

B e i t r ä g e

z u r

Beförderung des guten Geschmacks

i n

Gemälden und Kupferstichen.

...

U e

In
über
ge zu
mahl
suchu
len d
Kunf
heit
Ster
nicht
ter d
schein
will
den
thut
fall

Ueber die Gränzen der Kunst.

Fortsetzung.

In meinen vorhergehenden Betrachtungen über die Gränzen der Kunst, habe ich die Frage zu beantworten gesucht, was der Mahler mahlen könne. Ich gehe also jetzt zur Untersuchung der Frage fort, was der Mahler mahlen dürfe, wenn er nicht dem Interesse seiner Kunst und dem höheren Interesse der Menschheit entgegenwirken will.

Die Kunst ist eine vom Himmel zu den Sterblichen herabgestiegene Schöne, der es nicht gleichgültig ist, welche Aufnahme sie unter denselben findet. Sie will, wo sie erscheint, gefallen; sie will Herzen erobern; sie will sich Achtung und Liebe erwerben. Auf den Beifall und die Bewundrung des Pöbels thut sie zwar willig Verzicht; aber der Beifall und die Bewundrung der weiseren, ed:

leren und gebildetern Menschenklasse ist ihr
 theuer und heilig. Ist nun der Künstler,
 wenn er diesen ehrwürdigen Titel mit Recht
 führt, ein Zauberer, auf dessen Beschwörung
 die Unsichtbare sterblichen Augen sichtbar er-
 scheint: so wird sie mit demselben nur als-
 dann zufrieden seyn können, wann er sie in
 Gestalten erscheinen läßt, in welchen sie mit
 Sicherheit auf Ehre, Beifall, Bewundrung
 und Gunst unter wohlgezogenen und gebildeten
 Menschen rechnen darf. Der ächte Künstler
 verehret die Kunst, wie eine wohlthätige Gott-
 heit, und liebt sie mit Enthusiasmus, wie
 der Jüngling das Mädchen seines Herzens:
 wie könnte er also das Interesse derselben sorg-
 los bei Seite setzen, sie durch Darstellungen,
 die damit streiten, entweihen, und sie der
 Verachtung und dem Hohngelächter Preis ge-
 ben wollen? Er kann es um desto weniger
 wollen, da jede Entehrung der Kunst auf ihn
 selber zurückfällt. Es muß ihm daher heiligs
 unverlegliches Gesetz seyn, nur solche
 Gegenstände zu wählen, die er
 verständlich darstellen kann, die
 hinlängliches Interesse haben,
 und einer schönen Behandlung fähig
 sind.

Bei der Erblickung eines Gemählde*s* ist natürlicher Weise unsre erste Frage die: was stellt dieses Gemählde vor, was hat der Künstler darstellen wollen, und was soll ich mir seiner Absicht gemäß dabei denken? Der Verstand muß durch eine hinlängliche Beantwortung dieser Frage befriedigt werden, ehe dasselbe nachdrücklich auf unser Herz wirken, und uns durch seine mannigfaltigen Schönheiten lebhaft entzücken kann. Und gesetzt, ein Gemählde wäre noch so schön, noch so sorgsam mit jedem bezaubernden Reize der Kunst ausgestattet; es wird uns gleichwohl kein reines Vergnügen gewähren, so lange uns der Inhalt desselben ein Räthsel bleibt. Der erste Anblick eines Gemählde*s* ist in Hinsicht auf vortheilhafte Wirkung der wichtigste. Es kann in der Folge nie wieder den lebhaftesten Eindruck auf uns machen, den es beim ersten Anblicke bewirkt, wo es noch den ganzen Reiz der Neuheit für uns hat, wo wir noch keine Versuche gemacht haben, dasselbe zu beurtheilen, und wo uns die Fehler desselben — welches Gemählde hat aber nicht seine Fehler? — noch nicht merklich geworden sind. Der Künstler hat also Ursache, so zu mahlen, daß die Antwort auf jene Frage: was soll dies Ge-

mählde vorstellen? — hinter derselben nicht zu lange zurücke bleibt. Ja, er kann über die Wirkung seines Gemähldees am vollkommensten beruhigt seyn, wenn der erste Anblick desselben diese Frage so einleuchtend beantwortet, daß sich der Beschauer einer solchen Frage kaum bewußt wird. Es muß keines langen Nachsinnens bedürfen, um das Räthsel der Darstellung mühsam zu lösen; keiner Aufschrift, die über den Inhalt des Gemähldees Aufschlüsse giebt; keines Auslegers, der mit der Redseligkeit eines Schattenspielers erklärt, was man sich bei dem, was man sieht, zu denken habe. Die Malerei ist, wie ich bereits an einem andern Orte gesagt habe, eine Sprache, die allen Menschen verständlich ist. Die erste Forderung aber, welche wir an jeden Vortrag in irgend einer Menschensprache zu thun berechtigt sind, ist unstreitig die: er muß denen, die diese Sprache verstehen, und für welche dieser Vortrag in Hinsicht auf Fassungskraft gehört, verständlich seyn. Deutlichkeit, Faßlichkeit, Verständlichkeit ist daher auch das erste Erforderniß zur Vollkommenheit eines Gemähldees.

„Ein Gemählde“ — sagen die Lehrer der Kunst — „muß sich selbst aus-

spr
gere
mit
ders
alle
seyn
Mer
viel
aus
für
Zu
selb
Kon

nen
hen
wen
schä
gen
sich
der
Far
dür
san
ein
ein
der

sprechen.“ Diese Forderung ist unstreitig gerecht; nur ist die Frage, welcher Sinn das mit verknüpft werden müsse. Ist der Sinn derselben etwa der: ein Gemälde muß ohne alle Vorerkenntnisse, diese mögen übrigens seyn, welche sie wollen, jedem vernünftigen Menschen verständlich seyn; oder ist der Sinn vielmehr dieser: gewisse Vorerkenntnisse vorausgesetzt, die der Mahler bei denjenigen, für welche sein Gemälde bestimmt ist, mit Zuversicht voraussetzen darf, muß sich dasselbe selbst erklären, ohne für diese eines andern Kommentars zu bedürfen?

Wenn ein Blindgebohrner durch irgend einen glücklichen Zufall der Wohlthat des Sehens theilhaftig würde: so müßte derselbe nothwendig, ehe er sich, durch eine lange Beschäftigung mit Anschauungen von den Gegenständen der sichtbaren Welt, mit dieser sichtbaren Welt bekannt gemacht hätte, in derselben ein Fremdling seyn. Er könnte von Farben gar keine, von Formen aber nur sehr dürftige, durch das tastende Gefühl eingesammelte Vorstellungen haben. Gesezt nun, ein solcher Sehendgewordener würde zuerst vor ein Gemälde geführt, das, der Forderung der Kunstlehrer gemäß, so vollkommen als

möglich, sich selbst aussprache: würde dasselbe auch für ihn keiner Erklärung bedürfen? Eine Landschaft, ein Seestück, ein architektonisches Gemälde, ein Jagdstück, ein Mensch im ruhigen oder bewegten Gemüthszustande, unthätig oder handelnd, ein Gesellschaftsstück, eine Schlacht — welche Gemälde können jener Forderung auf eine vollkommnere Weise Genüge leisten, als diese? Sie erfordern, um völlig verstanden zu werden, keine anderen Vorerkenntnisse, als welche jeder vernünftige Mensch hat, weil sie aus einer wirklichen Welt hergenommen sind, die keinem vernünftigen Menschen, wenn er von Jugend auf sehende Augen hatte, so fremde seyn kann, daß Darstellungen, wie diese, für ihn einer Erklärung bedürften. Was würden wir z. B. von einem Landschaftsmahler denken, dessen Werk dem Beschauer erst verständlich würde, wenn man zu ihm spräche: das, was du hier siehest, ist eine Landschaft, dieses hier soll ein Baum, jenes ein Haus, dieses ein Schaaf, jenes ein Mensch seyn? Würden wir ihn auch noch einen Mahler, würden wir sein Nachwerk auch noch ein Gemälde nennen können? Würden wir nicht unwillig unsre Augen von seiner Arbeit wegwenden, und

ihn
ren
nen
Erf
wer
erfe
wel
Kei
in
sich
Bo
und

ein
tet
die
bei
gef
ebe
Ma
ken
ma
sein
wie
dur
rit
bli

ihn selbst für einen elenden Pfuscher erklären? Aber für den so eben sehend gewordenen Blinden bedarf es solcher umständlichen Erklärungen bei dem verständlichsten Kunstwerke, weil es ihm selbst an denjenigen Vorerkenntnissen von der sichtbaren Welt fehlt, welche sonst der unkultivirteste Mensch hat. Kein Gemälde in der Welt spricht also in dem eigentlichsten Sinne des Ausdrucks sich selbst aus, zu jedem muß man gewisse Vorerkenntnisse mitbringen, wenn es gefaßt und verstanden werden soll.

Warum sollte also der Maler, der für eine gewisse Klasse von Kunstfreunden arbeitet, nicht auch auf Vorerkenntnisse rechnen, die zwar nicht bei allen Menschen, wohl aber bei denjenigen, für die er arbeitet, vorausgesetzt werden können, und mit welchen diese eben so vertraut sind, als es die übrigen Menschen mit den gemeinen menschlichen Erkenntnissen zu seyn pflegen? Der Portraitmaler arbeitet zunächst für diejenigen, die seine Originale kennen, und denen dieselben wichtig sind. Ein Portrait kann allerdings durch Wahrheit, Ausdruck, Form und Colorit auch demjenigen einen verständlichen Anblick gewähren, dem das Urbild völlig unbe-

kannt ist. Es kann uns so gar durch seinen individuellen Charakter sagen, daß es das Portrait irgend einer, in der Wirklichkeit vorhandengewesenen, oder noch vorhandenen Person sey. Man darf z. B. das Bildniß eines Rubens, eines Rembrand, eines Van Dyk nur ansehen, um es nicht bloß für eine Menschenfigur, sondern auch für ein Portrait zu erkennen. Aber es ist nicht genug, daß ich ein Portrait für ein solches erkenne. Ich will wissen, welches die dargestellte Person sey, und daß ich z. B. das Portrait eines Rubens, eines Rembrand, eines Van Dyk vor mir sehe, und dies kann mir das Gemählde selbst, wenn ich die dargestellte Person nicht kenne, und das Bildniß nicht mit dem Urbilde vergleichen kann, unmöglich sagen. Ist indessen die dargestellte Person wichtig und merkwürdig genug: so hat der Mahler auch für diejenigen nicht vergebens gearbeitet, die dieselbe schätzen und lieben, ohne sie jemals gesehen zu haben. Sie können zwar nicht mit Zuverlässigkeit beurtheilen, ob das Bildniß getroffen sey; aber die Individualität und innere Wahrheit des Bildnisses machen sie geneigt, der Darstellung des Mahlers Glauben beizumessen, so bald man ihnen

sagt, wessen Bildniß es sey. Alsdann bekommt auch ein solches Portrait erst eine von seinem Kunstwerthe unabhängige Wichtigkeit, und fesselt die Aufmerksamkeit gedoppelt. — Wer historische Gemählde verfertigt, der arbeitet offenbar nur für diejenigen, denen die Fakta, welche den Stoff dazu hergaben, vertraut und geläufig sind; mögen diese nun zu der profanen, oder biblischen und kirchlichen Historie gehören, aus der wahren Geschichte, oder aus Sagen und Legenden geschöpft seyn. Die dargestellte Handlung muß allerdings auch demjenigen verständlich seyn, der mit jenen Thatsachen nicht vertraut ist, denn sonst hätte der Mahler zu mahlen gesucht, was er nicht mahlen konnte. Handlungen, welche nur durch die sie begleitenden Worte verständlich werden, liegen daher eben so wohl, als die Aesopische Fabel ausserhalb der Gränzen der Kunst, weil der Mahler nur zu den Augen, nicht aber zu den Ohren reden kann, und folglich zur Darstellung derselben unvermögend ist. Die Versuchung Christi in der Wüste von Lukas Giordano kann in dieser Hinsicht unmöglich Beifall verdienen. Hingegen gehören Van der Werffs talentvoller Jüngling unter den ihn bewundernden Lehrern, die

freundliche Bewillkommung inniggeliebter Freunde von eben diesem Meister, der Mädchenraub von Rubens und die Ueberraschung der badenden Schöne durch niederträchtige Wollüstlinge zu denjenigen Darstellungen, in denen die Handlung selbst uns auch dann verständlich seyn würde, wenn wir die Thatfachen, die den Stoff dazu hergaben, gar nicht künnten. Aber sprechen sich nun Gemählde, wie diese, ohne historische Vorerkenntnisse hinlänglich aus, um vollständig genossen und unpartheyisch gewürdigt werden zu können? Demjenigen, dem jene Thatfachen geläufig sind, wird kein langes Hin- und Hersinnen nothwendig seyn, um zu bestimmen, welche Begebenheit den Stoff zum Gemählde hergab. Ihm wird sich das historische Gemählde in allen seinen Theilen vollständig selbst aussprechen und erklären. Er wird, ohne weiterer Belehrungen darüber zu bedürfen, wenn er Kunstkenntniß und Geschmaack besitzt, einsehen und beurtheilen können, ob die handelnden Personen treffend dargestellt und charakterisirt sind, ob der Mahler den glücklichsten Moment der Begebenheit zu wählen gewußt hat, und, wenn er sich zugleich auf das Kostum verschiedener Menschen, Zeiten und Völker

versteht, ob das Kostum in diesem Gemählde
 gehörig beobachtet worden ist, oder nicht.
 Ein Mahler, der die Begebenheit, die er
 darstellen wollte, so mangelhaft dargestellt
 hätte, daß selbst derjenige, dem diese Bege-
 benheit völlig bekannt ist, Erläuterungen über
 seine Darstellung fordern müßte, wäre gewiß
 kein Meister in seiner Kunst. Aber derglei-
 chen Erläuterungen können, ohne daß dadurch
 dem Mahler an seinem Ruhme etwas abgeht,
 demjenigen nothwendig bleiben, dem diese
 Begebenheit durchaus unbekannt ist. Ihm
 kann sich ein historisches Gemählde, als ein
 solches, unmöglich selbst aussprechen. — Der
 Mahler, der an mythologischen Darstellungen
 Vergnügen findet, arbeitet für Beschauer,
 die mit den Mythen der Alten bekannt sind.
 Da die Empfindungen, Leidenschaften und
 Handlungen in der fabelhaften Welt mit den
 Empfindungen, Leidenschaften und Handlung-
 en in der wirklichen Welt, mit der wir
 durch Erfahrung bekannt sind, übereinstim-
 men: so kann uns die Darstellung derselben
 in einem mythologischen Gemählde verständ-
 lich seyn, wenn wir auch in der Mythologie
 Fremdlinge sind. Und sie muß es seyn, wenn
 der Mahler die Gränzen seiner Kunst nicht

überschritten hat. Aber das ist auch alles, was in diesem Falle ein solches Gemählde von sich selbst ausspricht. Was jener geflügelte Knabe, was jene Jungfrau mit Schmetterlingsfüßigen, was jenes glazköpfige, stumpfnasigte mit keimenden Bockshörnern und mit einem Schwanze versehene Wesen, was so manche andre mythologische Gestalt bedeute, ob ich mir darunter menschliche Mißgeburten, oder über- oder untermenschliche Wesen denken soll — das kann mir, wenn ich es nicht vorher schon weiß, kein mythologisches Gemählde sagen. Van Dyks Jupiter und Antiope, Albanos Venus und Adonis — beide meinen Lesern bekannten Gemählde haben auch für den, der keine mythologischen Kenntnisse besitzt, ihre helle Seite; aber völlig verständlich sind sie nur dem, der die handelnden Wesen aus der Mythologie kennt. — Allegorien, wie sie der Mahler darstellt, die ihrer Natur nach nicht so verständlich seyn können, als die Allegorien des Dichters, setzen, wenn sie verstanden werden sollen, allemal einige Kenntnisse des Beschauers von dieser Gattung voraus. Die einfache allegorische Vorstellung soll zwar auch demjenigen einen ergötzenden Anblick gewähren, der die geheime Bedeutung derselben

nicht kennt, und die zusammengesetzte allegorische Vorstellung soll durch Verbindung der allegorischen Personen zu einer Handlung, die schon ohne Hinsicht auf geheimen Sinn die Aufmerksamkeit fesselt, auch demjenigen interessant seyn, der diesen geheimen Sinn zu erforschen nicht im Stande ist. Aber alsdann spricht sich ihm die Allegorie als Allegorie doch offenbar nicht selbst aus. Ich muß die Wage in der Hand der Gerechtigkeit und den Strauß zu ihrer Rechten als Attribute derselben kennen, um in Raphaels Gemälde etwas mehr, als ein schönes Weib zu sehen, und um beurtheilen zu können, ob der Künstler in Darstellung ihres Charakters glücklich gewesen ist. Ich muß wissen, daß der schöne geflügelte Knabe, der auf dem gezäumten Löwen reitet, die personificirte Liebe sey, um den geheimen Sinn dieser Vorstellung zu fassen: Liebe ist's, die auch das wildeste Gemüth bezähmt.

