

Beiträge

zur

Beförderung des guten Geschmacks

in

Gemälden und Kupferstichen.

Ueber den Zweck und die zweckmäßige
Anwendung der Kunst.

Wozu ist die Kunst da? was soll sie zum Segen der Menschheit leisten? was sind wir von ihr zu fordern und zu erwarten berechtigt? — Diese Frage ist nicht allein für den Künstler, sondern auch für den Liebhaber der Kunst, von der äussersten Wichtigkeit. Dem Endzwecke der Kunst muß durchaus jedes wahre Kunstwerk entsprechen. Hat also der Künstler mangelhafte und irrige Begriffe von demselben: so kann sein Kunstwerk auch nicht wohl anders, als äusserst fehlerhaft ausfallen. Er hat einen Zweck vor Augen, womit er sich entweder gar nicht, oder doch wenigstens nicht hauptsächlich befassen sollte. Er wählt daher, wenn er übrigens ein verständiger Mann ist, auch solche Mittel, die demselben angemessen sind. Ist es aber nicht bloß

ein glücklicher Zufall, wenn diese sich mit denjenigen Mitteln, die zum eigentlichen Zwecke der Kunst führen, vertragen, und wenn auf diesem Wege ein wirklich schätzbares Kunstwerk zu Stande kommt? Ist es nicht vielmehr zu erwarten, daß er, bei unrichtigen Begriffen von dem Zwecke seiner Kunst, diesen weit öfter verfehlen, und Werke liefern wird, die den Blick und die Beurtheilung des Kenners nicht ertragen können? nach dem Endzwecke der Kunst muß daher auch jedes Kunstwerk beurtheilt und gerichtet werden. Der Liebhaber läuft Gefahr, sich um die seligsten Genüsse der vortrefflichsten Kunstwerke zu bringen, wenn sie nicht grade dem Zwecke entsprechen, den er sich fälschlich als Zweck der Kunst denkt, und sich im Gegentheile einer falschen trügerischen Freude über so genannte Kunstwerke zu überlassen, die zwar diesem eingebildeten Zwecke der Kunst angemessen sind, aber dennoch aus dem Kanon ächter Kunstwerke ausgestrichen zu werden verdienen.

Wenn von dem Endzwecke der Kunst überhaupt die Rede ist: so ist offenbar darunter ein solcher zu verstehen, den die Kunst überall, wo sie in ihrem Gebiete schaltet und

waltet, zu erreichen im Stande ist; sie mag sich nun mit Darstellungen aus der todten, oder aus der lebendigen Natur, mit Darstellungen aus dem Reiche der Wirklichkeit, oder aus den gränzlosen Gefilden der Phantasie beschäftigen. Bei einzelnen Gattungen können allerdings mit jenem allgemeinen Zwecke der Kunst noch besondere Zwecke verbunden werden; aber jener bleibt Hauptzweck, der für diese nie aufgeopfert werden darf, dem diese immer untergeordnet werden müssen, wenn die Kunst in ihrer Würde erhalten werden soll. Und so kann ja auch der Künstler noch allerlei Zwecke bei seinen Arbeiten beschäftigen, die für ihn vielleicht wichtig genug, aber für seine Werke von keiner Bedeutung sind. Denn bei einem Kunstwerke fragen wir nicht: was hat den Künstler zu Verfertigung desselben bewogen? hatte er die Absicht das durch der Welt einen ersprieflichen Dienst zu leisten? oder wollte er dadurch irgend einem Gönner und Freunde seine Dankbarkeit und Liebe beweisen? — wenigstens sind dies die Untersuchungen nicht, die wir eigentlich bei der Betrachtung eines Gemäldes anzustellen haben; — sondern wir fragen vielmehr: ist es ein gelungenes, oder ein mißlungenes Werk?

und um diese Frage zu entscheiden, sehen wir nicht auf die besondern Zwecke des Künstlers, sondern auf den Zweck der Kunst.

Wenn unseugbar die Bestimmung des Menschen die ist, sittlich gut und glücklich zu werden: so muß allerdings alles, was seiner Aufmerksamkeit und Achtung würdig seyn soll, eine nähere oder entferntere Tendenz auf diese höhere Bestimmung des Menschen haben. Unläugbar würde also die Maler-
kunst zu einer verächtlichen Kunst herabsinken, wenn sich darthun ließe, daß sie weder mittelbar noch unmittelbar etwas dazu beitrage, den Menschen dieser seiner Bestimmung näher zu führen, und daß sie weder die Veredelung noch die Glückseligkeit des Menschen auf irgend eine Weise befördere. Sie würde sogar Abscheu verdienen, wenn sie dem Menschen erweislich Hindernisse auf dem Wege der Tugend und Glückseligkeit bereitete. Daß dieses Letztere sehr häufig geschehen sey, läßt sich freilich nicht leugnen. Aber die Schuld davon ist doch eigentlich nicht der Kunst, sondern dem Mißbrauche der Kunst beizumessen. Denn ist es nicht offenkundiger Mißbrauch der Kunst, wenn der Künstler die Schranken nicht respektirt, ins

nerhalb welcher er sich als rechtschaffener
 Mann aus Achtung für Religion und Tugend
 erhalten soll, und aus Unverstand und
 strafbarem Leichtsinne Darstellungen liefert,
 durch welche Religiosität, Rechtschaffenheit
 und Glückseligkeit gefährdet werden? Die Re-
 ligion ist unter allen Töchtern des Himmels,
 die zum Troste der Sterblichen zur Erde
 herabgestiegen sind, unstreitig die erhabenste
 und heiligste. Und doch müssen wir, wenn
 wir die Geschichte der Religion lesen, darü-
 ber erstaunen, wie viel Unglück und Elend
 sie, gemißbraucht von Menschen, die ihren
 wahren Zweck verkannten, angerichtet hat.
 Man hat um ihrentwillen, anstatt Sittlich-
 keit zu befördern, Laster und Verbrechen
 veranlaßt und begangen; anstatt Menschen
 zu beglücken, Menschen verfolgt, mishandelt
 und gemordet. So wenig aber Untergrabung
 der Moralität und Glückseligkeit Zweck der
 Religion seyn kann, eben so wenig ist sie
 auch Zweck der Kunst. Aber es ist freilich,
 um das Ansehen der Kunst zu sichern, nicht
 genug, daß sie für unschädlich erkannt wird;
 nein, sie muß auch als heilsam ersprießlich
 und wohlthätig anerkannt werden. Soll die
 Kunst Achtung verdienen, und soll der Künst-

ler, der sich sein ganzes Leben hindurch mit ihr beschäftigt, nicht zu jener verächtlichen Menschenklasse, die man geschäftige Müßiggänger nennt, herabsinken: so muß sie auf eine nähere oder entferntere Weise auf Veredlung und Beglückung des Menschen hinwirken, und wenn sie in Hinsicht auf Veredlung des Menschen nichts vermag, ihm wenigstens Schöpferinn reiner und unschuldiger Freuden seyn.

Wollen wir den eigentlichen Zweck der Kunst mit Zuverlässigkeit erforschen, so bleibt uns dazu kein anderer Weg offen, als folgender: — Wir müssen untersuchen, was die Kunst überall, wo sie, als in ihrem angewiesenen Gebiete schaltet und waltet, zu wirken und hervorzubringen vermag. Diese Wirkung, die allen ihren Werken ohne Unterschied eigen ist, die dargestellte Gegenstände mögen seyn, welche sie wollen, ist unstreitig der eigentliche allgemeine Zweck der Kunst, welchen der Künstler nie um anderer Zwecke willen aus den Augen verlieren darf.

Die Malerei ist sehr geschickt, eine Lehrerin der Menschen zu seyn. Zum Unterrichte über unsichtbare Wahrheiten

ist ihre Sprache freilich viel zu arm; es ist daher äusserst wenig, was sie in dieser Absicht zu leisten vermag: aber desto reicher ist ihre Sprache, wenn der Mensch über sichtbare Gegenstände unterrichtet werden soll. Hier läßt sie die Wörtersprache weit hinter sich. Auch in dieser Sprache können sichtbare Gegenstände sehr genau beschrieben werden. Aber ihre Zeichen sind auf einander folgende Zeichen. Wir können also den sichtbaren Gegenstand, worüber wir in dieser Sprache jemanden belehren wollen, demselben nur theilweise nach einander beschreiben, und müssen es seiner Imagination überlassen, diese Theile zusammen zu setzen, und so die Vorstellung des Ganzen zu bilden. Wie weit leichter wird der Mensch durch die Sprache der Malerei, die sich koexistirender Zeichen bedient, und den ganzen Gegenstand auf einmal vor unser Auge bringt, zur Erkenntniß sichtbarer Gegenstände geleitet. Aber nicht allein leichter, sondern auch sicherer. Die Anschauung, welche die glücklichste Phantasie aus den genauesten und umständlichsten Beschreibungen in der Sprache der artikulirten Töne zusammenzusetzen vermag, fällt immer sehr mangelhaft aus, ist immer nur

eine sehr ungetreue Kopie des Urbildes in der Natur. Die Anschauung hingegen, die uns die Malerei gewährt, ist eine so vollkommene Nachbildung des Urbildes, daß wir das durch zugleich zur deutlichsten und zur richtigsten Vorstellung von den Gegenstände gelangen, den wir zu erkennen wünschen. Man lese die genaueste Beschreibung von irgend einer merkwürdigen Gegend in der Schweiz, oder in Italien, und vergleiche das Bild welches dadurch in der Phantasie erzeugt wird, auch nur mit einem guten Kupferstiche von dieser Gegend; man lese die genaueste Beschreibung von irgend einem Meisterwerke der Architektur grauer Vorzeit, und halte die Vorstellung, welche man sich nun davon macht, mit der Anschauung zusammen, die ein würdiger Künstler von einem solchen Gebäude geliefert hat; oder man lese auch nur die genaueste Beschreibung irgend eines unbekanntes Thieres, und strenge sich aufs äusserste an, ihm in seiner Phantasie Form und Farbe zu geben, und nun suche man die Abbildung dieses Thieres in den schönen illuminirten Kupfern der Buffonschen Naturgeschichte auf: gewiß wird man alsdann kein Bedenken tragen, der Malerei den Vorzug einzuräumen, daß

sie in Ansehung der Form und Farbe sichtbarer Gegenstände die vollkommenste Lehrerin sey. Die, die es sich zur Pflicht gemacht haben, die Menschen zu unterweisen, haben daher die Unvollkommenheit ihrer Sprache beim Unterrichte über sichtbare Gegenstände von je her sehr lebhaft gefühlt, und haben die Kunst zu Hülfe gerufen. Willig hat die Kunst, jedoch ohne auf höhere Zwecke Verzicht zu thun, und ohne sich zur Sklavinn der Wissenschaften zu erniedrigen, sich herabgelassen, zur Beförderung gemeinnütziger Erkenntniß mitzuwirken. Pinsel und Grabstichel sind der unvollkommenen Wörtersprache zur Hülfe geeilt, und der Künstler hat sich freundschaftlich mit dem Gelehrten vereinigt, um die Menschheit zu unterweisen.

Wünschenswürdig ist es allerdings, daß die Kunst in dieser Hinsicht noch mehr thue, als sie bisher gethan hat. Und ich sehe es gar nicht ein, warum es unter der Würde des Künstlers seyn sollte, der Welt durch interessante Darstellungen von den Produkten der Natur, so wie von Werken der menschlichen Erfindungskraft und des menschlichen Fleißes, zu nützen. Aber Beförderung anschauender Erkenntniß von sichtbaren Gegen-

ständen zum eigentlichen Zwecke der Kunst zu machen, hiesse die Kunst herabwürdigen, und das Urtheil der Verwerfung über Tausende von Gemälden sprechen, die offenbar zu einem ganz andern Zwecke verfertigt, und gleichwohl sehr schätzbare Werke der Kunst sind.

Auch in Hinsicht auf Religion und Tugend vermag es die Malerei allerdings der Menschheit erspriessliche Dienste zu leisten, und es fehlt ihr gewiß an Mitteln nicht, auf Beförderung derselben kräftig hinzuwirken. Sie kann Gegenstände, die für den Glauben des Christen wichtig sind, mit Würde darstellen. Sie kann allgemeine Wahrheiten mit hoher ästhetischer Kraft vergegenwärtigen. Sie kann moralische Charakterschilderungen aufstellen. Sie kann die Schönheit der Tugend und die Häßlichkeit des Lasters in Beispielen edler und unedler Handlungen zeigen. Sie kann die Folgen eines tugendhaften und lasterhaften Verhaltens uns mit Vergnügen und mit Schauer im Gemälde erblicken lassen. Es ist der Mühe werth, zu untersuchen, wie und wiefern sie dazu im Stande sey.

