# Beiträge

zur

Beförderung des guten Geschmacks

in

Gemählden und Kupferstichen.

u

für
grö
zu
unb
ohne
sich
mis
dam
allei
sond
den
nicht
verm

# Ueber die Gränzen der Kunst.

Nicht nur für den Künstler, sondern auch für den Liebhaber der Kunst, ist es von der größten Wichtigkeit, die Gränzen der Kunst zu kennen. Für jenen, damit er sich nicht, unbekannt mit dem, was die Kunst vermag, ohne Noth über dieselben hinaus wage, und sich und andern den unangenehmen Anblick mislungener Versuche erspare. Für diesen, damit er solche mislungenen Versuche nicht allein für das erkenne, was sie wirklich sind, sondern damit er auch seine Forderungen an den Künstler gehörig zu mäßigen wisse, und nichts von ihm verlange, was die Kunst nicht vermag. Für jenen, damit er aus inniger

Hochachtung für das hohe Interesse seiner Kunst, und für das noch höhere Interesse der Menschheit sich nicht zu Darstellungen verleiten lasse, die damit unvereinbar sind. Für diesen, damit er dem Kunstwerke seinen gebührenden Rang anzuweisen, und zu bestimmen vermögend sey, ob und in welcher Hinsicht es Aufmerksamkeit verdiene, oder nicht.

Denn die Gränzen der Kunst sind von einer gedoppelten Art. Es giebt Gränzen der Kunst, die der Künstler, ohne seine Schwäche zu verrathen, nicht überschreiten kann; und es giebt auch Gränzen der Kunst, die der Künstler nicht überschreiten darf, weil ihm nicht allein das hohe Interesse seiner Kunst, sondern auch noch mehr das höhere Interesse der Menschheit heilig seyn muß.

Besteht die Mahlerei in einer Darstellung sichtbarer Gegenstände auf einem flachen Grunde durch Zeichnung und Farben: so versteht es sich offenbar von selbst, daß sie auf sichtbare Gegenstände eingeschränkt sey. Sie kann den Verstand beschäftigen, sie kann die Einbildungskraft unterhalten, sie kann dem Herzen Empfindungen zuführen; aber das alles kann sie nur dann, wann se

hende Augen auf ihre Werke gerichtet sind. Alle Gegenstände, die nur vermittelst anderer Sinne wahrgenommen und empfunden werden, noch mehr aber alle übersinnlichen Gegenstände, liegen folglich jenseit ihrer Gränzen.

Vermittelst der Einbildungskraft können wir uns Vorstellungen von demjenigen machen, was wir durch unsre Sinne ehedem bei gewissen Gegenständen empfunden haben, und diese Vorstellungen können einen so hohen Grad der Lebhaftigkeit bekommen, daß wir sie eine Zeitlang mit wirklichen sinnlichen Empfindungen verwechseln, und zu sehen, zu hören, zu schmecken, zu riechen und zu fühlen glauben, was in der That nicht vorhanden ist. Der Künstler kann diese Einrichtung unserer Natur zu seinem nicht geringen Vortheile benutzen. Er kann, nach den Gesetzen der Ideenverbindung, Phantasmen in unsre Seele locken, welche sie wenigstens auf einige Augenblicke für Wirklichkeit hält. Töne lassen sich unmöglich mahlen. Aber der Künstler kann, wenn er sich auf den Ausdruck versteht, durch Darstellung der Mienen und Gebehrden, welche in der Natur ordentlicher Weise damit verbunden sind, seine Figuren gleichsam so lebendig und sprechend darstellen,

daß wir trotzige oder freundliche, stolze oder bittende Reden, daß wir ein Frohlocken oder ein Angstgeschrei aus ihrem Munde zu vernehmen glauben. Dem Schnarcher Hogarths in seiner Punschgesellschaft sieht man es an, er schnarcht, man glaubt ihn schnarchen zu hören. Geschmäcke und Gerüche lassen sich unmöglich mahlen. Und doch giebt es Frucht- und Küchenstücke, in denen Früchte und wohlschmeckende Speisen so treffend dargestellt sind, daß der Vorschmack ihrer Annehmlichkeit sich bei dem Zuschauer eben so regt, als wenn er sie in der Natur vor sich sähe, und daß ihm, besonders wenn er naschhaft ist, der Mund darnach wässert. Und warum sollte nicht eine, nach der Natur gemahlte, wohlriechende Blume in Ansehung der Vorstellungen des Geruchs eine ähnliche Wirkung thun? Gefühle lassen sich unmöglich mahlen, und doch können wir in einer schönen Sommerlandschaft die Schwüle des Tages, und die angenehme Kühlung der Schatten zu empfinden glauben; besonders, wenn die Landschaft mit Figuren staffirt ist, denen der Künstler den Ausdruck dieser Gefühle meisterhaft zu geben gewußt hat. In allen diesen Fällen hat der Künstler kein anderes Verdienst, als daß er das Sichtbare,

welches in der Natur mit den Gegenständen andrer Sinne zugleich angetroffen wird, treffend genug dargestellt hat, um nach den Gesetzen der Ideenverbindung eine lebhafte Vorstellung von denselben in der Phantasie zu wekken. Da nun die Erfahrung lehrt, daß die sinnliche Vorstellung des Hörbaren leichter und vollkommener, als die Vorstellung des Fühl- Schmeck- und Riechbaren, daß die Vorstellung des Fühlbaren leichter und vollkommener, als die Vorstellung des Schmeck- und Riechbaren, daß die Vorstellung des Schmeckbaren leichter und vollständiger, als die Vorstellung des Riechbaren in unsrer Phantasie aufgeregt wird: so können wir daraus abnehmen, in wie fern und in welchem Grade der Mahler es in seiner Gewalt habe, Empfindungen der einen, oder der andern Art in unsre Seele zu locken. Uebrigens scheint das, was er in dieser Absicht vermag, nur auf sehr einfache Empfindungen eingeschränkt zu seyn. Ich kann mir zum Beispiele bei dem Anblicke eines Schlafenden leicht einbilden, ihn schnarchen zu hören; aber ein gemahltes Orchester wird mich schwerlich in die Stimmung versetzen, daß ich ein Konzert zu hören glaube.

Aber mahlt der Mahler nicht auch unsichtbare Gegenstände, in so fern darunter solche Gegenstände zu verstehen sind, die durch keines der äusserlichen Sinneswerkzeuge wahrgenommen werden können? — Von dem historischen Mahler, der Anspruch auf Größe in der Kunst macht, fordert man mit Recht, daß er Seelenmahler seyn soll, und rechnet es dem unsterblichen Raphael mit Recht zum größten Verdienste an, daß er es in einem so hohen Grade, wie kein Künstler nach ihm, gewesen ist. Sollte aber diese Forderung im eigentlichsten Sinne verstanden werden: so wäre sie offenbar ungereimt. Denn die Seele, dieses übersinnliche unbegreifliche Etwas, das wir nur aus seinen Wirkungen kennen, liegt ausser den Gränzen sinnlicher Darstellung. Aber die Beschaffenheit und der Zustand der Seele geben sich auf eine sichtbare Weise in dem sie umhüllenden Körper zu erkennen, und ein gewisses physiognomisches und pathognomisches Gefühl, durch Nachdenken und Beobachtung geschärft und verfeinert, sezt uns in den Stand, darüber, obgleich nicht immer mit völliger Sicherheit, zu urtheilen. Wir sehen es einem Menschen nicht allein an, daß er lebt, sondern auch, ob er verständig oder

dumm, sanfter oder rauher Gemüthsart, bescheiden oder stolz, enthaltsam oder wollüstig, heiter oder niedergeschlagen sey. Und noch leichter, und sicherer bemerken wir, ob seine Seele ruhig oder von Affekten bestürmt ist. Denn jeder Affekt z. B. Zorn, Angst, Schrekken, Freude, Traurigkeit u. s. w. offenbart sich durch Mienen und Gebehrden, die auch dem Einfältigsten verständlich sind. Wir fordern daher von dem Mahler mit Recht, daß er diese sichtbaren Aeusserungen von Geisteskraft, von Gemüthsart, und von dem Seelenzustande des Menschen getreu auffasse und darstelle, und dadurch seinen Menschenfiguren das Lebendige und Sprechende gebe, welches sie anziehender und interessanter macht, als die schönsten Formen, wobei sie todten Bildsäulen gleichen. Aehnliche Forderungen sind wir, an den Thiermahler zu machen berechtigt, indem auch die Thierseele sich durch ähnliche Aeusserungen im thierischen Körper zu erkennen giebt. Man kann in diesem Falle freilich sagen, daß der Mahler auch das Unsichtbare darzustellen wisse; nur vergesse man nicht, daß dieser Ausdruck uneigentlich verstanden werden müsse, und daß nur die Darstellung der sichtbaren Aeusserungen des Unsichtbaren in seiner

Gewalt sey. — Man hat von jeher Engel gemahlt, die wir uns als unsichtbare Wesen vorstellen. Ob dieses immer mit der gehörigen Würde geschehen sey, will ich jezt nicht untersuchen. Ich frage jezt nur: wie hat man Engel gemahlt, als sichtbare, oder als unsichtbare Wesen? — Die Einbildungskraft mußte ihnen nothwendig einen Körper geben, in welchem sie, wenn sie jemahls den Sterblichen erschienen, ihnen allenfalls erschienen seyn könnten. Und dieser von der Phantasie geschaffene Körper mit dem sichtbaren Ausdrucke einer Engelseele, an den sich freilich wohl nicht mancher Mahler mit Glück gewagt hat, ist es allein, was der Mahler darzustellen vermag. Selbst das allererhabenste unter allen unsichtbaren Wesen ist auf diese Weise ein Gegenstand der Mahlerei geworden. Wie konnte sich's aber der Künstler jemals einfallen lassen, das Bild desjenigen menschlichen Augen darstellen zu wollen, dessen Charakter Unendlichkeit und Unbegreiflichkeit ist? Und gesezt — welches doch wohl schwerlich der Fall ist — dieses wäre auch mit eben der Würde geschehen, womit der Grieche seinen Zeus, der Römer seinen Jupiter darzustellen pflegte: so würde seine Darstellung doch unter einem Volke, das geläuter-

te Begriffe von dem höchsten Wesen hat, nie für eine Darstellung desselben gelten können. — Der Allegorist kann unsinnliche Vorstellungen durch Bilder versinnlichen. Seine Psyche mit Schmetterlingsflügeln, seine Gerechtigkeit mit der Wage in der Hand und mit verbundenen Augen, seine Zwietracht mit der flammenden Fackel sind Beispiele davon. Er kann so gar unsichtbare Wahrheiten vor das Auge des Beschauers bringen. So wird z. B. die Wahrheit: Dicht- und Tonkunst sind überaus wirksame Mittel, Liebe zu erwecken — auf einem geschnittenen Steine unter dem Bilde eines Amors vorgestellt, der den Apoll um seine Leyer bittet; und ein Amor der auf einem reissenden Thiere reitet, ist ein sehr verständliches Bild für die Wahrheit: durch Liebe wird auch das rohste und wildeste Gemüth gebändigt und gezähmt. Es ist ferne von mir, dergleichen Vorstellungen aus dem Gebiete der Mahlerei verweisen zu wollen. Der Künstler vergesse nur nicht, daß er nicht allein von dem Gelehrten, sondern auch von jedem wohlerzogenen Menschen, dem seine Erziehung gerechte Ansprüche auf den Genuß der Kunst giebt, verstanden zu werden wünscht, damit er keine Räthsel mahle, die oft der einsichtsvolleste

Kenner nicht zu enträthseln vermag. Seine allegorischen Gemählde werden alsdann schätzbare Produkte der Kunst bleiben. Aber muß nicht die Phantasie offenbar auch hier dem Unsichtbaren einen sichtbaren Körper geben, wenn es durch Zeichnung und Farben dargestellt werden soll?

Denn wenn die Mahlerei auf sichtbare Gegenstände eingeschränkt wird: so ist die Meinung nicht die, daß alles, was der Mahler mahlen will, in der Natur wirklich so und nicht anders vorhanden seyn müsse. Die schöpferische Phantasie behält das nämliche Recht in der Mahlerei, welches sie in der Dichtkunst hat. Man kann eben so gut sagen: ut poesis pictura, als ut pictura poesis. Der Mahler kann den Inhalt seines Gemähldes erdichten, und, wenn er ihn aus der Natur und aus der Geschichte entlehnt, nach seiner Laune verändern, und nach seinem eigenthümlichen Geschmacke behandeln. Er kann Ideale hervorzaubern, und Gegenstände, die er aus der wirklichen Welt nimmt, nach seiner Phantasie umschmelzen und verschönern. Er kann dieselben nach eigenem Gutdünken in Verbindungen bringen, die dem Zwecke seines Kunstwerks angemessen sind, und Licht und Schatten nach eigener

Wahl über sie ausbreiten. Je glücklicher er auf diesem Wege die Zwecke der Kunst zu erreichen weiß, desto schätzbarer wird sein Gemählde, desto mehr verdient es, als Produkt seiner Geisteskraft, den Namen eines ächten Kunstwerkes, desto sicherer verschafft es ihm selbst den Ruhm eines ächten Kunstgenies. Der Mahler würdigt sich selbst herab, wenn er zum bloßen Kopisten der Natur berufen zu seyn glaubt. Und wie weit bleibt er da nicht mehrentheils hinter dem Originale zurück. Wie selten gelingt es ihm, dasselbe zu erreichen, oder wohl gar zu übertreffen. Sein hoher Beruf ist, freier Nachahmer der Natur zu seyn d. h. im Geschmacke und in der Manier der Natur Geisteswerke zu liefern, die Kopf Herz und Phantasie gebildeter Beschauer zu beschäftigen würdig sind, und auf diesem Wege die Natur, die er als Kopist nicht erreichen kann, zu übertreffen. Aber was er nicht mit Augen sieht, muß doch von seiner Phantasie als sichtbar dargestellt werden, wenn sein Pinsel demselben durch Zeichnung und Farben Wirklichkeit geben soll. Auch als freier Nachahmer ist er Kopist; aber nicht Kopist der Natur, sondern eines selbst-

geschaffenen Gemählides, das vor seinem innern Auge aufgehängt ist.

Es bleibt also unleugbar, daß nur das, was sichtbar ist, oder doch als sichtbar gedacht wird, Gegenstand der Mahlerei seyn könne. Aber dürfen wir nun alle sichtbaren Gegenstände für Darstellbar durch Zeichnung und Farben erklären? Dürfen wir mit Herrn Sulzer *) die Mahlerei als eine Kunst beschreiben, alle reizenden Scenen der Natur uns in wohlgerathenen Nachahmungen vorzustellen? Sind die Gränzen der Kunst in Hinsicht auf das, was sie zu leisten vermag, nun hinlänglich bestimmt, oder werden wir dieselben noch enger zusammenziehen müssen? Wenn wir die neueren Untersuchungen über die Gränzen der Kunst in Lessings Laokoon, im Ardinghello, in den Schriften unseres tiefdenkenden Ramdohrs, und in andern Schriften aufmerksam gelesen haben: so werden wir wohl eingestehen müssen, daß eine noch engere Zusammenziehung derselben nothwendig sey.

Alle sichtbaren Gegenstände sind entweder Körper, oder Veränderungen der

*) S. dessen allgem. Theorie der schönen Künste, im Artik. Mahlerei.

Körper, die vermittelst wirksamer und bewegender Kräfte mit denselben vorgehen.

Körper und ihre sichtbaren Eigenschaften sind allerdings der eigentliche Gegenstand der Mahlerei, in so fern sie zu einer täuschenden Darstellung derselben fähig ist. „ Das Auge — sagt v. Hagedorn mit Recht — will getäuscht seyn. “ Aber schon Leonhard von Vinci hat die Bemerkung gemacht, daß es Gegenstände in der Natur giebt, die die Kunst nicht täuschend genug darzustellen vermag, und unzählige mislungene Versuche der Künstler nach ihm, haben die Wahrheit seiner Bemerkung bestätigt.

Nichts in der ganzen Natur hat eine so erhabene Schönheit und Pracht, als das große, wohlthätige Licht, welches dieselbe beleuchtet. Der Künstler, dem ein gefühlvolles Herz zu Theil ward, blickt mit heiliger Rührung zu demselben hinauf, und wie könnte er dem Drange widerstehn, das Herrlichste in der Natur mit eben der Lebhaftigkeit des Gefühls darzustellen, womit er es erblickt hat? Aber selbst ein Klaudius Gillee wird durch mislingende Versuche für seine Kühnheit bestraft. Wenn wir auf die Mittel sehen, die der Künstler in seiner Gewalt hat, dieses blen-

dendstrahlende Licht darzustellen: so muß es uns nothwendig einleuchten, daß Versuche dieser Art unmöglich jemals gelingen können. Im Gemählde kann doch die Sonne unmöglich anders, als wie eine gelbe oder röthliche Scheibe erscheinen, die dadurch ein strahlenderes Ansehn bekommt, daß stufenweise alle übrigen Parthien des Gemähldes in dichteres Dunkel übergehn. Aber die alles erleuchtende Sonne am Himmelsgewölbe und ein nächtliches Dunkel auf Erden — was könnte abgeschmackter seyn? und wo bliebe gleichwohl das Blendendstrahlende, welches das eigenthümliche Kennzeichen der Sonne ist? Ich gebe es zu, daß es vermöge jenes Kunstgriffes möglich ist, den Mond mit seinen nächtlichen Begleitern bis zu einem gewissen Grade des Täuschenden darzustellen, obgleich auch hier der geschickteste Künstler weit genug hinter der Natur zurückbleiben wird. Aber die Sonne zu mahlen, hätte sich kein Mahler jemals einfallen lassen sollen. Als Attribut z. B. des Sonnengottes mag der Mahler immerhin ein Etwas, was die Sonne vorstellen, oder vielmehr nur daran erinnern soll, da, wo es der Zweck seines Gemähldes erfordert, anbringen. Aber wann er sich an eine eigentliche Darstellung

der Sonne wagt: so verirrt er sich über die Gränzen der Kunst, jenseit welcher für ihn kein Ruhm einzuärndten ist. So wie die Sonne selbst zu den Gegenständen gehört, die nicht gemahlt werden können: so gehören auch viele prachtvolle Schauspiele dazu, die sie dem Auge bei verschiedener Beschaffenheit des Dunstkreises gewährt. Wer bei verschiedenen Jahres- und Tageszeiten und bei verschiedener Witterung den Himmel betrachtet, der wird — wenn er auch in Hinsicht auf Kolorit ein Titian wäre — gewiß eingestehen müssen, daß es Naturscenen giebt, die über alle Kunst des Pinsels erhaben sind. Flimmerndes, Funkelndes und strahlendes Licht schaffet kein Pinsel. Dinge, deren Charakter ein solches Licht ist, stellet kein Pinsel dar. Der Mahler mag immerhin, wenn es der für die Wirkung des Gemähldes vortheilhafteste Moment erfordert, eine Person in königlichem Schmucke darzustellen, die Diamanten an demselben so gut darstellen, als er kann. Der Mangel an Wahrheit wird in Hinsicht auf eine solche Kleinigkeit die Wirkung des Ganzen nicht hemmen, die vielleicht wohl gar durch Weglassung jener Diamanten geschwächt werden konnte. Nur

bilde er sich ja nicht ein, er habe wirklich den köstlichsten aller Edelgesteine — gemahlt.