Aus diesen Betrachtungen gehen, wie mich dünkt, unwidersprechlich folgende Resultate hervor:

1. Je größer das Publikum ist, für welches der Maler arbeitet, desto mehr hat er Ursache seine Sujets aus der allgemein

bekannten und alltäglichen Welt herzunehmen, und, wenn er als historischer Maler gefaßt und verstanden zu werden wünscht, sie aus demjenigen Theile der Geschichte oder Tradition zu entlehnen, der zu der Masse der gemeinsten Volkskenntnisse gehört. Da aber die gebildete Menschentlasse das Publikum ausmacht, für welches er eigentlich arbeiten soll; so kann er allerdings auch Gegenstände wählen, die nur bei dieser, die aber bei dieser auch mit ziemlicher Zuverlässigkeit als bekannt vorausgesetzt werden dürfen.

2. Sollte er aber aus besondern Absichten seine Sujets ausser dieser Erkenntnis-sphäre wählen, und für eine noch bestimmtere Klasse von Kunstfreunden arbeiten: so wird er doch auch andern Liebhabern der Kunst nicht ganz unverständlich seyn, wenn er nur die Schranken seines Kunstvermögens nicht überschreitet. Menschliche, oder menschenähnliche Figuren werden alsdann menschliche Empfindungen und Leidenschaften in seinen Werken äussern, und auf eine menschliche Weise handeln. Von dieser Seite werden sie, ohne weitere Vorerkenntnisse, jedem vernünftigen, wenigstens jedem gebildeten Menschen verständlich seyn; wenn gleich zu einem voll-

ständi
Wükd
nisse
3.
selbst
werden
Mahl
len ka
überse
will i
gen,
hat ur
dig eb
ein zu
rückte
und n
zählen
W
eine s
sich le
andere
wollte
bar n
genan
einem
sehr v
dern

ständigen Genusse und zu einer gründlichen Würdigung dieser Kunstwerke jene Vorerkenntnisse allerdings unentbehrlich sind.

3. Die Regel: jedes Gemählde soll sich selbst aussprechen, ist, insofern sie beobachtet werden kann, völlig identisch mit dieser: der Mahler soll nichts mahlen, als was er mahlen kann. Sobald er die Gränzen der Kunst überschreitet, wird er unverständlich. Er will in der ihm eigenen Sprache etwas sagen, wofür diese Sprache keinen Ausdruck hat und haben kann. Er muß also nothwendig eben so unverständlich werden, als wenn ein zu den Wohnsitzigen der Seligen emporgesrückter Mensch wieder zur Erde herabkäme, und nun in gewöhnlicher Menschensprache erzählen wollte, was er hörte und sah.

Wenn in dem Vortrage eines Redners eine solche Zweideutigkeit herrschte, daß man sich leicht versucht fühlen könnte, ihn ganz anders zu verstehen, als er verstanden seyn wollte: so könnte ein solcher Vortrag offenbar nicht faßlich, deutlich und verständlich genannt werden. Was sollen wir also von einem Gemählde urtheilen, das nicht allein sehr verschiedener Erklärungen fähig ist, sondern auch wohl gar eine dem Zwecke des

Künstlers durchaus widersprechende Erklärung begünstigt? Der Künstler kann zwar zu seiner Entschuldigung sagen: „die Sprache, in welcher ich zu den Augen rede, ist eine ganz andere, als diejenige, in welcher der Redner zu den Ohren spricht.“ In dieser kann man sich allemal auf eine unzweideutige Weise ausdrücken, und allen Mißverständnissen vorbeugen; in jener ist dieses bei unzähligen Gegenständen unmöglich. Man sage mir doch, wie ich in dem vorliegenden Gemählde meinen Gegenstand so hätte bearbeiten können, daß kein Mißverständniß zu besorgen wäre.“ Werden wir ihm aber nicht antworten müssen: warum wähltest du Gegenstände, die du nicht darzustellen vermagst, ohne daß deine Darstellung mit deinem Zwecke in Widerspruch geräth.

Jene Selenstärke des Weisen, der da kalt und ruhig bleibt, wo gemeine Seelen sich erhitzt fühlen, wo schwächere Menschen in Leidenschaft gerathen, flößt, ich gestehe es, Bewunderung ein. Sie rührt in den ästhetischen Darstellungen der Redner und Dichter. Aber wird sie auch im Gemählde noch Bewunderung erregen? wird sie auch hier noch jene hohe Rührung bewirken? Sie würz

de es
so da
übrig
ruhig
sey.
einen
zum
nen f
te,
ter
herab
Z
im G
Bern
ria
Dicht
ham
ten u
mel e
Dies
ment
will
dessell
Hand
schein
daß d
ginnt

de es, wenn der Mahler mir jenen Weisen so darstellen könnte, daß mir kein Zweifel übrig bliebe, daß das, was ihn kalt und ruhig macht, die Stärke seiner Vernunft sey. Aber das kann er nicht. Anstatt mir einen großen, verehrungswürdigen Menschen zum Anschauen zu bringen, stellt er mir einen fühllosen Menschen dar, den ich verachte, und die erhabenste Selengröße sinkt unter seinem Pinsel zur entehrenden Apathie herab.

Die erhabenste Weisheit und Tugend kann im Gemählde die Gestalt der abscheulichsten Verworfenheit annehmen. Abraham auf Moria ist ein vortreflicher Gegenstand für den Dichter, aber nicht für den Mahler. Abraham ist im Begriffe, seinen Sohn zu schlachten und zu opfern; aber ein Engel vom Himmel erscheint, um ihn daran zu verhindern. Dies wäre unstreitig der interessanteste Moment der Begebenheit für die Malerei. Wie will es aber der Mahler bei der Darstellung desselben verhindern, daß mir Abrahams Handlung nicht als eine Grausamkeit erscheint? Oder kann er es mir auch sagen, daß das Opfer, welches er zu vollenden beginnt, das Opfer des Glaubens an Gott,

und des Gehorsams gegen Gott sey? Unter
 van der Werffs Gemälden befindet sich in
 der Düssel-dorfer Galerie auch ein Gericht Sa-
 lomons. Der königliche Richter sitzt auf ei-
 nem erhabenen Throne. Vor seinen Augen,
 folglich auch auf seinen Befehl, ist ein Sol-
 dat im Begriff, ein unschuldiges Kind zu
 tödten, während die Mutter desselben ihn
 wie eine Verzweifelnde daran zu verhindern
 sucht. Ein anderes Kind liegt todt auf der
 Erde, und neben demselben steht eine Weib-
 person, die mit dem gräßlichen Schauspiel
 nicht unzufrieden zu seyn scheint. Das Ge-
 mählde ist schön; aber ist auch der Gegen-
 stand des Gemählde's glücklich gewählt? Er-
 scheint in diesem Bilde der weise König
 nicht, ganz der Absicht des Mahlers zuwi-
 der, als ein Tyrann, der mit kaltem Blute
 sogar das Kind aus den Armen der Mut-
 ter reißen, und ermorden läßt? Nach den
 Begriffen des patriarchalischen Zeitalters ist
 die Handlung der Sara, die ihre Sklavinn
 Hagar ihrem Gatten zur Beischläferinn giebt,
 keinesweges unedel. Sie will nicht, daß
 ihr Gatte ein hindorrender Stamm ohne Aes-
 ste und Zweige sey. Die Hoffnung, ihm
 selbst Kinder zu gebären, ist verschwunden.

Sie
 zur
 ihr
 daß
 der
 sie
 Gat
 ein
 wär
 her
 ihre
 Abr
 an
 Mu
 vers
 und
 Gri
 wir
 und
 Jun
 den
 de
 übr
 sche
 die
 Wo
 das

Sie giebt ihm daher ihre schöne Sklavinn zur Beischläferinn hin, daß er Kinder mit ihr zeuge. Es ist höchstunwahrscheinlich, daß das edle Weib von allen Anwandlungen der Eifersucht frei gewesen seyn sollte; aber sie überwindet dieselbe. Sie bringt ihrem Gatten ein Opfer, wie es wohl nicht leicht ein liebendes Weib darzubringen stark genug wäre. Ja, sie will ihre Großmuth noch höher treiben; die Kinder der Sklavinn sollen ihre eigenen Kinder seyn, weil sie Kinder Abrahams sind. Sie will Mutterpflichten an ihnen erfüllen, um Mutterfreude und Muttertrost durch sie zu genieffen. Man verseze sich nur in das damalige Zeitalter, und lasse sich die damaligen Sitten und Grundsätze für einen Augenblick gefallen: so wird man diese Handlung der Sara edel und groß finden. Was aber in der Darstellung des Mahlers aus dieser Handlung werden könne, zeigt uns ein anderes Gemählde des eben genannten Meisters, das im übrigen große Schönheiten hat. Denn was sehe ich hier? Ich sehe eine Kupplerinn, die einem nackend im Bette liegenden alten Wollüstlinge ein schönes Mädchen zuführt, das er mit frevelnder Hand die zarten Blüs-

then ihrer Schönheit und Unschuld breche und zerstöhre.

Die rechtmäßigste Rache erregt im Gemählde Widerwillen und Abscheu gegen diejenigen, welche sie ausüben, und Mitleiden mit denen, welche sie dulden. Soab durchsicht den am Aste einer Eiche hangenden Absalom. Wie will es mir der Mahler deutlich machen, daß der schöne Jüngling, dessen Gestalt mich für ihn einnimmt, ein ungerathener Sohn, ein Hochverräther sey, der kein besseres Schicksal verdient? Und wenn er das nicht kann, wie will der es verhindern, daß ich meine Augen nicht mit Abscheu von dem Feldherrn wegwende, und den unglücklichen Jüngling bedaure. Ein paar Helden tödten ein Weib. Wodurch will mich der Mahler mit diesem abscheulichen Schauspiele ausöhnen, da er mir die Verworfenheit dieser weiblichen Kreatur nicht anschaulich machen, und mir folglich auch diese verächtlichscheinende That in keinem mildern Lichte zeigen kann. Darstellungen dieser Art wirken also natürlicher Weise das Gegentheil von dem, was sie wirken sollen.

Die ernsthaftesten Gegenstände können in einem Gemählde Lachen erregen, weil sie der

Ma
Be
gen
haft
an
dies
gene
helle
ein
sym
und
Ma
gen
hin
dre
sehe
der
als
der
nich
spru
lige
Ung
rich
die

Mahler nur sehr unvollständig darstellen kann. Beluccis Danae, welche den goldenen Regen empfängt, muß uns nothwendig sehr spaßhaft vorkommen, so lange wir uns nicht daran erinnern, was für eine Bewandniß es mit diesem goldenen Regen habe, und der Diogenes des Rubens, der mit einer Laterne bei hellem Tage herumläuft, erscheint uns als ein Verrückter, so lange wir den Sinn der symbolischen Handlung des Weisen nicht wissen.

Man sage nur ja nicht, daß in diesen und ähnlichen Fällen der Charakter, den der Mahler seinen Figuren gegeben hat, deutlich genug auf die richtige Deutung des Bildes hinwinke. Es ist doch nun einmal keine andre Handlung im Bilde, als die ich darinnen sehe, und der Mahler kann von mir nicht fordern, daß ich mir dieselbe anders denken soll, als ich sie sehe. Wenn also die Charaktere der handelnden Personen mit dieser Handlung nicht übereinstimmen: so ist dieser Widerspruch für das Gemählde nur noch nachtheiliger, indem es dadurch zu einer offenbaren Ungereintheit wird.

Ueberhaupt scheinen Handlungen, die nicht richtig verstanden werden können, wenn man die Absichten und Endzwecke, die Ursachen und

Folgen derselben nicht kennt, durchaus ausser dem Gebiete der Kunst zu liegen, weil der Künstler, der nur das in die Augen fallende eines einzigen Momentes darstellen kann, jene Absichten und Endzwecke, jene Ursachen und Wirkungen darzustellen nicht im Stande ist.

Manches historische Sujet ist allein, und isolirt unverständlich, welches in einem Cyklus d. h. in der Darstellung einer Geschichte in mehreren zusammengehörigen Bildern durch vorhergehende und nachfolgende Bilder verständlicher werden kann. Indessen kann uns auch eine solche Darstellung einer Geschichte keine Geschichte erzählen, die wir nicht vorher schon wissen, und die völlige Verständlichkeit eines solchen Cyklus beruht am Ende wieder, wie bei einzelnen historischen Gemälden, auf gewissen Vorerkenntnissen, die man dazu mitbringen muß.

Gegenstände, die der Mahler zu seinen Compositionen wählt, müssen interessant seyn. Es ist wahr, die Darstellungsgabe des Malers, und die Geschicklichkeit, womit er seinen Gegenstand zu behandeln gewußt hat, kann unsern Blick unwiderstehlich fesseln, wann auch der Gegenstand selbst unserer Aufmerksamkeit unwerth ist. Ein Kunstwerk

hat
der
Ab
dem
auf
Tal
Kun
Die
stan
dan
Bei
den
zu
der
anz
trä
gen
Bl
der
der
füh
zu
wir
mah
Lieb
Kuh
getr

hat also als Kunstwerk ein Interesse, das von der Wahl des Gegenstandes unabhängig ist. Aber dies kann den Künstler unmöglich vor dem Vorwurfe schützen, daß er seine Kunst auf eine edlere Weise hätte gebrauchen, und Talent und Fleiß nicht zur Entweihung der Kunst hätte mißbrauchen sollen. Wenn der Dichter einen durchaus unbedeutenden Gegenstand reizend besingt: so kann er sich immer damit entschuldigen, daß sein Lied ihm wenig Zeit und Mühe gekostet habe, und daß er auf den Vorzug, die Aufmerksamkeit dauerhaft zu fesseln, Verzicht thut. Aber wird auch der Mahler eben diese Entschuldigung für sich anzuführen haben, wenn er mit einem beträchtlichen Aufwande von Zeit und Mühe Gegenstände bearbeitet, die keines aufmerksamen Blickes werth sind, oder von denen wir in der Natur wohl gar unsern Blick mit Widerwillen wegwenden — er, der auf den kühnen Wunsch, noch nach Jahrhunderten zu gefallen, nie Verzicht thun sollte. Wer wird jenes vortreflich nach der Natur gemahlte geschlachtete Schwein, welches ein Liebhaber in Düsseldorf besaß, wer wird die Kuh, qui pisse, von Potter, wer wird eine getreu dargestellte gemeine Menschenfigur in

einer gemeinen menschlichen Verrichtung für ein schätzbares Gemählde, wer wird solche Darstellungen für etwas mehr, als für Studien halten, die bloß auf eigene Vervollkommnung des Künstlers abzweckten, und wobei er an kein Publikum gedacht hat, wenigstens daran nicht hätte denken sollen? Wer verlangt gemeine landschaftliche Ansichten, wie man sie überall findet, mit Fleiß und Mühe in ein Gemählde übergetragen zu sehen, oder von dem Gesellschaftsmahler in Gesellschaften geführt zu werden, in welchen keinem gesitteten Menschen wohl seyn kann? Wer wird nicht unwillig, wann er siehet, daß der Mahler sich sogar zu äusserst pöbelhaften und schmutzigen Darstellungen erniedrigen konnte, und ein Vergnügen daran fand, die Menschheit in ihren rohsten thierischen Bedürfnissen und Verrichtungen mit allem ersinnlichen Fleiße des Pinsels zu zeigen? Ich gebe es zu, daß die Darstellungsgabe und das Kunsttalent, das in solchen Werken oft unverkennbar ist, Bewunderung erregen, daß die ausnehmend gelungene Nachahmung der Natur ergözen kann. Aber wird auch der Künstler achtungswerth in unsern Augen erscheinen können, werden wir in ihm auch den Menschen hoch-

schän
meir
emp
ein
gen
unse
nen
inde
die
samt
risch
um
che
nen.
mäh
gebe
dazu
seyn
Mon
Mah
verfe
derer
läpp
der
sich
ein?
zen

schätzen dürfen, wenn er sich über das Gemeine, wohl gar über das Pöbelhafte, nicht empor zu schwingen gewußt hat? Und wird ein Gemählde auch unsre gerechten Forderungen befriedigen, wird es unserm Geiste und unserm Herzen Nahrung verschaffen, das seinen ganzen Werth der Behandlung verdankt, indem nur die Kunst, nicht aber der durch die Kunst dargestellte Gegenstand Aufmerksamkeit verdient. Eben dieses gilt von historischen Scenen, die zu unbedeutend sind, um unsre Aufmerksamkeit zu fesseln, und welche im Gemählde wohl gar läppisch erscheinen. Zu einem interessanten historischen Gemählde ist es aber nicht genug, daß die Begebenheit selbst interessant ist, die den Stoff dazu hergiebt. Sie muß auch so beschaffen seyn, daß der Mahler einen interessanten Moment aus derselben wählen kann, und der Mahler verdient Tadel, wenn er denselben verfehlt, und uns eine Darstellung liefert, deren Gegenstand unbedeutend oder wohl gar läppisch ist. Was für ein Interesse flößt z. B. der Anblick der in ihrem königlichen Anzuge sich vor ihrem Gemahl demüthigenden Esther ein? und wem erscheint nicht Davids Tanz vor der Bundeslade albern? Wenn wir

den großen Aufwand von Zeit und Mühe betrachten, den besonders ein mit Sorgfalt ausgeführtes Gemählde kostet: so haben wir, wie mich dünkt, gerechte Ursache zu fordern, daß der Künstler keine andern, als interessante d. h. solche Gegenstände wähle, die geschickt sind den Beschauungsang zu reizen, den Verstand angenehm zu beschäftigen, die Einbildungskraft zu unterhalten, und dem Herzen Empfindungen zuzuführen, damit er durch jenen Aufwand von Zeit und Mühe sich die möglichst vortheilhafte Wirkung auf den Beschauer seiner Werke versprechen könne.