Die Bibel und die Legenden haben den Stoff zu unzähligen Gemälden hergegeben. Nicht allein Kirchen sind mit heiligen Gemälden geschmückt, nein, auch öffentliche und Privatsammlungen sind damit ausgeziert worden, seitdem die Mahlerkunst wieder aufgelebt ist. Und was auch immer der Protestant über den größeren Theil dieser Gemälde urtheilen mag: so ist doch nicht zu leugnen, daß sie von großer Wirkung gewesen sind, und nicht allein zur Befestigung der Hierarchie, sondern auch zur Beförderung frommer und tugendhafter Gesinnungen das Ihrige beigetragen haben. Es ist allerdings zu bedauern, daß sich die Malerei so oft an Gegenstände der Religion gewagt hat, die sie nicht mit gehöriger Würde darstellen kann, und die eben deswegen jenseit der Gränzen ihrer Kunst liegen. Es fehlt aber doch auch an religiösen Sujets nicht, bei welchen dieser Fall nicht eintritt, und es giebt daher auch in Kirchen, Pallästen und Galerien eine Menge heiliger Gemälde, denen man es nicht absprechen kann, daß sie sehr geschickt sind, große Gedanken im Gemütthe des Beschauers zu wecken, erhabene Betrachtungen zu nähren, heilige Empfindungen aufzuregen, und

fromme Gesinnungen zu stärken; welche daher als kräftige Mittel einer, auf Beruhigung und Veredelung des Herzens durch Religion, abzweckenden Andacht, geschätzt zu werden verdienen. Und der abergläubische Mißbrauch, welcher mannichmal mit solchen Gemälden getrieben worden seyn mag, hebt den Werth derselben nicht auf, so lange erweislich ist, daß ein besserer Gebrauch statt finde, und daß jener Mißbrauch durch Verbreitung zweckmäßiger Aufklärung verhütet werden kann. Die Religion des erhabenen Weisen von Nazaret zwecket offenbar auf Beruhigung und Veredlung des Menschen ab; wie könnte sie, wo sie mit Würde in Gemälden erscheint, diese ihre wohlthätige Abzweckung verleugnen? Luther war daher keinesweges der Meinung, daß alle Bilder aus den Versammlungshäusern der Christen weggeschafft werden müßten; sondern er glaubte vielmehr, daß viele derselben zur Erweckung frommer Gedanken und Empfindungen genützt, und zum Vortheil der Religion beibehalten werden könnten. Warum sollte zum Beispiel das Anschauen eines Gemäldes, in welchem uns irgend eine merkwürdige Scene aus dem Leben unseres Herrn vergegenwärtigt

tigt wird, nicht eben so wohl kräftig auf Beförderung christlicher Gesinnungen hinwirken, als die Betrachtung derselben bei dem Lesen eines Andachtsbuches, oder bei der Anhörung einer Predigt. Freilich kann uns ein Gemählde darüber nicht alles sagen, was uns ein Buch, oder ein christlicher Lehrer darüber sagen kann; aber was es uns sagt, sagt es desto kräftiger, denn es redet zu den Sinnen, bringt uns den Gegenstand so nahe als möglich, giebt der Phantasie einen erhabenen Schwung und rühret das Herz.

Erinnerungen an gewisse allgemeine Wahrheiten und Veranlassungen zum Nachdenken über dieselben findet der aufmerksame Beschauer um desto leichter in einem Gemählde, je mehr er überhaupt im Nachdenken geübt ist, je geläufiger ihm jene Wahrheiten sind, und je mehr das Besondere durch die Kunst so dargestellt ist, daß es zur Betrachtung des Allgemeinen leiten kann. Nachdenken über allgemeine Wahrheiten zu wecken, fehlt es der Kunst nicht an mannichfaltigen Mitteln, die indessen freilich nicht bei jedem Beschauer von gleicher Wirkung sind. Aber allgemeine Wahrheit, wirklich darzustellen, sie so darzustellen, daß kein gebildeter wohlgezogener

Mensch denn Sinn der Darstellung verfehlen kann, ist eine sehr schwere Aufgabe für dieselbe, die, so viel ich einsehe, nur durch die Allegorie gelöst werden kann. Hinweggesehen von der Allegorie, scheint mir die Mahlerei eine Sprache zu seyn, die nur Worte für Individua, und für sichtbare Eigenschaften und Beziehungen derselben hat, und die eben deswegen zum Vortrage allgemeiner Wahrheiten durchaus unbrauchbar ist. Wenn also Herr Sulzer * von historischen Gemälden redet, die allgemeine Wahrheiten darstellen sollen: so scheint mir möglichst unverkennbare Erinnerung an allgemeine moralische Wahrheiten mit wirklicher Darstellung derselben offenbar verwechselt zu werden. Am wenigsten begreife ich, wie die Aesopische Fabel, die gewiß nicht zu den mahlbaren Gegenständen gehört, in der Mahlerei zur Darstellung allgemeiner Lehren dienen könne. Vermittelst der Allegorie kann man allerdings Sentenzen mahlen. Wer es aber weiß, wie viele Schwierigkeiten es hat, ein allegorisches Gemälde verständlich zu machen, wie viel Vorerkenntnisse von Emblemen und

* Im Artikel Moral.

Attributen man gewöhnlich dazu mitbringen muß, um den Sinn derselben nicht zu verfehlen, wie schwer es dem Mahler wird, seine allegorischen Personen hinlänglich zu charakterisiren, wenn er es wagt, die fast bis zum Ekel wiederhohnten allegorischen Figuren mit neuen zu vermehren, und wie leicht ein allegorisches Gemählde, welches der Mahler ohne Zweifel für sehr deutlich ansah, zu einem fast unerklärbaren Räthsel wird; der wird gewiß auch eingestehen, daß die Zahl moralischer Wahrheiten nicht sehr groß sey, die durch die Malerei so vorgetragen werden können, daß es gebildeten Menschen von allerlei Sprachen und Zungen faßlich ist. Ich leugne es nicht, daß es möglich sey — was ist dem Genie eines wackeren Künstlers nicht möglich? — faßliche Allegorien zu erfinden, und vermittlest derselben allgemeine Wahrheiten mit mehr ästhetischer Kraft vorzutragen, als es in gewöhnlicher Menschensprache geschehen kann; aber es ist und bleibt in den meisten Fällen ein sehr schweres Unternehmen — ein Unternehmen, welches, weil es mit so vielen Schwierigkeiten verbunden ist, selten gelingt, und welches daher nur von großen Geistern gewagt werden

solte. Ich kann dem Herrn von Hagedorn * unmöglich unrecht geben, wenn er behauptet, daß die Allegorie allemal einen Begriff des Abwesenden, und nur allzuoft den Nebenbegriff des künstelnden Witzes erwecke. Dadurch wird die Täuschung vernichtet, und daß Gemählde wird kalt. Wenn aber durch die Malerei irgend eine moralische Wahrheit nicht kräftiger gesagt werden kann, als durch gewöhnliche Sprache: so dürfte die unbeschreibliche Mühe, die ein einziges Gemählde dieser Art kostet, schwerlich durch den für die Moralität dadurch zu bewirkenden Nutzen hinlänglich vergolten werden, und ich sehe in diesem Falle nicht ein, warum der Maler diese Mühe nicht lieber auf Gemählde verwenden soll, von denen er sich vortheilhaftere Wirkungen zu versprechen hat.

Mehr kann die Malerei für die Moralität durch Schilderungen moralischer Charaktere leisten. Denn daß Schilderungen moralischer Charaktere der Moralität sehr förderlich sind, kann doch wohl nicht bezweifelt werden, da sie das moralische Gefühl üben, näh-

* S. dessen Betrachtungen über die Malerei.
XXXII. XXXIII.

ren und schärfen, uns die Schönheit der Tugend und die Häßlichkeit des Lasters zu empfinden geben, und, indem sie uns kräftig zur Nachahmung einer edlen Denkart und Gesinnungsart erwecken, uns den lebhaftesten Abscheu vor allem demjenigen einflößen, was damit unvereinbar ist. Der Redner und Dichter kann seine moralischen Charaktere mit einer Umständlichkeit und Ausführlichkeit schildern, die der Maler freilich nicht in seiner Gewalt hat. Er kann sie bis zu den zartesten Zügen und Schattierungen ausmalen, da der Maler sich im Gegentheil mit wenigen charakteristischen Zügen begnügen, und die völlige Ausmalung des Bildes der geschäftigen Phantasie des Beschauers überlassen muß. Aber was den Charakterschilderungen des Malers von dieser Seite abgeht, wächst ihnen von einer andern Seite reichlich wieder zu; -- vorausgesetzt, daß sie wirklich das sind, was sie seyn können und sollen.

Denn sittliche Charaktere zu malen ist freilich nicht die Sache eines jeden Künstlers. Es ist unstreitig die schwerste Aufgabe für die Kunst. Nur derjenige, auf dem der Geist eines Raphaels ruht, der mit großen Einsich-

ten in die Kunst tiefe Kenntniß des menschlichen Herzens verbindet, der die zarteren Züge des Geistes und der Gesinnung im Anblicke des Menschen zu lesen und aufzufassen weiß, der den innern Menschen in dem äußern wie in einem Spiegel zu erblicken geübt ist, und dessen rege Phantasie sich mannichfaltige moralische Charaktere, wie sie sich in menschlichen Körpern abspiegeln, deutlich vorzustellen geübt ist — nur dieser wird in der Darstellung sittlicher Charaktere vollkommen glücklich seyn können. Der äußere Mensch ist gleichsam ein Spiegel des inneren. Der Mahler kann also, indem er den äußern Menschen darstellt, uns zugleich tiefe Blicke in sein Inneres thun lassen. Das Vorübergehende in dem Innern des Menschen — lebhaft empfindungen, Affekten und Leidenschaften — offenbahrt sich durch einen so kräftigen Ausdruck, giebt sich im Gesichte und in der Attitüde des Menschen so deutlich zu erkennen, daß es nicht zu verwundern ist, wenn so viele Mahler in der Darstellung desselben glücklich gewesen sind. Aber das Bleibende, Daurende offenbahrt sich durch leisere Züge, die nicht so leicht aufgefaßt, nicht so leicht richtig verstanden, nicht so leicht dargestellt

werden. Es ist daher nicht zu verwundern, wenn es damit nur wenigen geglückt ist.

Gelungene Bilder dieser Art verdienen den Namen des Charakterbildes. Und wenn der Maler es für gut gefunden hat, mehrere Charaktere durch eine gewisse Handlung, wodurch dieselben noch kenntlicher werden, mit einander zu verbinden: so dürfen wir ein solches Gemälde, in welchem die Handlung nur Nebensache ist, nicht mit historischen Gemälden, wo die Handlung als Hauptsache erscheint, verwechseln. Wir laufen sonst Gefahr, uns mit der Schaal zu amüsiren und den Kern ungenossen zu lassen; über Anachronismen und andere vermeinte Fehler der Komposition zu klagen, während daß der Geist des Gemäldes unserer Aufmerksamkeit ent schlüpft. *

* Anmerk. Die Charaktere, welche der Maler schildert, sind entweder allgemeine z. B. der Charakter des Weisen, des Helden, des Patrioten, des guten Vaters, der guten Mutter; oder besondere, mit allen den Individualitäten, wie wir sie in der Wirklichkeit anzutreffen pflegen z. B. des Sokrates, des Alexanders, Neros u. s. w. und sind entweder Ideale, oder getreu aus der Geschichte und Erfahrung geschöpft. Man sieht hieraus, wie sich auch das Portrait zum Range des Charakterbildes erheben könne.

Daß solche Charakterbilder lebhafter auf das Gemüth des Menschen wirken können, als Charakterschilderungen in den Büchern der Sittenlehrer, ist, wie mich dünkt, leicht einzusehen. Das Bild eines edlen Menschen, aus dessen Antlitz und Attitüde Größe des Geistes und moralische Güte des Herzens hervorstrahlt, wirkt auf unser Gemüth beinahe so kräftig, als der Anblick eines solchen Edlen in der wirklichen Welt. Unsere Phantasie haucht ihm Leben und Seele ein, und wird unvermerkt seine Biographin, die sein schönes Leben, eine Kette edelmüthiger Handlungen, uns zur Nachahmung empfiehlt. Ist der Umgang mit einem Edlen der wirklichen Welt für unsere Tugend wohlthätig: wie könnte der Umgang mit einem Edlen in der Zauberwelt der Malerei ohne wohlthätige Wirkungen auf unsern Charakter bleiben?

Die erhabensten Charaktere, an die sich der Charaktermaler wagen kann, sind unstreitig Christus und die Madonne, als Ideale vollendeter Menschheit, als vollkommene Muster männlicher und weiblicher Tugend. Dann sind aber auch die Apostel und andere Heilige, deren Charakter wir, so oft wir ihre Reden und Handlungen bei dem Lesen

der hl. Schrift und anderer Geschichtsbücher uns vergegenwärtigen, mit inniger Hochachtung betrachten, so wie alle großen und guten Menschen, ein würdiger Gegenstand seiner Kunst. Schilderungen solcher Charaktere, von einem Raphael, * von einem ächten Seelenmahler geliefert, waren gewiß nie ohne heilsame Wirkung auf Erhebung und Beredlung des menschlichen Herzens, und werden es nie seyn, so lange sie von dem gierigen Zahne der Zeit unbenagt bleiben.

Schilderungen moralisch häßlicher Charaktere erwecken in der Malerei, wie der Anblick derselben in der wirklichen Welt, Abscheu und Verachtung, und wir schauern, indem wir sie betrachten, vor dem Gedanken zurück, ihnen auch nur einigermaßen ähnlich zu werden. Wer sieht also nicht ohne mein Erinnern ein, daß auch diese zum Vortheile

* Ich kann mich nicht enthalten, bei dieser Gelegenheit meinen Lesern die vortrefflichen radirten Blätter unseres Herrn Direktor Pangers, woraus sie Raphaels Christum und seine Apostel kennen lernen, zu empfehlen. Der würdige Künstler hat dafür gesorgt, sie durch zweckmäßige Illuminirung auch für das Auge anziehender zu machen.

der Tugend benutzt werden können. Steht der Verworfene dem Edlen im Gemälde gegenüber: so wirkt vermöge des Kontrastes das Bild des letzteren ein noch lebhafteres Wohlgefallen, hebt das Herz noch höher empor, und spornt noch kräftiger zur Nachahmung.