Von denjenigen sichtbaren Eigenschaften der Körper, die der Mahler darstellen kann, schließt Herr Lessing, wie mich dünkt, mit Recht diejenige Erhabenheit aus, die mit der Größe der Dimensionen verbunden ist. Selbst dann, wann im Gemählde die komperative Größe beibehalten wird, wenn z. B. eine Menschenfigur, oder ein Baum, oder sonst etwas, dessen Größe in der Natur mir bekannt ist, zum Maaßstabe dienen kann, hört das, was in der Natur groß und erhaben ist, auf, es im Gemählde zu seyn. Eine Aegyptische Pyramide, ein Tempel, dessen Größe und edle Pracht einen heiligen Schauer einflößt, ein Riesengebirge, dessen Gipfel sich in den Wolken verlieren, das alles sind in der Natur erhabene Gegenstände; aber sind sie es auch im Gemählde? Ich kann vielleicht aus irgend einem gegebenen ungefähren Maaßstabe schliessen, daß diese Dinge in der Natur erhaben seyn, und eine der Ehrfurcht ähnliche Empfindung einflößen müssen. Aber bei dem Gemählde empfinde ich davon nichts, weil ich hier alles mit einem Blick auffasse, was in der Natur unüberschaubar ist. Und wie, wenn der

Mahler sichs einfallen ließe, mir das unendliche Himmelsgewölbe, oder das unübersehbare Meer darstellen zu wollen: welchen Maaßstab soll er wählen, um mir nur einigermaßen die Unendlichkeit und Größe desselben merkbar zu machen? Doch dieses wird freilich keinem vernünftigen Künstler einfallen, denn dieser empfindet es gewiß, daß diese Art von Erhabenheit und Größe auf einem Lappen Leinewand unmöglich nachgeahmt werden kann. Hätte Herr v. Hagedorn dieses bedacht: er würde nicht fragen: „wird man einigen Landschaften, Einöden, Felsenklüften und besonders Wasserfällen des jüngern Poussins, des Salvator Rosa, und des Everdingen diejenige Wirkung absprechen können, die, so zu reden, einen heiligen Schauer erweckt?“ — Gewiß haben sie diese Wirkung nicht, denn sie können dieselbe nicht haben. Nur in Ansehung des menschlichen Körpers findet eine Ausnahme statt. Daß das erhabene Ansehen desselben durch Verlängerung gewisser Glieder über die Verhältnisse befördert werden kann, zeigt die majestätische Statue des Apoll im Belvedere, woran die länglichten Schenkel jedem Kunstkenner besonders in die Augen gefallen sind.

Alle Veränderungen, welche unter unsern Augen mit Körpern vorgehen, geschehen durch Bewegung. Da nun die Mahlerei keine andere, als unbewegliche Zeichen hat: so läßt sich schon daraus abnehmen, wie eingeschränkt das Vermögen der Kunst in Darstellung der Bewegung seyn müsse. Diese unbeweglichen Zeichen sind koeristirend d. h. neben einander befindlich, folglich durchaus unbrauchbar, um das Konsekutive oder Aufeinanderfolgende auszudrücken. Hieraus folgen äusserst wichtige Lehren in Ansehung der Gränzen der Kunst.

Gegenstände, die nur durch Bewegung und in Bewegung sichtbar werden, welche plotzlich entstehen, und eben so plötzlich wieder verschwinden, liegen ausser dem Gebiete der Mahlerei. So haben zwar mehrere Landschafter es gewagt, in ihren Gemählden den Blitz vorzustellen. Aber, auch ohne einen Blick auf ihre Gemählde zu werfen, läßt sich schon voraus bestimmen, in wiefern es ihnen damit gelungen seyn könne. Herr v. Hagedorn stimmt daher dem Abt le Blanc *) mit Recht bei, wenn dieser behauptet „ daß die

*) XLII. Betrachtung.

„ rothen zikzak laufenden Striche die Blitze „ nicht vorzustellen vermögen, deren Licht „ und Bewegung in der Natur so lebhaft „ sind, daß, bevor man die Zeit gehabt, „ sie wahrzunehmen, die Augen schon da„ von geblendet worden.“ Eben dieses gilt von dem blitzähnlichen Feuer, das bei jeder Entzündung des Pulvers entsteht. Daß der Mahler den Blitz, als Attribut in der Hand des Donnergottes, mit der ihm in dieser Hinsicht eigenen Schwäche, vorstellen dürfe, ist keinem Zweifel ausgesetzt. Aber ob er ihn als einen eigentlichen Vorwurf der Mahlerei behandeln soll, das ist eine andre Frage. Daß ein Gemählde Verdienste haben könne, um derentwillen man ihm eine solche Verirrung über die Gränzen der Kunst willig verzeihen kann, will ich nicht läugnen. Inzwischen fürchte ich immer, daß ein solcher Beweis von Schwäche der Kunst der Täuschung nachtheilig seyn werde, die für die Wirkung des Gemähldes so vortheilhaft ist. Glaubt der Künstler, diesen Nachtheil verhindern zu können, und bedarf er des Blitzes etwa zur Beleuchtung einer nächtlichen Scene: so mag er es wagen; aber auf seine Gefahr. Inzwischen wird ihm schwerlich ein einsichts-

voller Kunstrichter jemals zu Süjets dieser Art rathen. Der Mahler darf freilich auf den Beistand der Phantasie des Beschauers rechnen. Will er aber mit Sicherheit darauf rechnen, so muthe er ihr keine Frohndienste zu.

Mehr vermag die Kunst in Ansehung der Bewegung solcher Körper, die im Zustande der Bewegung vor unsern Augen fortdauern. Die Bewegung derselben läßt sich zwar nicht mahlen; aber der Künstler kann sie so geschickt andeuten, und durch eine solche geschickte Andeutung die Phantasie des Beschauers so lokkend zur freundschaftlichen Mitwirkung einladen, daß wir Bewegung zu sehen glauben, wo die vollkommenste Ruhe herrscht.

Das Lodern des Feuers, das Sprudeln, Schäumen und Wellenschlagen des Wassers, das Hin- und Herflattern des Laubes im Winde darzustellen, ist der Künstler nicht im Stande. Wie geschickt er aber das alles anzudeuten, wie täuschend er den Anschein der Bewegung hervorzugaukeln weiß, lehren unzählige landschaftliche Gemählde, wo der Pinsel einer Meisterhand Seestürme, Wasserfälle, brausende Ströme und rieselnde Bäche vor unsre Augen hingezaubert hat.

Leben äussert sich bei Menschen und Thieren durch Bewegung. Der Künstler kann also keine lebende Figuren darstellen; aber er kann — und dies ist eine der glänzendsten Seiten der Mahlerkunst — Menschen und Thiere so darstellen, als ob sie lebten. Seine todten Figuren können uns so täuschen, daß wir es auf eine Weile vergessen können, daß sie todte Figuren sind, daß uns so ist, als ob wir mit ihnen reden müßten, und daß ihnen unser Herz wohl gar mit Empfindungen der Hochachtung und Liebe entgegenwallt. Stellung, Ausdruck und Kolorit wirken gemeinschaftlich, um diese Täuschung hervorzubringen. Lessing erläutert diese Bemerkung durch folgendes Beispiel aus der Kunstgeschichte. Zeuris, einer der berühmtesten Mahler Griechenlandes, mahlte einen Knaben der Trauben trug. Diese Trauben waren so vollkommen nach der Natur gemahlt, daß die Vögel darnach flogen. Der Künstler machte sich Vorwürfe darüber, daß er den Knaben schlechter, als die Trauben gemahlt habe. „Aber — setzt Lessing „sehr scharfsinnig hinzu — wenn der Kna„be auch noch so vollkommen gemahlt ge„wesen wäre; er hätte dennoch die Vögel

„ nicht abgeschreckt. Thierische Augen sind
„ schwerer zu täuschen, als menschliche Au-
„ gen. Sie sehen nichts, als was sie sehen.
„ Uns aber verführt die Einbildung, daß
„ wir auch zu sehen glauben, was wir nicht
„ sehen. " *) In den Augen der Vögel war und blieb der Knabe, wenn er auch noch so vortreflich gemahlt war, ein todtes Wesen, das zu keiner Vogelscheuche brauchbar war.

Handlungen bestehen aus einer aneinanderhängenden Reihe von Bewegungen des nach Willkühr und Freiheit handelnden Wesens zu einem gewissen Zweck. Kein Mahler darf sich daher einbilden, daß er Historie, daß er Handlungen und Thaten darzustellen im Stande sey. Wenn man von Historienmahlerei und von Historienmahlern spricht: so redet man eben so ungereimt, als wenn man von hölzernen Schornsteinen, oder von hölzernem Blei redet. Der Mahler kann nichts mahlen, als was mit einem Male gesehen wird. Er kann nur einen einzigen Moment einer Begebenheit oder Handlung darstellen, und ein Gemählde, worinnen dieses geschehen ist, ist ein historisches

*) Laokoon S. 319.

Gemählde. Es giebt also zwar keine Historienmahlerei, und keine Historienmahler; wohl aber historische Gemählde, die ihr Daseyn historischen Mahlern verdanken. Je fruchtbarer der Künstler jenen Moment gewählt hat, je leichter sich die Phantasie das Vorhergehende und Nachfolgende dabei vorstellen kann, je mehr er gleichsam das Centrum der Handlung ist; desto geschickter ist das Gemählde, mir eine Begebenheit auf die lebhafteste Weise zu vergegenwärtigen und in's Andenken zu bringen. Aber erzählen wird mir das Gemählde diese Begebenheit nicht, wenn ich sie nicht vorher schon weiß. Und gesetzt, das Süjet ist noch so glücklich und verständlich gewählt; so läßt mir das Gemählde doch immer Fragen genug übrig, von denen es bald diese bald jene unbeantwortet lassen muß. Z. B. wer waren die handelnden Personen? welches ist der Schauplatz, auf welchem die Begebenheit vorfiel? was war die Ursache, und was war der Erfolg derselben? „ Der wahre Augenblick zur „ Darstellung der Geschichte des Herzogs „ Leopold — sagt Ramdohr *) — ist der,

*) Ueber Mahlerei und Bildhauerkunst in Rom. II. Th. S. 13. in der Anmerk.

„ wo er in das Boot steigt. Eine Aus-
„ sicht auf den Fluß kann die, halb von
„ den Wellen bedeckten Unglücklichen zeigen,
„ deren einer, am Zweige eines Baums
„ hängend, nach Rettung ruft. Das Boot
„ muß leer seyn. Der Prinz selbst hält
„ das Ruder in der Hand des Arms, an
„ den sich seine Freunde hängen wollen, um
„ ihn aufzuhalten. Er stößt sie zurück. Er
„ zeigt auf die Unglücklichen und tritt in's
„ Boot. Ein paar Schiffer, die mit ent-
„ schuldigender Gebehrde am Ufer stehn,
„ blickt der Fürst mit einer Miene an, die
„ ihnen ihre Zaghaftigkeit vorwirft. — Dies
„ ist der interessanteste Augenblick der Bege-
„ benheit; er motivirt einen vollständigen be-
„ stimmten und abwechselnden Ausdruck. Je-
„ dermann, der dieses Bild sieht, wird sich
„ sagen können: hier hat sich ein Prinz in ei-
„ ne große Gefahr begeben wollen, um eini-
„ ge Unglückliche zu retten." Aber dies wäre
auch alles, was man sich, ohne von der Ge-
schichte vorher unterrichtet zu seyn, beim An-
blicke des Bildes davon sagen könnte. Wo
diese Begebenheit vorfiel, wer dieser edle Prinz
war, und welchen Erfolg sein menschenfreund-
liches Unternehmen gehabt habe, kann mich

dasselbe nicht lehren. Und doch — wie wenige historische Sujets giebt es, die einer solchen vollständigen Darstellung fähig sind, und wie selten wird sich der Moment so fruchtbar wählen lassen, daß dadurch ein so vollständiger, bestimmter und abwechselnder Ausdruck motivirt wird? Der historische Mahler kann also so wenig die Rolle des Geschichtschreibers spielen, daß er vielmehr des Geschichtschreibers allemal bedarf, um verstanden zu werden. Es ist daher weder zu verwundern, noch zu tadeln, daß historische Mahler, die von vielen verstanden zu werden wünschten, ihre Süjets am liebsten aus demjenigen Theile der wahren oder fabelhaften Geschichte nahmen, der am bekanntesten ist, oder es wenigstens zu ihrer Zeit, oder unter ihrer Nation war, und daß insonderheit die heilige Geschichte, theils aus der Bibel, theils aus unverbürgten Sagen geschöpft, den Inhalt der meisten historischen Gemählde ausmacht. Noch einmal also: der Mahler kann keine Historie, wohl aber einen historischen Gegenstand mahlen, wo ein vorzüglich interessanter und prägnanter Moment einer Begebenheit ausgewählt ist, und die demselben angemessene Bewegung so täuschend andeuten, und durch diese Andeutung

der Bewegung die Handlung uns so lebhaft ins Andenken bringen, daß sein Gemählde jedem, der mit der Geschichte, oder Tradition bekannt ist, dadurch äusserst interessant wird.

Schnelligkeit der Bewegung kann unmöglich der Gegenstand einer Kunst seyn, die die Bewegung selbst nur anzudeuten vermag. Denn wornach beurtheilen wir dieselbe? Theils nach der Länge des Weges, den ein Körper zurücke legt, theils nach der Kürze der Zeit, in welcher er denselben zurücklegt. Dasjenige von mehreren Rennpferden läuft am schnellsten, welches zuerst am Ziele der nämlichen Laufbahn ist. Aber weder die Bewegung, noch den abgemessenen Raum, noch die Kürze der Zeit, in welcher sich ein Körper durch diesen abgemessenen Raum bewegt, kann durch die Mahlerei täuschend dargestellt werden. Aber Schnelligkeit, als Eigenschaft eines lebendigen Wesens kann der Mahler allerdings vermuthen lassen, sowohl durch einen geschmeidigen Bau der Gliedmassen, als auch durch eine Stellung, die Behendigkeit verräth, und durch den Ausdruck eines flüchtigen Charakters. Bisweilen auch durch ein Emblem. Denn was sind die Flügel, die man den Engeln anzusetzen pflegt, vernünftig erklärt, an-

ders, als Sinnbild der Schnelligkeit, womit sie sich in Gottes unermeßlichem Weltalle von einer Provinz desselben zur andern begeben, um die Aufträge des Allherrschers zu vollenden.

Aus diesen Betrachtungen ergiebt sich die Beantwortung der Frage: was der Mahler mahlen könne, von selbst. Was nach Abzug der unmahlbaren Gegenstände übrig bleibt, liegt innerhalb der Gränzen der Mahlerei, insofern von denjenigen Gränzen die Rede ist, in die sie ihr eingeschränktes Darstellungsvermögen einschließt.

Es giebt aber auch noch andre Gränzen, die der Mahler zwar überschreiten kann, aber als Liebhaber seiner Kunst, und als rechtschaffener Mann nicht überschreiten darf. Da aber der beschränkte Raum dieser Blätter mir auch Gränzen setzet: so verspare ich diese Betrachtung bis auf mein künftiges Taschenbuch.

Die Fortsetzung folgt.