Bei der außerordentlichen Verschiedenheit der Menschen in Absicht auf Denkungs- und Empfindungsart, ist nicht zu erwarten, daß ein und dasselbe Kunstwerk für alle gleiches Interesse haben werde. So wird die Aufmerksamkeit des einen mehr auf Landschaften, die Aufmerksamkeit des andern mehr auf Jagdstücke hingezogen. Dieser liebt Vorstellungen aus der wirklichen, ein anderer Vorstellungen aus der fabelhaften Welt. Und so ist der Geschmack der Menschen an Mahlereien verschieden, je nachdem Naturanlage, Erziehung und Lebensart ihren Neigungen

diese
Geg
inter
Men
könn
res
ben
der
inter
muß
an
dem
sind
tere
über
gesti
hat
ihre
den
erhe
sehu
bel
kau
den
lung
beir
Ma

Diese oder jene Richtung gegeben haben. Aber Gegenstände, die an und für sich wirklich interessant sind, werden einem gebildeten Menschen schwerlich ganz gleichgültig seyn können, wenn sie gleich für diesen ein größeres, für jenen ein geringeres Interesse haben sollten. Und nur dieser ist es, für den der Künstler eigentlich arbeiten, und dem er interessant zu seyn, allen Fleiß anwenden muß. Der rohe und ungebildete Mensch geht an Gegenständen gleichgültig vorüber, die dem gebildeten Menschen äusserst interessant sind. Jener findet hingegen Gegenstände interessant, an welchen dieser gleichgültig vorüber geht, und von welchen er wohl gar geflissentlich seine Blicke wegwendet. Es hat Mahler gegeben, die sich in Ansehung ihrer Denkungs- und Empfindungsart über den Pöbel nicht erheben konnten, oder nicht erheben wollten, deren Werke daher in Ansehung ihres Inhaltes auch nur für den Pöbel gehören, und von gebildeten Menschen kaum eines Blicks gewürdigt werden würden, wenn nicht ihr eminentes Darstellungstalent zur Beschauung ihrer Werke herbeirief. Werden aber jene niederländische Mahler, die dieses Lob und jenen Tadel

verdienen, jemals einem Raphael, einem Correggio einem Guido und andern vortreflichen Künstlern an die Seite gesetzt werden dürfen, die den Inhalt ihrer Werke für gesittete und gebildete Menschen anziehend zu machen wußten.

Interessant — ich nehme absichtlich das Wort hier in seiner weitesten Bedeutung — ist alles, was Aufmerksamkeit verdient, folglich auch die Aufmerksamkeit wohlzogener und gebildeter Menschen zu fesseln geschickt ist. Es giebt Stufen des Interessanten. Was bloß den Beschauungshang reizt und befriedigt, gehört auf die niedrigste Stufe. Eine höhere Stufe nehmen diejenigen Gegenstände ein, die dem Verstande zugleich eine angenehme Beschäftigung, und der Phantasie eine ergözzende Unterhaltung gewähren, und welche, damit jene Beschäftigung und Unterhaltung angenehm und ergözzend bleibe, keine peinliche Anstrengung erfordern dürfen. Auf der höchsten Stufe des Interessanten aber stehen nur diejenigen Gegenstände, die zu gleicher Zeit das Herz rühren, demselben Empfindungen einflößen, und seine Neigungen und Triebe in Bewegung setzen. Die interessantesten Gegenstände sind

daher
Sinn
den
gen
lein
teste
theilr
schau
größe
tigkei
weise
seiner
zwiseh
mahle
seyn,
auf e
Oder
intere
sehr
gültig
wenn
achtet
Verh
schaft
einer
des G
feln.

Daher unstreitig die historischen, im weiteren Sinne dieses Worts, wenn der Mahler nur den interessantesten Moment d. h. denjenigen Moment zu wählen weiß, der nicht allein zur verständlichen Darstellung der geschichtste, sondern auch der zweckmäßigste ist, theilnehmende Regungen im Herzen des Beschauers hervorzubringen. Nicht bloß das größere Kunsttalent, nein, auch die Wichtigkeit der Gegenstände, die er bearbeitet, weisen daher dem historischen Mahler unter seinen Kunstgenossen die Oberstelle an. Inzwischen fehlt es doch auch dem Landschaftsmahler nicht an Mitteln sehr interessant zu seyn, besonders wenn er seine Landschaften auf eine anziehende Weise zu staffiren weiß. Oder muß er etwa befürchten, daß eine zu interessante Staffirung die Aufmerksamkeit zu sehr fesseln, und gegen die Landschaft gleichgültig machen werde? Ich glaube es nicht, wenn nur die gehörige Unterordnung beobachtet wird, und die Figuren, welche im Verhältniß gegen die übrigen Theile der Landschaft nur sehr klein seyn können, vermöge einer unweisen Vertheilung des Lichts und des Schattens das Auge nicht zu sehr fesseln. So kann auch derjenige, der See

stücke, Gebäude, Thiere, Portraits u. s. w. mahlt, wenn er ein Mann von Kopf ist, leicht Mittel finden, sein Werk dem Herzen des Beschauers näher zu bringen. *) Aber „Stilleben, todtes Wild, Blumen Fruchtstücke und dergleichen, haben keinen geistigen Werth. Der Gegenstand ist ohne höheren Ausdruck. Er kann keine Theilnahme erregen. Nur eine treue, ja erhöhende Nachahmung kann uns in dergleichen Werken interessiren. Wir sehen die Kunst und den Künstler, nicht aber die vorgestellte Sache.“ **)

Aber auch der interessanteste Gegenstand würde unbrauchbar für die Kunst seyn, wenn er nicht zugleich einer schönen Darstellung empfänglich wäre. Es ist eine gerechte Anforderung an jedes Produkt einer schönen Kunst; es muß schön seyn. Und wenn es dieser Anforderung nicht wenigstens in einem gewissen Grade entspricht: so verdient es den Namen eines Kunstwerks, so verdient es die Aufmerksamkeit der Kenner nicht. Eine Darstellung kann interessant

*) Siehe v. Hagedorn's Betrachtungen über die Malerei. XXXI. Betrachtung.

**) Propyläen I. B. II. Stk. S. 58.

seyn, ohne schön zu seyn. Sie kann den Geist beschäftigen, sie kann der Phantasie freyes Spiel lassen, sie kann dem Herzen Empfindungen zuführen; sie kann folglich Wirkungen hervorbringen, die von der größten Wichtigkeit sind. Aber was ist es, was diese Wirkungen hervorbringt? Nicht eigentlich die Darstellung, sondern der dargestellte Gegenstand. Die Kunst trägt dazu nichts, gar nichts bei. Denn wer wird jene dürftigen Büge, die den Gegenstand zur Noth verständlich andeuten, für ein Werk der Kunst gelten lassen, das als ein solcher Eindruck zu machen fähig ist? Fort mit Darstellungen interessanter Gegenstände von dieser Art. Man gebe uns lieber ein Faunen- oder Nixenlied, als eine Epöpee, aus der keine Dichtersalbung hervorleuchtet, wenn jenes mit allen Reizen der Kunst ausgestattet, diese hingegen davon entblößet ist, denn welcher Mann von Geschmack kann sich eines Gedichtes freuen, dessen Gegenstand zwar anziehend genug, aber durchaus schlecht behandelt ist, aus welchem keine Dichtersalbung hervorleuchtet, und in welchem Sprache, Versbau und Ausdruck, so wie der ganze Gang der Darstellung unter aller Kritik sind. Und so gebe

man uns lieber ein paar Kinder die mit Blumen tändeln, schön gedacht und gezeichnet, schön gefärbt und beleuchtet, als das interessanteste Bild, das in Hinsicht auf alle Theile der Kunst das gebildete Schönheitsgefühl beleidigt. Ich habe vorhin gesagt, daß das Interessante Wirkungen hervorbringen könne, wann es auch nicht im Geleite der Schönheit erscheint. Aber diese Wirkungen kommen nicht in Vergleich mit denjenigen Wirkungen, die es hervorzubringen vermag, wenn es mit derselben traulich Hand in Hand geht. Denn wer kennt nicht die Gewalt, die die Himmelstochter Schönheit über die Herzen der Menschen ausübt? Es ist demnach offenbar, daß ein Güzet um desto mehr für die Mahlerkunst taugt, je mehr es einer schönen Darstellung empfänglich ist.

Zu einem schönen Gemählde fordern die Lehren der Kunst mit Recht: Schönheit der Zeichnung, der Anordnung des Kolorits und der Beleuchtung. Jede dieser Grazien muß ihren Zauber über ein Gemählde ausbreiten, wenn es ein vollkommenes Gemählde, ein durchaus schönes Ganzes seyn soll. Je mehr also ein Güzet den Künstler zu schönen For-

men und Figuren veranlassen, je mehr es zu einer schönen Anordnung und Gruppierung Gelegenheit geben, je mehr es zu einer schönen Färbung und Beleuchtung leiten kann, destomehr ist es für die Kunst geeignet.

Unter den Formen und Figuren eines Gemählde's dürfen allerdings auch solche vorkommen, welche minder schön, wohl gar gleichgültig sind. Genug, wenn die Wirkung des Ganzen nur dadurch befördert wird. Ja, die Formen und Figuren eines Gemählde's dürfen nicht einmal alle Ideale der Schönheit seyn, denn, wenn sie es wären, was würde die Folge davon seyn? Eine Darstellung dieser Art würde zu sehr mit der wirklichen Welt kontrastiren, um für wahr gehalten zu werden, um uns täuschen zu können. Außerdem würden wir nicht wissen, auf welche Schönheit wir unsern Blick heften, für welche wir uns interessiren sollten. Wir würden uns von allen Seiten gleich stark angezogen fühlen, und uns dadurch in die nämliche Verlegenheit versetzt sehen, in welcher sich der liebende Jüngling befinden würde, wenn er unter lauter auserlesenen Schönen das Mädchen seines Herzens herauswählen sollte. In einer zusammengesetz-

ten Komposition müssen also nothwendig, wenn das Ganze den gewünschten Effekt hervorbringen soll, höhere Schönheiten hervorstechen, und diesen müssen geringere Schönheiten weislich untergeordnet werden, damit das Auge durch Mannigfaltigkeit ergötzt, und auf einen gewissen Punkt hingezogen werde, von welchem es zu den übrigen Theilen des Gemähltes fortgehen, und das Ganze mit allen seinen Schönheiten überschauen und dem Herzen zum Genusse übergeben kann. Aber häßlich darf keine unter den Formen und Figuren eines Gemähltes seyn, denn Häßlichkeit erregt eine an Ekel gränzende und mit Ekel nahe verwandte Empfindung, die durchaus unangenehm, und welcher nicht die leiseste Spur des Angenehmen beigemischt ist. *) Sie verunstaltet das Ganze Gemählde, wenn sie auch nur einen kleinen Theil seiner Fläche einnimmt, indem das Auge, auch wider unsern Willen immer darauf, als auf etwas unangenehm hervorstechendes, hingezogen wird. Vasari erzählt von Pietro di Cosimo, einem Mahler aus der Florentinischen Schule, er habe einen

*) Siehe Lessings Laokoon. S. 259. f. 80.

entschiedenen Hang gehabt, das Häßliche und Abscheuliche mit eisernem Fleiße so täuschend, als möglich, darzustellen. Muß man nicht einen eben so verdorbenen Geschmack und ein eben so verwildertes Gemüth haben, als dieser Künstler nach Vasaris Schildrung hatte, um nach dem Anblicke seiner Gemählde lüstern zu seyn?

Mannigfaltigkeit und Schönheit müssen ihre Reize auch über die Stellungen und den Ausdruck der Figuren verbreiten. Ein Sujet, welches den Mahler nöthigen würde, seine Figuren ungefähr in der nämlichen Attitüde neben einander hinzustellen, wie der Officier seine exercirende Kompagnie; ein Sujet, welches ohne grobe Unwahrscheinlichkeit keine andre als äusserst steife und durchaus ungratiöse Stellungen, wie wir sie in der Natur nie mit Vergnügen sehen, zuliesse; ein Sujet endlich, das nur einen solchen Ausdruck der Empfindungen veranlassete, der die schönsten Gesichter verschröbe und verzerrete, und welches ihn zwänge, einen und ebendenselben Ausdruck des Affekts auf eine ermüdende Weise zu wiederholen: ein solches Sujet kann unmöglich so vorthailhaft für die Kunst, und der Wahl des

Künstlers so würdig seyn, als dasjenige, das zu den mannigfaltigsten und schönsten Stellungen, wie zu dem mannigfaltigsten und schönsten Ausdrücke Gelegenheit giebt.

In Landschaften, sagt man, müssen die Figuren der Landschaft, in historischen Gemälden müssen die Landschaften den Figuren aufgeopfert werden. Der Grundsatz ist richtig, wenn er nur richtig verstanden wird. Ist der Sinn desselben dieser: in Landschaften müssen die Figuren der Landschaft so untergeordnet werden, daß sie durch ihre verhältnißwidrige Größe, und durch die Art der Ausführung und Beleuchtung das Auge nicht mehr fesseln, als die Landschaft selber, in historischen Gemälden muß die Landschaft den Figuren so untergeordnet werden, daß man nicht mehr zur Betrachtung der Landschaft, als zur Betrachtung der Figuren hingezogen wird: so ist gegen jenen Grundsatz durchaus nichts einzuwenden. Er ist identisch mit diesem: in Landschaften müssen die Landschaften, und nicht die Figuren, in historischen Gemälden müssen die Figuren und nicht die Landschaften herrschen, denn dort sind die Figuren und hier die Landschaften nur Beiwerk. Aber durchaus verwerflich

wür
zur
scha
risc
will
mah
ne
the
ter
zu,
gur
er l
gene
fahr
ausg
eine
und
Der
liche
sage
thig
Gen
Land
ihm
ten
such

würde jener Grundsatz seyn, wenn man ihn zur Rechtfertigung elender Figuren in Landschaften, und elender Landschaften in historischen Gemälden gebrauchen wollte. Ich will nicht behaupten, daß der Landschaftsmahler einen ganz vorzüglichen Fleiß auf seine Figuren zu verwenden habe. Nur mußte er uns den Anblick schülerhaft gezeichneter und verkrüppelter Menschengestalten nicht zu, und wenn er selbst keine erträgliche Figur zu mahlen im Stande ist, so nehme er lieber seine Zuflucht zu einem seiner Kunstgenossen, der in diesem Theile der Kunst erfahrener ist, als er. Denn es scheint mir ausgemacht, daß die schönste Landschaft durch eine schlechte Staffirung nicht wenig verliere, und durch eine gute nicht wenig gewinne. Der historische Mahler, der keinen ordentlichen Baum zu Stande bringen kann, entsage denjenigen Gegenständen, die ihn nöthigen eine Landschaft als Beiwerk in sein Gemälde zu bringen; oder er lasse sich vom Landschaftsmahler Dienste erweisen, die er ihm durch ähnliche Gegendienste zu vergelten Gelegenheit hat.