Es giebt tausende von tugendhaften, edelmüthigen und heroischen Handlungen, die allerdings würdig wären, der Vergessenheit entrissen, und in gelungenen Kunstwerken dem Angedenken der Nachwelt übergeben zu werden; die aber unglücklicher Weise außerhalb der Gränzen der Kunst liegen, weil sich in diesen Handlungen kein Moment denken läßt, in welchem sie auf eine verständliche unzweideutige Art dem Auge dargestellt werden können, oder weil sie wenigstens kein Stoff zur Darstellung sind. Freilich ist es erst die moralischgute Absicht, die reine lautere Quelle, aus welcher eine gute Handlung hervorströmt, wodurch eine edle Handlung ihren wahren Werth bekommt, und diese kann mir der Mahler unmöglich sichtbar machen. Aber in der wirklichen Welt ist uns dieselbe ja fast eben so wenig sichtbar, und bei einer argwöhnischen Gemüthsart, bei dem unseligen Hange auch die edel-

sten Handlungen anderer aus unlautern Absichten und Quellen herzuleiten, und sie dadurch herabzuwürdigen, sehen wir ja in der wirklichen Welt eben so wohl nur äussern Schein moralisch guter Handlungen, als in der Welt der Malerei. Wer ein Herz voll Liebe zu den Menschen, und eben deswegen auch Glauben an Menschentugend hat, raubt sich durch die, freilich gegründete Bemerkung, daß gesetzmäßige Handlungen sehr oft aus selbstsüchtigen und lieblosen Absichten entspringen, die selige Freude über die guten Handlungen anderer nicht. Je mehr wir in der wirklichen Welt einen Menschen aus seinem gesammten Verhalten als einen moralisch guten Menschen zu kennen glauben; desto weniger argwöhnen wir bei seinen einzelnen schönen Handlungen unlautere Absichten und Quellen. Und bei dem allen ist es doch möglich, daß wir getäuscht und betrogen werden, weil wir nicht unmittelbar in das Herz der Menschen sehen. Diese Vorhererkennniß von dem Charakter seiner handelnden Personen kann uns der Maler freilich nicht geben. Aber dagegen hat er den Vortheil, daß er sie achtungs- und liebenswürdiger erscheinen lassen kann, als uns

edle Menschen in der Natur zu erscheinen pflegen. Er kann uns durch ihre edle Gestalt und durch den Ausdruck edler Gesinnungen in Mienen und Gebärden so für sie einnehmen, daß es uns gar nicht einfällt, an der Lauterkeit ihrer Absichten bei ihren edlen Handlungen zu zweifeln. Sind aber Darstellungen edler Handlungen in den Werken der Geschichtsschreiber, Redner und Dichter geschieht, unsern Nachahmungstrieb zu entflammen, und auf Beförderung der Tugend, der Vaterlandsliebe, der Großmuth und der Tapferkeit hinzuwirken: so müssen sie es noch vielmehr in den Werken der Kunst seyn, wo uns dieselben so täuschend vergegenwärtigt werden, daß sie beinahe eben so kräftig auf uns wirken, als in der Natur. So können auch im Gegentheil lasterhafte Handlungen im Gemälde, wie in der wirklichen Welt den Abscheu vor dem Laster nähren, — solche ausgenommen, deren Anblick, wie z. B. der Anblick niedriger Wollüste, verführerisch ist.

Da der Maler in seinen historischen Gemälden weit strenger an die sogenannten drei Einheiten, die Einheit der Handlung, die Einheit des Orts, und die Einheit der

Zeit gebunden ist, als der dramatische Dichter indem er nur einen einzigen Moment eines Dramas vorzustellen vermag, wo, wie von einer unsichtbaren Macht berührt, alle handelnden Personen auf einmal in der angenommenen Stellung und Pantomime unbeweglich werden: so kann der Maler die Folgen der Handlungen in einem und demselben Gemälde unmöglich vorstellen. Aber was in einem Gemälde unmöglich ist, hat in einem Cyklus, in einer Reihe von Gemälden desto weniger Schwürigkeiten. Und daß ein solcher Cyklus ein wirksames Mittel seyn könne, die Tugend zu empfehlen, und vom Laster zurückzuschrecken, kann nicht bezweifelt werden. Ich sehe z. B. in dem einen Gemälde prassen und schwelgen; in einem Pendant dazu erblicke ich einen in Armuth und Mangel herabgesunkenen Jüngling, welcher die Schweine hütet; indem ich diesen genauer betrachte, bemerke ich, daß er der nämliche ist, den ich dort prassen und schwelgen sah. — Wer kann leugnen, daß diese beiden Gemälde, die mir die Vergehungen des verlohrnen Sohnes, und die traurigen Folgen derselben vergegenwärtigen, sehr geschickt sind, mich kräftig

tig und auf die rührendste Weise an die Erfahrungswahrheit zu erinnern, daß Liederlichkeit in Armuth und Elend stürzt.

Einer besondern Betrachtung scheinen mir noch die Verdienste des Portraitmahlers um die Moralität werth zu seyn. Der Portraitmahler kann, wenn er auch nicht zugleich auf den ruhmvollen Titel eines Charaktermahlers Anspruch machen kann, mit dem lebhaften Andenken an verehrte und geliebte Menschen das lebhafteste Andenken an die Denk- und Gesinnungsart derselben und an ihre Handlungen und Schicksale unversehrt erhalten, und eben dadurch, auch ohne sich eines solchen Zweckes bewußt zu seyn, auf die mannichfaltigste Weise ein Ermunterer zur Tugend und Wohlthäter für die Welt werden. Der bloße Namen großer, berühmter Männer, die im Reiche der Wahrheit sich einen neuen Weg zu bahnen gewußt, und für Licht und Recht gearbeitet, geduldet und geblutet haben; die, von hohem Enthusiasmus entflammt, unermüdet und rastlos wirkten, um Segen um sich her zu verbreiten, und durch gemeinnützige Handlungen der Stolz und das Glück ihres Zeitalters zu werden; die ihn mit unerschrockenem

nem Muthе kämpften, den heißen glorreichen Kampf für das Vaterland, und dem Tode für dasselbe mit heiterer Stirne entgegen giengen — der bloße Name solcher Männer von anerkannt glänzenden Verdiensten hat schon gleichsam eine magische Kraft, große Entschliessungen in der Seele edler Menschen hervorzulocken, das Gemüth über das Gemeine und Alltägliche zu erheben, und zu ruhmwürdigen Thaten zu entflammen: was müßten also nicht erst die Bildnisse solcher über die gemeine Menschheit durch persöhnliche Verdienste hervorragender Männer, etwa von der Meisterhand eines Titian, eines Rubens, eines Van Dyk verfertigt, bei gefühlvollen Menschen bewirken, da uns diese erhabenen Beispiele durch die Malerei so nahe, als möglich, gebracht werden. Ich bin von dieser Kraft solcher Bildnisse so lebendig überzeugt, daß ich mich des Wunsches nicht erwehren kann, daß die Gelegenheiten zu einer gleichsam andächtigen Betrachtung derselben minder selten seyn mögten. „Sollte nicht jeder, wenigstens freie Staat“ — fragt Sulzer * — „in

* Im Artikel Malerei.

„dem die schönen Künste einmal eingeführt
 „worden, öffentliche Tempel oder Porticos
 „haben, die dem Andenken der größten Män-
 „ner des Staates gewidmet wären, wie in
 „Athen der Porticus, der Pöcile genannt
 „wurde? Sollten nicht da die Bilder und
 „die Thaten dieser Männer zur Nachem-
 „mung auf das vollkommenste gemacht seyn?
 „Sollten nicht öffentliche Feierlichkeiten ein-
 „geführt seyn, die jenen Eindrücken noch
 „mehr Nachdruck gäben?“

Aber noch kräftiger wirken die Bildnisse edler Menschen, die unsern Herzen vorzüg- lich theuer sind, und an welche wir heilige Verpflichtungen haben. Welche würdige Gedanken, Empfindungen und Entschlies- sungen mögen nicht oft die Bildnisse erlauchter Vorfahren in den Gemüthern gekrönter Sterblichen aufgeregt, wie nachdrücklich mö- gen diese Bildnisse sie nicht oft ermuntert haben, groß und gut zu seyn, zum Seg- gen für Vaterland und Welt? Wie viel mag nicht oft das Bildniß des vortreflichen Vaters, der würdigen Mutter, dazu bei- getragen haben, daß von ihren Söhnen und Töchtern Unschuld und Tugend in ihrer Reinigkeit bewahrt, die frommen Lehren der

Eltern nicht vergessen, die ihnen am Ster-
 belager dargebrachten heiligen Gelübde er-
 füllt, und die Beispiele derselben zum Seg-
 en für die menschliche Gesellschaft nachge-
 ahmt wurden? Wie oft mag nicht das
 Portrait des entfernten Geliebten, wodurch
 das Andenken desselben in völliger Lebhaf-
 tigkeit erhalten wurde, wenigstens eine mit-
 wirkende Ursache gewesen seyn, warum das
 Herz mit unerschütterlicher Liebe an ihm
 hing, warum der Schwur der Treue nicht
 gebrochen, warum das Ehebett nicht besleckt
 ward? Ausserdem haben die Bildnisse unse-
 rer Verklärten unstreitig die Kraft, unser
 Gemüth zu einem heiligen Ernste zu stim-
 men, der überall für Religiosität und Rechts-
 schaffenheit so gedeihlich ist, das süße Band
 der Liebe zu erhalten, das uns mit Bürgern
 einer bessern Welt verbindet, und in uns ein
 süßes heiliges Heimwehe nach jenen Gefül-
 den der Unsterblichkeit zu wecken und zu
 nähren, wo wir mit unsern Geliebten einst
 wandeln sollen unter Bäumen des Lebens—
 nach jener Heimath unseres Geistes, wo-
 hin nur Reinigkeit und Unschuld des Her-
 zens und der Sitten uns führt. Angenom-
 men, daß der größere oder geringere Ein-

Auß, den die Werke der Kunst auf Moralität äussern, der Maasstab sey, nach welchem das Verdienst des Malers gewürdigt werden muß, trage ich daher kein Bedenken, dem Porträtmaler den ersten Rang einzuräumen, wenn er gleich in anderer Hinsicht dem historischen Maler allerdings den Vorrang zugestehen muß.

Das Resultat dieser Untersuchungen, bei welchen uns die Kunst nothwendig sehr achtungswürdig erscheinen muß, ist unleugbar dieses: Beförderung der Moralität ist allerdings kein für dieselbe unerreichbares Ziel. Dieses vorausgesetzt, wird auch wohl niemand leugnen wollen, daß die Kunst in der That zu keinem edleren und höheren Zwecke angewandt werden kann. Aber ob es dem Maler zur Pflicht gemacht werden dürfe, dieses Ziel überall zu verfolgen, diesem Zwecke überall, als dem eigentlichen Zwecke seiner Kunst nachzustreben, das ist eine andere Frage. Indem wir diese bejahen, würden wir zugleich das Verwerfungsurtheil über eine Menge von Gemälden sprechen, deren Werth bereits seit Jahrhunderten anerkannt worden ist, und die nach Jahrhunderten noch die Bewunderung des Kenners

seyn werden, ohngeachtet sie keine unmittelbare Tendenz auf Beförderung der Moralität haben. So viele Landschaften, Seestücke, Jagden, so viele historische und mythologische Gemälde, Schlachtengetümmel und Triumphe verdienen alsdann keine Aufmerksamkeit mehr.

Die Fortsetzung folgt.

Kurzgefaßte Beschreibung
der
Düsseldorfer Galerie.
Fortsetzung.

Der fünfte Saal

ist ganz dem unsterblichen Rubens geweiht, und eben deswegen nach seinem Namen genannt. Wir finden in demselben sechs und vierzig Gemählde, unter welchen jedoch eines zuverlässig nicht sein Werk, sondern das Werk eines seiner würdigen Schüler ist. Es ist das Bildniß seiner ersten Gattin, welches neben dem von ihm selbst gemahlten Bildnisse seiner zweiten Gattin unmittelbar über der Thüre des Einganges in diesen Saal hängt. Beide Bildnisse überzeugen uns, daß Rubens die Gegenstände seiner Liebe mit Geschmack zu wählen wußte.

Wer begierig ist Kubens Geist und Geschmack zu studiren, und sich mit seinen eigenen Augen von der Wahrheit dessen zu überzeugen, was ich in meinem ersten Taschenbuche * über den Künstlercharakter dieses berühmten Mannes gesagt habe, der findet hier die Gelegenheit dazu nach Wunsch. Wenn wir diese fünf und vierzig Schöpfungen seines Pinsels mit Aufmerksamkeit beschauen und betrachten: so werden wir ungedrungen fühlen, die Fruchtbarkeit dieses originellen Genies, den Reichthum und das Feuer seiner Einbildungskraft, seine Stärke und Kühnheit in der Zeichnung, die Vortrefflichkeit seiner Anordnungen, die Schönheit seines Kolorits, seines Helldunkels und seiner Beleuchtungen, und die Dreistigkeit seines Pinsels zu bewundern; wir werden aber zu gleicher Zeit auch bedauern müssen, daß dieser große Künstler die Gränzen und den Zweck seiner Kunst so oft verkannte, seine feurige Phantasie nicht immer durch Vernunft zügelte, nicht eifriger nach Richtigkeit und Schönheit der Zeichnung strebte, sich ohngeachtet aller seiner erworbenen Bes

* Siehe Taschenb. für 1799. S. 93 folg.

kanntschafft mit der Antike nicht merklicher
 über die gemeine Natur erhob, und sich
 weniger auf den feinern physiognomischen,
 als auf den gröbern pathognomischen Ausdruck
 verstand. So wie der Geist und Geschmack sei-
 ner Zeit und seines Volkes auf den forschenden
 Gelehrten unverkennbare Einflüsse äussert: so
 ist auch der Künstler immer mehr oder weniger,
 demselben unterworfen. Je mehr der Natio-
 nalgeschmack seiner Zeit von dem edlen keuschen
 Geschmacke der Griechen abweicht, und je mehr
 Antheil die gröbere Sinnlichkeit an demselben
 hat; desto schwerer wird es auch dem Künstler
 werden, die Muster mit geübtem Schön-
 heits Sinne zu fassen und nachzuahmen, die
 uns jene Meister in den schönen Künsten
 hinterließen, um der feineren Sinnlichkeit
 gebildeter Menschen genug zu thun, die ih-
 ren Schönheits Sinn durch das Studium ders-
 selben geschärft haben. Rubens vermogte es,
 ohngeachtet seines vorzüglichen Genies, sei-
 ner ausgebreiteten Einsichten und hohen Ta-
 lente, nicht, sich über den Nationalgeschmack
 seiner Zeit merklich emporzuschwingen. Da-
 her seine Niederländischen Vorstellungen von
 Schönheit; daher der Mangel an Delikas-
 tesse in der Wahl und in der Darstellung

seiner Sujets; daher sein Bestreben den sinnlichen Menschen mächtig zu erschüttern, ohne die zarteren Saiten des menschlichen Herzens sanft zu berühren; daher der außerordentliche Effect solcher Werke, bei denen der gebildete Beschauer den höheren geistigen Gehalt nicht selten allzusehr vermisst. Zu welcher Höhe würde sich Rubens emporgeschwungen haben, wenn sein göttliches Genie ihn mächtiger über den Geist und Geschmack seiner Zeit emporgehoben hätte. Ob bei schönern edleren Gestalten dieses hohe Leben in den Gemälden dieses Künstlers herrschen würde, welches wir jetzt mit Bewunderung darinnen wahrnehmen, kann vielleicht mit guten Gründen bezweifelt werden. Aber man kann sich dieses hohen Lebens, welches uns bei der Beschauung derselben so mächtig ergreift, mit Innigkeit freuen, und doch zugleich den Mangel eines schöneren Lebens bedauern.