# Kurzgefaßte Beschreibung der Düsseldorfer Galerie.

## Fortsetzung.

## Der erste Saal

Enthält fast lauter Gemählde von der Flamandischen Schule, *) und wird eben

*) Unter dem Worte Schule versteht man in der Mahlerei gewöhnlich keine Lehranstalt zur Unterweisung und Bildung in der Kunst, wiewohl das Wort Schule nicht selten auch in diesem Sinne gebraucht wird; sondern man versteht darunter gewöhnlich alle Mahler eines Landes, die durch den Einfluß des gemeinschaftlichen Klimas, durch Theilnahme an dem nämlichen Nationalcharakter, und durch ähnliche Gelegenheiten zur Ausbildung ihres Künstlertalentes, bei aller Verschiedenheit ihres individuellen Künstlercharakters, einen gewissen gemeinschaftlichen Künstlercharakter verrathen, wodurch sie sich von den Mahlern anderer Länder unterscheiden. In diesem Sinne redet man von ver-

deswegen der Flamandische Saal, oder der Saal der Flamander genannt. Wer also einmal von widrigen Vorurtheilen gegen diese Schule eingenommen ist, der wird hier nicht lange zu verweilen wünschen. Aber gereicht es denn auch dem Kunstliebhaber zur Ehre, wenn er sich durch Vorurtheile hinreissen läßt, Vollkommenheiten nicht zu achten, weil ihnen anerkannte Fehler zur Seite stehen, und eine ganze ehrwürdige Zunft von Künstlern geringe zu schätzen, weil sie sich durch Mängel auszeichnet, die jedoch durch mannigfaltige Vorzüge und Verdienste vergütet werden? Es ist wahr, das Idealischschöne dürfen wir in ihren Werken nicht suchen. Sie

schiedenen Italiänischen Schulen, namentlich von der Römischen, Florentinischen, Venetianischen und Lombardischen. Man redet ferner von einer Flamandischen, Holländischen, Deutschen und Französischen Schule, wiewohl die deutschen und französischen Mahler wegen Mangel eines gemeinschaftlichen Charakters eigentlich diesen Namen nicht verdienen. Zu der Flamandischen Schule gehören die Meister aus den sogenannten Spanischen Niederlanden, vornemlich aus den Provinzen Braband und Flandern.

kennen, sie mahlen nur die gemeine Natur, wie sie sich ihnen in ihrem Vaterlande darstellte. Edler Styl, und feine Zeichnung — die glänzenden Vorzüge der Römischen Schule — sind ihnen fremde. Selbst ihre vorzüglichsten Dichtungen sind im gemeinen Style ausgeführt. Aber in diesem Style sind sie in der That vortreflich. Vorzüglich hat sich diese Schule in der Mahlerei mit Oelfarben hervorgethan. Von einem Niederländer Johann van Eyk erfunden, und von Niederländern vervollkommnet und ausgebildet, erreichte die Kunst mit Oelfarben zu mahlen, in dieser Schule einen Grad von Vollkommenheit, auf den sie mit Recht stolz seyn kann. Welche Schönheit der Beleuchtung, welche Kenntniß des Helldunkels, welche Vortreflichkeit des Kolorits, welche Haltung finden wir nicht in allen Gemählden niederländischer Meister vom ersten Range, die einem Rubens und van Dyk an die Seite gesetzt zu werden verdienen! Eben dadurch wird ihnen ein Effekt zugesichert, der von Kennern sogar an Raphaels Gemählden vermißt wird.

Der Fürst, dem wir den Genuß verdanken, den diese Kunstsäle gewähren, verdient es unstreitig, daß der Liebhaber der Kunst sich

seiner mit Rührung erinnere, so oft er dieselben besucht. Das Gemählde des Ritters van Douven, welches über der Thüre des Einganges im ersten Saale, gleichsam an der Spitze aller übrigen Gemählde, *) hängt, würde daher die gebührende Stelle einnehmen, und unsres gerührten Aufblicks würdig seyn, wenn es auch weniger Verdienste hätte, als es wirklich hat. Denn es ist ein wohlgetroffenes Bild des Kurfürsten Johann Wilhelm, welcher in prächtiger Rüstung auf einem sich bäumenden Rosse sitzt, und dessen freundliches Antlitz dem Volke Frieden, und den Künsten Schutz verkündet.

*) Für diejenigen unter meinen Lesern, welche die Galerie in den letzten Jahren vor der Wegsendung derselben ins Ausland gesehen haben, ist es vielleicht nöthig zu erinnern, daß hier auf den Platz, der den Gemählden damals angewiesen war, keine Rücksicht genommen, sondern die Anordnung im Verzeichnisse des Herrn von Pigage beibehalten wird, damit man dasselbe leichter vergleichen könne. Ich glaube dieses um desto mehr thun zu müssen, da es noch unentschieden ist, wo, und wie, diese Gemählde in Zukunft aufgehängt werden. Nur bei der Beschreibung einzelner Gemählde werde ich den Ort bestimmen, wo sie zuletzt gehangen haben.

Nicht allein als Mittelstück, sondern auch als das größte Gemählde in diesem Saale — denn es ist 18 Fuß 9 Zoll hoch und 11 F. 11 Z. breit — zieht auf der Hauptwand dieses Saales, den Fenstern gegenüber, das Gemählde des Caspar de Crayer, welches, Herr v. Hagedorn ein Denkmal seiner Stärke nennt, unsre Aufmerksamkeit zuerst auf sich. Es ist das größte unter allen Werken dieses Künstlers. Der Kurfürst kaufte es aus der Augustinerkirche zu Brüssel für 30000 Gulden und eine Kopie. Ihren göttlichen Knaben auf dem Arme, sitzt die heilige Jungfrau auf einem prächtigen Throne, und ist von Heiligen umgeben, die sich theils neben ihr, theils auf tiefern Stufen des Thrones knieend oder stehend befinden. Wir wollen dem Mahler gerne die Anachronismen verzeihen, die manchem Beschauer bei diesem Gemählde auffallen könnten, und zu seiner Rechtfertigung das Ganze als eine Allegorie betrachten, die den Gedanken: alle Heiligen bäten die Mutter des Weltheilandes an, versinnlichen soll. Aber dann müßten doch alle Figuren des Gemähldes zu dieser Handlung der Anbätung mit einander verbunden seyn, und das sind sie nicht. Man kann gar nicht ein-

sehen, wozu z. B. der Heil. Andreas und der Heil. Augustin da sind. Und der Mangel einer bestimmten Idee, die der Künstler ausführen wollte, ist überall nur gar zu sichtbar. Ganz unten im Vordergrunde knieet der Mahler mit seinem Bruder, seiner Schwester und seinem Neffen. „Er kehrt — sagt „Forster sehr treffend — das breite, wohl„genährte, selbstgenügsame Gesicht nach dem „Zuschauer hin, anstatt recht andächtig zu „bäten, und zeigt uns mit der Hand, daß „das alles seine Arbeit sey.“ Mehr braucht man von diesem Gemählde nicht zu wissen, um mit Herrn Forster überzeugt zu seyn, daß es als Dichtung betrachtet nicht den mindesten Werth habe. Aber als Gemählde betrachtet, verdient es unstreitig den besten Werken des Rubens an die Seite gestellt zu werden. Die Anordnung und Gruppirung ist vortreflich. Die Zeichnung ist besonders bei dem bis zum Gürtel entkleideten Andreas sehr wahr und richtig. Das Kolorit wetteifert mit dem Kolorit der Natur. Und die, aus dem ganzen Werke hervorleuchtende, freye und kühne Behandlungsart wird diesem Gemählde auf immer den Beifall der Kunstken-

ner sichern. Die Madonne, als Hauptperson, sollte freilich schöner seyn.

Mehr Lob und weniger Tadel verdient unstreitig im Ganzen das kleinere Gemählde des Jakob Jordans, welches in der Ecke, nach der Thüre des Einganges hin, hängt, und worinnen der markigte Pinsel, die Schönheit der Anordnung, und die Vortreflichkeit der Beleuchtung und des Kolorits die Bewundrung des Kenners unmöglich verfehlen können. Es stellt ein festliches Gelag vor, bei welchem freilich der Wohlstand und die gute Lebensart wohl schwerlich mit zu Tische sitzen. Besonders dürfte für den Hausvater, der in seinem hohen Alter noch wie ein Jüngling zecht, und Zechlieder mitsingt, nach geendigtem Rausche wohl eine Gewissensrüge nöthig seyn. Inzwischen sind es ja auch keine Leute von vornehmer Edukation, die wir hier versammlet sehen, wiewohl es auch bei diesen mannigmal nicht weniger lustig hergehn soll. Und am Ende ist alles, was wir hier sehen nichts unerhörtes, sondern völlig der Natur gemäß. Wir wollen also dem Künstler über die Wahl des Süjets keine Vorwürfe machen; sondern vielmehr zu seinem Ruhme eingestehn, daß er es vortreflich

ausgeführt hat. Die ganze Gesellschaft, in welcher jedoch der lustige Greis vorzüglich das Auge auf sich zieht, ist so natürlich im Taumel des Vergnügens vorgestellt, daß man sich zu dem Greisen hinsetzen und an seiner und seines Hauses Freude Antheil nehmen mögte.

Wohlgerathene Jagdstücke gewähren nicht nur dem Jagdliebhaber, sondern auch demjenigen, dessen Herz zu sanft und zu mitleidig ist, um an den grausamen Vergnügungen der Jagd Theil zu nehmen, einen höchstangenehmen Anblick. Jenem, denn welches historische Gemählde könnte für ihn den Reiz haben, durch welchen ihn ein, mit seiner Lieblingsleidenschaft in Verbindung stehendes Gemählde an sich lockt? Und wer könnte die Wahrheit der Darstellung tiefer fühlen und richtiger beurtheilen, als er, der mit der dargestellten Natur so vertraut ist. Diesem, wenn es ihm auch nur ahndet, daß die Natur richtig nachgebildet sey, weil der Künstler seine Wißbegierde befriedigt, ohne daß er selbst Zuschauer von den Vergnügungen der Jagd seyn darf. Wessen Auge könnte also wohl gleichgültig über jene vortreflichen Gemählde von Simon

van Vos, von Johann Fyt und Franz Snyders wegsehen? Männer wie diese, die die Natur so getreu darzustellen, die Aeusserungen der thierischen Seele so treffend auszudrücken, und durch Wahrheit des Kolorits ihren Werken so viel Wirkung zu geben wußten, verdienen die Achtung und den Dank der Nachwelt, wenn gleich mancher historische Mahler auf sie mit stolzer Verachtung, als auf Thiermahler, herabsehen sollte. Rubens kannte diesen Stolz nicht. Er schätzte den Franz Snyders sehr hoch. Er bediente sich oft seines Pinsels in seinen eigenen Werken, und versah hingegen Snyders landschaftliche Gemählde mit Figuren von seiner Hand. Auch die kühnen Jäger in Snyders fürchterlich schöner Schweinsjagd sind von Rubens.

Wir kennen Van Dyks Verdienste. Hier erblicken wir mehrere Proben seiner Kunst. Seine schlafende Antiope ist bereits gewürdigt worden. Von der Heilung des Gichtbrüchigen sagt Forster: „dieses Bild „hat fast eine Titianische Wahrheit, deren „man aber wegen des äusserst unedlen Chri„stuskopfes nicht froh werden kann.“ Van „Dyks Portraits verdienen überall, sie

verdienen auch hier Aufmerksamkeit. Das Portrait von Wolfgang Wilhelm, Herzog von Neuburg ist insonderheit von einer frappanten Wahrheit.

Jenes Nachtstück von Gerhard Honthorst, welches den verlornen Sohn in einer lüderlichen Gesellschaft am Busen einer Buhldirne vorstellt, die sich seinen zügellosen Lüsten Preis geben will, würde in Hinsicht auf Ausdruck, Kolorit und Helldunkel Empfehlung verdienen, wenn Darstellungen dieser Art für Beschauer von edler Delikatesse nicht eckelhaft wären. Aus dieser Absicht würde ich diesem Gemählde jenes La-Morraspiel des Moses Valentin vorziehen, welches, so unbedeutend der Gegenstand auch seyn mag, doch durch Lieblichkeit der Anordnung, Kühnheit der Behandlung und Stärke des Ausdrucks, für die Liebhaber der Kunst ein mehr, als gemeines Interesse erhält.

Zu beiden Seiten der Thüre des Eingangs verdienen noch zwei kleine Gemählde bemerkt zu werden, wovon das eine dem Franz Frank und das andre dem Johann Both sein Daseyn verdankt. Franks Gemählde stellt die sieben Werke der Barmherzigkeit vor, nämlich die Allmosenspende,

die Löschung des Durstes, die Erweisung der Gastfreiheit, die Bekleidung der Nackenden, die Besuchung der Kranken, die Befreiung der Gefangenen und die Begrabung der Todten. Die sieben verschiedenen Gruppen sind mit großer Einsicht geordnet. Indessen ist es wohlthuend sich aus diesem Gedränge von Menschenfiguren in jenes anmuthige Thal zu versetzen, welches der Meisterpinsel des Johann Both vor unsre Augen hingezaubert hat. Auch dieses Landschaftsgemählde, von seinem Bruder Andreas Both mit einigen Figürchen bevölkert, ist ein Beweis, wie tief dieser Mahler die Schönheiten der Natur fühlte, und mit wie viel Geist und Wärme er seine Gefühle dem Pinsel gleichsam einzuhauchen wußte.

Ueber der Thüre des Eingangs in dem zweiten Saal sehen wir ein großes Gemählde von Gerhard Douffet, das in Hinsicht auf Komposition, Zeichnung, Ausdruck und Behandlung zu den vorzüglicheren Kunstwerken gezählt zu werden verdient. In Ansehung des Kolorits soll darinnen der nämliche Ton herrschen, der in Raphaels Transfiguration angetroffen wird. Die Kaiserinn Helena — so lautet die Ueberlieferung — ließ in der

Nähe von Jerusalem das heilige Kreuz aufsuchen. Man fand das Kreuz des Erlösers sammt den Kreuzen der beiden Verbrecher, in deren Mitte er starb. Um nun zu erfahren, welches von diesen Kreuzen das Kreuz des Erlösers sey, ließ sie mit denselben zween Todte berühren. Bei der Berührung mit einem dieser Kreuze wurde einer von den beiden Todten lebendig, und es war also erwiesen, daß dieses das heilige Kreuz sey. Aus dieser Geschichte der Kreuzerfindung hat Douffet den Moment gewählt, wo der eine Todte lebendig wird. Der Ausdruck froher Bestürzung im Antlitz des Lebendiggewordenen, und der mannigfaltige Ausdruck der Bewundrung, des Erstaunens und des Schreckens in den Mienen und Gebehrden der zahlreichen Zuschauer ist dem Künstler ziemlich gelungen. — Van Dyks Christus im Grabe, welcher diesem Gemählde zur Seite hängt, hat mehr Verdienst in Ansehung des Kolorits, als in Anschung der Zeichnung.

Die beiden neben der Thüre hangenden Jagdstücke von Johann Weenix sind getreue Nachbildungen der Natur. Die Thiere sind vortreflich gemahlt, die Komposition ist

reich, die Behandlung zeugt von großem Fleiße, und der Effekt beider Gemählde könnte fast nicht besser seyn.

Auch die, in jeder Absicht vortrefliche Falkenjagd des unvergleichlichen Wouvermanns, der bei Gegenständen dieser Art sich so vorzüglich darauf versteht, dem Kenner zu gefallen, darf unsrer Aufmerksamkeit nicht entgehn. Ihm zur Seite hängt das Bild eines Kriegers von Van der Helst, dem man es nicht absprechen kann, daß es hohe Wahrheit hat.

Das Dorffest des launigten David Tenier, an der andern Seite der Thüre, zeugt, wie alle seine übrigen Dorffeste von genauer Kenntniß der Denkarten und Sitten des gemeinen Landvolkes, und von seiner vorzüglichen Geschicklichkeit in Darstellung derselben. Inzwischen wäre es allerdings zu wünschen, er hätte dieser Darstellung durch Veredlung der Gegenstände mehr Interesse für das Auge des gesitteten Beschauers gegeben, und ihm wenigstens den Anblick seiner Pisseurs u. s. w. nicht zugemuthet.

## Der zweete Saal

Enthält Gemählde von verschiedenen Schulen. Das berühmte Gemählde des Gerhard Daw, der Charlatan, welches in diesem Saale hängt, hat Anlaß gegeben, ihn den Saal des Gerhard Daw zu nennen.

Daw ist einer der berühmtesten Meister von der Holländischen Schule. Einige Bemerkungen über diese Schule werden hier also an der rechten Stelle stehn. Die holländischen Mahler haben offenbar kein anderes Ziel, als möglichst vollkommene Darstellung der gemeinen Natur, und man kann es ihnen nicht streitig machen, daß sie in der Erreichung dieses Zieles sehr glücklich gewesen sind. Sich über die gemeine Natur erheben zu wollen, fiel ihnen selten, oder gar nicht ein. Von der gemeinen Natur nahmen sie am liebsten ihre Süjets, nach der gemeinen Natur bildeten sie ihre Formen, und als Nachahmer der gemeinen Natur stellten sie sogar die wichtigsten und ehrwürdigsten Gegenstände im niedrigsten Style, und nicht selten mit Verletzung alles Wohlanständigen und Schicklichen, dar. Da aber eben diese gemeine Natur in Ansehung des Kolo-

rits unerreichbar schön ist: so macht auch ihr vortrefliches Kolorit einen Hauptvorzug ihrer Werke aus. Sie unterscheiden sich von den Flamandischen Mahlern insonderheit noch dadurch, daß sie die gemeine Natur, die jene im Großen nachbilden, gemeiniglich nur im Kleinen nachzubilden suchen. Der Unterschied ist größer, als er beim ersten Anblicke zu seyn scheint. Das Große will aus einem entfernten, das Kleine aber aus einem nahen Gesichtspunkte betrachtet seyn. In beiden Fällen sind verschiedene Mittel nöthig, um das Auge zu täuschen. Der sorgfältige Fleiß, der im kleinen Gemählde des Holländers so lobenswürdig ist, wäre in einem großen Gemählde von Rubens abgeschmackt. Und wer im Kleinen den Pinsel dreist, kühn und flüchtig, wie Rubens, führen wollte, würde nie ein kleines Gemählde von einigem Werthe, würde, wenn er gleich Rubens selbst wäre, nie ein Gemählde zu Stande bringen, das dem Marktschreyer des Gerhard Daw an die Seite gesezt zu werden verdiente.

Das größte Gemählde dieses Saales ist von Gerhard Douffet, dem Andenken an die Visitation des Klosters des Heil.

