**, aus dem Florentinischen, ließ sich zu Venedig nieder, und arbeitete daselbst noch um die Hälfte unsers Jahrhunderts. S. 258.
- Zucheri Friedr.** geboren zu S. Agnolo di Vado 1550. gest. zu Ancona 1616. Ernte die Kunst von seinem Bruder Thadeus, nahm aber in der Folge eine eigne Manier in der Zeichnung an. In der Erfindung war er reich und fruchtbar. S. 181. 257.
-