Aber auf welches Werk dieses Kunstriesen soll ich zuerst meine Blicke heften? Von allen Seiten werde ich angezogen. Ueber jedem Bilde des ihm geweihten Saales schwebt gleichsam ein Genius, der mir zuruft: komm her, Kunstfreund, und genieße!

So viele Stimmen betäuben mich. Wie in einer Feenwelt sind meine Augen geblendet, und ich weiß nicht, wo mein Blick zuerst ausruhen soll. Mir ist ungefähr so zu Mius the, wie mir an einer mit unzähligen der ausgesuchtesten Gerichte bedeckten Tafel zu Mische seyn würde, deren jedes die Lusternheit reizet, jedes mich unentschlossener macht, welches ich zuerst geniessen soll. So groß ist die Gewalt, die ein kräftiges, harmonisches Kolorit, verbunden mit einem meisterschaften Helldunkel äussert.

In dieser Verlegenheit wird es am rathsamsten seyn, meine Augen zuerst auf diejenige Wand des Saales zu heften, in welcher sich die Thüre des Einganges befindet, und, nachdem ich mich lange genug mit den Kunstwerken, die hier vorzüglich meine Aufmerksamkeit reizen, beschäftigt habe, zur Betrachtung der übrigen fortzugehen.

Das trauliche Beisammenseyn liebender Menschen hat in einem schöngedachten Familiengemälde für den, der einen unerschrockenen Sinn für Häuslichkeit und häusliche Glückseligkeit hat, unaussprechlichen Reiz. Ein solches Gemälde ist daher unstreitig schätzbbarer, als eine Reihe von einzelnen

Bildnissen; vorausgesetzt, daß es diesen in Hinsicht auf Kunstwerth nicht merklich nachsteht. Wir sehen hier über der Thüre ein solches Familiengemälde, vor dem schwerlich ein Mensch von gebildetem Geiste und gefühlvollen Herzen ungerührt vorübergehen wird. Es athmet, dem Stande und der Würde der Familie gemäß, womit uns der Künstler hier bekannt macht, Pracht und Neppigkeit. Die mit Zierrathen überladenen Säulen des Portikus mögen immerhin von dem Geschmacke des Architekten nicht die vortheilhaftesten Begriffe einflößen; sie beweisen aber, so wie die oben an vier Säulen befestigte Decke, auf welcher wir das Wappen des Arundelschen Hauses erblicken, und wie der türkische Teppich, der den Fußboden bedeckt, die Prachtliebe des Eigenthümers, und selbst jener häßliche, als Harlekin gekleidete Zwerg, auf welchem das Auge eben nicht mit Vergnügen ruht, muß nach dem Geschmacke jener Zeiten ein Zeuge derselben werden. In diesem Portikus sitzt Mylady Arundel in einem Lehnstuhl. Ihre Linke ruht auf einem Arme desselben, und mit der andern Hand streichelt sie einen vor ihr stehenden großen weißen Hund, hin-

ter welchem jener Zwerg, die eine Hand auf den Rücken desselben gelegt, steht. Aus ihrem Antlitze leuchtet Harmlosigkeit und innerer Friede hervor. Sie gefällt, und würde noch mehr gefallen, wenn ihr Anzug weniger steif und geschmacklos wäre. Zwar fehlt es demselben nicht an Pracht; aber das Kostüm des sechzehnten Jahrhunderts ist nicht geeignet, den Reiz einer angenehmen weiblichen Gestalt zu erheben. Hinter ihr steht ihr Gemahl, ein ernster, wackerer Mann, der mit seinem Antheil an häuslicher Glückseligkeit sehr zufrieden scheint. Wenn wir Rubens' Verdienste um das Portrait auch gar nicht künnten: so ließe uns diese sprechende Wahrheit, diese Individualität in den Köpfen, doch nicht daran zweifeln, daß er hier seine Originale vollkommen getroffen hat. Vor Mylord und Mylady steht ein vornehm gekleideter Knabe, welcher ein naher Anverwandter des Hauses zu seyn scheint, und amüsirt sich mit einem Falken.

Der diesem Gemählde zur Rechten hangende Nymphenraub, ist meinen Lesern bereits als ein vortreffliches Bild bekannt. Unter demselben erblicken wir ein Bacchanal. Man

kann zugeben, daß die ausgelassene Fröhlichkeit bei den Festen, die dem Gott der Reben gefeiert wurden, einen unverwerflichen Stoff zu Kunstwerken hergeben könne, und so kann man auch zugeben, daß Kubens ein vorzügliches Talent besaß, um Stoffe dieser Art, in deren Darstellung hohes Leben herrschen muß, zu bearbeiten; und doch mit dem hier dargestellten Bacchanal äusserst unzufrieden seyn. Man muß allem moralischen Gefühle und allem guten Geschmacke entsagen, um an einem Bilde, das dem Auge nichts als ekelhafte Scenen der Trunkenheit und der faunischen Wollust darbietet, Vergnügen zu haben. An dem Erzieher des Bacchus, dem Silen, ist nicht die leiseste Spur der hohen Weisheit bemerklich, die ihm doch bisweilen beigewohnt haben soll, und sein plumper feister Körper erregt eben so wohl Ekel, als diese Trunkenheit, in der er weder seiner Sinne, noch seiner Glieder mächtig ist. Zu seinen Füßen liegt eine in der Trunkenheit hingefunkene schlafende Satyrinn, an deren widerlich herabhängenden Brüsten ein paar junge Satyre saugen. Zur Linken des trunkenen Silens, hinter einem Knaben, der mit ein paar

Böcken spielt, küßt mit faunischer Lüsterlichkeit ein Satyr ein altes wollüstiges Weib, und neben demselben hält ein anderer ein junges Mädchen umschlungen, die mit herabgebeugtem Körper und mit einem Gesicht, auf welchem die niedrigsten Begierden ausgedrückt sind, aus dem Gemälde hervorschaut. Die übrigen schlagen ein lautes Gelächter auf, oder zeichnen sich durch ähnliche Ungezogenheiten aus. Wie war es möglich, daß ein Mann wie Rubens, solche Bilder nicht allein in seiner Phantasie dulden, sondern auch mit Aufbietung seines ganzen Talentes, darstellen konnte.

Lieber weiset denn doch das Auge auf dem an der andern Seite der Thüre hangenden Gemälde, welches den Diogenes vorstellt, wie er bei hellem Tage mit der Laterne Menschen sucht. Es ist bereits an einem andern Orte gezeigt worden, daß dieses Sujet für die Malerei wenig taugt, indem es mir der Maler unmöglich begreiflich machen kann, daß dieses die symbolische Handlung eines Weisen, und nicht vielmehr das alberne Benehmen eines Verrückten sey. Inzwischen fällt uns die Undeutlichkeit und Zweideutigkeit des Gemäldes weniger

auf, da uns diese symbolische Handlung des Weisen sehr bekannt ist und unsere geschäftige Phantasie sein: Ich suche Menschen! sogleich auf seine stumme Zunge legt. Im Uebrigen hat das Gemälde große Schönheiten. Der weise Greis ist eine sehr interessante Figur. Aus seinem Anlitz leuchtet forschender Geist und philosophische Selbstgenügsamkeit hervor. Auch sind die Köpfe derer, die ihn umgeben, voll mannichfaltigen lebendigen Ausdrucks. Ihre Neugier, Verwunderung, oder spöttelnde Verachtung macht mit der philosophischen Ruhe des Weisen einen sehr angenehmen Kontrast.

Von dem über diesem Gemälde hangenden allegorischen Bilde würde ich vielleicht schweigen, wenn es mir nicht rathsam schien, eine nähere Betrachtung desselben zur Erläuterung der Bemerkungen, die ich hin und wieder über die Allegorie gemacht habe, anzustellen. Wir finden auch hier den großen Künstler, mit den ihm eigenen Vorzügen; nur dürfte die Karnation wohl allzusehr übertrieben seyn. Die Sentenz, die er uns hier zum Anschauen hat bringen wollen, ist diese: die Ehre krönt den Helden. Und man muß eingestehen, daß die Allegorie, durch welche

er uns dieses hat sagen wollen, glücklich erfunden und von größerer ästhetischer Kraft, als jene in Worten ausgesprochene Sentenz, sey. Freilich könnte der Held, der hier den Lorbeer empfängt, edler gedacht, und mit mehr Ausdruck ruhiger Geistesgröße und Seelenstärke dargestellt seyn; indessen sagt es mir der Künstler durch dessen Römische Heldenrüstung und Rüstung doch verständlich genug, daß ich mir unter der dargestellten Figur einen Helden zu denken habe. Und was der Mahler sich nicht getraute mir durch Charakterschilderung von gewissen ihm wesentlich scheinenden Eigenschaften seines Helden zu sagen, daß er nämlich ein nüchterner, enthaltsamer, neidloser Mann seyn müsse, das sagt er mir durch beigeordnete allegorische Figuren. Die Trunkenheit ist unter dem Bilde des Silens vorgestellt, um welchen sein Krug und eine Menge Weintrauben umher liegen, und welcher von dem Helden unter die Füße getreten wird. Die Wollust ist nicht weniger verständlich durch eine zu den Füßen des Helden auf Pfeilen sitzende nackte Phryne angedeutet, zu deren Seite ein kleiner Amor die bittersten Thränen vergießt. Weniger verständlich dürfte wohl die Vorstellung des Neis-

des unter jener Furiengestalt seyn, deren Haupt Schlangen umwinden, und die, sich ringelnde Schlangen mit ihrer Hand zum Munde führt. Man kann nicht sagen, daß Rubens hier unauflösbare Räthsel gemahlt hat, und doch, wie viel Vorerkenntnisse muß man zu dem Gemählde mitbringen, um das Gesindel zu seinen Füßen für das zu erkennen, was es ist? Am deutlichsten ist die allegorische Figur, welche die Ehre vorstellt. Es ist eine Himmlische, das sehen wir an ihren Fittigen. Der Held umschlingt sie mit seiner Rechten als traute Freundin seines Herzens, und sie, seine Geliebte, drückt ihm den Lorbeerkranz auf's Haupt mit sichtbarer triumphirender Freude. Die beiden Hauptfiguren drücken also die Sentenz, die uns der Künstler zu Gemüthe führen will, hinlänglich aus: die Ehre krönt den Helden.

Das neben diesem Gemählde in der Ecke hangende große Bild, welches die Mittheilung des göttlichen Geistes an die Apostel unseres Herrn vorstellt, ist nicht allein in Hinsicht auf Anordnung, Kolorit und Hell Dunkel lobenswürdig, sondern es zeichnet sich auch durch edlere Gestalten und sprechender.

dere Physiognomien aus. Freilich sollte der Maler, der dieses Gütet bearbeitet, mehr darauf denken, die mitgetheilten Kräfte, als die wundervolle Mittheilung selbst sichtbar zu machen, die er doch nur sehr unvollkommen andeuten kann, und in den Physiognomien der Apostel sollten wir mehr die dadurch bewirkte göttliche Begeisterung, als das Erstaunen über dieses Wunder lesen. Denn jene Taube — gewiß kein würdiges Bild des göttlichen Geistes in der Malerei, — und die hin und wieder über den Aposteln schwebende Feuerflämmchen sind doch nur eine höchst unvollkommene Andeutung desselben, die ihre Verständlichkeit allein unserer vertrauten Bekanntschaft mit dem Christenthume verdankt. Es wäre aber ungerecht, von Rubens zu verlangen, daß er eben so über Religion in seinem Jahrhunderte gedacht und philosophirt haben sollte, als wir in dem unsrigen.

Auch dieses Märtyrerthum des hl. Laurentius ist allerdings ein sehr schönes Bild. Der nackte Heilige, auf welchen das Hauptlicht fällt, ist nach der Natur sehr wahr dargestellt. Aber einen Heiligen rösten zu sehen, ist ein Anblick, der auch im Gemälde nicht

wohl auszuhalten ist. In der Natur würd' er mehr schrecken, im Gemählde erregt er mehr die Empfindungen des Ekels und des Abscheues. Selbst jener Engel mit der Siegespalme, der über dem frommen Dulder schwebt, söhnt uns mit diesem Anblicke nicht hinlänglich aus. Lieber weilt denn doch der Blick auf diesem sterbenden Seneka. Denn wenn auch die allmählig sich verblutende hins-sterbende Gestalt nicht den angenehmsten Eindruck macht: so giebt doch die Ruhe und sichtbare Geistesgegenwart des dulddenden Weisen, dessen letzten Worte einer seiner Schüler niederschreibt, der ernstern süßen Wehmuth eine willkommene Nahrung.

Unter diesen Bildern hängt ein kleines sehr schönes Gemählde. Es stellt den Heiland der Welt vor, welcher die Buße von vier großen Sündern liebeich annimmt. Der Kopf des Welterlösers ist voll Ausdruck und Interesse. Vor ihm knieet eine Frauensperson nieder. Ihre Stellung ist bittend, die auf ihrem Antlize sichtbare Stimmung ihres Gemüths ist tiefe Traurigkeit. Hinter ihr erblicken wir drei Männer, welche ähnliche Empfindungen verrathen. Und der Welterlöser blickt mit Huld und Erbarmen auf

die Traurenden hin. Wer mögen sie wohl seyn, diese Bekümmerten, die bei dem liebreichsten und freundlichsten der Menschen Trost suchen? Gewiß, es sind Menschen die von Empfindungen der Reue und der Traurigkeit über ihre Sünden ergriffen, aus seinem Munde die süßen Worte zu hören wünschen: dir sind deine Sünden vergeben. Und wohl ihnen! ihr Wunsch wird gewährt. Es kann uns also sehr gleichgültig seyn, ob wir diese Begnadigten mit Namen zu nennen wissen. Daß es Maria Magdalene, Petrus, der am Kreuze zu gleicher Zeit mit Jesu duldende edlere Verbrecher und der König David seyen, hat der Künstler schwerlich verständlich genug angedeutet. Seine Darstellung verliert auch nichts dadurch, wenn wir nicht gerade diese durch einen Anachronismus hier beisammen finden wollen. Dieser Anachronismus würde jedoch auch weiter keiner Entschuldigung bedürfen, wenn der Künstler die Absicht hatte, die Wahrheit darzustellen: Jesus nimmt die Sünder an. Jene vier Sünder stellten dann, gleichsam allegorisch, die ganze Menge von Sündern vor, die an Jesu dem größten Sünderfreunde einen Helfer und Tröster finden.