Franciskus von Assise durch den Pabst Nikolaus V. geweiht. Es ist 12 Fuß, 7 Zoll hoch und 10 F. 9 Z. breit, und hängt auf der Hauptwand, der Thüre des Einganges grade gegenüber. Die Architektur in diesem Gemählde ist prächtig, die Komposition reich, die Ausführung des Süjets nicht ohne Interesse. Aber mit der Kreuzerfindung eben dieses Meisters ist es nicht von gleichem Werthe. Mehr, als dieses große Gemählde selbst, fesselt das herrliche Kleeblatt des Van Dyk die Blicke des Kenners, welches die untere Hälfte desselben umgiebt. Die Ueberraschung seiner nackenden Susanne im Bade durch die lüsternen Aeltesten gewährt Personen von edler Delikatesse freilich wohl nicht den angenehmsten Anblick; zumal da das überraschte nackende Weib mehr einer gemeinen Phryne, sowohl in Ansehung ihrer Gestalt und ihres Benehmens ähnlich sieht, als einem tugendhaften Frauenzimmer, das Reinigkeit der Seele und des Leibes über alles schätzt. Die Faunenlüsternheit jener Unholde erregt die unangenehme Empfindung des Ekels, ohne daß uns dieselbe durch sichtbare Tugend eines keuschen Weibes vergütet wird. Seinen Sebastian hingegen, der von seinen

Henkern nackend an einen Baum gebunden wird, wo er mit Pfeilen erschossen werden soll, hält Forster für das beste Gemählde des Van Dyk in der ganzen Düsseldorfer Sammlung. In der That gewährt der Anblick des blühenden Jünglings, in dessen Gesicht man eine frappante Aehnlichkeit mit dem gegenüber hangenden Portrait des Van Dyk bemerkt, nicht allein wegen seiner angenehmen Gestalt, sondern auch vorzüglich wegen der auf seinem Antlitze strahlenden heitern Ruhe, womit er seinem Tode entgegen sieht, inniges Vergnügen. Indessen dürfte doch seine Grablegung wirklich den Vorzug verdienen. Himmel und Erde, Menschen und Engel weinen um den göttlichen Todten, der nach überstandenen Mühen und Qualen zur Grabesruhe hingelegt werden soll, um glorreich wieder zu erwachen. Und, wem ein edles, gefühlvolles Herz im Busen schlägt, der wird unwiderstehlich zur Theilnahme an dieser großen Trauer hingerissen. Erfindung, Anordnung, Zeichnung, Ausdruck, Kolorit, Karnation und Behandlungsart sind in diesem Gemählde vorzüglich des Wetteiferers des großen Rubens würdig.

Dem Gemählde des Dominikus Zanetti, welches hoch über der Thüre des Einganges zu diesem Saale hängt, und welches den ewigen Vater vorstellen soll, will ich in Hinsicht auf das Mechanische der Kunst seinen Werth nicht absprechen. Aber wenn es auch zu einem unübertreffbaren Meisterwerke gediehen wäre: so würde ich dennoch den Künstler zörnend fragen: Vermessener! wie darfst du dich erkühnen, ein Bild von demjenigen aufstellen zu wollen, den die Erhabensten unter allen Erschaffenen als den Unbegreiflichen verehren? Das unter diesem Gemählde, unmittelbar über der Thüre hangende, breite Bild ist der Bethlehemitische Kindermord von Lukas Giordano. Daß auch tragische Gegenstände in das Gebiet der bildenden Kunst gehören, ist gar keinem Zweifel ausgesezt. Die schöne Gruppe des Laokoon, die jeder Kenner mit dem innigsten Vergnügen betrachtet, kann zum Beweise dienen; aber sie kann uns auch zu gleicher Zeit lehren, mit welcher Weisheit der Künstler das Tragische in der Darstellung mildern, und mit welcher Sorgfalt er das Ekelhafte, Häßliche und Abscheuliche vermeiden müsse, wenn ein Kunstwerk dieser Art gefallen soll. Ob diese Milderung ohne

allzugroßen Nachtheil für die Wahrheit der Darstellung bei dem hier von Lukas Giordano gewählten Süjet möglich war, will ich nicht untersuchen. Aber vorzüglich nothwendig war sie unleugbar in einem tragischen Gemählde, in welchem kein Ausdruck stilldulldender Seelengröße, und alles überwindender Tugend mit menschlicher Schwäche und Verworfenheit kontrastirt, und uns den hohen Genuß gewährt, den der Anblick eines schuldlosen und edlen Dulders verschaffet. Ich spreche diesem Gemählde das Feuer, das in der ganzen Anordnung herrschet, und die Stärke des Ausdrucks nicht ab, und verkenne darinnen die Meisterhand des Künstlers nicht. Aber eben deswegen, weil der Künstler dieses Feuer nicht gemäßigt, diesen Ausdruck nicht weislich gemildert hat, gleitet mein Blick willig von dieser gräßlichen Darstellung auf das schöne Portrait des Van Dyk an der linken Seite hinab, wo wir ihn in seiner kraftvolleren Jugend, von seiner eigenen Hand gemahlt, erblicken, und ruht auf seiner in der Ecke hangenden Madonne von dem Anblicke menschlicher Greuelscenen aus. Dieses letztere Gemählde, welches die Heil. Jungfrau mit ihrem Kinde, und dem kleinen Heil. Jo-

hannes vorstellt, ist voll edler Einfalt und herzerquickender Anmuth, und besonders in Hinsicht auf Kolorit und Karnation des großen Meisters würdig.

Die in der andern Ecke neben Daws Meisterwerke hangende Landschaft ist von Johann Both. Der Künstler führt uns in eine anmuthige waldigte Gegend, wo erquikkendes Schattenkühl den Wandrer zur Ruhe einladet. Im Schatten einer hundertjährigen Eiche, welche vortreflich gemahlt ist, schläfert Merkur den Argus durch sanfte schmelzende Töne ein. In einiger Entfernung erblickt man die in eine schöne weisse Kuh verwandelte Jo, und an der andern Seite wird die Aussicht durch jähe Felsen gesperret. Die Figuren dieses vortreflichen Gemähldes sind von dem Bruder des Künstlers, Andreas Both.

Ueber Hemskerks mythologischem Gemählde, über der Eingangsthüre zum dritten Saale, hängt ein Bild von Anton Schoonians, das wegen der Anmuth der Komposition, wegen der Lieblichkeit des Kolorits und wegen der schönen Behandlung Lob verdient. Narcissus, ein wohlgebildeter Jüngling, spiegelt sich im Wasser, und scheint

sich nach Mädchensitte ein Selbstgespräch über seine Schönheit zu halten. Jenem mythologischen Gemählde zur Rechten, hängt eine Speisekammer von Franz Snyders, sehr treffend nach der Natur dargestellt, in welcher es an mancherlei Mundvorrath, aber auch an zwei- und vierfüßigen Näschern nicht fehlt. Ihm zur Linken ein schönes Portrait des Mahlers Andreas von Ervelt, von Van Dyk gemahlt. Der Künstler sitzt hinter seiner Staffelei und arbeitet an einem Seestück. Van Dyks Tod Jesu, welcher unter Snyders Speisekammer hängt, macht eine schauerliche Wirkung, denn der Künstler hat den Moment gewählt, wo die ganze Natur sich, um den vollendeten göttlichen Dulder her, in Trauer verhüllt, und Schauder und Entsetzen seine Feinde und Henker ergreift.

Das zur Linken in der Ecke hangende Gemählde ist das einzige, welches die Düsseldorfer Galerie von der Hand des Albrecht Dürers, dieses großen deutschen Künstlers, den der unsterbliche Raphael seiner Freundschaftwürdigte, besitzt, und verdient als Reliquie dieses großen Kunstheiligen bemerkt zu werden. Denn als Kunst-

werk verdient es freilich keine vorzügliche Aufmerksamkeit. So dargestellt, ist das Gemetzel, welches der Persische König Sapor mit empörender Grausamkeit unter den Christen anzurichten gebietet, und welches er mit höllischer Schadenfreude ansieht, ein Anblick, der nichts als Abscheu und Entsetzen einflößt. Und wie, in aller Welt, konnte es dem würdigen Künstler einfallen, sich selbst und seinen Freund als kalte, fühllose Zuschauer in das Gemählde zu bringen?

Lieber weilet der Blick auf jenen beiden Landschaften des Nikolaus Berghem, welche dem Geschmack eines Künstlers zur Ehre gereichen, der unter den Landschaftsmahlern immer eine der Oberstellen behauptet hat. Beide gewähren interessante Naturanblicke, beide sind reichlich mit Figuren ausstaffirt und voller Leben, beide laden zum erquickenden Naturgenusse mitten im Heiligthume der Kunst ein. Indessen giebt der Kenner dem zur rechten Seite der Thüre hangenden vortreflich zusammengesezten, und eben so vortreflich kolorirten Naturgemählde den Vorzug.

## Ueber einzelne Gemählde der Düsseldorfer Galerie und die Meister, von denen sie herrühren.

### Rembrand van Ryn,

der Lehrer des durch täuschende Nachahmung der gemeinen Natur so berühmt gewordenen Gerhard Daw, war der Sohn eines Müllers, und wurde in einer, zwischen den Südholländischen Dörfern Leyerdorp und Koukerk an einem Arme des Rheins gelegenen Mühle im Jahr 1606 gebohren. Sein Vater, der ein wohlhabender Mann war, schickte ihn auf eine Schule zu Leiden. Aber das Studiren war seine Sache nicht. Er verrieth im Gegentheile eine entschiedene Neigung zur Zeichenkunst. Sein Vater war daher vernünftig genug seine bisher über die Bestimmung des Sohnes gemachten Plane aufzugeben, und ihn dem Unter-

richt des Jakob van Zwanenburg anzuvertrauen. Unter der Aufsicht dieses Künstlers lebte er drei Jahre, und machte die bewundernswürdigsten Fortschritte in der Kunst. Sein nachheriger jahrlanger Aufenthalt zu Amsterdam, wo Peter Lastman, ein beliebter historischer Mahler und in der Folge Jakob Pinas seine Lehrer waren, vollendete die Erziehung des Künstlers.

Von dort kehrte er wieder zu seinem Vater zurück, und beschäftigte sich daselbst mit Uebungen in seiner Kunst. Hier verfertigte er insonderheit ein kleines Gemählde, mit welchem er auf Anrathen seiner Freunde nach dem Haag reisete, um es einem dortigen Kenner vorzulegen. Das Gemählde fand Beifall, und wurde ihm mit hundert Gulden bezahlt. Dieses Glück, so klein es auch scheinen mögte, war gleichwohl in den Augen des jungen Künstlers so groß, daß er nicht schnell genug mit Extrapost zu seinem Vater zurückeilen konnte, um seine Freude darüber mit demselben zu theilen. Da dieser Vorfall seinen Ruhm bis nach Amsterdam verbreitet hatte, und da er also mit Grund hoffen durfte, in dieser reichen

Handelsstadt Ehre und Brod zu finden: so ließ er sich daselbst im Jahre 1630 nieder.

Zu seiner Gattinn erkohr er sich ein wohlgebildetes Landmädchen, aus Ransdorp, einem holländischen Dorfe, gebürtig. Diese sowohl, als seine Magd diente ihm nicht selten zum Model, wann er weibliche Figuren mahlte. Das Portrait der letztern hatte er so täuschend gemahlt, daß seine Nachbaren darauf zuliefen, in der Meinung, daß es seine Magd selber sey, um mit derselben zu plaudern.

Wäre Rembrand ein guter Oekonom gewesen, so hätte ihn seine Kunst nicht allein reichlich ernähret, sondern auch zu einem reichen Manne gemacht, denn seine Gemählde wurden häufig gesucht, und gut bezahlt. Aber er gehörte zu denjenigen Künstlern, deren es so viele giebt, und bei welchen die Einnahme nie beträchtlich genug werden kann, um nicht von der Ausgabe überstiegen zu werden. Er gerieth daher in die größte Dürftigkeit, und sahe sich sogar genöthigt Banquerout zu machen. Aus Verdruß darüber warf er alle seine Habseligkeiten ins Feuer, verließ dann heimlich die Stadt, und begab sich an den Hof des Königs von Schweden,

für welchen er eine geraume Zeit arbeitete. In der Folge kehrte er aber doch wieder nach Amsterdam zurück, wo er den Rest seines Lebens zubrachte, und im Jahre 1674 als acht und sechzigjähriger Greis starb.

Sein ganzes Leben hindurch spielte er die Rolle eines Sonderlings. So gemein und niedrig, wie seine Physiognomie, war auch seine Denk- und Handlungsweise. Sein ganzes Wesen war plump und bäurisch, und seine Art sich zu kleiden lächerlich und abgeschmackt. Er war eben so wenig darauf bedacht, seine Sitten und Manieren im Umgange mit wohlerzogenen Menschen zu verfeinern und zu veredlen, als wissenschaftliche Kenntnisse zum Vortheile seiner Kunst einzusammeln. Nur der Umgang mit Leuten aus der gemeinsten Volksklasse machte ihm Vergnügen, weil ihm derselbe keinen Zwang kostete. Nehmen wir nun noch hinzu, daß er durch seine schlechte Haushaltung sich nicht allein selbst ins Elend stürzte, sondern auch zum Betrüger an seinen Gläubigern ward: so werden wir wohl eingestehen müssen, daß Rembrand, als Mensch betrachtet, keiner besondern Aufmerksamkeit werth ist. Aber desto mehr Aufmerksamkeit verdient er als

Künstler. Er zeichnete freilich nicht schön, nicht edel. Eine Sammlung von alten Stoffen und Kleidungsstücken, von Picken und seltenen Waffenrüstungen machte sein Antikenkabinet aus, in welchem die höhere Schönheit keinen Zutritt hatte. Die eigentliche Antike kannte er nicht, und war ein Verächter derselben. Ihm genügte die gemeinste Natur, ohne alle Wahl. Seine gemeine Art zu denken sowohl, als sein gänzlicher Mangel an Kenntniß der Anatomie, der Perspektiv, und des Ueblichen mußten in seinen Werken nothwendig Fehler über Fehler erzeugen, die der Kenner nicht so gutwillig, als der durch sein lockendes Kolorit geblendete Liebhaber verzeiht. Aber bei dem allen bleibt Rembrand ein schätzbarer Meister in der Kunst, dessen Werke, als Nachbildungen der gemeinen Natur betrachtet, Bewundrung verdienen, und der besonders als Portraitmahler des Ruhms, den er erhalten hat, nicht unwerth ist. Und was ist es, was ihm den Ruhm der Kenner sichert? — Sein markigter, kraftvoller Pinsel, seine vortrefliche Beleuchtungsart, sein lockendes Kolorit, seine Kenntniß des Helldunkels, die täuschende Ründung seiner Figuren, die weise

Benutzung seiner Wiederscheine und der ausserordentliche Effekt seiner Gemählde, werden denselben nie sinken lassen.

Seine Gemählde, mehrentheils Portraits, sind in verschiedene Länder von Europa verstreut. In der Düsseldorfer Galerie befinden sich neun Gemählde von ihm, welche theils Portraits, theils biblischhistorischen Inhaltes sind. Unter den Portraits ist sein eigenes, welches im zweeten Saale am ersten Fenster hängt, eins der vorzüglichsten. Es verbindet mit dem Verdienste der Treue auch alle die übrigen Vorzüge des Kolorits, des Helldunkels und der Behandlungsart, die Rembrands Werke charakterisiren. Sein Gesicht ist etwas nach der Seite gewandt, welches ihn jedoch nicht hindert, aus dem Gemählde hervorzublicken. Man könnte bei dem Anblick seines kostbaren Anzuges glauben, daß er ein großer Liebhaber der Kleiderpracht gewesen seyn müsse. Denn unter seinem sammetnen Mantel blickt eine reiche goldgewirkte Weste hervor, deren sich ein Galanthomme seiner Zeit wohl nicht zu schämen gehabt hätte. Allein wir würden uns sehr irren, wenn wir glauben wollten, er habe hier seinen Anzug eben so getreu, als

seine Person dargestellt. Er brachte gerne in seinen Gemählden Gold und glänzende Stoffe an, um sie anziehender für das Auge zu machen, und den Effekt derselben zu verstärken. Sein von kastanienbraunen Haaren umflossener Kopf ist mit einer Pelzkappe bedeckt. Wie es mit den Beinkleidern aussehen mag, ist schwer zu errathen, da das Gemählde nur ein Brustbild ist. Es ist auf Holz gemahlt, 2 Fuß 6 Zoll hoch und 2 Fuß 1 Zoll breit, und der Grund des Gemähldes ist braun.

Von diesem Gemählde ist kein größerer Kupferstich vorhanden.

## Raphael Sanzio von Urbino.

Unter allen Mahlern, die seit der Wiederherstellung der Mahlerkunst mit Ruhm gearbeitet haben, hat sich keiner einen größern und dauerhafteren Ruhm erworben, als dieser.

Am Charfreitage des Jahres 1483 wurde dieser große Mann zu Urbino gebohren. Er war der Sohn eines Mahlers und erhielt also den ersten Unterricht in der Kunst von seinem Vater. Sein Vater war aber vernünftig genug, sich selbst für sehr mit-

telmäßig zu halten, und seinen Sohn dem Unterrichte eines größern und berühmteren Mahlers, des Peter Perugino zu übergeben. Diesen ersten Anweisungen in der Mahlerei verdankte Raphael wenigstens zum Theil jenes richtige Augenmaaß, und die Geschmeidigkeit, Festigkeit und Zuverläßigkeit der Hand, die dem Künstler zur glücklichen Darstellung so unentbehrlich ist. Bald aber übertraf der junge Künstler seinen Vater und seinen Lehrer, und gieng nach Siena und Perouse, um dort seinen Studien obzuliegen.

Der große Ruf, in welchem Fra-Barthelemy, Leonhard von Vinci und Michel-Angelo damals standen, reizte ihn in der Folge, sich einige Zeit in Florenz aufzuhalten. Der Anblick der Werke dieser großen Meister hatte auf Verbesserung seines kleinen Styls, und der harten Manier, welche er von Peter Perugino angenommen hatte, einen sehr wohlthätigen Einfluß.