Ich gedenke keinesweges jener Gruppirsucht das Wort zu reden, die von der Natur und

Wahrheit abführt. Ein Gemählde kann schön, sehr schön seyn, ohne daß sich die Figuren in Gruppen sammeln, und ein Gegenstand kann allerdings für die Kunst taugen, der zu keinen angenehmen Gruppierungen Anlaß giebt. Selbst Raphael, der größte aller Mahler in den goldenen Zeiten der Kunst, hat nicht immer gruppiert. Aber das hindert mich nicht, jene Regel der Kunstlehrer zu achten, daß der Mahler seine Figuren in Gruppen sammeln, und die Weintraube oder die Feuerflamme zu Mustern in Absicht auf gefällige Form seiner Gruppen wählen soll. Ein Gemählde wird allemal durch die Beobachtung dieser Regel gewinnen, wenn sie ohne Verletzung der Natur und der Wahrheit, ohne Zwang und sichtbare Aengstlichkeit befolgt werden kann. Ein Sūjet, das zu angenehmen Gruppierungen Gelegenheit giebt, verdient also, wenn es in jeder andern Hinsicht gleichen Werth mit denselben hat, allen andern vorgezogen zu werden, bei denen solche angenehme Gruppierungen nicht füglich stattfinden können.

Auch in Absicht auf Schönheit des Kolorits, des Helldunkels, der Vertheilung des Lichts und des Schattens sind nicht alle Ge-

genstände für die Kunst gleich brauchbar. Ich entsinne mich zum Beispiel nicht, jemals eine Winterlandschaft gesehen zu haben; ich kann mir aber auch nicht vorstellen, daß ein solches Gemählde von sonderlicher Wirkung seyn würde. Je mehr der Kolorist bei einem Gegenstande Gelegenheit findet, sich in seiner Größe zu zeigen, und dadurch sein Gemählde anlockend zu machen, destomehr ist auch ein solcher Gegenstand, wenn er nicht in anderer Hinsicht verwerflich ist, empfehlungswürdig für die Kunst.

Ist insonderheit, wie sich der Verfasser des Ardinghella ausdrückt, das schöne Raffende der Triumph der bildenden Kunst: so sind, wenigstens in Hinsicht auf Schönheit der Gemählde diejenigen Mahler eher zu loben als zu tadeln, die immer gerne solche Sujets gewählt haben, wobei sie Gelegenheit hatten ihre Stärke in der Karnation zu zeigen. Dadurch sind aber keinesweges diejenigen Sujets über die Gränzen der Kunst verwiesen, bei welchen dieses nicht statt findet, denn es giebt eine Kunst zu Drapiren, die, wo sie in ihrer Vollkommenheit erscheint, nicht weniger gefällt. Genug, wenn nur ein schönes Kolorit statt findet, wo sich die mannigfaltigsten Farbentöne

in eine wohlthuende Harmonie vereinigen, und wenn Licht und Schatten, wenn große Massen des Hellen und Dunkeln so in einem Gemählde vertheilt werden können, daß das Auge durch das Anschauen desselben befriedigt wird.

Wenn wir bedenken, wie schwer es sey, und wie viel Weisheit dazu erfordert werde, Gegenstände für die Malerei zu wählen, die in jeder Hinsicht dem Interesse der Kunst entsprechen: so müssen wir uns nothwendig geneigt fühlen, bescheiden und schonend über große Männer zu urtheilen, wenn sie in der Wahl ihrer Gegenstände minder glücklich, als in der Darstellung derselben gewesen sind. Wir werden jene mißlungene Wahl zwar bedauern, wir werden deshalb aber nicht gleichgültig gegen die hohe Darstellungsgabe seyn dürfen, die sich in ihren Werken verherrlicht hat. Wir werden den neuern Künstler, der die Theorie seiner Kunst sorgfältig studirt hat, zwar loben, wenn er, durch die Verirrungen jener ältern Künstler gewarnt, seine Sujets glücklicher wählt; aber wir werden ihm deshalb doch jene Verehrung nicht beweisen können, zu der wir uns gegen die Maler aus den goldnen Zeiten der Kunst verpflichtet fühlen, so lange er in Ansehung der Darstellung

hinter denselben zurücke bleibt. Um diese Denz-
 kungsart zu befördern, und um der unbilli-
 gen Beurtheilung der älteren Kunstwerke in
 Absicht der Erfindung vorzubeugen, mache ich
 noch folgende Anmerkung. Die Schönheit hat
 an und für sich selbst ein hohes Interesse, das den
 Mangel eines andern Interesse in vielen Fäl-
 len ersetzen kann. Eine schöne Figur wie z. B.
 Raphaels Johannes kann schon ein sehr inte-
 ressantes Gemählde ausmachen. Und eine sehr
 unbedeutende Scene kann den Stoff zu einem
 sehr interessanten historischen Gemählde herge-
 ben, weil sie zu einer schönen Darstellung vor-
 züglich brauchbar ist. So kann auch das Inte-
 ressante der Darstellung zwar nicht den Man-
 gel aller, aber doch den Mangel höherer Schön-
 heiten ersetzen. Auch die gemeinere Menschen-
 figur ist nicht ohne alle Schönheit, und wenn
 Mangel an Anmuth und Mannigfaltigkeit der
 Stellungen an der einen Seite dem Gemählde
 etwas von seiner Schönheit zu benehmen scheint:
 so kann es an der andern Seite oft dadurch an
 Ernst, Würde und Feierlichkeit gewinnen. Es
 giebt Gegenstände, die keiner vorzüglich schö-
 nen Zeichnung, Anordnung, Färbung und Be-
 leuchtung empfänglich, dabei aber voll Interesse
 sind, und zu einem sehr mannigfaltigen und rüh-

renden Ausdrücke Gelegenheit geben. Ich glaube nicht, daß man solche Gegenstände über die Gränzen der Kunst verweisen, und dem Künstler über die Wahl derselben Vorwürfe machen darf.

Non omnes possumus omnia. Die Malerkunst hat mehrere Zweige, und der eine hat mehr Geschicklichkeit in diesem, der andre mehr Geschicklichkeit in jenem Zweige der Kunst, je nachdem er mehr Anlage und Neigung, und mehr Ermunterung und Gelegenheit zu seiner Vervollkommnung für diesen oder jenen Zweig der Kunst gehabt hat. Wer ein guter Landschaftsmaler ist, ist deswegen nicht auch ein guter historischer Maler, und wer im Kleinen außerordentlich viel leistet, ist nicht selten im Großen unerträglich. Albano entzückt, wenn er anmuthige Gegenstände bearbeitet; Gemählde von ernsten und erhabnem Charakter würden ihm schwerlich gelungen seyn. Eben so wenig würde wahrscheinlich Michel-angelo zum Maler der Grazien getaugt haben. Zu seiner eigenen Übung mag der Künstler mahlen, was er will, und wozu er grade Laune fühlt. Aber ganz etwas anders ist es, Studien, und ganz etwas anders, Gemählde für die Welt verfer-

tigen. Wer dieses thun will, der überschreite die Gränzen nicht, in welchen ihn sein individuelles Genie und Talent eingeschlossen halten. Innerhalb dieser Gränzen ist die Sphäre, in welcher er mit Ruhm wirken kann, und deswegen auch allein wirken soll. Denn da kein Zweig der Kunst verächtlich ist, und kein Mahler, der darinnen eine bedeutende Größe erlangt hat, den Beifall der Kenner verfehlen kann: so läßt sich kein vernünftiger Grund angeben, warum der Mahler aus seiner Sphäre herausgehn, und in einem Felde Lorbeeren suchen sollte, wo sie für ihn schwerlich anzutreffen sind. Das Interesse seiner Kunst fordert es von ihm, daß er bei jedem Werke, welches er unternimmt, seine Kräfte sorgfältig prüfe, damit er nicht durch mißlungene Darstellungen den Ruhm der Kunst samt seinem eigenen Ruhme beflecke.

Das Interesse der Kunst verbindet also den Künstler, keine andern, als solche Gegenstände zu wählen, die einer verständlichen, interessanten und schönen Darstellung empfänglich sind. Gegenstände die das nicht sind, liegen überhaupt und für jeden Künstler jenseit der Gränzen der Kunst. Der einzelne Künstler aber ist in noch engere Gränzen ver-

wiesen; denn er soll und darf, wenn er für das Publikum arbeitet, keine Gegenstände wählen, die, so vortreflich sie sonst auch seyn würden, doch nicht für ihn gehören, weil er denselben nicht gewachsen ist. Die Betrachtungen über diejenigen Gränzen, die das Interesse der Menschheit dem Künstler setzt, und die er nicht überhüpfen darf, wenn er auf den Titel eines rechtschaffenen Mannes nicht Verzicht thun will, muß ich, da sie für jetzt zu viel Raum erfordern würden, für mein folgendes Taschenbuch aufsparen.*

*) Ich bitte meine Leser, mit meinen bisherigen Betrachtungen über die Gränzen der Kunst, die vortrefliche Abhandlung: über die Gegenstände der bildenden Kunst, im ersten und zweiten Stück der *Provoläen*, zu vergleichen.

D
ent
Me
find
der
por
wer
dun
zur
in
eine
pub
wäh
füh

Kurzgefaßte Beschreibung
der
D ü s s e l d o r f e r G a l e r i e.
F o r t s e t z u n g.

Der dritte Saal

enthält lauter Gemählde von Italiänischen Meistern, die freilich nicht bedeutend genug sind, um uns einen vollständigen Begriff von der Höhe, zu der die Italiänische Kunst sich emporgeschwungen hat, zu verschaffen; die aber wenigstens hinreichen, eine süße Vorempfindung der hohen Wonne in unserm Herzen aufzuregen, die Italiens Kunstschätze, welche in dem gegenwärtigen Kriege großen Theils eine unschätzbare Beute der französischen Republik geworden sind, demjenigen Beschauer gewähren, der einen gebildeten Geist und ein gefühlvolles Herz zu denselben mitbringt.

Italien ist die Wiege der neueren Kunst, wie Griechenland die Wiege der alten Kunst war. Jahrhunderte hindurch hatte hier das holdselige Kind des Himmels geschlummert, um, mit verjüngter Kraft und Schönheit, am lieblichsten Morgen zu erwachen. Dieser Morgen brach gegen das Ende des fünfzehnten Jahrhunderts an. Es gab bis dahin zwar immer Mahler; aber nur solche, die den ehrwürdigen Künstlernamen nicht verdienten. Doch jetzt standen, wie vom Hauche der Gottheit angeweht, in mehreren Gegenden von Italien auf einmal Männer auf, die, wie es scheint, aus einem edleren Stoffe als die übrigen Staubmenschen gebildet, das Siegel ihrer Unsterblichkeit an der Stirne trugen; sie vollendeten Meisterwerke zur Bewunderung kommender Jahrhunderte; errichteten Schulen, in denen der Geist der Lehrer auf würdige Jünger herabkam, und erhoben die Mahlerkunst zu einer Vollkommenheit und Herlichkeit, in welcher sie vielleicht selbst unter den Griechen niemals geglänzt hat.

Rapael, dieser nie genug bewunderte Kunstweise, steht an der Spitze der Römischen Schule. Gerührt durch die Vollkommenheit der Antiken, die in dieser Hauptstadt der Chris-

stenhe
wenig
er und
und gr
heit u
Ausdr
thun,
Vorzü
Bewu
dienen
kennt
le will
sicht,
ordnun
fel we
für de
ge bes
Le
gleich
er nich
auch i
bildend
besaß,
in alle
Stamm
schen
Erhabe

stenheit aufbewahrt, aber bis dahin nur zu wenig gekannt und geschätzt wurden, suchten er und seine Nachfolger sich durch einen edlen und großen Geschmack, durch Richtigkeit, Schönheit und Feinheit der Zeichnung und durch den Ausdruck der thätigwirkenden Seele hervorzuthun, und lieferten Werke, die um dieser Vorzüge willen nie aufhören werden, die Bewunderung der spätesten Nachwelt zu verdienen. Wer den Werth dieser Vorzüge kennt, wird es den Künstlern aus dieser Schule willig verzeihen, wenn sie in anderer Hinsicht, wenn sie in Absicht auf mahlerische Anordnung, Kolorit, Beleuchtung und Hell Dunkel weniger geleistet haben, und daher mehr für den Geist und das Herz, als für das Auge besorgt gewesen sind.

Leonhard von Vinci, ein Mann der zugleich Künstler und Gelehrter war, indem er nicht allein in der Mathematik, sondern auch in allen andern Hülfswissenschaften der bildenden Künste, die ausgebreitetste Kenntnisse besaß, und dessen feiner Beobachtungsgeist in allen seinen Schriften athmet, ist der Stammvater und Stifter der Florentinischen Schule, welche sich durch Größe, Erhabenheit und Stärke in der Zeichnung

und Komposition auszeichnet, indem sie auf Schönheit, Anmuth und Zierlichkeit der Zeichnung, und auf den Zauber des Kolorits Verzicht thut. Wir wissen, wie viel Michel-angelo, Leonhards Schüler, zur Verbesserung des kleinlichen Styls, den Raphael anfangs hatte, wider seinen Willen beitrug.

Titian, Tintoret und Paul von Verona sind die berühmtesten Namen der Venetianischen Schule, die in Ansehung des Kolorits über alle übrigen Schulen hervorragt. Diese Wahrheit, diese Lebhaftigkeit, diese Harmonie der Farben, welche in den Meisterwerken der Venetianischen Schule Bewundrung erregt, haben selbst die größten Niederländischen Koloristen nicht ganz zu erreichen vermocht. Aber in Absicht auf Nichtigkeit und Schönheit der Zeichnung, so wie in Hinsicht auf Größe des Geschmacks steht diese Schule allen übrigen Italiänischen Schulen nach.

In Ansehung aller Theile der Kunst hat sich keine unter allen Italiänischen Schulen mehr hervorgethan, als die Lombardische, die, weil sie in Volonien ihren Hauptsitz hatte, auch die Bolognesische Schule genannt wird. Man erklärt bald den großen

Cor
le,
muth
rits,
entzü
Stift
dium
Meist
D
hinrei
nische
unser
und u
zu ma
D
bereite
Andre
Rapha
von G
minich
Adonis
Und so
millo P
Caracci
Büchle
len, un
vortrefli

Correggio für den ersten Meister dieser Schule, dessen Werke durch Schönheit und Anmuth sowohl der Zeichnung, als des Kolorits, und durch ein vortrefliches Helldunkel entzücken; bald nennt man die Caraccios als Stifter derselben. Durch sorgfältiges Studium der Natur und der Antike wurden die Meister dieser Schule groß.

Diese vorläufigen Betrachtungen mögen hinreichen, uns auf den Anblick der Italiänischen Kunstschätze, die den dritten Saal unserer Galerie schmücken, vorzubereiten, und uns nach dem Genusse derselben lüftern zu machen.

Mit einigen derselben sind meine Leser bereits bekannt. Von Guidos Maria, Von Andreas del Sarto heiliger Familie, von Raphaels Johannes, von Dolcis Madonne, von Giordanos Versuchung Christi, von Dominichinos Susanne, von Albanas Venus und Adonis werde ich hier also nichts zu sagen haben. Und so übergehe ich hier auch die Werke des Camillo Procaccino, und des Ludovico und Annibal Caraccio, welche bei den Kupferstichen dieses Büchleins erläutert und gewürdigt werden sollen, und verweile jetzt noch bei einigen andern vortreflichen Gemälden dieses Saales.