In seiner Himmelfarth Mariä sehen wir zwar auf den ersten Anblick, daß Rubens nicht — wie Forster sich ausdrückt — von Guido gelernt hat, wie Verklärte schweben. Ihre Bewegung ist zu ungestüm, und zum Emporschweben bedarf sie zu sehr des Beistandes der sie umgebenden Engel. Auch darf man in diesem Gemählde das Idealische, schöne der Gestalten nicht suchen. Inzwischen hat das Gemählde doch so viele Vollkommenheiten, daß Ganze ist so schön, daß man es nicht ohne das innigste Wohlgefallen betrachten kann. Triumphirend schwebt sie empor, die erhabene Königin des Himmels. In ihrem Anlitz strahlt entzückender Vorsegen des ewigen Lebens. Die drei Marien, und die Apostel, die ihr Grab umringen schauen ihr mit Empfindungen der Ehrfurcht und des Erstaunens nach. Vorzüglich interessant ist die Gruppe der vier Apostel im Vorgrunde, die vortrefflich kontrastiren und voll lebendigen Ausdrucks sind.

Ueber das unter der Himmelfarth Mariä hangende anlockende Bild kann ich nichts besseres sagen, als was Forster * darüber

* Ansichten vom Niederrhein. Tb. I.

gesagt hat. „Es ist das liebliche Gedicht,
„wo sieben Amoretten“ (Knaben, denen nur
die Flügel fehlen, um als Liebesgötter zu
erscheinen) „sich hineinflechten in einen
„Kranz von Blumen und Früchten. Mit
„welcher Fülle, mit welcher Kraft sind diese
„Formen aus der Anschauung gegriffen!
„Welches Leben regt sich in ihren Gliedern!
„Wie gaukeln die gesunden Buben so froh
„im vollen Treiben ihrer neuerprobten Mus-
„kelkraft.“ — „Hieher den Blick, ihr Weis-
„sen, und sagt uns, ob es eine andere Wonne
„gebe, als das schöne Leben zu sehn, und
„zu fühlen: es ist!

Der Beschluß künftig.

Ueber einzelne Gemälde
der Düsseldorfer Galerie, und die Mei-
ster von denen sie herrühren.

Lukas Giordano.

ist meinen Lesern bereits als ein talentvoller Künstler bekannt. * Es kann Ihnen daher nicht, anders als angenehm seyn, daß ich Ihnen im Titeltupfer dieses Taschenbuches das Bild des Mannes zeige, der durch seine Kunst eine so glänzende und glückliche Rolle auf der Welt gespielt hat. Dieses Titeltupfer ist eine getreue Darstellung seines von ihm selbst gemahlten Portraits, welches im dritten Saale auf der Hauptwand, Eignanis Himmelfarth Mariä zur Linken, in der untersten Reihe hängt. Das Gemälde ist 4 Fuß hoch, 3 Fuß 2 Zoll breit, und läßt uns den merkwürdigen Mann bis auf

* Siehe Taschenb. für 1800. S. 75 folgd.

Die Kniee sehen. Seine Physiognomie ist freilich nicht sehr anziehend; aber die innere Thätigkeit seines Geistes blickt aus allen seinen Zügen und besonders aus seinem schwarzen Auge hervor. Hier, wo er von so vielen Liebhabern des Schönen gesehen wird, hätte er billig in einem anständigem Anzuge erscheinen sollen. Dieses schmutzige, zerlumpte Kleid, und die damit nur allzusehr übereinstimmende Kopfbedeckung, die aus einem alten Lappen wollenen Zeugens besteht, könnte beinahe den Verdacht erwecken, als sey dieser Künstler äusserst nachlässig in Ansehung der Kleidung gewesen. Inzwischen läßt sich dieses doch von einem Manne kaum vermuthen, der erklärter Günstling eines mächtigen Monarchen und an dem prächtigen Hofe desselben so sehr geachtet war. Vielmehr war es eine Grille, die ihn bewog, diesen ekelhaften Anzug zu wählen, der ihm hier das Ansehn eines Eynischen Philosophen giebt. Er steht vor einer Tafel, auf welcher Bücher und Papiere liegen. In seiner aufgehobenen Rechte hält er ein zusammengerolltes Papier, und mit der Linken zeigt er auf das, was auf einem vor ihm liegenden Papiere geschrieben steht.

Dies Portrait ist so, wie das in eben diesem Geschmacke gearbeitete Portrait seines Vaters, welches als Pendant zu diesem an der andern Seite des Gemähltes von Cignani hängt, im Styl seines Lehrers J. Ribera gemahlt, und vortreflich gezeichnet. Der Grund ist braun.

Es ist nie in Kupfer gestochen worden.

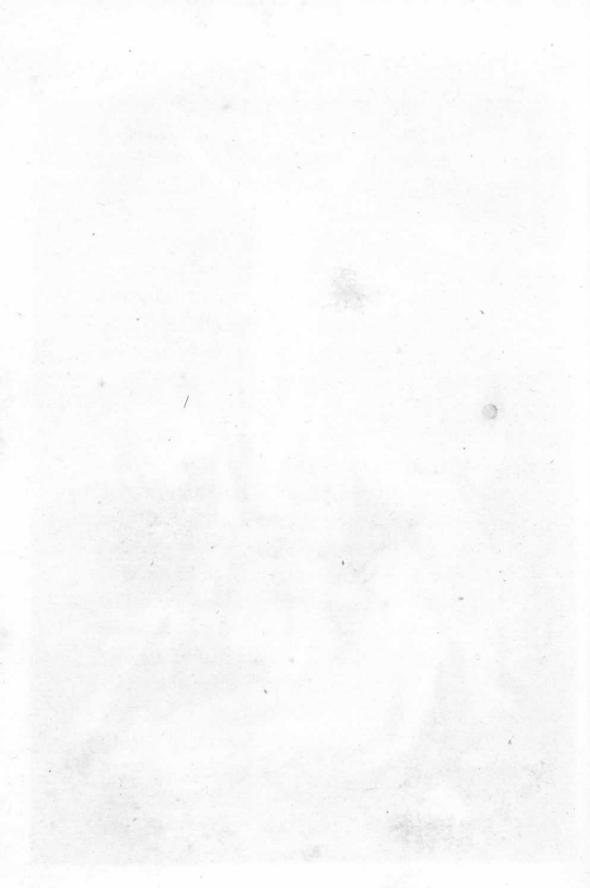
Van der Werff.

Je mehr ich die vortreflichen Werke dieses Künstlers in der Düssel. Galerie betrachte, desto unbegreiflicher wird es mir, wie Forster so unbesonnen über dieselben absprechen konnte. Sie sind eine köstliche Perlenschnur, die der Galerie zu nicht geringem Schmucke gereicht. Ich wenigstens muß es gestehen, daß diese gelecten Bilderchen, wie Forster sich auszudrücken beliebt, etwas unaussprechlich Anziehendes für mich haben, und daß ich mich nicht enthalten kann, den Mann zu bewundern, der sich so sehr über den Geschmack der Schule erhob, von welcher er ansgiang, der so schön dachte, und so tief empfand, und der nicht allein das

Auge, sondern auch den Geist und das Herz so sehr zu befriedigen wußte. Sein Christus am Kreuz ist bereits an einem andern Orte gewürdigt worden. * Das Bild ist reichlich mit allen den Vollkommenheiten ausgestattet, die wir in den Werken dieses Künstlers zu finden gewohnt sind. Das Kreuz, an dem der Welsterlöser so eben verblieben ist, wird etwas von der Seite gesehen. Die auf der Erde sitzende Mutter desselben, die aus Schmerz in eine tiefe Ohnmacht gesunken ist, hat eine Hand auf die linke Schulter der heil. Magdalene gelegt, die mit gefalteten Händen, und mit dem Ausdrucke der innigsten Betrübniß vor ihr auf den Knien liegt. Jene erblicken wir in einem gräulichen Kleide. Ein großes blaues Gewand bedeckt ihren Kopf nach Art eines Schleiers, geht dann über den Rücken herunter, und, nachdem es vorne wieder zum Vorschein gekommen ist, unter dem rechten Arme her. Diese hat ein grünes Kleid ohne Aermel. Ihre Schultern und Arme sind nackend. Die andre Freundin der leidenden Mutter, die hinter ders

* Siehe Taschenb. für 1802. S. 69.





selben steht, und sie in ihren Armen hält, hat einen gräulichen Rock, und über demselben einen kurzen gelben Leibrock ohne Ärmel. Ein großer seegrüner Schleier, der vom Kopf auf die rechte Seite und den Rücken herabfließt, hängt von vorne wieder über die Arme her. Die dritte Freundin, die zur Seite derselben auf den Knien liegt, und sie mit der Schulter unterstützt, hat einen großen, gräulichpurpurfarbenen Schleier, der ihr Haupt und ihren ganzen Körper einhüllt. Hinter dieser vortrefflichen Gruppe, steht der weinende Liebling des Volklendeten in einem kurzen gelben Leibrocke. Er verhüllt sein Gesicht mit seinem purpurfarbenen Mantel. So verhüllte Timanthes in seinem berühmten Gemälde, welches die Aufopferung der Iphigenie vorstellte, das Antlitz des Agamemnon, weil er, den unaussprechlichen Schmerz dieses unglücklichen Vaters lebhaft genug ausdrücken zu können, verzweifelte. In der Entfernung sieht man einige Soldaten, und zweien Officiere zu Pferde, die bei der Kreuzigung Dienste verrichtet haben, und nun im Begriff sind nach Jerusalem zurückzukehren. Van der Werff verfertigte dieses schöne

rührende Gemählde, dessen Anschauen das Herz in heilige Wehmuth zerschmelzt, im Jahre 1706. Es hängt, wenn man in den vierten Saal hereinkommt, linker Hand neben der Thüre, in der Mitte der untersten Reihe.

Von diesem Gemählde hat B. Green ein Kupferblatt in Schwarzkunst geliefert, welches 26 Zoll hoch und 17 Zoll breit ist.

Nikolas Pouffin (Nicolo Pouffino)

begann sein irdisches Leben im Jahr 1594 zu Andely, einem kleinen Städtchen in der Normandie. Sein Vater war ein verarmter Adlicher. Er fand es daher, wie er zu reiferem Verstande kam, nothwendig, ein Geschäft zu wählen, durch welches er sich in Zukunft sein hinlängliches Auskommen verschaffen könnte, und wählte aus Neigung die Malerei, in welcher er an seinem Geburtorte von einem französischen Maler, Quintin Varin den ersten Unterricht erhielt.

Durch Hülfe eines jungen Edelmannes von Poitou kam er als achtzehnjähriger Jüngling nach Paris, wo er die Schulen

verschiedener Meister besuchte. Aber der Unterricht des Noel Jouvenet des Ferdinand Elle und des Allemand war für den jungen talentvollen Künstler bald zu dürftig. Er fing also an, sich durch eigene Anstrengung und Uebung zu vervollkommenen, und erwarb sich eine große Fertigkeit, nach Basreliefs, nach dem Raphael und nach dem Julius Romanus zu zeichnen, wodurch sein Schönheits Sinn allmählig gebildet ward.

Der junge Edelmann, durch dessen Beistand er nach Paris gekommen war, nahm ihn mit auf eine Reise durch die Provinzen, und brachte ihn nach Poitou. Hier sollte er sein Schloß mit Gemälden verzieren. Aber die Verwandten seines Gönners wußten diesen Plan zu vereiteln. Poussin mußte daher von allem Gelde entblößt, seine Rückreise nach Paris zu Fuße antreten. Auf dieser Reise verfertigte er zu Blois einige Gemälde für die Kapuziner, und im Schlosse zu Chiverny einige Bachanalien. Er vollendete seine Rückreise nach Paris glücklich; aber kaum war er wieder da, so befiel ihn eine Krankheit, die ihn bewog, sich auf einige Zeit nach seinem Geburtsorte zu begeben, und dort, beim Genusse ei-

ner wohlthätigern Lust, seine völlige Genesung abzuwarten. Nachdem er von dort aus wieder nach Paris gekommen war, begann die Sehnsucht nach Italien, diesem herrlichen Mutterlande der neueren Kunst, seine ganze Seele zu beschäftigen. Er konnte derselben nicht länger widerstehen. Er machte sich wirklich auf den Weg; aber ein widriger Zufall nöthigte ihn, wieder zurückzufehren, ehe er das Land seiner Wünsche betreten hatte. Das zweite mal gieng es ihm nicht besser. Indessen rückte doch endlich die Zeit heran, wo das Schicksal seiner heißen Sehnsucht nach dem gelobten Lande der Kunst günstiger war.