Endlich begab er sich nach Rom, wo Bramante, sein Anverwandter, ihn dem Pabst Julius II. vorstellte und empfahl. Das Zutrauen dieses Fürstbischoffs, und dessen eh-

renvoller Auftrag, die Sääle des Vatikans mit Gemählden seiner Hand zu schmücken, entflammte die Ruhmbegierde des jungen Künstlers, und war für ihn ein mächtiger Sporn, auf dem Wege zur Vollkommenheit immer männlicher fortzuschreiten. Inzwischen waren seine ersten Arbeiten noch lange die Meisterwerke nicht, wodurch er sich in der Folge unsterblich gemacht hat. Seine Zeichnungen waren noch zu hart und zu bestimmt, seine Gewänder in zu viele Parthien getheilt, seine Nebensachen noch mit zu viel ängstlichem Fleiße bearbeitet. Hin und wieder findet man sogar in seinen Gemählden noch Gold, in dem damals in Rom herrschenden verderbten Geschmacke, nach welchem das Wesentliche der Kunst elendem Schimmer aufgeopfert ward. Aber für ein Genie, wie Raphael war, bedurfte es nur eines aufmerksamen Blickes auf die Werke, die der kühne Pinsel des Michel-Angelo damals schuf, um zu einem größern Style, zu einer freieren und dreisteren Manier geleitet, und dem ihm immer vorschwebenden Ziele der Vollkommenheit näher geführt zu werden. Michel-Angelo, welcher damals eine Kapelle bemahlte, suchte ihm zwar

sehr sorgfältig den Anblick seiner Werke zu verwehren. Demohngeachtet fand sein Anverwandter Bramante Gelegenheit, ihn in jene Kapelle zu führen. Und von diesem Zeitpunkte an, zeichnete sich Raphaels Styl durch mehr Größe und Erhabenheit aus.

Pabst Leo X., dessen Portrait Raphael so unbeschreiblich schön gemahlt hat, ließ nach dem Tode Julius II. die Arbeiten im Vatikan fortsetzen, und nach dem Tode des Bramante wurden sie ihm allein übertragen. Er selbst machte dazu die Zeichnungen, seine Schüler führten sie unter seiner Aufsicht aus, und alsdann wurden sie von ihm retouchirt. Und so entstanden nach und nach alle die Gemählde, die in den sogenannten Logen Raphaels, und in den vier Säälen des Vatikans angetroffen werden, welche unter dem Namen der Stanze Raphaels bekannt sind.

Ehre und Reichthum strömten dem emsigen Künstler im Ueberflusse zu. Die Künstler seiner Zeit liessen seinen Werken Gerechtigkeit wiederfahren, und bewunderten dieselben. Durch ganz Europa hallte sein Ruhm wieder. Mehrere große Potentaten verlangten Gemählde von seiner Meisterhand. Heinrich VIII. König von England suchte ihn in sein Land zu

locken. Leo X. machte ihn zu seinem Kammerherrn und überhäufte ihn mit Wohlthaten. Ein eigenes glänzendes Palais war seine Wohnung, und nichts, was ihm Vergnügen machen konnte, war ihm versagt. Aber weder Ehre noch Glück konnten jenem Stolze in sein Gemüth Eingang verschaffen, der so oft den talentvollesten Künstler von der Vollkommenheit abzieht, weil er sich im Schwindel desselben schon für vollkommen hält. Er studirte daher unabläßig, nicht nur die Natur, sondern auch die Antiken, besonders die antiken Bas-reliefs, und übte sich, die Antike durch die Natur, und die Natur durch die Antike zu verbessern.

Leidenschaftliche Liebe zum andern Geschlechte verkürzte sein Leben. Er starb im Jahr 1520 in einem Alter von 37 Jahren. In dem Zimmer, in welchem er zu mahlen pflegte, wurde sein Leichnam sammt seinem letzten Gemählde, einer Darstellung der Verklärung Christi, welche für sein Meisterstück gehalten wird, zur Schau ausgestellt. Die Hülle seines verklärten großen Geistes fand neben den Gebeinen der Caraccios in der Rotunde, ihr Grab. Julius Romanus und Johann Franz Penni waren die Er-

ben seiner nachgelassenen beträchtlichen Reichthümer.

Raphael war ein schöner, wohlgebildeter Mann, von sanfter, bescheidener Gemüthsart, der sich durch seinen angenehmen Umgang überall beliebt zu machen wußte. Von der Vortreflichkeit seines Genies zeugen alle seine Werke, aus welchen gesunde Beurtheilungskraft, feiner Beobachtungsgeist, weise gemäßigtes Feuer der Einbildungskraft, und ein gefühlvolles Herz hervorleuchten. Der Umgang mit mehreren schönen Geistern seiner Zeit, mit dem Ariost, mit dem Kardinal Bembo, und besonders mit dem Grafen Castiglione, der sein vertrauter Freund war, trug nicht wenig zur Vermehrung seiner Einsichten und zur Verfeinerung seines Geschmackes bei. Er liebte seine Kunst leidenschaftlich, und strebte nicht allein selbst nach Vollkommenheit in derselben, ohne zu ermüden, sondern suchte auch andern Mahlern durch seinen Unterricht und durch seine Zeichnungen auf die gefälligste Weise zu ihrer Vervollkommnung behülflich zu seyn. Wie sehr ist es also nicht zu bedauren, daß eine unselige Leidenschaft diesen vortreflichen Mann, in der Blüthe seiner Jahre und seiner Kunst, zu Grunde gerichtet hat?

Seine vorzüglichsten Werke sieht man zu Rom im Vatikan. Sie sind alfresko gemahlt, und von ihm selbst größtentheils nur gezeichnet und retouchirt. Doch findet man auch an mehreren Orten von Italien, wie auch in Spanien, England u. s. w. herrliche Schöpfungen seiner Meisterhand.

Die Wahl der Gegenstände hieng selten von seiner Willkühr ab. Aber seine weise Benutzung des interessantesten Moments, in welchem der Zuschauer die Begebenheit am liebsten sieht, zeugt von seiner Stärke in der Erfindung. Die mahlerische Anordnung und gefällige Gruppirung war weniger in seiner Gewalt. Seine Formen sind schön; allein das Erhabene der Antiken und das Gefällige des Coreggio hat er nicht erreicht. Am besten gelangen ihm Männer und Greise. Er brachte in seinen Gemählden oft Abbildungen von lebenden Personen an, die er nach seinen Begriffen von Schönheit umformte, und mit der Handlung durch angemessene Stellungen und den passendsten Ausdruck verband. Seine Figuren sind bestimmt, richtig und zierlich gezeichnet, die Stellungen derselben sind vortreflich gewählt, und die Gewänder hat wahrscheinlich nie ein Künstler mit so großem Ge-

schmacke gemahlt, als Raphael. Wäre statt des Fra-Barthelemy ein Titian in Ansehung des Kolorits sein Lehrer gewesen: so würde er auch in diesem Theile der Kunst der Vollkommenheit näher gekommen seyn. Zwar erblicken wir ihn auch in dieser Hinsicht oft auf dem richtigen Wege, und manche seiner Gemählde sind wirklich schön kolorirt; aber alle Kenner, die seine Werke betrachtet haben, stimmen doch darinnen überein, daß ihr Kolorit mangelhaft ist, daß es ihnen an richtiger Vertheilung des Lichts und des Schattens und an Haltung fehlt. Eben deswegen ist auch der Effekt seiner Gemählde so schwach, daß man, wie De Piles sich ausdrückt, den Raphael oft mitten unter dem Raphael d. i. in den Sälen des Vatikans sucht.

Das Hauptverdienst Raphaels ist in allen Perioden seiner Kunst, in seinen früheren, wie in seinen späteren Werken, der Ausdruck; man mag nun unter dem Ausdrucke überhaupt die Darstellung der Ideen, die der Künstler in sein Werk legen wollte, oder insonderheit die Andeutung der Gesinnung, Gemüthsverfassung und Leidenschaft der handelnden Personen verstehen. Nichts ist in seinen Gemählden müßig, nichts überflüßig; alles zur Erreichung

des Zwecks nothwendig und mitwirkend. Jede Figur sagt das, was sie, der Absicht des Künstlers gemäß, sagen soll, und in der Verbindung, in welcher sie handelt, sagen muß. Und — wie sie alle leben, seine Figuren! wie sichtbar der thätigwirkende Geist sich durch Mienen und Gebehrden zu erkennen giebt! wie man jeder unter ihnen den sittlichen Charakter im Antlitz lieset! wie jede diejenigen Empfindungen äussert, die ihrem Antheile an der Handlung angemessen sind! wie jede ihre Leidenschaften ihrem Stande, Alter und individuellen Charakter gemäß an den Tag legt! — Wahrlich, bedeutender und seelenvoller kann man unmöglich mahlen, als Raphael, dieser unsterbliche Künstler, gemahlt hat. Kein Mahler hat es ihm daher bis auf den heutigen Tag in Ansehung des Ausdrucks gleich thun können.

Die Düsseldorfer Galerie besizt nur zwei Gemählde von diesem nie genug bewunderten Meister — eine heilige Familie in seiner früheren Manier, und einen heiligen Johannes in der Wüste; ein Bild, das so unaussprechlich schön ist, daß der Kenner sich nicht satt daran sehen kann. Dieses Meisterwerk hängt im Vorbau des dritten Saales linker Hand. Es ist auf Holz gemahlt, 5 Fuß 11 Zoll hoch

und
sizt
eine
reg
gie
rech
deck
Fel
zur
le,
Fel
vor
her
Sc
gen
lun
sein
Se
han
De
We
der
nic
ang
sitze
soll
ben

und 3 Fuß 11 Zoll breit. In Lebensgröße sizt er da, der schöne kraftvolle Jüngling, in einer Ruhe, die nicht Erschlaffung, sondern rege Wirksamkeit der Muskeln zu erkennen giebt. Er ist ganz nackend, nur ein Theil des rechten Schenkels ist mit einer Lammshaut bedeckt. Mit seiner Linken stützt er sich auf den Felsen, auf welchem er sitzt, und seine Rechte, zur linken Seite hinschwebend, hält eine Schaale, gefüllt aus der Quelle, die unter ihm dem Felsen entsprudelt. Den rechten Fuß hat er vor sich hingestreckt, und den linken an sich heraufgezogen; sein Haupt nach der rechten Schulter und seine Brust nach dem Felsen hingeneigt. Seine Miene sowohl, als seine Stellung verkündet ernstes Nachdenken, und auf seinem ganzen Antlitze lieset man Ruhe der Seele und überströmende Herzensgüte. Johannes der Täufer, der Mann von gestrenger Denkart und Sitte, der glühende Eiferer für Wahrheit und Recht, der scheltende Prediger der Buße und Rechtschaffenheit ist es zwar nicht. Die beiden Embleme des Täufers, die angefüllte Schaale und das auf dem Felsensitze liegende Kreuz, sagen mir, daß er es seyn soll, nicht, daß er es wirklich ist. Aber dies benimmt der rührendschönen Figur nichts von

ihrem Werthe. Diese ist so vortreflich, daß es dem Herrn Forster zu verzeihen ist, wenn er beim Anblick dieses Gemähldes, ja sogar bei einer bloßen Erinnerung an dasselbe in einen Enthusiasmus gerieth, in welchem er einen Ausdruck in der Figur fand, den kein Mahler, und wenn er gleich mehr wie Raphael wäre, seinen Figuren zu geben vermag. Die sich hinter dem schönen jungen Manne eröffnende mit antiken Gebäuden verzierte Landschaft, gewährt einen angenehmen Blick in die Ferne.

Ich weiß gar nicht, warum viele dem Raphael dieses Gemählde absprechen und es lieber dem Andreas del Sarto zuschreiben wollen. Athmet es denn nicht den Geist dieses großen Mannes? Ist der edle und erhabene Styl, in welchem Raphael in den schönsten Jahren seiner Kunst arbeitete, darinnen nicht unverkennbar? Ist nicht der Ausdruck der thätigwirkenden Seele des größten Meisters in diesem Theile der Kunst würdig? Ist nicht die schöne, richtige und feine Zeichnung, in welcher nur die harte Verkürzung des linken Fußes einigen Tadel zu verdienen scheint, *)

*) Raphael verstand sich auf die Verkürzungen nicht sonderlich, und suchte sie deswegen, wo er konnte, zu vermeiden.

ganz in Raphaels Geschmack. Forster sagt zwar, Raphael habe niemals die Vollendung im Kolorit erreicht, die wir in diesem Gemählde wahrnehmen. Aber hat denn Raphael nie schön kolorirt, *) und ist es nicht möglich, daß er in diesem Bilde in Ansehung des Kolorits sich selber übertroffen hat? Hätte Herr Forster nicht die Wunder der Messe zu Bolsena im Vatikan, — ein Gemählde, welches für Raphaels vorzüglichstes Werk in Ansehung des Kolorits gehalten wird — vorher mit eigenen Augen sehen müssen, ehe er hierüber entscheidend aburtheilen konnte? Kann nicht, wie H. Forster selbst bemerkt, die Zeit — und ich mögte hinzusetzen, das Schicksal — diesem Bilde eine Wahrheit des Kolorits gegeben haben, die es anfangs nicht hatte?

Das Schicksal, welches dieses Bild gehabt haben soll, ist in der That seltsam.

*) Einer meiner kunstverständigen Freunde verglich zu Paris mit der größten Sorgfalt einen Kopf von Titian, und einen andern von Raphael. Er versichert, daß der lezte vollkommen so schön kolorirt sey, als der erste. Mich dünkt diese Beobachtung beweiset hinlänglich, daß auch Raphael bisweilen vortreflich kolorirt hat.

Wie konnte es einem Mahler, der kein Idiot in seiner Kunst war, einfallen, dieses vortrefliche Bild in Wasserfarben mit einer Landschaft zu übermahlen? Idiot in seiner Kunst war aber der Mann, der dieses that, wahrscheinlich nicht, denn die Landschaft mit der es übermahlt war, soll nicht ohne Verdienst gewesen seyn. Während daß ein Aufseher der Galerie an diesem Gemählde putzte, bemerkte er unter der Landschaft einen Grund von Oelfarben. Neugierde trieb ihn an, diesen Grund immer weiter aufzudecken. Wie muß der Mann, wenn er Gefühl für das Schöne hatte, nicht gestutzt haben, als nach und nach das schöne Bild vor sein Auge hintrat; und wie glücklich muß er sich, wenn ihm die Ehre der Galerie am Herzen lag, nicht in dem Augenblicke gefühlt haben, als er für dieselbe diesen köstlichen Schatz fand. *)

*) Wenn es mit dieser Anekdote seine Richtigkeit hat: so scheint das Gemählde deshalb mit Wasserfarben übermahlt worden zu seyn, weil man ein solches vortrefliches Gemählde nicht anders als auf diese Weise aus Italien, wo man auf den Alleinbesitz der vorzüglichsten Italiänischen Kunstwerke eifersüchtig war, herausbringen konnte. Wer weiß, wie es zufälliger Weise in Hände ge-

V. Green hat von diesem schönen Gemählde ein Kupferblatt herausgegeben, welches 26 Zoll hoch und 16 Zoll breit ist. Es ist in Schwarzkunst gearbeitet.

## Karl Dolci (Dolce)

gehört freilich nicht zu den ersten Meistern in der Kunst. Indessen erwarb ihm sein fleißiger Pinsel, und die mühsame Vollendung seiner Gemählde einen so ausgebreiteten Ruhm, daß er sogar nach Wien gefordert wurde, um das Portrait der Kaiserinn zu mahlen. Er wurde im Jahr 1616 zu Florenz gebohren. Sein Lehrer in der Kunst war Jakob Vignoli. Da er ein frommer, andächtiger Mann, nach den Begriffen seiner Zeit und seines Landes, war; so mahlte er auch nichts lieber, als Gegenstände der Andacht — Madonnen, Christusse und Heilige. Er arbeitete im Kleinen besser, als im Großen, und mahlte häufig halbe Figuren. Nirgend zeigen sich in seinen Wer-

rathen mogte, wo nur ein glückliches Ungefähr seinen längstvergessenen Werth wieder ans Licht zu bringen im Stande war. Die Wahrheit dieser Anekdote getraue ich mir inzwischen nicht zu verbürgen.

ken Spuren von einem fruchtbaren Genie, von einem immerwährenden Fortrücken zur höheren Vollkommenheit, und von einem Pinsel, der wie Raphaels Pinsel, die Aufmerksamkeit des Geistes zu fesseln und das Herz zu gewinnen weiß. Das Bestreben, den Geschöpfen seines Pinsels die äusserste Vollendung zu geben, der übertriebene Fleiß, womit er ihnen dieselbe gab, die ausserordentliche Langsamkeit mit welcher er arbeitete, mußten nothwendig der Wirkung seiner Gemählde nachtheilig werden, und dieselben frostig machen. Für die Portraitmahlerei, bei welcher so viel auf schnelle Auffassung gewisser Züge ankommt, war er am wenigsten geschaffen. Sein Kolorit ist grau, undurchsichtig, und fällt bisweilen ins Schwarze. Reinlichkeit und Mühsamkeit — sagt Mengs — „ machen das Hauptverdienst seiner Werke aus " und dieses erregt eben keine sehr günstigen Vorstellungen von den geringeren Verdiensten derselben. Er starb in seiner Vaterstadt im Jahr 1686 als siebenzigjähriger Greis. Lukas Jordane soll die Ursache seines Todes gewesen seyn. Dieser Künstler warf ihm bei einer gewissen Gelegenheit vor, daß er alle seine, auf die Mahlerkunst gewandte Zeit für verloren anse-

CARLO DOLCE

hen
wenn
gekle
und
ler d
für d
mehr
lers
Zeug
Kuns
Aber
darü
dan
nen
wort

vier
nen
streit
haup
Es h
Leine
Fuß
donn
Hint
mit
auf

hen müsse. In der That war dieser Vorwurf, wenn er auch noch so launigt und witzig eingekleidet war, unbescheiden, und der Achtung und Schonung zuwider, die der jüngere Künstler dem ergrauten schuldig war. Er mußte für den lezteren um desto kränkender seyn, je mehr er die Ueberlegenheit des jüngeren Künstlers fühlte, und je mehr er sich selbst das Zeugniß geben konnte, auf das Studium der Kunst allen möglichen Fleiß gewandt zu haben. Aber zu Tode hätte sich freilich der gute Mann darüber nicht grämen sollen, und Lukas Jordane kann wohl schwerlich, dieser seiner eigenen Schwachheit und Thorheit wegen, verantwortlich seyn.