Das größte Gemälde dieses Saales ist die Himmelfahrt der H. Jungfrau von Carlo Cignani. Es hängt dem Vorbau grade gegenüber in der Mitte der Hauptwand, ist auf Leinwand gemahlt, und 18 Fuß 9 Zoll hoch, 15 F. 3 Z. breit. Auf ihrem Wolken throne, den Engel emportragen, und welchen Engel umschweben, von denen einige den Lichtpfad der Heiligen fröhlich mit Blumen bestreuen, sitzt sie da, die triumphirende Königin des Himmels, in unaussprechlicher Hoheit, und durchschauert von seliger Wonne. Tief unter ihr erblicken wir das geöffnete Grab, in dessen verjüngender Nacht sie nicht lange genug schlummerte, um, gleich den übrigen Töchtern der Erde, zu verwesen. Apostel des vor ihr gen Himmel gefahrenen göttlichen Sohnes umringen dasselbe. Die einen unter ihnen schauen, mit heiligem anbetenden Staunen, der verklärten Mutter des Weltheiles nach, während die andern, auf ihren Knieen liegend, als könnten sie das Wunder nicht fassen, die Stätte beschauen, wo der Leichnam der Herrlichen gelegen hat. Guidos Cignanis Himmelfahrt Mariä sind von sehr verschiedenem Charakter. In Guidos Gemälde ist die emporschwebende Madonne

ein
näh
gen
Kön
ihre
nur
ritä
er
nen
rend
und
lich
feier
der
einf
duld
nun
dos
zerf
be,
nis
ne,
Ges
auf
mäh
jede
gew

ein sanftes, liebevolles Weib, dem man sich nähern, an welches man sich liebevoll anschmiegen darf; in Cignanis Gemählde ist sie die Königin des Himmels, welche, Hoheit in ihrem Anliß und Herrlichkeit um sich her, nur Ehrfurcht einflößt, und deren Superiorität dem Sterblichen zu fühlbar ist, als daß er es wagen dürfte, sie Freundin zu nennen. Guidos Maria freut sich in stiller rührender Feier des überstandenen Erdenwehes, und der ihr bereits entgegenstrahlenden Herrlichkeit einer bessern Welt; Cignanis Maria feiert ihren Triumph mit einem Pompe, der es beinah vergessen macht, daß sie auch einst eine Pilgerin der Erde, und eine Erdulderrinn der Leiden dieses Lebens in der Hoffnung eines zukünftigen bessern war. Guidos Darstellung rührt das Herz sanft, und zerschmelzt dasselbe in Empfindungen der Liebe, der Freude und Hoffnung; aber Cignanis Darstellung erschüttert, blendet die Sinne, und reißt zu frohem Erstaunen dahin. Gesezt Guidos Gemählde hätte in Hinsicht auf Kunst auch keine Vorzüge vor dem Gemählde des Cignani; gleichwohl würde ihm jedes zu sanften Empfindungen geneigte und gewöhnte Herz den Vorzug einräumen. Bei

Dem allen wäre es ungerecht, wenn wir Cignanis, in einem ganz andern Style gearbeitetes, Werk nicht in seiner Art eben sowohl für ein Meisterwerk erkennen wollten, als das Werk des Herzeneroberers Guido. Auch Cignanis Dichtung ist schön. Die Darstellung ist des berühmtesten Künstlers würdig. Kein Kenner wird es diesem Gemälde absprechen, daß es ein reichkomponirtes, wohl angeordnetes, schön gruppirtes und, wo nicht lieblich doch harmonisch colorirtes Gemälde, voll edlen Ausdrucks, sey.

Die zwei Portraits, wovon das eine zur Rechten, das andre zur Linken dieses großen Gemäldes in der untersten Reihe hängt, sind von Lukas Giordano. Das eine stellt ihn selbst, das andre seinen Vater vor. In beiden ist die Behandlung vortreflich, und der berühmte Namen des Künstlers giebt beiden ein nicht geringes Interesse.

Ueber das schöne allegorische Gemälde des Pietro di Testa neben dem Bildnisse von dem Vater des Lukas Giordano, wollen wir hinwegblicken; nicht weil es in Ansehung seines Kunstwerthes keine Aufmerksamkeit verdient — denn es ist wirklich schön, — sondern weil es Darstellung einer Allegorie ist, die bis dahin niemand verstanden, deren Sinn niemand aufgedeckt hat.

Ein so
ne Pr
Inhal
Wer in
kennen
Gemäl
re, u
einer
der M
S
feines
Seite
Denn
rinn,
bohrt i
eines s
unmög
gen, c
ihrem
ten, n
lassen,
ohne är
Himme
Dulder
sagt es
des. D
in jede

Ein solches Gemählde kommt mir so vor, wie eine Prachtausgabe von einem Gedichte, dessen Inhalt kein vernünftiger Leser ergründen kann. Wer indessen den übrigens schätzbaren Künstler kennen zu lernen wünscht, der nähere sich diesem Gemählde, denn der Mann da, der so sonderbare, unerklärliche Dinge treibt, und der sich in einer so seltsamen Gesellschaft befindet, ist der Mahler selbst.

So dunkel dieses Gemählde in Ansehung seines Inhaltes ist, so deutlich ist das, ihm zur Seite hangende Gemählde von Guido Cagnacci. Denn was sehe ich hier? Ich sehe eine Dulderinn, deren Busen von sieben Dolchen durchbohrt ist, und welche unaussprechlich leidet. Wer eines sympathetischen Gefühls fähig ist, kann unmöglich seinen Blick auf ihren blassen Wangen, auf den Zügen des tiefsten Schmerzes in ihrem ganzen Antlitze, und auf ihren entfärbten, nur für Seufzer eröffneten Lippen ruhen lassen, ohne schmerzlich mit ihr zu leiden, und ohne ängstliche Seufzer um ihre Vollendung gen Himmel emporzusenden. Und wer ist denn diese Dulderinn? Der Nimbus um ihr Haupt her sagt es mir, es ist die Mutter des Weltheilandes. Das Gemählde ist schön, es verdient fast in jeder Hinsicht Ruhm, der Ausdruck des tiefen

sten unaussprechlichsten Schmerzes ist dem Mahler vortreflich gelungen. Aber es rührt den Beschauer zu peinlich, und es ist ihm nicht zu versargen, wenn er von diesem Gemälde wegeilt, um seine Augen an fröhlichern Darstellungen zu weiden.

Winder schmerzend, aber doch immer noch schmerzend genug ist dem fühlenden Herzen der Anblick jener sterbenden Dido. Sie hat sich mit einem Degen, den die Kunstrichter mit Recht für eine Sünde wider das Kostüm erklären, selbst durchstochen. Auf einem Scheiterhaufen liegend, erwartet sie den nahen Tod mit bewunderungswürdiger Entschlossenheit und Kühnheit. Sie sammelt ihre letzten Kräfte, um ihrer Schwester, die traurend vor ihr da steht, und ihr wehmüchtige Vorwürfe über ihre That zu machen scheint, das Lebewohl zu sagen. Sowohl in Ansehung dieser Hauptfiguren, als auch in Ansehung der Nebenfiguren, welche die Tafel ausfüllen, verdienen Zeichnung und Ausdruck Lob.

Aber mächtiger fühlt man sich doch zu jener Dulderinn des Pietro da Cortona hingezogen, die man so oft fälschlich für jene Ehebrecherinn gehalten hat, die die Juden vor Christum führten, damit er das Urtheil des Todes über sie ausspreche. Frömmigkeit, Bescheidenheit,

Sa
ten
sen
sie
Här
zörn
den
ruse
die
vern
so h
eine
gem
det
ne,
mäh
Him
H. 2
me,
sterb
seine
Mut
furch
verg
W
von
Luka

Ganftniuth und stille ruhige Resignation leuchten aus ihren Mienen und aus ihrem ganzen Wesen hervor. Man kann sie nicht ansehen, ohne sie zu lieben. Man kann auf ihre gefesselten Hände nicht hinblicken, ohne dem Tyrannen zu zürnen, auf dessen Machtgebot sie gefesselt wurden, und ohne sich zur Lösung dieser Fesseln berufen zu fühlen. Und gesetzt der Mahler hätte die Absicht gehabt, eine Ehebrecherin, ein verworfenes weibliches Geschöpf darzustellen; so hätte er wider seinen Willen statt derselben eine Märtyrerin für Wahrheit und Tugend gemahlt. Nein! nicht als Verbrecherin duldet sie; sie duldet für jene unverwelkliche Krone, welche dort, in dem rührend schönen Gemälde des Annibal Caraccio, ein Engel vom Himmel, dem, an seinem Kreuze sterbenden H. Andreas aufs Haupt drückt, und um die Palme, die in dessen Linke weht — ihm nur, dem sterbenden Heiligen, und nicht den Zuschauern seiner letzten Leiden sichtbar — damit er mit Muth und mit Hoffnung kämpfe den letzten furchtbaren Kampf, den die Krone und Palme vergilt.

An der andern Seite des großen Gemäldes von Carlo Cignani, neben dem Bildnisse des Lukas Giordano, hängt ein sehr schönes Ge-

mählde von Benedikt Luti. Es zeigt uns den heiligen Barromeus in priesterlicher Verrichtung in einem Hospital, mitten unter Pestkranken. Die Ruhe, womit er in der sichtbarsten Gefahr für sein eigenes Leben, unterstützt von einem wackeren Geistlichen, die Pflichten seines Amtes erfüllt, erregt Empfindungen tiefer Verehrung. Ueber die Wahl des Gegenstandes könnte man freilich dem Mahler Vorwürfe machen, die nicht ganz ungerecht wären. Aber die Delikatesse, womit er diesen, an sich ekelhaften Gegenstand zu behandeln, die Art wie er ihn zu veredeln gewußt hat, verdient, so wie der liebliche Ton des Kolorits, und die anmuthige Harmonie der Farben, Lob.

Ueber dem Bildnisse des Lukas Giordano hängt die H. Familie des Raphaels in seiner ersten Manier, das einzige unbestrittene Gemählde, welches die Düssel-dorfer Galerie von diesem großen Manne besitzt. Ich kann dieses Gemählde nicht besser beschreiben, als mit Forsters Worten. „Das ist eine steife Gruppe! Von Josephs Kopf herab längs dem Rücken der Elisabeth und der Schulter der Madonna ist es ein wahrhaftes Dreieck. Die Farben sind hart und grell, und des trockenen Pinsels wegen scheinen manche Umrisse eckig. Von Licht

„und
 „te C
 „Elis
 „ist h
 „die
 „sich
 „weni
 „Pyro
 „Bere
 „ken
 „der
 „Joha
 „ein n
 „bino
 „ausse
 „tig g
 „ihr S
 „muth
 „sanft
 „jung
 „zum
 „gleich
 „gen C
 „Köpf
 „lische
 „und
 „unm

„und Schatten ist kaum eine Spur. Das nack-
 „te Christkind ist von Gesicht etwas häßlich, und
 „Elisabeth ein wenig gar zu alt. Die Landschaft
 „ist hell und bestimmt, so trocken und hart, wie
 „die Figuren. Von wenigen Bildern hier läßt
 „sich so viel Nachtheiliges sagen; aber auch von
 „wenigen so viel Gutes. Die Aengstlichkeit der
 „Pyramide abgerechnet, ist es die traulichste
 „Vereinigung, die sich in einer Familie den-
 „ken läßt. Elisabeth und Marie sitzen beide auf
 „der Erde, und haben ihre Kinder zwischen sich.
 „Johannes sitzt der Mutter im Schooße und ist
 „ein niedlicher Bube. Der kleine häßliche Bam-
 „bino reitet der Mutter auf dem Knie, und ist
 „auffer den Gesichtszügen eben so schön und rich-
 „tig gezeichnet. Die holde Mutter betrachtet
 „ihr Kind mit einem Blick voll himmlischer Ans-
 „muth und Zärtlichkeit; ihr Kopf neigt sich
 „sanft vor über ihn, und auf ihrer Stirne thront
 „jungfräuliche Zärtlichkeit. Elisabeth blickt auf
 „zum H. Johannes, der an seinem Stabe
 „gleichsam hangend, mit seinem gutmüthi-
 „gen Gesichte gedankenvoll drein lächelt. Die
 „Köpfe sind schön, und bei aller, selbst idea-
 „lischen Schönheit, dennoch mit Nationalzügen
 „und mit lieblicher Individualität, rein und
 „unmittelbar aus der lebendigen Natur, ver-

„weht. Dies ist es, was sie so reich an Charak-
 „ter, und in ihrer geistigen Fülle so anziehend
 „macht. Das Kostüm ist einfach und schön, ver-
 „muthlich gradezu von der damaligen Volks-
 „tracht entlehnt. u. s. w.“ Richtigkeit und
 Schönheit der Zeichnung, Vortreflichkeit der
 Draperie, und hohe Wahrheit des Ausdrucks
 erregen auch in dieser Jugendarbeit des unsterb-
 lichen Künstlers schon Bewunderung.

Tintorets Verdienste um alle Theile der Kunst
 sind bekannt. Die oben in der Ecke, nach der Thü-
 re des Einganges hin, hangende Verkündi-
 gung ist seiner Meisterhand nicht unwürdig.
 Das Kolorit ist frisch und anlockend, die
 Anordnung einfach und edel, die Zeichnung
 richtig, und der Ausdruck schön. Ob aber
 der Künstler in der Wahl des Gegenstandes
 glücklich gewesen sey, und ob dieser Gegenstand
 überhaupt für die Malerei taugte, das ist eine
 andre Frage. Wer die Geschichte, die bei dies-
 ser Darstellung zum Grunde liegt nicht kennt,
 muß dieselbe nothwendig sehr räthselhaft fin-
 den. Der Künstler hat zwar auf die Auflösung
 dieses Räthfels durch jene, in himmlischem
 Lichtglanze herabschwebende von einer Glorie
 umgebene Taube hinzuwinken gesucht; aber
 nicht zu gedenken, daß sich gegen die Darstellung

des g
 Taub
 ist d
 ständ
 kannt
 G
 rische
 het d
 trefli
 Ernst
 staffi
 Elia
 cher d
 schick
 die in
 der
 D
 stalt
 Gem
 scher
 nack
 dene
 und
 in e
 Reg
 haft
 die

des göttlichen Geistes unter der Gestalt einer Taube erhebliche Einwendungen machen lassen, ist doch dieser Wink nur für denjenigen verständlich, der mit der Geschichte des N. T. bekannt ist.

Glücklicher ist nach meiner Einsicht der historische Gegenstand gewählt, womit Kaspar Düggel die unten in eben dieser Ecke hangende vortrefliche Landschaft, deren Charakter feierlicher Ernst, deren Wirkung heiliger Schauer ist, staffirt hat. Ein Engel zeigt dem Propheten Elias die schauerliche Wetterwolke, in welcher der Herr vorübergeht. Diese Vorstellung schickt sich vortreflich zu der ganzen Landschaft, die in heiliger Stille dem vorübergehenden Herrn der Natur zu huldigen scheint.

Die Ländelei des Zevs mit der Danae in Gestalt eines goldenen Regens hat Belucci, in jenem Gemählde neben der Thüre des Einganges, mit scherzender Anmuth behandelt. Die Danae, die nackt auf einem Prachtbette liegend, den goldenen Regen empfängt, ist ein schönes Weib, und macht mit dem alten Weibe, welches in einer Art von Schürztuche den goldenen Regen auffängt, einen für sie sehr vortheilhaften Kontrast. Einer von den Amoretten, die bei dergleichen Scenen immer eine Neben-

rolle spielen, stürzt sich in dieses Schürztuch muthwillig herab. Man muß die Fabel, die bei diesem Gemählde zum Grunde liegt, nothwendig kennen, um sich etwas dabei denken zu können, denn die bedeutendere Hälfte der Fabel, daß Jupiter es ist, welcher im goldenen Regen die Danae schwängert, hat der Künstler nur dürftig durch Krone und Scepter, welche in der Luft schweben, anzudeuten gewußt. — Die unter diesem Gemählde hangende schlafende Venus von Karl Maratti, ist ein sehr anmuthig componirtes Bild. Die Landschaft, wo die Göttin schlummert, ist nicht ohne Verdienste.