In Paris hielt sich damals ein Ritter aus jenem gelobten Lande, der bekannte Dichter *Marino* auf. Dieser lernte den jungen Künstler kennen und schätzen, bewunderte seine Talente, und beehrte die Arbeiten desselben mit seinem Beifall. Man kann sich leicht denken, wie das Herz unseres Poussin gepocht haben mag, als dieser sich erbot, ihn mit nach Italien zu nehmen, und die Reisekosten für ihn zu bestreiten. Und doch war es ihm nicht möglich, das Anerbieten seines Gönners anzunehmen. Es

mochten nun unternommene Arbeiten, oder andere Umstände ihn zurückhalten; genug, er mußte denselben abreisen lassen, ohne ihn zu begleiten. Doch versprach er ihm beim Abschiede, bald nachzufolgen. Und diesmal widersetzte sich das Schicksal seinen Wünschen nicht. Nachdem er zu Paris noch einige Gemälde, insonderheit das Gemälde in der Frauenkirche, welches den Tod der hl. Jungfrau vorstellt, verfertigt hatte, trat er im dreißigsten Jahre seines Alters die Reise nach Rom an, vollendete sie glücklich, und wurde dort mit der größten Achtung und Liebe von seinem Gönner Marino aufgenommen. Der Umgang mit diesem schönen Geiste hatte auf die Bildung seines Geschmacks den vortheilhaftesten Einfluß. Marino empfahl ihn auch dem Kardinal Barbieri, der ein großer Liebhaber und Beförderer der Kunst war. Die schönsten Tage schienen ihm also in Rom bevorzustehn. Aber ach! was sind des Sterblichen süßeste Hoffnungen auf Erden? — Seifenblasen, die oft plötzlich in ihr nichts dahinsinken. Marino starb. Barbieri mußte als päpstlicher Gesandter Rom verlassen. Und so sahe sich Poussin auf einmal in die allertraus

rigste Lage versetzt. Zwar hatte er an den berühmten Bildhauern Algardi und Franz Queſnoy, die mit ihm in einem Hause wohnten, getreue Freunde gefunden; allein diese waren selbst in einer traurigen Lage, und mußten sich durch Modelliren nach Antiken kümmerlich ernähren. Alles, was sie für ihn thun konnten, war dieses, daß sie ihn an ihrer Arbeit und an ihrem Verdienste Theil nehmen ließen. Pouſſin ließ sich dadurch aber nicht abhalten, sich in der Malerkunst möglichst zu vervollkommen. Er benutzte in dieser Absicht jede müßige Stunde zur Erweiterung seiner Kenntnisse und zur Uebung seiner Talente. Da er die Anatomie bereits sehr gründlich verstand: so legte er sich nun auf die Geometrie, Perspektive und Baukunst. Er studirte anfangs nach Titian, den er in Ansehung des Kolorits vergebens zu erreichen strebte, in der Folge nach Raphael und am liebsten nach Dominichino. Es schien ihm jedoch überflüssig, die Werke dieser großen Künstler zu kopieren. Er glaubte genug zu thun, wenn er sie nur fleißig betrachtete, und hielt das Kopieren für Zeitverlust. Er verließ beim Spaziergange nicht selten seine Freunde, um

die Gegenden um Rom her abzuzeichnen, und sich so mit der schönen Natur bekannter zu machen. — Seine Gemählde wurden zwar bisweilen gefordert, aber sehr schlecht bezahlt.

Indessen kehrte der Kardinal Barbieri wieder nach Rom zurück, und es begannen für den Künstler glücklichere Zeiten. Barbieri verlangte von ihm mehrere Gemählde. Der Ritter Del Pozza ward sein Gönner, und ließ es ihm an Arbeit nicht fehlen. Seine Werke erwarben ihm den Beifall der Kenner.

Um diese Zeit verheirathete sich Poussin mit der Schwester des Kaspar Düghet, den meine Leser bald näher werden kennen lernen. Seine Ehe blieb aber kinderlos.

Der zunehmende Ruf des Poussin machte den Kardinal Richelieu, der in Frankreich den Flor der Künste aus allen Kräften zu befördern suchte, aufmerksam auf ihn. Dieser that dem Könige, Ludwig XIII, den Vorschlag, daß er ihn von Rom zurückberufen und ihm die Galerie im Louvre übertragen mögte. Der König genehmigte diesen Vorschlag, und Poussin wurde im Jahr 1640 durch den Herrn von Chantelou von Rom abgeholt. Der König sowohl, als der Kar-

dinal behandelten ihn mit vieler Achtung. Im Jahre 1641 wurde er mit einem Jahresgehalt von 3000 Livres und freier Wohnung zum ersten Hofmaler ernannt. Aber seine Rivalen Le Mercier, Vouet und Fouquieres wußten ihm gleichwohl jene Arbeiten im Louvre durch allerlei Ränke zu entreißen. Der Verdruß, den ihm diese neidischen Künstler bereiteten, war wohl die Hauptursache, warum Poussin den König um Erlaubniß bat, nach Rom zurückkehren, seine häuslichen Umstände in Ordnung bringen, und von dort seine Frau abholen zu dürfen. Denn auf diese Weise verschaffte er sich wenigstens auf einige Zeit Ruhe. Da aber wenig Monate nachher nicht allein der Kardinal Richelieu, sondern auch der König starb: so dachte er an keine Rückkehr nach Paris mehr. Ludwig XIV bestätigte in dessen seinen Titel als erster Hofmaler, und ließ ihm sein Gehalt in Rom richtig auszahlen. Er verfertigte hier eine große Menge von Staffeleigemälden, die von Zeit zu Zeit nach Paris abgesandt wurden. Auch die, die in Italien zurückblieben, wurden in der Folge daselbst größtentheils aufgekauft und nach Frankreich gebracht.

Nach einer Reihe glücklich durchlebter Jahre, begann Poussin die Gebrechen des Alters zu fühlen. Er bekam ein Zittern in allen Gliedern, welches ihn in den letzten Jahren seines Lebens zu aller Arbeit untüchtig machte, und ihn sehr häufig nöthigte, das Bette zu hüten. Er starb zu Rom im Jahr 1665 im 71te Jahre seines Alters, und wurde in der Kirche des heil. Laurentius in Lucina begraben.

Poussin war ein Mann von tiefdenkendem Geiste, reifer Beurtheilungskraft und gebildetem Geschmacke. Er besaß ausgebreitete Kenntnisse und außerordentliche Belesenheit. Sein Umgang war ernst und lehrreich, und also für Leute von Verstand sehr angenehm. Von solchen wurde er daher sehr begierig aufgesucht, wenn er Morgens und Abends, auf dem Plage der Kirche Trinita de monte, seiner Gewohnheit nach, in der Nähe seiner Wohnung spazieren gieng. Er behauptete bei allen seinen Handlungen den Charakter des rechtschaffenen Mannes, und war daher bei allen Rechtschaffenen beliebt. Weit entfernt vor aller Habsucht, verkaufte er seine Gemählde um sehr billige Preise, und ließ sich nie mehr dafür bezahlen, als er ge-

fordert hatte. Er führte ein einförmiges, thätiges und arbeitsames Leben, und war ein so abgesagter Feind des Luxus, daß er nicht einmal einen Bedienten hielt.

Poussin arbeitete weniger für die Phantasie und für das Herz, als für den Verstand. Seine Gemälde sind voll Sinn und Bedeutung, geschickt, Nachdenken zu wecken und zu unterhalten, und gewähren selbst demjenigen Genuß, der kein Gefühl für das Schöne in der Malerei hat. Man nannte ihn daher den Maler für Leute von Verstand. Sehr sorgfältig überdachte er seine Sujets, ehe er zur Darstellung schritt. Mit der äussersten Sorgfalt beobachtete er das Uebliche. Nicht selten beobachtete er dasselbe mit allzuvieler historischer Treue, und brachte zur genauen Bezeichnung des Orts der Zeit und der Personen zu viele zerstreute Bewerke an. Indessen ist er doch von allen Fehlern wider das Uebliche nicht frei geblieben. Er wählte am liebsten ernsthafte Gegenstände, und behandelte dieselben mit vieler Einsicht; verfehlte aber doch oft das Schickliche und die malerische Wirkung. Seinen Werken fehlt das Leben, das uns bei den Werken so vieler andern Meister fast

vergessen läßt, daß wir keine Scene aus der wirklichen Welt, sondern ein Gemählde vor uns sehen. Eine Hauptursache davon ist unstreitig die, daß Poussin die Natur nicht mehr zu Rathe zog, nicht öfter nach den Werken großer Meister kopirte, sondern ein allzuges treuer Nachahmer der Antiken und der Basreliefs war. Seine Figuren erinnern daher nur zu oft an seine marmornen Vorbilder. Er zeichnete sehr korrekt und nach schönen Verhältnissen, aber efigt und steif. Der Ausdruck ist oft unbedeutend und liegt mehr in den Stellungen, als in den Physiognomieen. Die Hauptfiguren sind oft weniger interessant, als die Nebenfiguren. Seine Gewänder sind zu ängstlich und in zu viele kleine Falten geworfen. Sie verrathen Nachbildung nasser über den Gliedermann geworfener Gewänder, und bedecken oft das Nackende kaum. Mit den Farben wußte Poussin nicht recht umzugehen. Seine Gemählde haben daher nachgedunkelt. Sein Kolorit ist schmutzig weinhefenartig im Hellen, nußbraun im Dunkeln. Seine Beleuchtung und sein Helldunkel verdient kein sonderliches Lob.

In der Landschaftsmahlerei war die Natur seine Führerin. Er zeichnete im Felde und an den Ufern der Tiber nach der Natur. Nicht selten nahm er Steine, Moos, Kräuter und Blumen mit nach Hause, um durch getreue Darstellung derselben seine Vorgründe zu bereichern. Seine Landschaften sind daher meisterhafte Abschilderungen der schönen Natur. Sie erregen Ernst und Nachdenken.

Die meisten, und vorzüglichsten Werke dieses Meisters befinden sich zu Paris; doch ist die Dresdner Galerie auch reich an Gemälden von seiner Hand. Die Düsseldorfer Galerie besitzt von ihm nur vier Gemälde — die Geburt Jesu, die Verkündigung Mariä, der heil. Norbert, welcher den Orden aus den Händen der heil. Jungfrau erhält, und die Enthaltensamkeit des Scipio.

Seine Geburt Christi hängt, wenn man aus dem dritten Saale in den vierten gehen will, rechter Hand in der Ecke, ist auf Holz gemahlt, und nur 1 Fuß 5 Zoll hoch, 1 F. 2 Z. breit, und hat kleine aber ganze Figuren. Dieses Bildchen ist zwar keines von den vorzüglichsten Werken dieses Meisters; indessen ist es doch unserer Aufmerk-



samkeit nicht unwerth. Daß eben im Stalle zu Bethlehem gebohrene göttliche Kind, liegt auf einem blauen Mantel, den die liebende Mutter unter demselben ausgebreitet hat, in der Krippe. Sie, die dasselbe zu gebären gewürdigt ward, liegt vor dieser Krippe auf ihren Knien, und betrachtet den Neugeborenen mit heiliger Zärtlichkeit. Ihre Gestalt ist sehr angenehm. Sie trägt über einem Karmoisinrothen Kleide ein weißes Gewand, welches ihr Haupt und ihre Brust bedeckt. Hinter ihr steht Joseph in einem gelben Leibrocke, und betrachtet aufmerksam den göttlichen Knaben. Das Gemälde flößt fromme Empfindungen ein. Nur wünscht man, der Künstler hätte den Stall weniger charakterisirt, und den Ochsen und Esel weggelassen.

Kaspar Dughet,

welcher wegen seiner genauen Verbindung mit Poussin auch den Namen dieses seines Schwagers führt, wurde zu Rom im Jahr 1613 geboren. Sein Vater war ein Pariser, der sich in Rom niedergelassen hatte. Da er von Jugend auf eine große Neigung zur Malerei blicken ließ, so trug sein Va-

ter kein Bedenken, ihn derselben zu weihen. Nikolaß Poussin wurde sein Lehrer und die Unterweisung desselben war bei ihm von so gutem Erfolge, daß der Schüler bald Werke lieferte, die des Meisters nicht unwürdig gewesen wären. Da aber Poussin wohl einsehe, wie wichtig es für den Landschaftsmahler sey, seine Landschaften gut staffieren zu können; so hielt er ihn nicht allein zur Landschaftsmahlerei, wozu er die meiste Neigung äusserte, sondern auch zum Studium der Figuren an.

Seine Bilder fingen schon an, stark gesucht zu werden, als er sich von einem Mailändischen Edelmann bereden ließ, mit ihm in sein Land zu gehn. Er entschloß sich um desto leichter dazu, da er ein leidenschaftlicher Liebhaber der Jagd war, und der Edelmann ihm die Jagden seines Landes so reizend zu schildern wußte. Indessen währte es nicht lange, so fing das herumschweifende unthätige Leben an, ihn zu ekeln, und er kehrte nach Rom zurück. Einige Gemählde, die er für den Herzog von Cornia gemacht hatte, gefielen demselben so gut, daß er ihn auf ein Jahr nach Perugia und Castiglione schickte, damit er dort für ihn ar-

beite. Allein hier waren die Versuchungen zur Befriedigung seiner Lieblingsleidenschaft für ihn zu lockend. Er verdarb seine Zeit mit der Jagd und mit dem Fischfange, und vergaß seine Kunst. Er schenkte endlich dem Herzoge einige Gemälde, und nahm Abschied von ihm. Dieser überhäufte ihn dagegen mit Geschenken, und ließ ihn zurück nach Rom bringen.

Düghet war ein enthusiastischer Liebhaber der schönen Natur. Er studirte dieselbe wenn er sich mit der Jagd belustigte, und machte sich mit allen ihren Reizen vertraut. In Rom miethete er vier Wohnungen in vier verschiedenen Gegenden der Stadt, um nur verschiedene Aussichten zu haben, und dieselben bei seinen Arbeiten benutzen zu können. Sein Schwager Poussin besuchte ihn bisweilen bei seiner Arbeit und belebte seine Landschaften mit schönen Figuren.

Unmäßigkeit in der Arbeit, und Unbesorgsamkeit bei der Befriedigung seiner Jagdlust an Sonn- und Feiertagen zogen ihm eine langwierige Krankheit zu. Als er von derselben genesen war, reiste er zu seinem Gönner, dem Herzoge von Cornia nach Perugia. Dieser nahm ihn mit nach Castiglione, und

von dort nach Florenz, wo ihn der Adel mit vieler Achtung aufnahm, und mit Bestellungen überhäufte. In der Folge that er von Rom aus auch eine Reise nach Neapel, wo er nicht weniger Liebhaber seiner Landschaften fand. Er mußte sich daselbst ein ganzes Jahr aufhalten, um die Wünsche derselben zu befriedigen.