In der Düsseldorfer Galerie befinden sich vier Gemählde von diesem Meister, unter denen seine Madonne mit dem Jesuskinde unstreitig das vorzüglichste ist, so wie es überhaupt für eins seiner Meisterstücke gelten kann. Es hängt unter Raphaels Johannes, ist auf Leinewand gemahlt, 2 Fuß 9 Zoll hoch, 2 Fuß 4 Zoll breit, und die Halbfigur der Madonne ist, wie das Kind, in Lebensgröße. Hinter einer marmornen Tafel, welche ein mit Spitzen besezztes Leinewand bedeckt, und auf welcher man ein Körbchen mit Blumen er-

blickt, steht die Gottgeweihte. Ueber ihrem rothen Kleide hat sie einen blauen Mantel, der zwanglos von ihren Schultern bis auf ihre Arme herabfließt. Ein grüner Schleier bedekket ihr Haupt. Vor ihr steht der kleine Liebling ihres Herzens auf der marmornen Tafel, von ihrer mütterlichen Rechte gehalten. Er ist nackend. Nur diejenigen Theile, welche die Schamhaftigkeit so gerne sorgsam verbirgt, werden dem Auge durch eine Art von Schärpe entzogen, welche nachläßig um seinen Leib gewunden ist. Mit dem Ausdrucke freundlicher Mutterliebe reicht ihm die Holdseelige einen Strauß von Lilien und Nelken dar; während daß der Knabe ihr eine Rose hinhält, und durch die Bewegungen seiner rechten Hand seine harmlose Freude ausdrückt. Der Grund des Gemähldes ist braun.

Herr Forster fällt über dieses Gemählde folgendes Urtheil: „ Seine Madonne mit „ dem Kinde ist das Idol derer, die täglich „ die Galerie besuchen; ein bis zum Ekel sü„ ßes, gelecktes, elfenbeinernes und noch oben„ drein verzeichnetes Machwerk, bei dem der „ Ausdruck im Fleiße verschwindet. “ Vielleicht hätte Herr Forster ein milderes Urtheil über dieses Gemählde gefällt, wenn es nicht

grade unter seinem Lieblingsbilde, dem Johannes in der Wüste, gehangen hätte. Er würde alsdann den Ausdruck der Sanftheit und Frömmigkeit im Kopfe der Madonne vielleicht mit Wohlgefallen bemerkt haben, wodurch dieses Gemählde die Empfindungen der Andacht einflößt, die bei der Verfertigung desselben in der Seele des Mahlers rege waren. Denn freilich muß in der Vergleichung mit einem Meisterwerke, wie Raphaels Johannes ist — und zu dieser Vergleichung muß man sich hier nothwendig veranlaßt fühlen — das zwar minder, aber doch wirklich schätzbare Produkt der Kunst nothwendig unendlich verlieren.

Dieses Gemählde ist noch nie in Kupfer gestochen worden.

## Lukas Jordane (Giordano)

gehört zu den ausserordentlichen Männern, die sich durch ihr Kraftgenie, durch ihre Riesenstärke in der Kunst und durch die Menge und Vortreflichkeit ihrer Werke nicht allein in ihrem Leben ausserordentlich emporgeschwungen, sondern sich auch einen daurenden Nachruhm nach dem Tode erworben haben. Er war der Sohn eines sehr mittelmäßigen Mahlers zu

Neapel, und wurde daselbst im Jahre 1632 gebohren. Früh zeigte sich im geistvollen Knaben die entschiedene Neigung und das göttliche Talent für die Kunst. Willig entsagte er den harmlosen Spielen der Kindheit, um seine Augen an den Werken des Joseph Ribera, welcher des Vicekönigs erster Hofmahler war, zu weiden. Und als achtjähriger Knabe übertraf er bereits seinen, bei vieljährigen Uebungen in der Kunst mittelmäßig gebliebenen Vater. Die Mönche zu S. Onuphrio hatten seinem Vater aufgetragen, zwei Kinder alfresko zu mahlen. Während, daß der Vater, dessen Kräfte dieser Auftrag überstieg, einen andern Mahler zur Hülfe herbeiholte, machte sich Lukas an die Arbeit, und mahlte eines von diesen Kindern so schön, daß die beiden herzukommenden Mahler nicht glauben wollten, daß es sein Werk sey, bis er vor ihren Augen auch das Zweite gemahlt hatte. Der Vicekönig eilte herzu, um das Werk des achtjährigen Knaben zu sehen. Sehr zufrieden mit demselben, überhäufte er ihn mit Liebkosungen, gab ihm eine Menge spanischer Pistolen und empfahl ihn dem Ribera. Unter der Aufsicht dieses geschickten Mannes machte er in einer Zeit von

neun Jahren die bewundernswürdigsten Fortschritte in der Kunst.

Die Erzählungen von den Kunstschätzen Roms und Venedigs bewogen ihn, heimlich nach Rom zu gehen, und sich dort an den Peter von Cortona anzuschließen. Er machte sich die Manier dieses Künstlers sehr zu eigen, und half ihm bei der Ausführung größerer Werke. Hier fand ihn sein Vater nach langem Suchen in der S. Peterskirche mit Zeichnen beschäftigt, und nahm ihn mit sich nach Bologna, Parma und Venedig, wo er überall Zeichnungen und Skizzen nach großen Meistern, besonders nach Paul Veronese machte, welcher immer sein vorzüglichstes Muster war.

Die Zeichnungen und Skizzen des Sohnes füllten den Beutel des Vaters. Dieser trieb ihn daher unaufhörlich zur Eile in seiner Arbeit an, und rief ihm immer zu: Luca, fa praesto, mache geschwind! Die Folge davon war, daß Lukas durch ausserordentliche Uebung zu einer so ausserordentlichen Fertigkeit in der Führung des Pinsels gelangte, wie sie vielleicht nie ein anderer Künstler besessen hat.

Drei Jahre hindurch hatte Lukas nach jener Reise mit seinem Vater wieder in Rom

gelebt, als er sich mit seinem Vater zum zweitenmale nach Venedig begab, wo er die Werke des Paul von Verona abermals mit vielem Fleiße studirte. Von dort begab er sich nach Florenz, wo die Werke des Leonhard von Vinci, des Michel-Angelo und des Andreas del Sarto ihm eine neue Schule eröffneten, und kehrte dann mit seinem Vater nach Rom zurück. Er verweilte aber diesmal in Rom nicht lange; sondern begab sich von dort nach Neapel, wo er sich wider den Willen seines Vaters verheurathete. In dieser seiner Vaterstadt erwarb er sich ein solches unbegränztes Vertrauen, daß man ihm alle Mahlereien öffentlicher Gebäude übertrug, wobei er seinen Geist und seine Geschicklichkeit zeigte, und sich großen Ruhm erwarb.

Dieser sein Ruhm erscholl bis nach Florenz, wohin er im Jahr 1679 berufen ward, um die Kuppel einer Kapelle in der Kirche Del Carmine zu bemahlen. Hier arbeitete er auch in den Pallästen Riccardi und Rossi. Er genoß die besondere Gunst des Großherzogs, und empfieng zum Beweise derselben von diesem Fürsten eine goldene Kette, woran dessen Portrait in einem mit Diamanten besetzten Medaillon hieng.

Von Florenz kehrte er wieder zu seiner Vaterstadt zurück, und erwarb sich daselbst durch eine Menge von Werken, die er mit unglaublicher Geschwindigkeit vollendete, immer mehr Ruhm und Gewinn.

Die glänzendste Periode seines Lebens begann im Jahre 1690, wo ihn Karl II. König von Spanien, veranlaßt durch den Ritter Montagnon, welcher die Werke des Jordane gesehen, und vor dem Könige gerühmt hatte, an seinen Hof berief, und ihm den Auftrag gab, das Eskurial zu bemahlen. Zur Bestreitung der Reisekosten wurde ihm eine beträchtliche Summe angewiesen, und seiner zurückbleibenden Familie wurde eine ansehnliche Pension ausgeworfen. Er reisete mit einer der Galeeren, die nach Barcelona giengen, in der Gesellschaft seines Sohnes Nikolaus, eines Neffen und zweer seiner Schüler ab, und erreichte glücklich das spanische Gebiet, wo er mit mehreren sechsspännigen Kutschen in die Residenz eingeholt ward. Er kehrte bei dem Ritter Montagnon ein, und wurde von dort an den Hof geführt, wo der König ihn mit Sehnsucht erwartete. Dieser empfieng ihn als einen inniggeliebten Freund, mit den zärtlichsten Umarmungen, reichte ihm den golde-

nen Schlüssel, zum Zeichen des freien Zutritts in seinem Pallaste, führte ihn zu seiner Gemahlin, welche ihn zum Handkuße zuließ, und zeigte ihm seine Galerie in eigener hoher Person.

In einem Alter von mehr als sechzig Jahren arbeitete der glückliche Künstler, sowohl zu Madrid, als zu Toledo, noch mit dem Feuer eines Jünglings, und mit einer Emsigkeit, die Bewunderung erregte, und sein königlicher Gönner überhäufte ihn mit Beweisen seiner Zufriedenheit, und seiner Liebe. Einstmahls ließ ihn der König zur Beschämung seines ersten Hofmahlers Claudio Cuoglio in seiner Gegenwart einen Engel Michael mahlen, der den Teufel unter seine Füße tritt, und war mit dem schnell vollendeten Werke so zufrieden, daß er ihm in Gegenwart des ganzen Hofs seinen Degen überreichte, und ihm noch eine besondere monathliche Pension von 100 Pistolen zusicherte. Ein anderesmal mahlte er in Gegenwart der Königinn das Bild seiner abwesenden Gattinn in einem Gemählde, an welchem er grade arbeitete, so vortreflich, daß ihm die Königinn in ihrer Freude darüber ihre eigene Perlenschnur überreichte, mit der Bitte, sie der Abwesenden zu übersenden. Das

Portrait des Königs und der Königinn soll er in Abwesenheit derselben aus dem Gedächtnisse so vollkommen getroffen haben, daß er deshalb zum Ritter ernannt wurde. Zween seiner Söhne wurden mit ansehnlichen Bedienungen versorgt, und zwo seiner Töchter, denen der König zum Heirathsgute ansehnliche Aemter für ihre künftigen Ehegenossen gab, wurden an Hofleute verheurathet.

Karl II. starb im Jahr 1700 und Philipp V. folgte ihm auf dem Throne. Lukas Jordane setzte die unter der vorigen Regierung angefangenen großen Werke eifrig fort, und hielt sich noch eine geraume Zeit in Spanien auf.

Auf seiner Rückreise nach Neapel genoß er in Genua, Florenz und Rom die Achtung aller Liebhaber und Kenner der Kunst. Geschätzt und geliebt von allen seinen Mitbürgern, verlebte er den Rest seiner Tage in seiner Vaterstadt. Er starb im Jahre 1705 und wurde in der Kirche der heiligen Brigitte begraben. Die Reichthümer, die er seiner Familie hinterließ, waren sehr beträchtlich.

Jordane war unstreitig ein Mann von ausserordentlichem Genie. Er verband mit einem schnellfassenden Geiste eine lebhafte Ein-

bildungskraft und ein überaus glückliches Gedächtniß. Viele Kenntnisse besaß er zwar nicht; aber er liebte den Umgang mit Gelehrten, die ihn zu mancher glücklichen Idee leiteten, und ihn unterrichteten, wenn ihm Unterricht nöthig war. Das Bewußtseyn seiner Größe, und der Schimmer seines Glücks machten ihn keinesweges stolz. Er war und blieb ein bescheidener Mann, der sich niemals über freundschaftlichen Tadel entrüstete. Gegen seine Schüler, die ihm aus allen Gegenden zuströmten, war er überaus gütig und gefällig, retouchirte gerne ihre Arbeiten, und unterstützte sie mit seinen Zeichnungen. Seine heitere Laune, verbunden mit angenehmen Sitten, machte ihn in allen Gesellschaften beliebt. Selbst dann, wann er am aufgeweckteſten war, wurde die Ehre anderer fast niemals das Opfer seines Witzes. Seine Thätigkeit war ausserordentlich. Er verschwendete die Güter, die ihm dieselbe erwarb, zwar nicht; aber er war doch auch kein Harpax. Der Glanz, in dem er mit den Seinigen lebte, und der anständige Aufwand, welchen er machte, war seinen Einkünften angemessen. Für Kirchen, welche sie nicht bezahlen konnten, verfertigte er gleichwohl beträchtliche Gemählde, die sei-

ner Freigebigkeit eben so sehr, als seiner Geschicklichkeit, zur Ehre gereichten.

In Ansehung seiner Manier war er ein Eklektiker, indem er von jedem großen Meister das nachahmte, was ihm an demselben gefiel. Dabei besaß er eine so große Stärke in der Nachahmung anderer Mahler, daß oft mehr als gemeine Kunstkenntniß nothwendig war, um seine Gemählde nicht für Arbeiten derselben anzusehen. So verkaufte er in Neapel an einen Liebhaber mehrere Gemählde, die er für Werke des Titians, des Bassan und Tintoret ausgab, und sich von demselben theuer bezahlen ließ, um die Geringschätzung zu rächen, womit derselbe auf ihn, als einen Anfänger in der Kunst herabgesehen hatte; entschädigte ihn aber in der Folge durch mehrere Werke seines Pinsels. So verfertigte er für König Karl II. ein Gegenstück zu einem Gemählde des Jakob Bassan, welches so vollkommen in der Manier dieses Künstlers gearbeitet war, daß der König seine Zufriedenheit darüber durch Versorgung zweer seiner Söhne zu erkennen gab. So ließ er sich von einem Karthäuserprior, welcher behauptet hatte, daß er nicht im Stande sey, den Albrecht Dürer nachzuahmen, ein Gemähl-

de mit 600 Reichsthaler bezahlen, welches derselbe für ein Werk des deutschen Künstlers ansah.

Die Geschwindigkeit, mit welcher er arbeitete war bewundernswürdig. Er konnte in einer Stunde eine Madonne mit dem Kinde in halber Figur mahlen. Aber dann arbeitete er auch so emsig, daß er, während, daß ihm seine Pinsel ausgewaschen wurden, mit dem Finger fortfuhr. Die Jesuiten zu Neapel hatten ihm auf Antrieb des Vicekönigs ein Bild des H. Franz Xavier bestellt, welches am Feste dieses Heiligen ihren Hochaltar schmükken sollte. Das Fest nahte heran, und Jordane hatte noch kaum Hand an das Gemählde gelegt. Die Jesuiten beschwerten sich beim Vicekönig über ihn, und dieser gieng selbst zu ihm, um ihm Vorwürfe zu machen. Der Mahler entwischte ihm aber durch eine Hinterthüre, und vollendete gleich darauf das Bild in anderthalb Tag und einer Nacht zu seiner völligen Zufriedenheit. Diese Geschwindigkeit, verbunden mit seiner ausserordentlichen Arbeitsamkeit, ist die Ursache, warum von diesem Mahler vielleicht mehr Werke als von irgend einem andern vorhanden sind.

Mehre
vorzüg
treffen
nung
und ei
de ,
mehr
te.
aber
Voller
einem
nen o
rief:
wie n
selten
Gem
theil
der
gema
breit
Han
führ
Bäu
mit
Man
mer

Mehrere unter seinen Gemählden, wovon die vorzüglichsten in Spanien und Italien anzutreffen sind, sind in Rücksicht auf Anordnung, Zeichnung und Kolorit sehr schätzbar, und ein Beweis, wie viel er geleistet haben würde, wenn er seine Werke mehr studirt und mehr Fleiß auf die Ausführung verwandt hätte. Sein Geschmack ist gut; sein Styl ist aber weder edel noch groß. Korrektheit und Vollendung dürfen wir wohl schwerlich bei einem Künstler suchen, dem entweder von innen oder von aussen immer eine Stimme zurief: Fa presto! An seinem Beispiele sehen wir, wie man ein Kraftgenie seyn, und sich dabei selten über das Mittelmäßige erheben kann.

Die Düsseldorfer Galerie hat siebenzehn Gemählde von diesem Meister, die dieses Urtheil bestätigen. Seine Versuchung Christi in der Wüste, ein Gemählde, das auf Leinewand gemahlt, 7 Fuß 10 Zoll hoch, 5 Fuß 6 Zoll breit ist, hängt im dritten Saale zur rechten Hand der Thüre, die in den vierten Saal führt, oben in der Ecke. Am Fuße eines mit Bäumen bewachsenen Felsen sitzt der Erlöser, mit einem rothen Leibrocke und einem blauen Mantel bekleidet, und von leuchtendem Schimmer umgeben. Der Versucher naht sich ihm

in der Gestalt eines Greisen, dessen Haupt und Körper in ein graues Gewand eingehüllet ist, welches er vorne aufgehoben, und mit Steinen angefüllt hat, die der göttliche Wunderthäter in Brod verwandeln soll. Der Erlöser drückt durch Stellung und Miene die Zurückweisung des Versuchers mit den Worten aus: der Mensch lebt nicht vom Brod allein, sondern von jedem Nahrungsmittel, das ihm Gott anweiset. Die Figur des Versuchers gränzt an das Komische. Der Künstler hat den Versucher durch Feuerflammen kenntlich gemacht, welche unter seinem Gewande hervorgehen, ohne zu bedenken, daß dergleichen Merkmale auch dem Versuchten auffallen, und ihn ahnden lassen mußten, womit er es zu thun habe. Wer durch seine abschreckende äusserliche Gestalt mehr Abscheu, als Liebe und Zutrauen einflößet, ist gewiß nicht im Stande, dem Tugendhaften eine Versuchung zur Sünde zu bereiten, deren Ueberwindung ihm Kampf kostet. Würde ihm aber in demselben vollends ein Abgeordneter der Hölle kenntlich — — Selbst der Bösewicht könnte durch eine solche Erscheinung eher auf die Bahn der Tugend hingeschreckt, als zu irgend einer Sünde verleitet werden.