An der andern Seite der Thüre finden wir wieder eine Darstellung des Bechlebes mitischen Kindermordes, und zwar, nach meiner Einsicht, in Ansehung der Dichtung die vorzüglichste, die die Galerie besitzt. Zwar ist das Gemählde unter den Unschuldigen hier nicht minder gräßlich und empörend, als in dem Gemählde des Lukas Giordano, und des Hannibal Caraccio; aber Crespi, der Urheber dieses Werks, hat gefühlt, was jene nicht fühlten, daß der Beschauer mit jener gräßlichen Scene durch eine tröstende Idee ausgesöhnt werden müsse, um den Anblick

derselben
die G
roher
zend g
er dor
ben in
den, z
der Ki
Ueberr
konnte
Darstel
mählde
ordnun
ke des
len ma
gelitten
Uebe
ten G
Karl E
dessen
sterben
nen an
der da
des De
reich,
nem vo
heitere

derselben ohne Murren zu ertragen. Er sieht die Gewaltthätigkeiten und Grausamkeiten roher Barbaren auf Erden, und blickt seufzend gen Himmel empor. Und was erblickt er dort? Die Schatten der Ermordeten schweben in heiliger Ruhe, Palmen in ihren Händen, zum bessern Leben empor. So knüpft der Künstler an Angst Erlösung, an Kampf Ueberwindung, an Tod Leben; und was konnte er mehr thun, um seine tragische Darstellung erträglich zu machen? Das Gemälde hat ausserdem in Rücksicht auf Anordnung, Korrektheit der Zeichnung und Stärke des Ausdrucks Verdienste, um derenwillen man es mit Recht bedauert, daß es sehr gelitten hat.

Ueber der Thüre des Einganges zum vierten Saale hängt ein großes Gemälde von Karl Loth, dessen Inhalt sehr interessant, dessen Darstellung vortreflich ist. Mag jener sterbende Weise den Seneka, oder irgend einen andern Weisen der Vorzeit vorstellen, der das Schlachtopfer der Intoleranz und des Despotismus ward; genug, es ist lehrreich, ihn sterben zu sehen. Denn aus seinem von Todeskälte gebleichten Antlitz strahlt heitere Ruhe und Gelassenheit hervor, die

nur das Antheil des Gerechten im Tode seyn kann. Man kann die Treue seiner Freunde, wovon der eine sein sinkendes Haupt stützt, der andre theilnehmend seine erkaltende Linke hält, nicht ansehen, ohne jenen edlen jungen Mann, und diesen redlichen Greisen lieb zu gewinnen. Man kann auf jenes trauernde, die Hände ringende Weib, und auf ihre trostlosen Kinder seine Blicke nicht heften, ohne mit ihnen zu trauern und zu weinen. Man kann jene Schaar der Kalten ungerührten Zuschauer, die aus einiger Entfernung sich nähert, nicht kommen sehen, ohne über ihre Fühllosigkeit zu zörnen, und dem gekrönten Tyrannen, der sich bei derselben befindet, und durch den der Weise wahrscheinlich zum Schierlingstranke verdammt worden ist, zu fluchen. Die Anordnung ist in diesem Gemälde edel, die Zeichnung korrekt, die Beleuchtung mit Weisheit gewählt, und die Leichtigkeit des Pinsels bewunderungswürdig.

Das über diesem Gemälde hangende mythologische Bild, welches durch Anmuth und liebliche Gruppierung das Auge fesselt, ist ein Beweis, daß es Mahler, wie Dichter, giebt, die auch in ihrem hohen Alter noch

zu
verfe
Grei
und
ist
welch
Insel
ne
genä
traul
phe,
liegt
rung
und
durch
M
gang
volle
ner
5 B
das
lich
man
gesät
der
nes
an f

zu gefallen wissen. Denn Carlo Cignani
 fertigte dieses Gemälde als 84 jähriger
 Greis, und doch athmet es noch die heitre
 und warme Phantasie des Jünglings. Es
 ist Darstellung der lieblichen Nythe, nach
 welcher Jupiter auf dem Berge Ida, auf der
 Insel Kreta, von der nachher unter die Ster-
 ne erhobenen Ziege Amalthea gesäugt und
 genährt wurde. Das Haupt der Ziege liegt
 traulich im Schooße einer freundlichen Nym-
 phe, während der Knabe auf dem Boden
 liegt, und aus ihrem Euter die süße Nahr-
 rung zu sich nimmt. Eine andre Nymphe
 und zweien Satyre ergözen den jungen Gott
 durch eine ländliche Musik.

An beiden Seiten der Thüre des Ein-
 ganges zum vierten Saale, hängt ein krafts-
 volles Werk von Lukas Giordano. Bei jener
 Speisung der fünf Tausend Mann mit
 5 Broden ließe sich freilich erinnern, daß
 das Wunder selbst mit dem Pinsel unmög-
 lich dargestellt werden konnte. Indessen sieht
 man doch, daß eine Menge von Menschen
 gesättigt wird, und wer den Weltheiland,
 der sich mit seinen Jüngern im Schatten ei-
 nes Baumes auf einer Anhöhe gelagert hat,
 an seinem strahlenden Antlitz erkennt, der

wird wenigstens sehr leicht daran erinnert, daß er es ist, dem diese Menge Volks die Sättigung im Hunger verdankt. Die Komposition ist reich, die Gruppierung schön und natürlich, das Kolorit angenehm, und das ganze Gemählde voll interessanter Details. Interessanter ist indessen unstreitig die Kreuzigung Christi, an der andern Seite der Thüre. Schon duldet der edelste und beste unter den Menschen unaussprechliche Qualen, mit Händen und Füßen angenagelt an das Kreuz, welches jetzt von seinen Henkern aufgerichtet wird. Einer von den beiden Missethättern, die mit dem Göttlichen zu sterben gewürdigt wurden, ist bereits erhoben an's Kreuz, und der andre wird zu dem für ihn bestimmten Kreuze hingeführt. Die Gerichtsstätte ist von einer Menge von Menschen umringt, die dem grausamen Schauspiel theils unter Regungen des Mitleids, theils mit höllischer Schadenfreude zusehen. In einiger Entfernung steht der Busenfreund des göttlichen Dulders, Johannes, und hält liebend die Mutter desselben, der nun durch ihre Seele ein Schwerdt dringt, und die aus Schmerz in Ohnmacht gesunken ist, in seinen Armen. Bei ihnen befinden sich zwei

zärtliche Freundinnen des Leidenden, und vergießen Thränen der bittersten Wehmuth. Drei Soldaten lösen um seinen Rock. Dicke Wolken bedecken den Himmel. Die Sonne ist verfinstert. Nur der strahlende Lichtglanz, der den erhabenen Dulder auszeichnet, beleuchtet die ganze schreckliche Scene. In diesem Lichtglanze bemerkt man vier Engel, die anbetend ihre schmerzliche Theilnahme an den Leiden desselben bezeugen. Giorgiano hat diesen Gegenstand — dies kann ihm kein Kenner absprechen — vortreflich behandelt. Die Komposition hat wahren Reichthum, die Ausführung ist kräftig, und die große Praktik dieses berühmten Künstlers in allen Theilen dieses Gemählde sichtbar.

Unter dem vorhergehenden Gemählde hängt in der Ecke das Bild einer schönen Jungfrau, die durch die leserlichen Züge sanfter Weiblichkeit und Bescheidenheit Achtung und Wohlwollen einflößt. Die Palme, welche sie in der Hand hält, läßt gar keinen Zweifel übrig, daß es das Bild einer Märtyrerinn seyn soll. Karl Dolce, der Urheber dieses Bildes, hat auch hier den mühsamen Fleiß, womit er seine Gemählde zu vollenden suchte, nicht verbergen können.

Unter Giordanos Kreuzigung hängt ein Gemählde von Nikolaus Poussin, das seines berühmten Meisters nicht unwürdig ist. An einem Altare knieend, empfängt der heilige Norbert von der Jungfrau Maria, die, ihren Knaben auf dem Schooße, über dem Altare auf einer Wolke sitzt, durch einen Engel das Ordenskleid, welches er mit sichtbarer Devotion annimmt.

Unter den im Vorbaue hangenden Gemähliden verdienen noch einige, ausser denen, die meine Leser bereits kennen, unsre Aufmerksamkeit.

Von Correggio hat die Galerie nur einen Eccehomo. „Dieser Christus mit der Dornenkrone — sagt Forster sehr richtig — mag wohl bewundernswürdig genug seyn, wenn man nur auf einem Gesichte, das so tiefes Leiden ausdrückt, den Blick könnte ruhen lassen.“ Dieses überaus schätzbare Bild hängt unter Ludwig Caraccios schöner Grablegung. Neben derselben, oben, hängt eine Madonne von Julius Romanus, einem der würdigsten Schüler Raphaels, die den Blick durch sanfte, stille Anmuth fesselt. Sie hält in der einen Hand ein Buch, und mit der andern den vor ihr stehenden holdseligen Knaben

ben. Auf dem Boden schlummert der kleine heilige Johannes, dem der Knabe Jesus sein Kreuz sanft zwischen seinen Armen wegnimmt. Die Mutter wendet ihren Blick von dem Buhche weg, und lächelt zärtlich dem frohen, sorglosen Knaben.

Ausserdem verdienen hier auch noch vier Basreliefs, welche der Kurfürst Johann Wilhelm von einem Florentinischen Künstler Maximilian Goldani Benzi verfertigen ließ, sowohl der Vortreflichkeit der Ideen, als der schönen Ausführung wegen bemerkt zu werden. Sie stellen die vier Jahreszeiten vor.

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

Anton van Dyk *)

Auch von diesem berühmten Künstler besitzt die Düsseld. Galerie ein Bildniß, welches er selbst gemahlt hat. Indem ich dasselbe zu beschreiben im Begriff bin, fällt mir eine Frage ein, die mir einer vorläufigen Untersuchung nicht ganz unwürdig scheint. Es ist diese: Welches Portrait wird dem Mahler wahrscheinlich besser gelingen, sein eigenes, oder ein fremdes?

Sollte diese Frage durch Erfahrung entschieden werden: so müßte man von mehre-
ren Portraitmalern eine Menge von Bildniß-
sen nicht allein unter einander, sondern auch
mit den dargestellten Personen selbst verglei-
chen können. Daß dieses unüberwindliche
Schwierigkeiten habe, bedarf keines Bewei-
ses. Es bleibt uns also nichts übrig, als

*) Siehe Niederrh. Taschenb. für 1799. S. 100.

uns nach Gründen, die in der Natur der Sache selbst liegen, umzusehen, und daraus wahrscheinliche Folgerungen herzuleiten.

So unbekannt, als der Mensch mit seinem Innern zu seyn pflegt, so unbekannt ist er, wie die Erfahrung lehrt, auch mit seiner äusserlichen Gestalt. Ein jeder mache nur den Versuch, und er wird finden, daß es seiner Phantasie weit leichter sey, das Bild einer andern Person, als das Bild seiner eigenen lebhaft darzustellen; gesetzt, daß er sich auch noch so fleißig im Spiegel betrachtete. Kaum hat der Mensch sein Angesicht im Spiegel beschauet, so hat er auch schon wieder vergessen, wie er gestaltet war. *) Wenn also der Maler sein eignes Bildniß verfertigen will: so muß ihn der Spiegel in den Stand setzen, sich selber zu sitzen, wie ihm jede fremde Person, die ihr Bildniß von ihm verlangt, sitzen muß. Ich zweifle sehr, ob Lukas Giordano, der die Bildnisse abwesender Personen aus dem Gedächtnisse so treffend darstellen konnte, sein eignes Bildniß ohne Hülfe des Spiegels zu Stande gebracht haben würde. — Da aber dieses Hülfemittel immer in des Künstlers Gewalt ist: so kann er zum großen Vortheil für sein eignes Portrait zur Verfertigung des

*) Jac. 1, 23. 24.

selben die glücklichsten Stunden wählen, wo er sich dazu am meisten aufgelegt fühlt. Er kann sich selbst so lange sitzen, als er will, ohne besorgen zu dürfen, daß das lange Sitzen sein Gesicht entstellen, und die unangenehmen Züge der Ungeduld im Bildnisse selbst hervorbringen wird. Und was den Charakter betrifft, so scheint sich der Mahler hier mit dem Schauspieler in gleichem Falle zu befinden. Er wird, wie es scheint, seinen eigenen Charakter leichter und sicherer ausdrücken, als einen fremden. Seine Eigenliebe wird ihn endlich anspornen, sich selbst so vortheilhaft darzustellen, und seinem Bildnisse so viele Schönheiten zu geben, als es immer möglich ist.

Ob aber von der andern Seite nicht eben diese Eigenliebe der Treue der Darstellung zu vielen Abbruch thun, und ob sie ihn nicht verleiten werde, sowohl seine Gestalt, als den Ausdruck seines Charakters durch Verschönerung zu verfälschen — das ist eine andre Frage. So viel scheint wenigstens gewiß zu seyn, daß er das Charakteristische einer fremden Person mit mehr Unparteilichkeit, folglich richtiger auffassen und darstellen könne, als das Charakteristische seiner eigenen. Auch scheint es mir nicht gleichgültig zu seyn, ob der Portraitmahler sein Original bloß

im Spiegel, oder in der Wirklichkeit vor sich sieht; im letzten Falle muß das Portrait nothwendig gewinnen.

Van Dyks Bildniß hängt im zweeten Saale neben der Thüre, durch welche man in denselben tritt, zur linken Hand. Das Gemählde ist 2 Fuß 7 Zoll hoch, 2 F. 3 Z. breit und auf Leinwand gemahlt. Wir sehen hier den Van Dyk als Jüngling. Dies Portrait ist folglich eine seiner früheren Arbeiten, und doch erweckt die Wahrheit, Schönheit und Stärke, die wir in seinen späteren Portraits bewundern, auch hier schon Vergnügen. Aus seinem etwas herabhängenden, nach der rechten Seite hingewandten, von blonden Haaren umflossenen Antlitze leuchtet Ruhe, Heiterkeit und Herzensgüte hervor. Seine rechte Hand ruht auf der, mit seinem schwarzen Mantel verhüllten linken. Unter diesem Mantel hat er ein schwarzes sammetnes Wammes, dessen geöffneter Kragen den Kragen des Hemdes hervorblicken läßt. Am Halse trägt er die goldene Kette, welche er von König Karl I. zum Zeichen seines hohen Wohlgefallens erhielt. Der Grund des Gemähldees ist braun.

Von diesem Portrait ist kein Kupferstich vorhanden.

Adrian Van der Werff. *)

Dieser sich durch seinen edleren Styl unter den Malern der Holländischen Schule so rühmlich auszeichnende Künstler verdient es, meinen Lesern aus mehreren, in der Düssel-dorfer Galerie von ihm vorhandenen, vortreflichen Werken bekannt zu werden.

Seine Heimsuchung Mariä hängt im vierten Saale zur Rechten, auf der Hauptwand, in der untersten Reihe nach den Fenstern hin, ist auf Holz gemahlt, 2 Fuß 6 Zoll hoch, 1 F. 9 Zoll breit. Maria kommt im Geleite ihres getreuen Verlobten bei ihrer Freundin und Anverwandtinn Elisabeth an. Die Herzlichkeit und Freude, womit Elisabeth die kommende Freundin empfängt, gewährt dem Zuschauer, der Sinn für Freundschaft hat, einen rührend schönen Anblick. Im Vorhause, aus welchem man durch eine offene Thür eine freie Aussicht in einen Garten und auf ein prächtiges Gebäude hat, kommt Elisabeth auf den untersten Stufen der Treppe, die in die Wohnung des Priesters führt, den willkommenen Gästen entgegen. Indem sie mit einer Hand freudig die Hand der geliebten Freun-

*) Siehe Niederrb. Taschenbuch für 1799. S. 76.



dinn
ihre
Nuch
nicht
konn
stehen
trägt
blau
große
zur
schick
Kocke
nen
Hand
liches
letten
Zipfe
Das
ihre
druck
achtu
ist in
des
chen
W.
ist in
und

dinn ergreift, schlingt sie den andern Arm um ihre Schulter, um sie zärtlich zu umarmen. Auch der alte Zacharias, der, wie es scheint, nicht so schnell den geliebten Gästen entgegenkommen konnte, bezeugt, auf der Thürschwelle stehend, die herzlichste Freude. Die H. Jungfrau trägt über einem gelblichen Kleide einen weiten blauen Mantel, und hat auf dem Haupte einen großen runden Huth von weissen Federn, der sich zur Würde der Person wohl nicht sonderlich schickt. Ihr Verlobter trägt über einem blauen Rocke einen braunen Mantel, hält unter dem einen Arme seinen Reisesack, und in der andern Hand seinen Huth. Elisabeth hat ein graugelbliches Kleid, einen grauen Rock und einen violetten Mantel. Auch ihr Kopfzeug, dessen Zipfel wie ein Schleier herabhängen, ist grau. Das Hauptlicht hat die Jungfrau, die durch ihre edle Gestalt und durch den reizenden Ausdruck der Unschuld, Liebe und Freude Hochachtung und Liebe einflößt. Dieses Gemählde ist in Ansehung der Komposition, der Zeichnung, des Kolorits und des Hell dunkels des vortreflichen van der Werffs würdig.