Wie er wieder nach Rom kam, fing er an, der Manier des größten unter allen Landschaftsmählern der neuern Zeit, des Claudius Gillee, der, weil er ein geborner Lothringer war, auch Claude Lorraine genannt zu werden pflegt, zu folgen; wodurch seine Landschaften ausnehmend gewannen.

Düghet wollte sich nie verheirathen, ob er gleich ein Vermögen von mehr als 30000 römischen Thalern erworben hatte. Es war ihm daher sehr gleichgültig, ob seine Schätze sich mehrten oder minderten. Gegen seine Freunde und Bekannten war er allzu gastfrei und freigebig. Und da er ausserdem in seinen zwei letzten Lebensjahren immer krank war: so schmolz sein Vermögen allmählig so zusammen, daß er, als er im Jahr 1575 im 60 Jahre seines Lebens starb, von seinem Nach-

laß kaum anständig in der Susannenkirche begraben werden konnte.

Das Herz dieses Künstlers war sanft, liebevoll und heiter, wie die Natur, mit der er sein ganzes Leben hindurch in der süßesten Vertraulichkeit lebte. Im Umgang war er voll Wiß und guter Laune. Seinen Freunden war er ein biederer Freund.

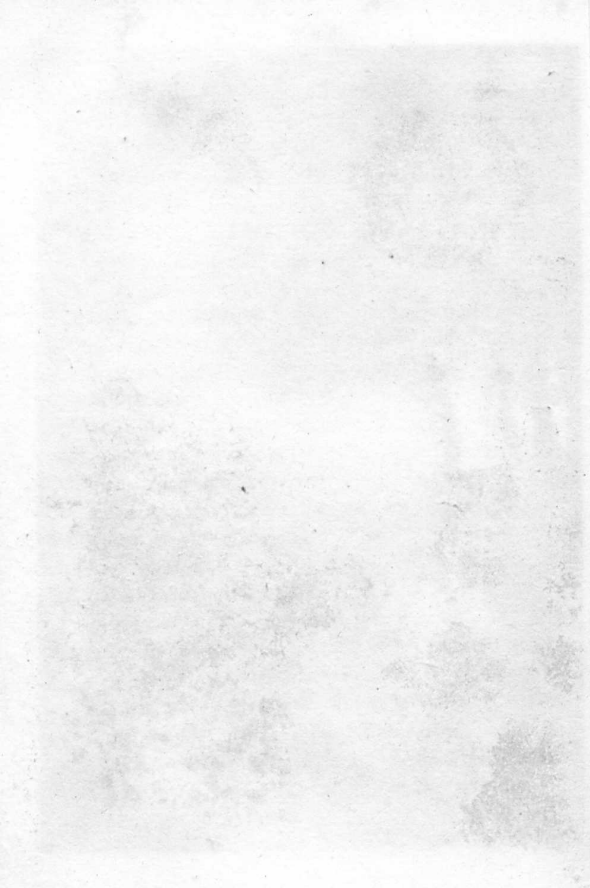
Als Landschaftsmahler behauptet er nach dem Klaudius Gillee den ersten Rang. Er arbeitete, wie sein Schwager Poussin, im heroischen Stiele. Seine Landschaften flößen Ernst, Schauergefühl und Schwermuth ein. Gemeiniglich führt er uns in gebirgigte Gegenden, in einsame Thäler, in düstre Eichenwälder, und an schäumende Wasserfälle, und eröffnet Ausichten auf weite Ebenen. Die Beleuchtung ist in seinen Gemälden vortreflich. Das Kolorit ist zu finster, aber harmonisch. Die Formen seiner Bäume sind nicht ganz wahr, und seine Fernen sind nicht so duftig gemahlt, als die seines Vorgängers Klaudius Gillee.

Seine Werke sieht man zu Rom, zu Paris, zu Dresden, und an andern Orten. In der Düsseldorfer Galerie befinden sich zwei Landschaften von ihm, welche beide vortreflich

lich und des großen Meisters würdig sind. Vorzüglich verdient aber die historische Landschaft unsere Aufmerksamkeit, welche in dritten Saale auf der Hauptwand in der Ecke, nach der Thüre des Einganges hin, hängt. Das Gemälde ist auf Leinwand gemahlt, 5 Fuß, 9 Zoll hoch, 4 Fuß 3 Zoll breit. Ich habe dieses Gemälde schon an einem andern Orte mit verdientem Lobe gedacht.* Es ist indessen hier einer ausführlicheren Betrachtung würdig. Der Künstler führt uns in ein einsames, ödes und rauhes Thal, welches sich gegen den Hintergrund zu erweitert, und die Aussicht auf eine Gebirgskette gewähret, die den Horizont begränzt. Diese Gebirge sind mit Bäumen und Kräutern bewachsen. Ruinen und Fabriken aus der graueren Vorzeit machen die Aussicht auf dieselben interessanter und romantischer. Ein kleiner Fluß wässert das Thal, bildet im Vorgrunde einen Wasserfall, und stürzt in ein tieferes Bette herab, welches von Kräutern und Gesträuchen umgeben ist. Man sieht vorne eine Heerstraße, bei welcher sich eine schöne Gruppe von Bäumen erhebt. Dorthin hat der

* Siehe Taschenb. für 1801 S. 62.





Mahler den Elias gestellt, den jetzt ein Engel benachrichtigt, der Herr gehe vorüber. Der Prophet erhebt seine Blicke, und sieht mit heiliger Bestürzung den Herrn auf hohen und dicken Wolken vorübergehn. Das Bild ist unbeschreiblich schön. Beide, die Landschaft selbst und die Staffierung derselben, wirken harmonisch auf das Gemüth, um es mit heiligem Ernste und mit dem Schauergefühl der Nähe des Weltbeherrschers zu erfüllen. Diese öde, verlassene Einsamkeit, diese ernstesten Hochgefühl weckenden Aussichten, diese dunkeln und kühlen Schatten, dieser stille und ruhige Himmel — alles ladet, wie in einem heiligen Haine, zur ehrfurchtsvollen Feier vor dem Allgegenwärtigen ein. Und siehe! er, der zwar ein Seher Gottes, aber doch auch ein Sohn des Staubes war — wie er, von unnennbaren mächtigen Empfindungen ergriffen, auf den vorübergehenden Herrn der Natur hinstarrt. Wahrlich, man muß es gestehn, der Künstler konnte zu dieser Landschaft schwerlich eine passendere Staffierung, und zu diesem Sujet schwerlich eine passendere Landschaft erfinden. Die eine ist, wie die andere, vortrefflich gedacht und ausgeführt. Nur muß ich freilich gestehn, daß ich das

unbedeutende Figürchen, welches den Herrn der Welt andeuten soll, wegwünschte. Zur Verständlichkeit des historischen Gegenstandes ist es nicht schlechterdings nothwendig, und der Eindruck, den das Gemälde im Gemüthe des Beschauers zurücklassen soll, wird dadurch geschwächt.

Von diesem Gemälde ist ein altes französisches Kupfer vorhanden.

Caspar de Crayer.

wurde im Jahr 1582 zu Antwerpen geboren. Seine Eltern entdeckten schon früh in ihm Neigung zur Malerkunst. Folgsam dem Winke der Natur, weiheten sie ihn derselben, und ließen es ihm an Unterweisung nicht fehlen. Raphael Corcie, ein Schüler des Michael Corcie, der den Unterricht des unsterblichen Raphaels genossen hatte, wurde sein Lehrer. Von der Natur mit dem glücklichsten Genie begabt, und von dem regen Verlangen, ein vollkommener Künstler zu werden, angespornt, erlangte er bald durch ausharrenden Fleiß eine außerordentliche Geschicklichkeit, und ließ seinem Lehrer weit hinter sich. Die Natur war überall sei-

ne Führerin , und sie geleitete ihren Liebling so sorgsam und glücklich , daß er die Freude und die Bewunderung seiner Zeitgenossen ward , die es seinem Pinsel an Beschäftigung niemals mangeln ließen.

Sein gewöhnlicher Aufenthalt war in Brüssel, woselbst sich der Hof befand. Hier verfertigte er eine Menge von Gemälden. Sein Portrait des Kardinal Infanten Don Ferdinand in Lebensgröße , welches an dessen Bruder , den König von Spanien gesandt wurde , war bewundernswürdig schön. Der König und der ganze Hof staunten über die Geschicklichkeit des Künstlers. Zur Belohnung dafür erhielt er eine goldene Kette und einen Jahrgehalt.

Um ihn auf immer an Brüssel zu fesseln, both man ihm ein anständiges Amt an. Allein er schlug dasselbe aus , entfloß dem Getümmel dieser volkreichen Stadt , und ließ sich in Gent nieder, wo einer seiner Schüler, Johann van Cleef, für ihn ein Haus gemiethet hatte. Hier war es, wo Van Dyl ihn besuchte. Er war eben im Begriffe, vom Bette aufzustehen, als dieser zu ihm kam, und steckte den einen Arm in den Schlafrock. Van Dyl bath um die Erlaubniß, ihn

in dieser Attitüde mahlen zu dürfen. Er erhielt dieselbe und verfertigte von diesem Künstler ein unvergleichliches Portrait.

Als der Erzherzog Leopold zum Statthalter in den Niederlanden ernannt wurde, bestätigte derselben seinen Jahrgehalt. Er war ein großer Gönner des Künstlers und beschäftigte seinen Pinsel auf mancherlei Weise.

Crayer heirathete nie. Er hatte eine Schwester bei sich, die sein Hauswesen besorgte. Bis in sein sechzigstes Jahr arbeitete er mit Munterkeit, und mit Ruhm. Seine spätern Gemählde sind aber von keinem großen Werthe. Sie sind traurige Denkmäler seines durch das Alter geschwächten Talentes.

Seine Gemählde wurden in den Niederlanden der Schmuck der Kirchen und Abteien.

Die Düsseld. Galerie hat nur ein einziges Gemählde von ihm, welches Herr v. Hasgedorn mit Recht ein Denkmal seiner Stärke nennt. Da ich über den Werth dieses Gemähldes bereits an einem andern Orte geredet habe: * so bleibt mir hier nichts übrig,

* S. Taschenbuch für 1800. S. 34



als dasselbe umständlicher zu beschreiben. Der Künstler hat ein prächtiges Amphitheater aufgeführt. Oben auf demselben sitzt auf einem glänzenden Throne, über welchem eine fliegende von Genien gehaltene Decke hängt, die Mutter des Weltheilandes, ihren göttlichen Knaben mit beiden Händen vor sich haltend. Nackend steht er auf ihrem Schooße. In seiner Linken hält er den Scepter. Das Symbol der ihm beschiedenen Weltherrschaft, und mit der Rechten scheint er nach den Palm- und Delzweigen zu greifen, die ihm ein Genius darreicht. Seine ganze Attitüde verräth Lebhaftigkeit und Frohsinn. Die Madonna hat ein rothes Kleid. Ueber ihrem Schooße sieht man eine blaue sammetne Decke ausgebreitet, die reich mit Perlen besetzt ist. Heilige umringen ihren Thron. Die, die nahe dem Throne, zur Linken desselben mit Kreuzweise über die Brustgeschlagenen Armen vor dem Jesuskinde ehrfurchtsvoll auf ihren Knien liegt, ist die heilige Apolline. Man erkennt sie an der Zange, die sie als Werkzeug ihres Märtyrertodes in ihrer Rechten hält. Ihr Anzug ist reich und prächtig. Ueber einem kostbaren grünen Kleide hat sie einen langen violetten Schleier von Mohr,

welcher mit Gold und Perlen besetzt ist. Hinter ihr stehen zwei Frauenzimmer, die dem göttlichen Knaben Blumen darbringen, wollen. Sie scheinen miteinander zu reden. Zur Rechten des Thrones stehen Johannes der Evangelist und der Apostel Jakobus, und reden ebenfalls mit einander. Den ersten erkennt man am Kelche, den er in seiner Rechten hält, und den andern an seinem Pilgerstabe. Johannes hat ein grauchangeantenes Kleid, und über demselben eine grüne Draperie, welche über seine linke Schulter und seinen linken Arm herhängt. Den Jakobus sehen wir in einem simpeln blauen Gewande. Niedriger, auf einer Stufe des Amphitheaters, hat der Künstler sechs andere Heilige gestellt. Zur Rechten sehen wir zuerst den heiligen Stephanus in seinem violetten mit Gold verbräunten Diakonenkleide. Seitwärts gegen den Thron sich wendend, zeigt er der Madonna, und ihrem Knaben einen Stein, und deutet dadurch auf den Martyrertod, den er unter dem Steinregen starb. Man sieht ihn nur zum Theil, denn vor ihm stehen der heil. Laurentius und der heil. Andreas. Der heilige Laurentius wird an dem Koste erkannt, den er in seiner Rechten hält, und

der heilige Andreas an seinem Kreuz, welches er mit der rechten Hand gegen seinen Rücken lehnt. Beide kehren dem Throne den Rücken zu, und reden mit einander. Der heilige Laurentius hat ein grünes mit Gold verbräuntes Diakonenkleid, und hält in der Linken einen Palmzweig, das Sinnbild der Ueberwindung im letzten gräßlichen Kampfe. Der Heil. Andreas hingegen ist bis auf die Hüften nackend. Um seine Hüften ist ein weißes, und über demselben noch ein rothes Tuch geschlungen. Das letztere hängt über seinem linken Arme bis zu den Füßen herab. Zur Seite des heil. Andreas steht Antonius der Einsiedler, in einem langen Kleide von grobem grauem Tuche, seinen Pilgerstab in der einen und den Rosenkranz in der andern Hand. Er wird von der Seite gesehen, sein Gesicht ist nicht nach dem Throne, sondern zur Rechten gewendet. Auf einer niedrigeren Stufe zur Linken des Thrones, steht der heil. Augustin im bischöflichen Ornate, mit vor sich hin gebeugtem Haupte. Er blickt zu dem Jesuskinde mit einem Herzen voll flammender Liebe empor. Dieses lieblich beflammende Herz zeigt ein emporschwebendes Genius dem göttlichen Knaben. Ein an

derer Genius steht hinter ihm, und schmiegt sich an sein Gewand. Hinter dem Bischoffe steht der heil. Nikolaus, die linke Hand auf seine Brust gelegt, und mit der rechten ein Brod emporhebend.