V. Green hat dieses Gemählde in Schwarzkunst gestochen. Das Kupferblatt ist 26 Zoll hoch, 17 Zoll breit.

## Gottfried Schalken.

Dieser durch seine Nachtstücke so berühmt gewordene Künstler war der Sohn eines Gelehrten. Er wurde zu Dortrecht, wo sein Vater Rektor war, im Jahr 1643 gebohren. Der Vater hatte ihm zwar eine gelehrte Erziehung zugedacht; allein das sich früh beim Knaben äussernde Kunsttalent bewog ihn, diesen Gedanken fahren zu lassen, und ihn, aufmerksam auf die Stimme der Natur, dem Samuel van Hoogstraten, und in der Folge dem berühmten Gerhard Daw zum Unterricht in der Zeichenkunst zu übergeben. Der unermüdete Fleiß des jungen Schalken, verbunden mit dem guten Unterrichte, welchen er genoß, machte ihn zu einem Künstler, den auch die spätere Nachwelt noch bewundern wird. Er beobachtete mit vorzüglicher Sorgfalt die frappanteren Wirkungen verschiedener Arten des Lichtes, und wurde in Nachtstücken, in welchem er das angenehmste Kolorit mie dem schönsten Helldunkel zu vereinigen, dit

Beleuchtung vermittelst einer Fackel, oder einer Kerze, oder eines Lichts auf die reizendste Weise anzuordnen, und die Wiederscheine so angenehm zu verbreiten wußte, Original. Nicht selten bediente er sich in diesen seinen Nachtstücken verschiedener Lichter, deren Wirkungen er nach der Natur meisterhaft zu vereinigen und zur Hervorbringung des frappantesten Effekts zu benutzen wußte. Um diese Vollkommenheit in der Beleuchtung seiner nächtlichen Scenen zu erreichen, hatte er einen Theil seiner Werkstätte völlig dunkel gemacht. Hieher brachte er seine Modele, die er mit einem künstlichen Lichte beleuchtete, und beobachtete durch eine Oeffnung die Wirkungen desselben. Den nämlichen Ton der Farbe, und die nämliche Abstufungen derselben, die er alsdann in der Natur fand, brachte er in seine Gemählde.

Da er in England mit seiner Geschicklichkeit zu glänzen hoffte: so begab er sich auf eine Zeitlang dort hin. Aber Kneller, ein Künstler, der in großem Rufe stand, und dabei ein Mann von menschenfeindlichem neidischem Charakter, vertrat ihm dort den Weg zu seinem Glücke. Um die Ehre des Holländischen Mahlers zu zertrümmern, ver-

schrie er die Mahlerei im Kleinen überhaupt. Da Schalken bemerkte, daß er zu seinem Nachtheile nur zu viel Gehör fand: so wollte er nun anfangen, im Großen zu mahlen. Aber seine großen Portraits mislangen. Er kehrte also zu seiner Lieblingsmahlerei zurück, und begnügte sich, Geschöpfen seiner Laune das Daseyn zu geben, und kleine Portraits zu mahlen, in welchen seine Geschicklichkeit unverkennbar war. König Wilhelm III. ließ sich auch von ihm mahlen. Aber dieses Portrait zog ihm den bittersten Tadel der Britten zu, weil er wider die Wohlanständigkeit dem Könige ein Talchlicht in die Hand gegeben hatte, von welchem der geschmolzene Talch auf seine Hand trof. Müde der Verfolgungen des Brittischen Künstlers, kehrte er in sein Vaterland zurück, und freute sich des Beifalls seiner Landsleute.

Der Kurfürst Johann Wilhelm, welcher Schalkens Verdienste kannte, ließ ihn nach Düsseldorf kommen. Hier verfertigte er verschiedene Gemählde, die demselben so sehr gefielen, daß er ihm mit einem silbernen Tafelservice ein Geschenk machte.

Arbeitsamkeit und Sparsamkeit würden diesen Künstler zu einem reichen Manne gemacht

haben, wenn ihn das Podagra nicht von seinem dreißigsten Jahre an, besonders aber gegen das Ende seines Lebens, so oft zur Unthätigkeit gezwungen hätte. Er starb im Jahre 1706 in einem Alter von 63 Jahren, und hinterließ eine einzige Tochter, die die Gattinn eines Baumeisters ward. Er war ein Freund der Wissenschaften, und führte ein sehr ordentliches Leben.

In Hinsicht auf Zeichnung, Ausdruck, Anordnung und Gruppirung hat Schalken keine Verdienste; aber den Schein brennender Lichter zu mahlen, und nächtliche Scenen im angenehmsten Kolorit, und in der schönsten Beleuchtung darzustellen, verstand kein Künstler besser, als er. Sulzer gesteht, er habe wegen des nachtheiligen Einflusses, den ihm das künstliche Licht auf das Kolorit haben zu müssen schien, ein allgemeines Vorurtheil gegen alle Nachtstücke gehabt, bis er in der Galerie zu Düsseldorf die vortreflichen Stücke des Schalken gesehen habe, in welchen man weder den Reichthum der Farben noch die Harmonie derselben vermisse. Und doch sollen nach Herrn Forsters Versicherung die hier vorhandenen Stücke von seiner Hand, ein Eccehomo, die klugen und

sei-
r ge-
Un-
Jah-
und
Gat-
ein
ein

ruck,
ken
ender
n im
nsten
ünst-
habe
ihm
n zu
l ge-
der
ichen
, in
Far-
nisse.
Ver-
sei-
und

thörigten Jungfrauen, eine Magdalene, und eine weibliche Figur mit einem Lichte, welches ihr ein muthwilliger Knabe ausblasen will, alle nicht den Spielen mit dem Licht und seiner Wirkung zu vergleichen seyn, die man in Kassel in der Galerie des Landgrafen von diesem Meister antrifft.

Sein Gemählde der klugen und thörigten Jungfrauen, welches im ersten Saale am vierten Fenster hängt, ist auf Leinewand gemahlt, 2 Fuß 11 Zoll hoch, 3 Fuß 6 Zoll breit und hat ganze Figuren, von ungefähr einem Drittheile der Lebensgröße. Vor einem öffentlichen Gebäude, an dessen Seite sich eine vom Monde erhellte ländliche Aussicht eröffnet, läßt uns der Künstler acht Jungfrauen erblicken. Ihre Kleidung ist zwar galant, aber doch nicht unanständig und anstößig. Die fünf ersten wandeln fröhlig mit brennenden Lampen einher; aber die drei folgenden sind in sichtbarer Verlegenheit. Die erste knieet nieder mit der verlöschenden Lampe, und scheint ihre fröhligen Gespielinnen um Oel anzuflehen. Die folgende drückt eben diese Bitte mit gefaltenen Händen aus, und die dritte sucht vergebens, den verlöschenden Docht wieder anzublasen. Im Vorgrunde zu

den Füßen der thörigten Jungfrauen, liegt auf einem Tuche ein leeres Oelgefäß, und zu den Füßen der klugen Jungfrauen eine noch brennende Lichtschnuppe, die so täuschend gemahlt ist, daß man in Versuchung geräth sie auslöschen zu wollen, damit sie das Gemählde nicht verbrenne. Dieses Gemählde ist unstreitig das vorzüglichste, welches die Düsseldorfer Galerie von diesem Meister besitzt. Die Beleuchtung ist bewunderns-würdig. Aber die Jungfrauen sind jämmerlich verzeichnet, und flößen gar keine Theilnahme an ihren Empfindungen ein.

V. Greens Kupferblatt von diesem Gemählde ist in Schwarzkunst gearbeitet, 21 Zoll hoch, 24 Zoll breit.

## Domenico Zampieri,
### genannt Dominichino

ward zu Bologna in einem niedrigen Stande im Jahr 1581 gebohren. Die vorzüglichen Anlagen zur Mahlerkunst, die schon frühe beim Knaben sich äusserten, bewogen seinen Vater, ihn dem Unterricht des Dionysius Calvart in der Kunst zu übergeben. Da dieser ihn aber deswegen mishandelte, weil

er ihn eine Zeichnung des Caraccio kopiren sah: so vertauschte er dessen Schule mit der Schule der Caraccio's, wo er mit einem solchen eisernen Fleiße sein Talent auszubilden suchte, daß er von Ludwig Caraccio seinen Mitschülern als Muster dargestellt ward. Er arbeitete immer allein, und wann seine Mitschüler sich durch Spiele belustigten: so ergötzte er sich im Stillen durch Uebungen in seiner Kunst. Es war also nicht zu verwundern, daß er alle seine Mitschüler übertraf, und alle Preise der Akademie davon trug. Er dachte über seine Arbeiten lange nach, ehe er den Pinsel ergriff, und ergriff den Pinsel fast nie, ohne durch eine Art von Begeisterung dazu angetrieben zu werden. Die Langsamkeit und Schwerfälligkeit, womit er arbeitete, gab seinen Mitschülern nicht selten Anlaß, ihn durch die bittersten Spöttereien und Hohnreden zu kränken. Er ertrug dieselben aber ruhig, weil er, ohngeachtet ihres schmähsüchtigen Neides, der Liebling seines Lehrers blieb, und weil er in seinem würdigern Mitschüler Albano einen Freund fand, der ihm täglich neue Proben der redlichsten Zuneigung gab, und dessen Herz groß genug war,

mit ihm in der Kunst zu wetteifern, ohne ihm seine Vorzüge zu misgönnen.

Dominichino verließ Bologna, und gieng nach Modena, Regio und Parma, um die Werke des Coreggio und Parmesano zu studiren, während daß Albano sich mit Guido, seinem Freunde nach Rom begab. Allein sein liebendes Herz vermogte es nicht, die Trennung von seinem Albano länger, als sechs Monate zu ertragen. Er eilte also in die Arme desselben. Dieser aber nahm ihn nicht allein mit der innigsten Freude auf: sondern behielt ihn auch in Rom zwei Jahre hindurch bei sich, und sorgte mit der liebenswürdigsten Freigebigkeit für alle seine Bedürfnisse.

Hannibal Caraccio mahlte damals die Farnesische Galerie. Es war daher für Dominichino ein ausserordentliches Vergnügen, mit diesem großen Manne umgehen zu können. Da ihm auf Empfehlung seines Freundes Albano dort mehrere Mahlereien übertragen wurden: so schloß er sich bei dieser Gelegenheit immer fester an den berühmten Hannibal an, welcher ihm desto williger auf jede mögliche Weise beförderlich war, weil Guido durch den Beistand der Grazien

aller Augen und Herzen bezauberte, und weil Hannibal, eifersüchtig auf dessen Ruhm, froh war, ihm einen andern jungen Künstler entgegensetzen zu können, der sich durch Stärke im Ausdruck den Beifall aller ächten Kunstkenner erwarb.

Als Dominichino das Märtyrerthum des Heil. Andreas für die Kirche S. Gregorio magno mahlte, überraschte ihn Hannibal, während daß er im lebhaftesten Affekt des Zorns einen drohenden Soldaten darstellte. Er gestand ihm, indem er ihn zärtlich umarmte, daß er in diesem Augenblicke viel von ihm gelernt habe. Hannibal war mit diesem Gemählde so zufrieden, daß er ihn dem Kardinal Farnese vorstellte und empfahl, welcher ihm die Bemahlung einer Kapelle in der Abtei von Grotta Ferrata auftrug.

Der Kardinal Agucchi, welcher sein Landsmann und Gönner war, führte ihn beim Kardinal Aldobrandini, einem Neffen vom Pabst Klemens VIII. ein, und von diesem erhielt er den Auftrag, in seinem schönen Pallaste zu Frescati in zehn Gemählden die Geschichte des Apolls alfresko darzustellen. Auch dieses Auftrags entledigte er sich mit dem größten Ruhme.

Nach Hannibals Tode begab er sich nach Bassano, und stellte dort, in einem Zimmer des Marquis Justiniani die Geschichte der Diane vor, während daß sein Busenfreund Albano an der Galerie dieses Hauses arbeitete.

Vorzüglich befestigte seine Kommunion des H. Hieronymus für die Kirche S. Girolamo della Carita seinen bereits ausgebreiteten Ruhm — ein Gemählde, welches von großen Mahlern der Transfiguration des Raphaels an die Seite gesetzt worden ist. Lanfranco, einer seiner bittersten Neider und Feinde, deren Anzahl mit seinem Ruhme täglich zunahm, streute zwar aus, dieses Gemählde sey kein selbstgedachtes Kunstwerk, es sey nichts, als Nachahmung eines Gemähldes des Augustin Caraccio, und um dieses zu beweisen ließ er das Abendmahl des H. Hieronimus vom Caraccio durch Perrier ätzen. Allein das geätzte Blatt konnte höchstens beweisen, daß dem Dominichino jenes Gemählde nicht ganz fremde war. Lanfranco's Verleumdung wurde also verabscheut, und Dominichino's Ruhm blieb unversehrt, und wurde durch seine Arbeiten

in der Kapelle der heiligen Cicilie in der französischen Nationalkirche noch merklich erhöht.

Indessen wurden ihm doch seine Werke nicht so theuer bezahlt, als er es wünschte, und mit Recht erwarten konnte, und dies bewog ihn in andern Italiänischen Städten sein Glück zu suchen. Zu Fano mahlte er eine Kapelle. Von dort begab er sich wieder nach seiner Vaterstadt, wo er mit inniger Freude seine Eltern und seine ganze Familie wiedersah. Hier arbeitete er zwei Jahre an seinem berühmten Rosenkranzgemählde. Hier ward er der Gatte eines liebenswürdigen Weibes, welches ihm nachher bei seinen Gemählden immer zum Model diente. Hier gebahr ihm dieselbe mehrere Kinder, unter denen eines durch den Kardinal Ludovise, nachherigen Pabst Gregorius XIII. auf die Taufe gehoben wurde. Aber Bolognas gute Mahler liessen es ihn bald empfinden, wie nöthig es für seine Ruhe und sein Glück sey, seine Vaterstadt wieder zu verlassen. Der Ruf seines Gönners, des Pabst Gregorius XIII, der ihn zu seinem ersten Mahler und zum Aufseher über das päbstliche Bauwesen ernannte, konnte für ihn also nicht anders, als höchst erwünscht seyn.

Guido, der Liebling der Grazien, genoß indessen in Rom noch immer den ausgebreitetsten Ruhm, und nicht selten that es dem Dominichino wehe, sich diesem Herzeneroberer nachgesetzt zu sehen. Aber seine Seele war zu edel und groß, ihn deshalb zu beneiden und zu hassen. Er gieng vielmehr freundschaftlich mit ihm um, und beide Künstler leisteten einander die edelmüthigsten Dienste.

Seine niederträchtigen Neider und Feinde machten ihm inzwischen sein Leben in Rom so bitter, daß ihn nach dem Tode seines Gönners, des Pabstes Gregorius, wo ihm auch sein Baumeisteramt genommen wurde, vernünftiger Weise nichts mehr bewegen konnte, an diesem Orte zu bleiben. Aber armer Dominichino! welcher feindseelige Dämon gab dir die unglückliche Entschliessung ein, nach Neapel zu gehen, um dort ein Werk zu vollenden, das so viele berühmte Mahler aus Furcht, von den neidischen Neapolitanischen Künstlern vergiftet zu werden, aufgegeben hatten, und machte dich gegen alle Einreden und Warnungen der liebenden Gattinn, und der getreuen Freunde taub? —

Als er mit seiner Familie nach Neapel kam, wieß man ihm eine Wohnung im Schatzhause an, und bewilligte ihm für das große Werk, welches er unternahm, für die Bemahlung der Schatzkapelle, in der, dem H. Januarius geweihten Kathedralkirche, angemessene Belohnungen. Die Deputirten des Schatzes liessen in dieser Kapelle die unvollendeten Arbeiten anderer Mahler abreissen. Mehr bedurfte es nicht, um den Neid der Neapolitanischen Künstler, besonders auch des Joseph Ribera, der ein Liebling des Vicekönigs war, wider ihn zu bewaffnen. So bald also an einem festlichen Tage ein Theil seiner Arbeiten zur Schau ausgestellt wurde: so wurden so viele hämische Beurtheilungen derselben laut, daß selbst die Deputirten und der Vicekönig unwillig über ihn wurden. Der letztere forderte mehrere Gemählde von ihm, die er nicht übernehmen wollte, ohne die Erlaubniß der Deputirten, die auf die Vollendung der Kapelle drangen, dazu erhalten zu haben. Und da er sie gleichwohl übernahm, und Ribera dem Vicekönige einflüsterte, Dominichino benehme durch seine Langsamkeit seinen Gemählden Geist und Leben: so ward er gezwungen, sie nach den Bemerkun-

gen desselben zu retouchiren. Dieser Verdrieslichkeiten müde, entflohe er mit einem seiner Zöglinge nach Rom, und ließ seine Gattinn und seine Tochter, die ihm nicht nachreisen durften, in Neapel zurück.

Nach Verlauf eines Jahres, welches er in Rom mit Arbeiten für den Vicekönig zugebracht hatte, wurde er durch den Kardinal Aldobrandini, und durch den Kardinalerzbischof von Neapel Buon compagni mit den Deputirten wieder ausgesöhnt. Seine Gattinn und seine Tochter wurden ihm entgegengeschickt, und er kehrte in ihrer Gesellschaft fröhlig nach Neapel zurück, um sein angefangenes Werk zu vollenden. Aber seine Neider bestachen seinen Neffen, seine Bedienten, und sogar den Maurer, der Asche in den Kalk mischen mußte, damit er mit den darauf gebrachten Mahlereien abfalle. Die Kuppel, die er füglich in einem Jahre hätte vollenden können, beschäftigte ihn daher drei Jahre hindurch. Dieser unaufhörliche Verdruß lähmte seine Geisteskraft, und machte ihn so argwöhnisch, daß er sogar seiner eigenen Gattinn nicht mehr traute, und aus Furcht vor Vergiftung sich selber seine Speisen zubereitete. Und doch soll ihn seine argwöhnische Vorsicht

nicht gerettet haben, denn er starb im Jahre 1641 in einem Alter von 60 Jahren, nicht ohne den Verdacht, daß ihm Gift beigebracht worden sey. Er wurde in der Kathedralkirche begraben. Seine meisten Werke in der Schatzkapelle aber wurden zerstöhrt und die Bemahlung derselben wurde nun dem Lanfranco übertragen.