W. Greens Kupferstich von diesem Gemählde ist in Schwarzkunst gearbeitet, 26 Zoll hoch und 17 Zoll breit.

Camillo Procaccini.

Die Geschichte der Mahler nennt uns fünf Procaccinis, welche sich durch ihre Werke berühmt gemacht haben. Ercole Procaccini, ein ziemlich guter Mahler zu Bologna, hatte drei Söhne, welche sich alle der Mahlerkunst widmeten, nämlich Camillo, Julius Cäsar, und Karl Anton, und der letzte hatte einen Sohn, der den Namen seines Großvaters führte, und in der Kunst ebenfalls kein Fremdling war. Die berühmtesten unter ihnen sind indessen Camillo und Julius Cäsar.

Camillo, der älteste unter seinen Brüdern, empfing den ersten Unterricht in der Kunst von seinem Vater. Dieser war aber nicht hinreichend, ihm denjenigen Grad der Ausbildung zu geben, dessen er vermöge seines glücklichen Genies empfänglich war. Zum Glück für ihn hatten damals schon die Carraccios eine der vortrefflichsten Schulen der damaligen Zeit gestiftet. Er sowohl, als sein Bruder Julius Cäsar, wurden daher Schüler dieser großen Meister, und durch den Unterricht und das Beispiel derselben

geleitet, wetteiferten die beiden Jünglinge, und machten bewundernswürdige Fortschritte in der Kunst. Zu ihrem großen Nachtheile verließen sie aber die Schule der Caraccios, ehe sie sich den schönen großen Styl derselben völlig eigen gemacht hatten. Denn die Folge davon war wenigstens anfangs die, daß sie von dem Wahrhaftgroßen auf das Riesenhafte, Wilde und Verzerrte verfielen, und manches Kunstwerk lieferten, welches für den guten, gereinigten Geschmack ungenießbar war. Die Ursache dieser zu frühen Entfernung aus der Schule der Caraccios war eine Uebereilung des, von jugendlicher Hitze hingerrissenen Julius. Hannibal Caraccio tadelte mit beleidigender Bitterkeit eine Zeichnung, die Julius nach einem Modell gefertigt hatte. Der feurige Jüngling vermogte es nicht, diese Kränkung zu ertragen. Er rächte sich durch eine derbe Ohrfeige wegen des Unrechts, das ihm, seiner Meinung nach, geschah. Durch diesen unglücklichen Vorfall mit den Caraccios entzweit, verließen alle Procaccinis ihre Vaterstadt und ließen sich in Mailand nieder, wo sie an dem Grafen Pirro Visconti einen mächtigen Gönner fanden. Hier fanden sie allerdings mehr Gelegenheit mit ihren

Talenten zu glänzen, als sie, verdunkelt durch die Caraccios, zu Bologna gefunden haben würden; aber in Ansehung ihrer Künstlerbildung verloren sie mit dem Unterrichte dieser großen Männer zu viel, als daß ihnen dieser Verlust durch jenen Vortheil hätte hinlänglich vergütet werden können.

Die Gemählde, welche Camillo in Mailand verfertigte, sind zwar voll Ausdruck; aber die Figuren sind gemeiniglich seltsam, riesenhaft und furchtbar. Inzwischen konnte er, wann er wollte, auch in einem bessern Geschmacke mahlen. So verfertigte er für den Herzog von Parma im Chor des Doms zu Placenz, wetteifernd mit Ludwig Caraccio, dessen Umgang ihm dort in Ansehung der Beredlung seines Geschmacks sehr nützlich war, drei Gemählde, welche sehenswerth sind, und jenen Fehler nicht haben. Er mahlte besser al Fresko, als in Oelfarben. Wann er Fleiß und Nachdenken genug auf seine Werke verwandte, so konnte er korrekt zeichnen. Aber nicht selten riß ihn seine Lebhaftigkeit hin, und dann mahlte er, wie es ihm einfiel, ohne sich an die Natur zu halten, und sündigte oft wider die bekanntesten Lehren von den Verhältnissen. Geiz



infese
nden
auf
richte
pneit
hin
Maiz
aber
fens
ecy
Gew
den
in
des
lich
erch
en
auf
ete
ine
vie
gus
hin
tes

ne
habe
nich
gut
und
Vor
richt
Pest
mäh
C
bens
im
Er
tung
Boj
D
von
de
gleich
Sar
als
keit
auf
der
unter
der

ne Anordnungen sind schön, seine Figuren haben Bewegung und Leben, und sind auch nicht ohne Ausdruck. Seine Gewänder sind gut geworfen. Sein Kolorit ist lebhaft, und seine Art den Pinsel zu führen dreist. Vorzüglich berühmt sind sein jüngstes Gesicht zu Reggio und sein S. Roch, der die Pestkranken verpflegt, welches letztere Gemählde zu Dresden zu sehen ist.

Camillo war ein Mann von sanfter liebenswürdiger Gemüthsart, sehr angenehm im Umgange, und überdies sehr freigebig. Er genoß daher in Mailand allgemeine Achtung, und starb daselbst im Jahr 1626 als 30jähriger Greis.

In der Düsseldorfer Galerie befindet sich von diesem Meister nur ein einziges Gemählde, eine heilige Familie, die, wenn sie gleich der heiligen Familie des Andreas del Sarto in mancher Absicht nachsteht, doch als eines seiner bessern Werke Aufmerksamkeit verdient. Sie hängt im dritten Saale auf der Hauptwand in der Mitte zwischen der Ecke nach der Thüre des Eingangs hin, unter dem großen Gemählde des Eignani, in der untersten Reihe. Das Bild ist auf Leis

neward gemahlt, 6 Fuß 1 Zoll hoch und 4 Fuß 5 Zoll breit.

Im Schatten eines Apfelbaumes, dessen reife Früchte zum Genusse einladen, sehen wir die H. Familie versammelt. Die Madonna sitzt auf der Erde. Sie hat ihren linken Arm um ihren nackend vor ihr stehenden Knaben geschlungen, und mit der rechten Hand reicht sie ihm einen Apfel dar, welchen der Knabe mit dem einen Händchen annimmt, während er mit dem andern nach den Aesten hinweist, wo deren noch mehrere hangen. Der Kopfschmuck der Madonna besteht in einem schmalen Schleier, welcher hinten herabhängt, und sich unter ihrem Kleide und Mantel verliert. Ihr Kleid ist weiß, mit einem violetten Gürtel versehen. Ihr Mantel, der über die Schultern herabhängt, und sich auf ihren Knien über einander legt, ist grün. Hinter ihr steht ihr Gatte in einem changeantblauen Gewande, und greift mit der rechten Hand nach einem Apfel, indem er den Knaben zu fragen scheint, ob er ihm noch mehr Äpfel abpflücken solle. Ihm zur Rechten steht die H. Elisabeth mit ihrem späterzeugten hoffnungsvollen Sohne. Dieser steht mit emporz

geho
seine
klein
fend
Das
mit
selbe
ter
mit
eine
I
voll
und
und
San
tige
de.
Kür
chen
sich
man
We
unf
S
tre
arb
bre

gehobenen gefalteten Händen, als ob er ihm seine tiefe Verehrung bezeugen wollte, dem kleinen Jesus gegenüber. Auch er ist nackt, und nur um die Lenden her bedeckt. Das Kleid seiner Mutter ist karmoisinroth, mit violettem Gürtel gegürtet. Ueber demselben deckt ein grünes Gewand ihre Schulter, und den linken Arm. Ihr Kopf ist mit einem großen weissen Tuche nach Art eines Schleiers bedeckt.

Die Komposition ist in diesem Gemählde voll edler Einfalt, voll Natur, Lieblichkeit und stiller Größe. Die Gestalten sind edel und schön. Der Charakter der Madonne ist Sanftheit und Herzensgüte. Ihr gegenwärtiges Gefühl ist Mutterliebe und Mutterfreude. Der Geist des Correggio scheint auf dem Künstler bei der Verfertigung dieses vortrefflichen Bildes geruht zu haben, denn in Absicht auf Styl, Hell Dunkel und Kolorit bemerkt man eine große Ähnlichkeit zwischen diesem Werke des Procaccini und den Werken jenes unsterblichen Künstlers.

B. Greens Kupferblatt von diesem vortrefflichen Gemählde, in Schwarzkunst gearbeitet, ist 24 Zoll hoch, und 16 Zoll breit.

Hannibal Caraccio

war der Sohn eines Schneiders zu Cremona. Er wurde zu Bologna im Jahr 1560 geboren. Anfangs war er zum Schneider, nachher zum Goldschmidt bestimmt. Da aber sein Oheim, Ludwig Caraccio, in ihm einen talentvollen Jüngling kennen lernte, der in einer höheren Sphäre zu wirken geschickt schien: so nahm dieser ihn zu sich, und unterwies ihn in der Mahlerkunst. Der gelehrige Schüler entsprach ganz den Erwartungen seines Meisters. Mit rastlosem Eifer studirte er die Kunst, und überwand die Schwierigkeiten, die ihm auf dem Wege zur Vollkommenheit aufstießen mit jugendlichem Muth. Mit ihm wetteiferte sein Bruder Augustin, ein Jüngling voll reger Wißbegierde und von nicht gemeinen Talenten. Auch diesen hätte der Oheim gerne zu sich ins Haus genommen; allein, da die beiden Brüder, sich nicht vertragen konnten, so durfte er es nicht thun, wenn er die Ruhe seines Hauses nicht aufs Spiel setzen wollte.

Von seinem ausserordentlichen Talente legte Hannibal sehr frühe die bewundernswürdig-

sten
 Ba
 sich
 tige
 nach
 fall
 sich
 men
 so
 te,
 anh
 Re
 gro
 schr
 mög
 Vor
 wur
 an.
 weg
 Me
 kop
 fesse
 ihm
 selb
 mit
 Ver

sten Proben ab. Einst begleitete er seinen Vater nach Cremona, wo derselbe, weil er sich in Bologna niederlassen wollte, seine dortigen Güther verkaufte. Auf dem Rückwege nach Bologna wurden sie von Räubern überfallen und ausgeplündert. Hannibal prägte sich die Gestalten dieser Unholde so vollkommen ein, und zeichnete sie vor dem Richter so kenntlich hin, daß man sie sogleich erkannte, und zur Wiedererstattung des Raubes anhielt.

In der Folge unternahm Hannibal eine Reise in die Lombardei, wo er die Werke großer Männer studirte. Von Parma aus schrieb er an seinen Bruder Augustin, er mögte zu ihm kommen, um mit ihm die Vortreflichkeiten des großen Correggio zu bewundern. Augustin nahm diese Einladung an. Da aber Hannibal von Parma gar nicht wegzubringen war, weil ihn Correggios Meisterwerke, die er mit unermüdetem Fleiße kopirte, wie mit Zauberkraft an diesen Ort fesselten: so verließ ihn Augustin und gieng ihm nach Venedig voran. Hier machte derselbe Bekanntschaft mit Paul Veronese, und mit Jakob Bassan. Hannibal, der ihm nach Venedig nachfolgte, wurde durch ihn bei dies

sen berühmten Männern eingeführt, und der Umgang mit denselben hatte auf Veredlung seines Styls, auf Verschönerung seines Colorits, und auf Verbesserung seiner Manier einen so unverkennbaren vortheilhaften Einfluß, daß nicht allein sein Bruder Augustin, sondern auch sogar sein Oheim und Lehrer, Ludwig, anfieng, sich im Stillen nach ihm zu bilden — eine Ehre, die dem ehrgeizigen jungen Manne notwendig das lebhafteste Vergnügen gewähren mußte. In der That wählte Hannibal den besten Weg zur Vollkommenheit in der Kunst. Er fand bei allen großen Künstlern Vollkommenheiten, und auch bei allen Fehler. Er bemühte sich jene nachzuahmen, und verwahrte sich so sorgfältig, als er es vermogte, vor diesen. Ihn rührten das Große und schöne Nackende des Michel, Angelo, die Anmuth des Correggio, die Wahrheit des Titian die vortrefliche Anordnung und Zeichnung des Raphael, die lieblichen Umrisse des Parmesano. Wäre es ihm gelungen, die Vorzüge aller dieser großen Männer in seiner Person zu vereinigen: so wäre er unstreitig der erste und größte Mahler in der Welt geworden. Wenn ihm dieses aber auch nicht gelang: so kam er doch auf dem

eingeschlagenen Wege unleugbar weit. Alle seine Werke, die er mit seinem Oheim und Bruder gemeinschaftlich verfertigte, sowohl für Bolognesische Kirchen, als für Palläste, zeigten es, wie hoch er sich über alle andere Lombardische Mahler emporgeschwungen habe, wie verwerflich der unter denselben eingerissene manierirte Geschmack, und wie vortreflich der seinige sey.

Ludwig Caraccio wurde von dem Cardinal Farnese nach Rom gefordert, um die Galerie seines Pallastes zu mahlen. Allein als erster Vorsteher einer Mahlerakademie, die er selbst gestiftet, und mit Hülfe seiner beiden Vettern in großen Ruf gebracht hatte, konnte er sich nicht füglich von Bologna entfernen. Er schickte daher seinen Vetter Hannibal dahin. Bei dieser Unternehmung sahe Hannibal sich durch seinen Bruder, der ihn in Kenntnissen und Wissenschaften sehr übertraf, auf eine sehr vortheilhafte Art unterstützt. Denn Augustin hatte nicht allein viele Belesenheit in der Geschichte und Mythologie, sondern besaß auch viele mathematische Kenntnisse, hatte die Perspektive und Architektur mit großem Fleiße studirt, und war ausserdem auch Dichter; dahinges

gen Hannibal durchaus kein Liebhaber von allen diesen Studien und Wissenschaften war. Nichtweniger war ihm sein Freund, der Prälat Agucchi bei der Wahl seiner Ideen nützlich. Neid und Eifersucht entzweiten indes die beiden Brüder, und der Kardinal Farnese sahe sich gezwungen, sie von einander zu entfernen. Augustin begab sich zum Herzoge von Parma, und überließ die Vollendung der Galerie Farnese seinem ehrsüchtigen Bruder.

Acht Jahre hindurch hatte Hannibal unermüdet an dieser Galerie gearbeitet. Er hatte, um ihr die möglichste Vollkommenheit zu geben, unzählige Studien, Kartons und Skizzen gemacht, und nicht selten ganze Gemälde wieder abgerissen, um bessere an ihre Stelle zu setzen. Und doch getraute er sich nicht, getrennt von seinem Bruder, das Werk zu vollenden, ohne darüber vorher die Meinung und den Rath seines Oheims zu vernehmen. Er ließ daher demselben keine Ruhe, er mußte nach Rom kommen, und seine Arbeiten würdigen und verbessern.