Ganz unten sieht man zur Rechten des Gemähltes den Mahler und seine Familie. Seine Schwester, die mit gefalteten Händen zum Throne hinaufblickt, und deren Kopf von der Seite gesehen wird, hat ein blaues Kleid, und über demselben ein weißes Tuch von Mouffelin. Neben ihr knieet sein Neffe in einem kurzen schwarzgelbem Wammes. Sein Bruder, eine Militairperson, liegt mit einem Kniee auf seinem Schilde, mit seiner rechten Hand stützt er sich auf den Kommandostab, und seine Linke erhebt er, zum Zeichen der tiefsten Anbätung, gegen den Thron. Sein Gesicht ist ganz gegen den Thron hin gewendet. So entgieng der Künstler der Nothwendigkeit, das Portrait seines Bruders darstellen zu müssen, wozu er, weil er ihn in vielen Jahren nicht gesehen hatte, nicht im Stande war. Er selbst liegt auf seinen Knieen und blickt aus dem Gemählde heraus, um anzudeuten, warum er das alles gemacht habe; nämlich um seine

und seiner Familie Ehrerbietung gegen die heil. Jungfrau und alle diese Heiligen zu bezeugen.

Dieses Gemälde ist nie in Kupfer gestochen worden.

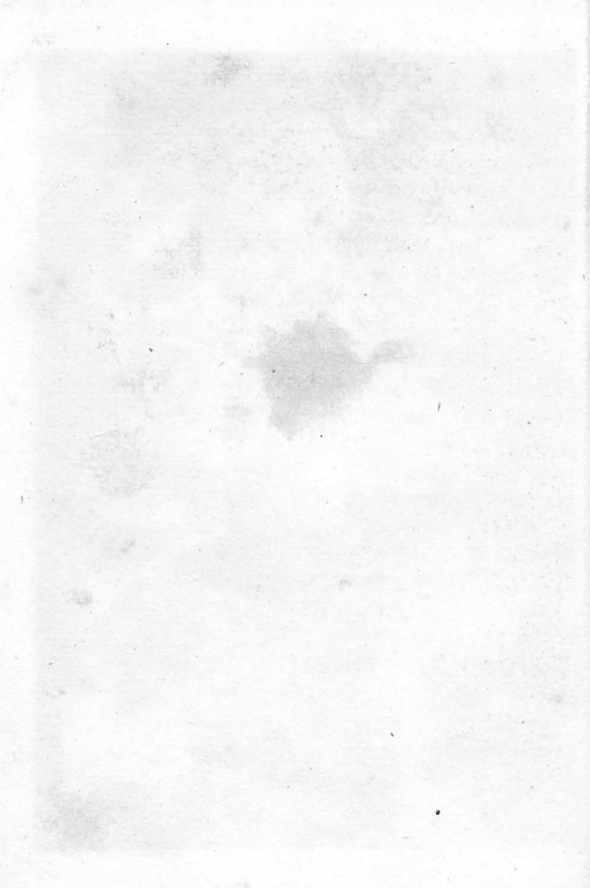
Karl Loth

Der Sohn des Kurbaierischen Hofmalers Johann Ulrich Loth wurde im Jahr 1611 zu München geboren, und erhielt den ersten Unterricht in der Kunst von seinem Vater. In der Folge gieng er nach Rom, und studirte bei Amerigi, dessen Kolorit ihm sehr gefiel. Darauf begab er sich nach Venedig und studirte unter der Aufsicht des Ritters Liberi, der lange nach Raphael, Correggio, Titian und Parmesano studirt, und sich dadurch eine Manier erworben hatte, die gegen die Manier des Amerigi sehr abstach, und das Lob der Kenner verdiente. Loth wurde ein vortrefflicher Kolorist. Seines schönen Kolorits halber berief ihn der Kaiser Leopold als ersten Hofmaler nach Wien. Er starb zu Venedig im 87. Jahre seines Alters.

Seine Werke sieht man zu Venedig, Florenz, München und Dresden. In der Düsseldorf'scher Galerie befinden sich von ihm drei Gemälde, die sich im Schiffbruch rettende Agrippine, Mutter des Nero, der Tod eines Weisen, und der heilige Andreas.

Das vorzüglichste unter diesen ist unstreitig dasjenige, welches den Tod eines Weisen vorstellt. Es hängt über der Thüre, die aus dem dritten Saale in den vierten führt, ist auf Leinwand gemahlt, 5 Fuß 8 Zoll hoch, 8 Fuß 4 Zoll breit, und hat Figuren in Lebensgröße. Unter freiem Himmel im Hofe vor einem prächtigen Gebäude ereignet sich der merkwürdige herzerschütternde Austritt. Der Sterbende liegt nackend auf einem Prachtbette, nur um seine Lenden her ist ein weißes Tuch geschlungen. Der Körper ist nach seiner Rechten hingeneigt. Sein linker Fuß steht in einem Becken mit Wasser, und den rechten Fuß hat er auf den Rand desselben hingestellt. Ein junger Mensch hält, auf das Bette knieend, sein Haupt. Zur Seite desselben sitzt ein ehrwürdiger Greis, der seine Linke ergriffen hat, und schmerzlich theilnehmend auf ihn hinblickt. Eine Frauensperson, die seine Gattinn zu





seyn scheint, steht hinter dem Kopfsfühl, die Hände gefalten und bitterlich weinend. Zween Jünglinge und ein Mädchen, die hinter dem theilnehmenden Greise stehen, und die innigste Betrübniß äussern, scheinen seine Kinder zu seyn. An ihrer Seite steht ein junger Krieger, der ein zusammengerolltes Papier in der Hand hält, auf welchem wahrscheinlich das Todesurtheil des Weisen geschrieben steht. Weiter zurück, auf einem vertiefteren Grunde, erblicket man Krieger, deren Anführer sich dadurch auszeichnet, daß sein Helm mit einem Kranz umwunden ist, wie auch Priester und Weiber, die nicht das leiseste Mitleidgefühl äussern. Weiter hin hat man die Aussicht auf einen schönen Portikus mit Dorischen Säulen.

Von der Vortreflichkeit dieses Gemähldees ist bereits an einem andern Orte geredet worden. *

Von diesem Gemählde hat J. C. Thelott ein Kupferblatt in Linienmanier geliefert, ohngefähr 18 Zoll breit.

* Siehe Taschenb. 1801. S. 63.

Johann Both

wurde im Jahr 1610 zu Utrecht geboren. Er und sein Bruder Andreas erhielten die erste Unterweisung in der Malerei von ihrem Vater, welcher ein Glasmahler war. Nachher wurden sie Schüler des Abraham Bloemart.

Beide Brüder waren einander unzertrennliche Gefährten auf dem Wege des Lebens. Gemeinschaftlich trieben sie das Studium ihrer Kunst. Mit der innigsten zärtlichsten Liebe hiengen sie an einander, und theilten redlich Wohl und Wehe. Sie geleiteten einander auf ihren Reisen, die sie in ihrer Jugend durch Frankreich und Italien machten. Ihre Werke, ob sie gleich aus einem Pinsel hervorgegangen zu seyn scheinen, waren immer die Werke beider. Johann Both malte die Landschaften, und Andreas Both versah dieselben mit Figuren von Menschen und Thieren.

Eine geraume Zeit lebten beide Brüder zusammen in Rom, und verfertigten dort eine Menge von Gemälden, die von Kennern gesucht, und freigebig genug bezahlt

wurden. Von dort zogen sie nach Venedig, und arbeiteten auch dort mit großem Beifall. Aber ach! hier hatte das Schicksal beschlossen, die beiden Unzertrennlichen zu scheiden. Andreas hatte mit einigen Freunden zu Abend gegessen, und fiel, als er nach Hause gehen wollte in einen Kanal und ertrank im Jahr 1650.

Die Betrübniß des ihn überlebenden Bruders war unbeschreiblich. Die Welt war ihm nun schauerlich öde. In Venedig, wo er in seinem brüderlichen Freunde sein Alles verlohren hatte, und wo ihn in jedem Augenblicke unzählige Gegenstände an seinen Verlust erinnerten, konnte er es nicht mehr aushalten. Er kehrte daher in sein Vaterland, aber leider! ohne den, mit dem er ausgewandert war, zurück. Er ließ sich in Utrecht häuslich nieder und arbeitete auch hier mit nicht geringerem Beifall, als in Italien. Aber nur wenige Monathe setzte er hier noch sein durch des Bruders Tod freudenslos gewordenes Leben fort. Im Jahr 1651 folgte er demselben in die Gefilde einer bessern Welt nach, wo Schicksal und Tod keine getreue Liebende mehr trennt.

Johann Both war ein glücklicher Nachahmer des Klaudius Gillee, sowohl in Ansehung der Manier, als auch des Kolorits. Seine Werke sind vortreflich beleuchtet, gut kolorirt, und sehr warm gemahlt. Sie verrathen ein sehr zartes und lebhaftes Gefühl für die Schönheiten der Natur, und gewähren dem Liebhaber der schönen Natur hohen Genuß. Die Staffirungen seines Bruders sind zwar mit Nachdenken und Fleiß, aber doch mit kühnem Pinsel gemahlt.

In der Düsseldorfer Galerie befinden sich von diesen berühmten Meistern zwei Landschaften.

Eine von diesen hängt, wenn man in den ersten Saal tritt, rechter Hand neben der Thüre. Sie ist auf Holz gemahlt, 2 Fuß 4 Zoll hoch, 3 Fuß 6 Zoll breit, und ist mit Figuren von ungefähr 5 Zoll staffirt.

Im Vorgrunde erblickt man ein rauhes Thal, wo zur Rechten sich ein steiles mit Bäumen und Ruinen versehenes Gebirg erhebt. Das Thal wird von einer Hügelkette durchschnitten, die mit Bäumen und Felsen bedeckt ist. Am Fuße derselben erblickt man an der einen Seite eine Heerstraße, und an der andern einen Fluß über welchen eine ländliche



Brücke führt. Auf den Wegen und auf der Brücke erblickt man mehrere Landleute, theils ruhend, theils wandelnd. In der Entfernung eröffnet sich die Aussicht auf eine lachende angenehme Gegend, die mit der rauheren Gegend des Vordergrundes einen angenehmen Kontrast macht. Ein schöner Fluß durchschleicht dieselbe, und bespühlt die Mauern eines Städtchens, welches man in weiter Entfernung wahrnimmt. Hohe Gebirge, deren Gipfel die Abendsonne vergoldet, begränzen das Thal.

Dieses Gemälde ist vortreflich gedacht, geordnet und ausgeführt, sehr duftig gemahlt, und sehr warm kolorirt. Es ladet den Liebhaber der schönen Natur zum Genusse eines freundlichen Herbstabends ein.

Dieses Gemälde ist nicht in Kupfer gestochen.

Die erste Gruppe ist diejenige, die sich aus den
Büchern ergibt: man muss nicht nur die Bücher
lesen, sondern auch die Handschriften. In der
ersten Gruppe sind die Handschriften, die mit
den Büchern übereinstimmen. In der zweiten
Gruppe sind die Handschriften, die mit den
Büchern nicht übereinstimmen. In der dritten
Gruppe sind die Handschriften, die mit den
Büchern nicht übereinstimmen. In der vierten
Gruppe sind die Handschriften, die mit den
Büchern nicht übereinstimmen. In der fünften
Gruppe sind die Handschriften, die mit den
Büchern nicht übereinstimmen. In der sechsten
Gruppe sind die Handschriften, die mit den
Büchern nicht übereinstimmen. In der siebten
Gruppe sind die Handschriften, die mit den
Büchern nicht übereinstimmen. In der achten
Gruppe sind die Handschriften, die mit den
Büchern nicht übereinstimmen. In der neunten
Gruppe sind die Handschriften, die mit den
Büchern nicht übereinstimmen. In der zehnten
Gruppe sind die Handschriften, die mit den
Büchern nicht übereinstimmen. In der elften
Gruppe sind die Handschriften, die mit den
Büchern nicht übereinstimmen. In der zwölften
Gruppe sind die Handschriften, die mit den
Büchern nicht übereinstimmen. In der dreizehnten
Gruppe sind die Handschriften, die mit den
Büchern nicht übereinstimmen. In der vierzehnten
Gruppe sind die Handschriften, die mit den
Büchern nicht übereinstimmen. In der fünfzehnten
Gruppe sind die Handschriften, die mit den
Büchern nicht übereinstimmen. In der sechzehnten
Gruppe sind die Handschriften, die mit den
Büchern nicht übereinstimmen. In der siebzehnten
Gruppe sind die Handschriften, die mit den
Büchern nicht übereinstimmen. In der achtzehnten
Gruppe sind die Handschriften, die mit den
Büchern nicht übereinstimmen. In der neunzehnten
Gruppe sind die Handschriften, die mit den
Büchern nicht übereinstimmen. In der zwanzigsten
Gruppe sind die Handschriften, die mit den
Büchern nicht übereinstimmen. In der einundzwanzigsten
Gruppe sind die Handschriften, die mit den
Büchern nicht übereinstimmen. In der zweiundzwanzigsten
Gruppe sind die Handschriften, die mit den
Büchern nicht übereinstimmen. In der dreiundzwanzigsten
Gruppe sind die Handschriften, die mit den
Büchern nicht übereinstimmen. In der vierundzwanzigsten
Gruppe sind die Handschriften, die mit den
Büchern nicht übereinstimmen. In der fünfundzwanzigsten
Gruppe sind die Handschriften, die mit den
Büchern nicht übereinstimmen. In der sechsundzwanzigsten
Gruppe sind die Handschriften, die mit den
Büchern nicht übereinstimmen. In der siebenundzwanzigsten
Gruppe sind die Handschriften, die mit den
Büchern nicht übereinstimmen. In der achtundzwanzigsten
Gruppe sind die Handschriften, die mit den
Büchern nicht übereinstimmen. In der neunundzwanzigsten
Gruppe sind die Handschriften, die mit den
Büchern nicht übereinstimmen. In der hundertsten
Gruppe sind die Handschriften, die mit den
Büchern nicht übereinstimmen.