Dominichino war ein rechtschaffener, redlicher und bescheidener Mann, der niemanden beleidigte; und doch war sein ganzes Leben eine aneinander hangende Kette von Entsagungen und Leiden, weil er Verdienste hatte, deren Glanz den blöden Augen des Kunstneides unerträglich war. Dieses Ungeheuer ruhte nicht eher, bis es ihn seiner Wuth aufgeopfert sah.

Dominichino verfertigte alle seine Zeichnungen, die jedoch niemand zu sehen bekam, nach der Natur. An seine Modele, Kartons und Studien wandte er so viel Geld, daß ihm von dem Preise seiner Gemählde wenig übrig blieb. Niemand wurde, wenn er arbeitete, zu ihm gelassen. Er stellte sich bei seiner Arbeit die darzustellenden Handlungen in seiner Einsamkeit so lebhaft vor, daß man ihn nicht selten weinen,

lachen und laut reden hörte, wie einen Unsinnigen, weswegen ihm denn auch der Ausdruck vortreflich gelang. Die Schnellmahlerei war seine Sache nicht. Auch seine größeren Werke vollendete er mit ausserordentlichem Fleiße. Er mahlte besser alfresko, als in Oelfarben und verfertigte nicht allein gute historische Gemählde, sondern auch allerliebstgedachte Landschaften. Das Kostum, die Architektur und Perspektive verstand er vollkommen. Er las fleißig Geschichtschreiber, und benutzte bei seinen Arbeiten oft den Rath seines gelehrten Gönners Battista Agucchi.

Seine Kompositionen sind nicht immer von gleichem Werthe; jedoch in Rücksicht auf mahlerische Anordnung mehrentheils schätzbarer, als in Rücksicht auf poetische. Nicht selten opferte er seinen Nebenfiguren die Hauptfigur auf, und schwächte den Eindruck der Haupthandlung durch eingewebte Episoden.

Seine Zeichnung ist schwerfällig und nicht immer schön und richtig genug. Seine Weiberköpfe aber sind vortreflich, und gefallen durch sittsame Reize. Minderschön sind seine Jünglinge. Seine alten Einsiedler sind

gu
tr
ne
sa
ge
ter
ge

sin
ph
m
nic
Ge
neh

So
ner
den
seh
He
per

Tr

dri
geg
Ge

gute, aber schwache Geschöpfe. Seine Extremitäten sind zu plump, und besonders seine Finger zu kurz und zu dicke. Das furchtsame, schwermüthige Wesen, welches die Folge seiner immerwährenden Widerwärtigkeiten war, ist über alle seine Gemählde ausgegossen.

Aber in Ansehung des Ausdrucks der Gesinnungen und Leidenschaften, hat, nach Raphael, kein Künstler mehr geleistet, als Dominichino. Das Erhabene war freilich nicht für ihn; aber der Ausdruck gemeiner Gesinnungen und Affekte gelang ihm ausnehmend.

Als Kolorist nähert er sich, wie alle Schüler der Caraccischen Schule, in seinen besten Werken und in einzelnen Parthien dem Coreggio. Seine Beleuchtungen sind sehr gut, aber die sanften Uebergänge des Hellen und Dunkeln sind so, wie die Luftperspektive sehr vernachläßigt.

Die Behandlung ist bisweilen bis zur Trockenheit und Aengstlichkeit fleißig.

Seine Susanne im Bade hängt im dritten Saale auf der Wand den Fenstern gegenüber, in der Ecke linker Hand. Dies Gemählde ist auf Leinewand gemahlt, 8 Fuß

3 Zoll hoch, 10 Fuß 7 Zoll breit. In einem anmuthigen Gebüsche, über dessen Baumwipfeln man auf verschiedene prächtige Gebäude im antiken Geschmacke hinblickt, läßt uns der Künstler einen überströmenden Springbrunnen wahrnehmen, der mit Geländern und herabgehenden Stufen umgeben ist. Auf einer dieser Stufen sitzt das schöne Weib, und trocknet ihren gebadeten Körper mit einem großen leinenen Tuche. Mit dem Ausdruck der lebhaftesten Schreckensempfindung blickt sie auf die beiden lüsternen Aeltesten hin, von denen sie überrascht wird, und scheint um Hülfe zu schreien, während sie alle ihre Kräfte anstrengt, das große leinene Tuch, welches größtentheils noch auf dem Geländer hängt, um ihren nackenden Leib zu winden. Einer der Aeltesten lehnt sich über das Geländer und ergreift mit der Linken das Leinewand, während er sie mit der Rechten zur Befriedigung seiner Lüste einzuladen scheint. Seine Kappe ist reich an mancherlei Falten, sein Leibrock gelb, und sein darüber geworfener Mantel blau. Der andre, noch lüsterner als dieser, eröffnet die Thüre des Geländers. Sein Kopf ist nicht bedeckt, sein Leibrock eben-

falls gelb, und sein über der rechten Schulter zusammengehefteter Mantel roth.

Die Anordnung dieses Gemähldes, der Ausdruck des Schreckens in dem Gesicht und der Stellung der Susanne, und der Faunenlüsternheit in dem Gesichte und der Stellung der beiden Aeltesten, die Zeichnung und das Kolorit sind vortreflich. Die Hauptfigur ist ein schön und richtiggezeichnetes Weib, deren Stellung freilich nicht die gratiöseste, deren Gesicht aber keinesweges so gemein, und durch den Schrei so widerlich entstellt ist, wie Herr Forster vorgiebt. Ihr Betragen ist frei, zwar nicht heroisch, aber voll Natur und Wahrheit. Denn was wird ein, von lüsternen Wollüstlingen überraschtes nackendes Weib, wenn sie edel und tugendhaft ist, anders thun, als erschrecken, und ihren Schrecken auf die lebhafteste Weise an den Tag legen? — Die Lüsternheit der beiden Aeltesten erregt allerdings Abscheu, und den soll sie erregen. Aber das Betragen des schamhaften Weibes erregt Wohlgefallen, wenn es gleich auf keine Bewunderung Anspruch machen kann. Die Karnation ist etwas kalt, und die im Baden rothgewordenen Füße sind vielleicht wirklich eine allzu-

getreue Nachahmung der Natur, wofür wohl nicht jeder Beschauer des Gemählides dem Künstler Dank wissen wird.

Egington hat dieses Gemählde in Punktirmanier gestochen. Das Kupferblatt ist 20 Zoll hoch, 25 Zoll breit.

## Franz Albano (Albani)

war der Sohn eines Seidenhändlers zu Bologna, und wurde daselbst im Jahre 1578 gebohren. Sein Vater wollte ihn, seiner natürlichen Neigung zuwider, anfangs den Wissenschaften und nachher der Handlung widmen. Aber der Tod desselben eröffnete den Weg zu der Ausbildung seines Kunsttalentes, die der süßeste Wunsch des Knaben war. Einer seiner Oheime, welcher dasselbe wahrnahm, führte ihn in einem Alter von zwölf Jahren in die Schule des Dionysius Calvart, wo Guido, der vorzüglichste unter den damaligen Zöglingen dieses Künstlers ihn bei seinen Arbeiten leitete. Guido verließ diese Schule, und Albano folgte ihm, und begab sich mit ihm in die Schule der Caraccios. Beide wetteiferten mit einander, theilten aber gleichwohl als traute

Freunde einander ihre Gedanken, Empfindungen und Kenntnisse in Ansehung der Kunst mit. Doch soll Guido schon damals nicht selten eifersüchtige Blicke auf seinen talentvollen Freund geworfen haben, der oft glücklicher in seinen Erfindungen und Anordnungen war, als er. Beide verliessen die Schule der Caraccios als Meister, die selbst ansehnliche Schulen der Kunst zu stiften im Stande waren.

In Rom, wohin er mit Guido seinem Freunde gieng, wurden ihm, auf Empfehlung desselben mehrere große Werke aufgetragen. Hannibal Caraccio übertrug ihm insonderheit, während seiner Krankheit, die Bemahlung der Kapelle von San-Diego in der Nationalkirche der Spanier. Die Mahlereien dieser Kapelle sind fast ganz von seiner Hand. In der Galerie des Marquis Justiniani zu Bassano mahlte er den Sturz des Phaetons. Auch im Pallaste Verospi zu Rom beschäftigte er auf die ruhmwürdigste Weise seinen Pinsel. Diese großen Werke wiesen ihm seinen Rang unter den schätzbarsten Mahlern seiner Zeit an.

Da er aller Ausschweifung feind war, so fand er es gut, sich zu verheurathen. Aber

das Glück seiner ersten Ehe war von sehr kurzer Dauer. Die Geburt eines Töchterleins kostete der Mutter das Leben, und der Tod derselben zog ihm Processe zu, die sein Glück zu Grunde zu richten drohten. Gleichwohl war er nicht Willens, Rom zu verlassen. Aber sein ältester Bruder drang so sehr in ihn, daß er nach Bologna zurückekehren, für seine dortigen Güter Sorge tragen, und sich wieder verheurathen sollte, daß er endlich nachgab. Er kehrte also mit seiner zweijährigen Tochter in seine Vaterstadt zurücke, und heurathete bald darauf ein sehr liebenswürdiges Frauenzimmer, die in der Folge Mutter von zwölf ausnehmend schönen Kindern ward. Diese seine Frau, und seine Kinder dienten ihm immer zu Modellen, wenn er eine Venus, oder einen Kupido, oder eine Nymphe vorstellen sollte, und daher rühret die allzugroße Gleichförmigkeit in den Gesichtszügen, die ihm von denen, die mehrere seiner Gemählde verglichen haben, mit Recht vorgeworfen wird. Seine zwölf Kinder gewährten ihm einen doppelten Vortheil, indem sie nicht allein mehr Anmuth in seine Gemählde brachten, sondern indem er auch ihretwegen von allen Stadtabgaben frei war.

An Gelegenheit, seinen Pinsel zu beschäftigen, fehlte es ihm in seiner Vaterstadt zwar nicht. Er arbeitete für Kirchen und Palläste mit Ruhm. Indessen gieng er doch noch einmal nach Rom, um verschiedene Gemählde in der Kirche der S. Maria della Pace zu verfertigen. Aber er kehrte von dort bald wieder nach Bologna zu seiner liebenswürdigen Familie zurück, mit welcher er den Sommer auf zwei Landgütern zuzubringen pflegte, auf deren Verschönerung er unabläßig bedacht war.

Ohngeachtet des beträchtlichen Vermögens, welches Albano von seinem Vater ererbt hatte, und der ansehnlichen Summen, die er sich durch seinen Pinsel erwarb, indem seine, meist auf Kupfer gemahlten, lieblichen Gemählde von allen Großen in und ausser Italien gesucht, und gut bezahlt wurden, war sein Zustand doch nicht sehr glänzend. Ja, er mußte in seinem Alter sogar mit Eilfertigkeit arbeiten, er mußte Kopien von seinen eigenen Gemählden verfertigen lassen und retouchiren, um mit den Seinigen nicht zu darben. Er hatte einen Bruder, der einen Theil seines Vermögens durchbrachte. Einen andern Theil wandte er nach dem Tode dieses Bruders zur

Tilgung der Schulden desselben und zur Führung einiger Processe an. Den Rest verwandte er auf Bücher, und auf Verschönerung seiner Landgüter. Er hinterließ daher, als er zu Bologna im Jahre 1660 in einem Alter von ungefähr 83 Jahren starb, seiner zahlreichen Familie keine Schätze.

Albano war ein Mann von einem sehr edlen Charakter. Er war uneigennützig, liebreich und gefällig. An den Seinigen hieng sein Herz mit inniger, zärtlicher Liebe. Gegen seine Freunde war er redlich, dienstfertig, und in der Beförderung ihrer Wohlfahrt sehr thätig. Seine Schüler hatten an ihm einen Lehrer, der ihnen kein Geheimniß der Kunst verbarg, und der ihnen auf jede mögliche Weise zu ihrer Fortbildung in der Kunst behülflich war. Seine Bescheidenheit, seine gute Sitten, und seine angenehme Gespräche machten ihn zu einem vortreflichen Gesellschafter. Niedrige Wollüste waren ihm äusserst verhaßt. Als seine Frau zu alt war, um ihm zum Model dienen zu können, mußte er sich freilich anderer Frauenspersonen zu diesem Zwecke bedienen; aber er erlaubte sich nie eine schaamlose Entblößung derselben. Zu seiner Werkstätte hatte jeder freien Zutritt. In

der Arbeit war er emsig und unermüdet bis an seinen Tod. Viele Kenntnisse besaß er nicht, und studirte sehr wenig; aber er hatte einen sehr reizenden Geschmack, und bildete denselben durch das Lesen guter Dichter sorgfältig aus. Es schmerzte ihn, daß er kein Latein gelernt hatte, um die Römischen Dichter lesen zu können. Desto fleißiger aber las er die vorzüglichen Dichter seines Landes, und fand darinnen Veranlassung zu manchem geistreichen Gedanken. Ernsthafte, große und schreckliche Gegenstände lagen ausser seiner Sphäre. Am liebsten stellte sein frischer und lieblicher Pinsel fröhlige Dichtungen, anmuthige Gegenstände der Mythologie dar. Aber mit Unwillen sahe er auf diejenigen herab, die ihren Pinsel durch Darstellung unedler, niedriger, wohl gar schändlicher Süjets entweihen. In seinen Gemählden durfte nichts vorhanden seyn, worüber er sich nicht Rechenschaft zu geben getrauete; nichts müßig, nichts überflüßig da stehen. Er war ein Feind der Manier und ein getreuer Schüler der Natur — Auf diesem Wege gelangte er zu der Ehre, ein Mahler der Grazien zu heissen.

Seine Zeichnung ist zwar nicht immer korrekt, aber simpel und reizend. Seine Stel-

lungen und Gewänder sind von guter Wahl. Sein Kolorit ist angenehm, jedoch sich nicht in allen seinen Werken gleich. Seine Karnation ist frisch und lebhaft. Er vermied gerne die Schatten, indem er alle seine Stärke in den Gründen und im Fleisch anbrachte. Der anmuthige, reizende Styl, an den er sich gewöhnt hatte, schickte sich freilich nicht für ernsthafte Süjets; aber desto besser für die lieblichen, lachenden Gegenstände, die er zu seinen Kompositionen zu wählen pflegte. Die Landschaften, womit er seine Gemählde verzierte, sind allerliebst. Kleine Gemählde gelangen ihm besser, als große. Er mahlte dieselben mit leichtem Pinsel sehr fein und zierlich aus.

Dieses Urtheil der Kunstrichter über den Künstlercharakter des Albano, wird durch das einzige Gemählde, welches die Düsseldorfer Galerie von diesem Meister besitzt, vollkommen bestätigt. Es hängt im dritten Saale, neben der Thüre des Einganges zum vierten, linker Hand, ist auf Leinewand gemahlt, und 2 Fuß, 4 Zoll hoch, 3 Fuß breit. Es hat ganze Figuren von ungefähr dem vierten Theile der Lebensgröße. In einem anmuthigen Thale, durch welches ein lieblicher Bach sich wälzt, der zwischen Felsen

hin
ten
sch
Jü
der
hin
ner
der
ebe
Sc
bes
zuz
Ha
sich
lin
der
ner
der
me

mi
G
un
Un
ra
de
fa

hinabstürzt, erblickt man, im kühlenden Schatten der Bäume auf einem prächtigen Bette, die schlafende Venus ganz nackend. Adonis, der Jünglinge schönster, der Liebling der reizenden Göttinn, nähert sich, von einem Amor hingezogen, dem Bette derselben. In der einen Hand hält er eine Picke und mit der andern hält er einen Hund am Stricke, der ihn eben so mächtig von dem Anblicke der schönen Schlafenden abzieht, als ihn der kleine Liebesgott an einem Zipfel seines Gewandes hinzuziehen sucht. Drei Amoretten sind um das Haupt der Göttinn hergelagert, und scheinen sich über den Jüngling lustig zu machen. Zur linken erblickt man den Kupido auf einem Wagen, der von zween Amoretten gezogen, und von einem dritten fortgestoßen wird. Die Fackel in den Händen, womit er den Adonis zu entflammen gedenkt, freut er sich seines Triumphs.

Das Süjet ist allerliebst gedacht, und mit Delikatesse ausgeführt. Die schlummernde Göttinn ist ein edelgebildetes, schönes Weib, und ihr Schlaf ist der süße Schlaf der seeligen Unschuld. Ihr Anblick flößt reine Bewunderung und Huldigung der Schönheit ein. Aus dem Antlitz des Jünglings leuchtet eine Unbefangenheit, Unschuld, Harmlosigkeit, und

überströmende Herzensgüte hervor, die unwiderstehlich für ihn einnimmt. Man liebt ihn und erklärt ihn für würdig, von einer Göttinn geliebt zu werden. Der Hund scheint ängstlich für die Ruhe seines Herrn besorgt, und sucht ihn aus allen Kräften von einem Orte wegzuziehen, wo er Gefahr für ihn wittert. Bis jetzt ist es ihm, wie es scheint, gelungen, zu verhüten, daß sein Herr die reizende Gestalt der Göttinn nicht erblickt. Das kleine muthwillige Amorettenvölkchen verbreitet Heiterkeit und Leben über die ganze Scene. Das ganze Gemählde athmet Unschuld und Frohsinn. Es ist von unbeschreiblicher Anmuth und ganz des Mahlers der Grazien würdig. Ein getreu darstellendes Kupferblättchen von demselben, muß also meinen Lesern um desto willkommener seyn, da bisher noch kein Kupferstich davon vorhanden war.