Das ganze Werk gehörte unstreitig zu den gelungensten, die der Pinsel jemals hervorgebracht hat, und konnte daher den Beifall

des wackeren Ludewigs nicht verfehlen. Gleichwohl wurde dasselbe verkannt, und schlecht belohnt. Der Verdruß darüber machte, daß er die Malerei für einige Zeit ganz aufgab. Aus Langerweile griff er indessen doch wieder zum Pinsel und zur Palette. Er unternahm mit Albano, seinem Schüler, ein paar Gemählde in der Spanischen Kirche in der Kapelle San Diego. Bei dieser Arbeit wurde er vom Podagra befallen. Sein würdiger Schüler pflegte aber nicht allein seiner, sondern setzte auch die Arbeit nach den Kartons seines Lehrers fort, und verfertigte ausserdem noch ein Altargemählde in Oelfarben für diese Kirche. Hannibal war nicht undankbar. Er hatte jene Arbeiten für eine Summe von 2000 Reichsthalern übernommen. Drei Vierteltheile derselben both er seinem Schüler an, und da der Schüler dieses edelmüthige Anerbieten ausschlug, so theilte er sie mit demselben. Er bekam abermals das Podagra und war lange bettlägrig. Der Verdruß, der an seinem Herzen nagte, und die Folgen seiner Ausschweifungen mit dem andern Geschlechte, brachten sein Leben in Gefahr. Eine Reise nach Neapel sollte seine zerrüttete Gesundheit wieder herstellen; aber

sie hatte diesen glücklichen Erfolg nicht. Die Jesuiten daselbst wollten in der Kirche Jesu nuovo große Werke verfertigen lassen. Sie ließen von Hannibal, um zu sehen, ob er dazu tüchtig sey, eine H. Jungfrau mahlen. Da aber Belizar mit Hülfe anderer ihm ergebener Mahler Hannibals Gemähde verächtlich zu machen wußte; so wurden jene Werke nicht ihm, sondern dem Belizar übertragen. Diese Geringschätzung war dem ehrsüchtigen Künstler unerträglich. Er reisete aus Verdruß darüber in der größten Sommerhitze von Neapel ab, und bekam bei seiner Zurückkunft nach Rom ein durch diese Hitze verursachtes Fieber, welches ihn, weil man ihm zur Unzeit zur Ader ließ, im Jahr 1609 tödtete. Vor seinem Tode verordnete er, daß man ihn in der Rotunde zur Seite des großen Raphaels begraben solle, und dieses sein Verlangen wurde gewährt. Karl Maratti setzte beiden großen Männern Epitaphien, und ließ ihre Büsten aus Marmor verfertigen.

Hannibal war ein Mann, der keine Gelehrsamkeit aber destomehr Wiß besaß. Er war daher stark in Karrikaturen, und wußte durch dieselben die Fehler anderer sehr läss

cherlich zu machen. So mahlte er zum Beispiel das Portrait eines Petitmaitre unter seinen Schülern, und übertrieb den Puß desselben auf eine so launigte Art, daß dieser von Stund an das Lächerliche seiner übertriebenen Pußbegierde einsah und sich besserte. Sein Bruder Augustin hatte nicht selten die bittersten Kränkungen von seinem Witze auszustehen. Um seine vornehme Art, sich zu kleiden, und seinen Umgang mit Adlichen lächerlich zu machen, übersandte er ihm ein Familiengemählde, wo ihr Vater eine Nadel einfädelt und die Mutter einen Stoff zerschneidet. Die Manieren der guten Lebensart blieben ihm immer fremde. Sein Anzug war sehr unordentlich. Allem Zwange feind, liebte er die Einsamkeit, und gieng nur mit Menschen um, die geringer waren, als er. Er floh den Umgang mit den Großen. Als einstmahls der Kardinal Farnese zu ihm kam, entwich er durch eine Hinterthüre, und überließ es seinen Schülern, ihn zu empfangen. Er war so stolz, daß er sich kaum entschliessen konnte, die Gemählde seines Oheims zu kopiren, weil er sich für ebenso geschickt hielt, als ihn. Sein Ehrgeiz kannte keine Schranken. Jede Kränkung

desselben war der Heiterkeit seines Gemüths, und der Gesundheit seines Körpers äusserst nachtheilig. Auf die seltenen Talente seines Bruders, der sich insonderheit auch als Kupferstecher sehr berühmt machte, war er so neidisch, daß er, ohngeachtet er seiner immer bedurfte, nie mit ihm in Frieden leben konnte. Gegen seine Schüler hingegen war er ausserordentlich gütig, und war ihnen zu ihrer Fortbildung behülflich, wo er konnte. Er verheurathete sich nie; aber die Keuschheit gehörte keinesweges zu seinen Tugenden. Der beste Zug in seinem Charakter ist unstreitig eine seltene Uneigennützigkeit, die aber vielleicht keine Tugend, sondern vielmehr die Folge einer leichtsinnigen Geringschätzung des Geldes war. Als Mensch hat Hannibal also keinen sonderlichen Werth.

Aber einen desto größeren Werth hat er als Künstler. Seine Anordnungen sind schön; aber er ordnete seine Gemählde mehrentheils nur mit Rücksicht auf mahlerische Wirkung, und bekümmerte sich zu wenig um die Wirkung des Gegenstandes selbst auf Geist und Herz. Seine großen Kompositionen sind nicht genug gruppiert. Er hatte mehr Gefühl für körperliche Stärke, als für Schönheit. Am



best
Se
zen
nich
schö
Im
Gro
felta
Sei
in d
vort
Nac
lerei
bens
D
befin
beson
D
mäh
ter
cher
in d
Thün
lichste
8 Fu
mahl
als L

besten gelangen ihm daher kraftvolle Männer. Seine jugendlichen Figuren sind nicht reizend, seine Weiber nicht zart, seine Greise nicht ehrwürdig genug. Seine Zeichnung ist schön und ziemlich korrekt, nur etwas zu rund. Im Kleinen zeichnete er besser, als im Großen. Sein Ausdruck ist nie lieblich, selten edel, und auch nicht immer wahr. Sein Styl ist groß, ohne reizend zu seyn; in diesem großen Style sind seine Gewänder vortreflich geworfen und deuten sehr gut das Nackende an. Durch seine vielen Freskomahlereien verfiel er gegen das Ende seines Lebens ins Frostige.

Die vorzüglichsten Werke dieses Künstlers befinden sich zu Bologna, zu Parma, und besonders zu Rom.

Die Düsseldorfer Galerie besitzt fünf Gemählde von diesem großen Meister, worunter sein Bethlehemitischer Kindermord, welcher im dritten Saale auf der Hauptwand in der Ecke, zur rechten Hand neben der Thüre des Einganges hängt, das vorzüglichste ist. Das Bild ist 5 Fuß 8 Zoll hoch, 8 Fuß 4 Zoll breit, auf Leinwand gemahlt. Die Figuren haben etwas mehr, als Lebensgröße.

Als Kunstwerk betrachtet, verdient dieses Gemählde eine vorzügliche Aufmerksamkeit. Die Anordnung ist schön, und voll Ausdruck, die Zeichnung ist vortreflich, und der Styl groß. Nur scheint das Licht etwas zu zerstreut zu seyn, und das Kolorit hat hier, so wie überall in seinen Werken, den Fehler, daß es zu sehr ins Dunkelgraue fällt.

Aber für wen ist dieses Kunstwerk bestimmt? Arbeitete der Künstler für Menschen, die jedes zartere Menschengefühl so sehr abgestumpft haben, daß sie die scheuslichsten Greuelszenen ohne Widerwillen betrachten können? oder arbeitete er für Menschen, die ein edles zartfühlendes Menschenherz zur Beschauung seines Gemähldes mitbringen? Arbeitete er für jene: so schändete er seine Kunst. Arbeitete er für diese: so hat er seine Idee unglücklich gewählt, oder wenigstens nicht mit Hinsicht auf die Bedürfnisse derselben ausgeführt. Wer kann diese grausame Mißhandlung unschuldiger Kinder ansehen, ohne daß ihn Schauder und Entsetzen ergreift? Ich sehe in diesem ganzen Gemählde nichts, was die leiseste Empfindung des Wohlgefallens zu wecken fähig wäre; es müßte denn der Ausdruck der innigen Mutter

liebe seyn , der in dem ganzen Gemählde herrscht. Aber auch dieser ist zu schrecklich , als daß man seine Blicke mit Vergnügen darauf ruhen lassen könnte , weil er der Ausdruck zagender und verzweifelnder Mutterliebe ist. Kurz; der Künstler hat nichts , gar nichts gethan , um dem Beschauer den Anblick einer der gräßlichsten Scenen erträglich zu machen. Die Grausamkeit der Barbaren , die die armen Unschuldigen ermorden , die Todesqualen , die diese unter den Händen derselben dulden , die Angst und Verzweiflung ihrer Mütter , unter denen sich zwei besonders auszeichnen , welche die Lieblinge ihres Herzens gerne beschirmen mögten , und nicht beschirmen können — das alles empört und zerreißt das Herz. In Hinsicht auf Kunstwerth ist Hannibals Darstellung dieses Gegenstandes unstreitig die Vorzüglichste in der Düsseldorfer Galerie ; aber die Erfindung ist schöner und glücklicher in dem Gemählde des Crespi.

W. Green hat ein Kupferblatt von diesem Gemählde in Schwarzkunst geliefert , welches 20 Zoll hoch und 26 Zoll breit ist.

Ludwig Caraccio,

Das Oberhaupt der berühmten Caraccischen Schule, wurde zu Bologna im Jahr 1555 geboren. Sein Vater war ein Metzger und erzog seinen Sohn zu der nämlichen Profession. Aber die Vorsehung, welche ihn zum Wiederhersteller des guten Geschmacks zu Bologna bestimmt hatte, sorgte auch dafür, daß er Gelegenheit fand seine vortreflichen Anlagen zur Kunst zu entwickeln, und führte ihn in die Schule des Prosper Fontana.

Er arbeitete anfangs mit außerordentlicher Langsamkeit. Sein Lehrer Prosper Fontana sowohl, als auch der berühmte Tintoret sollen ihm daher damals gerathen haben, der Malerei zu entsagen, und ein anderes Geschäft zu ergreifen. Ludwig ließ sich dadurch nicht irre machen, und bei ausharrendem Fleiße machte er die bewundernswürdigsten Fortschritte in der Kunst, und übertraf in der Folge alle Erwartungen.

Zu Florenz lebte damals ein berühmter Maler, Dominico Passignani, dessen Schule in großem Rufe stand. Zu diesem begab er sich auf eine Zeitlang und kopirte bei ihm

die
dort
Den
regg
Jul
er b
allei
ler
ren
Zene
ser e
dem
Küh
gung
ein
Lu
ahme
Natu
und
Grun
tern
nen e
terric
nos.
hoffte
der d
Kunst

die Werke des Andreas del Sarto. Von dort gieng er nach Parma, Mantua und Venedig, und studirte die Werke des Correggio, des Titian, des Parmesan und des Julius Romanus mit so großem Nutzen, daß er bei seiner Rückkunft nach Bologna nicht allein seinen Lehrer, sondern auch alle Mahler des Landes übertraf. Seine Muster waren Bagnacavallo, und Pelegrino Tibaldi. Jener war ein Nachahmer des Raphael's, dieser ein Nachahmer des Michel:angelo. Von dem letztern behauptete Ludwig, er habe die Kühnheit seines Meisters mit so vieler Mäßigung nachzuahmen gewußt, daß er mit Recht ein verbesserter Michel:angelo heißen könne.

Ludwigs Grundsatz in der Malerei war: ahme die Natur nach; aber verbessere die Natur durch das Studium der Antiken, und der vorzüglichsten Meister. Diesen Grundsatz prägte er auch seinen beiden Vetztern ein, wovon der eine, Hannibal, seinen eigenen, der Andre, Augustin, den Unterricht seines Lehrers, Prosper Fontana genoß. Durch Verbreitung dieses Grundsatzes hoffte er den falschen Geschmack zu stürzen, der damals in mehreren in Ansehung der Kunst berühmten Italiänischen Städten, ja

fogar in Rom selbst zu herrschen begann. Wer kennt aber nicht den Widerstand, womit jeder Reformator zu kämpfen hat? Alle Maler des Landes vereinigten sich, um den Geschmack der Caraccios verdächtig zu machen. Der verderbte Geschmack wurde aus allen Kräften aufrecht erhalten. Ludwigs Manier fand keinen Beifall, und seinen Vettern wurden keine bedeutende Werke anvertraut, ob er sich gleich anheischig machte, sie bei ihren Arbeiten zu leiten, und ihre Gemälde zu retouchiren.

Auf Ludwigs Anrathen giengen seine beiden Vettern auf Reisen, um die Werke berühmter Künstler zu studiren, und beide kehrten als große Männer, Hannibal, als großer Maler, Augustin, als großer Kupferstecher zurück. Ein auserlesenes Aleeblatt großer Künstler war nun wieder vereinigt. Aber der eine wurde, wie der andere, verkannt. Was sollten sie also thun, um sich, ihren Feinden zum Troß, dennoch emporzuschwingen? Sie berathschlagten sich, und beschloffen einige große Werke für Kirchen unentgeltlich zu verfertigen, und neben andern in denselben aufzustellen. Dieser Plan glückte. In der Vergleichung mit minder voll-

fom
wun
chen
teten
gen,
ben
I
einer
welch
herb
terri
werd
und
ordn
Ludw
mie
jung
des
dent
seine
glück
ferde
deut
Wett
diese
stets

kommenen Arbeiten, erregten die ihrigen Bewunderung, und erwarben ihnen unsterblichen Ruhm. Im traulichsten Vereine arbeiteten die drei Künstler von nun an im Segen, für Kirchen und für Palläste, in demselben Style und in derselben Manier.

Jetzt durfte man es wagen, den Plan zu einer Mahlerakademie zu entwerfen, aus welcher in der Folge so viele große Männer hervorgegangen sind. In derselben sollte Unterricht in allen Theilen der Kunst gegeben werden. Man ließ daher Antiken, Büsten und Basreliefs von Rom kommen, und ordnete einen Professor der Anatomie an. Ludwig selbst blieb Direktor dieser Akademie, welche, da ihr aus allen Gegenden junge Leute zuströmten, zur Verbesserung des Geschmacks in der Kunst bald außerordentlich viel beicrug. Auch in Abwesenheit seiner Bettern hatte dieses Institut den glücklichsten Fortgang. Er verfertigte außerdem in ihrer Abwesenheit Werke, welche deutlich zeigen, daß Ludwig auch ohne seine Bettern vortreflich seyn konnte; dahingegen diese seines Raths und seiner Zurechtweisung stets bedurften.

Seiner Reise nach Rom ist in der Biographie seines Veters Hannibal gedacht worden. Er hielt sich daselbst nur dreizehn Tage, folglich nicht lange genug auf, um die dortigen Werke der Bildhauer, und Mahlerkunst gründlich zu studiren, und durch das Studium derselben zu einer höheren Vollkommenheit geleitet zu werden.

Nach dem Tode seiner beiden Vettern fuhr Ludwig fort, zur Ehre seiner Kunst unermüdet zu wirken. Er verfertigte noch mehrere, zum Theil große Werke, die seinen Ruhm nie werden sinken lassen. Vier Jahre hielt er sich zu Plazenz auf, und zierte dort mit seinen Meisterwerken die große Kirche. Sein letztes Werk, eine Verkündigung, welche er in der Kathedralkirche zu Bologna malte, mißlang. Die Höhe der Kirche, und die Schwäche seines Gesichtes nöthigten ihn, sich in Ansehung der Wirkung seines Gemählde auf einen Freund zu verlassen, der ihm durch sein unzeitiges Lob den bittersten Tadel zuzog. Er härmte sich darüber so sehr, daß er im Jahr 1619 im 64ten Jahre seines Alters starb. Er wurde zu St. Marie Magdalene mit vielem Pomp begraben. Die Gräber der Caraccios benetzten seine Thrä-

nen von Wittwen und Waisen, denn Ludwig sowohl als Hannibal und Augustin waren nie verheurathet.

Ludwig war ein Mann, von vielem Verstande und von unbescholtenen Sitten. Wer ihn kannte, mußte ihn daher hochschätzen. Mit Geduld und Sanftmuth unterrichtete er seine Schüler, und wies sie zurecht. Seine Arbeitsamkeit war für dieselbe ein lehrreiches Beispiel. Er war sehr gefällig gegen sie und half ihnen gerne an ihren Zeichnungen. Er war, wie die übrigen Caraccios, uneigennützig und freigebig, und hinterließ daher keine beträchtlichen Schätze für lachende Erben.

Die Caraccios waren in der Mahlerei Eklektiker, die die Vorzüge der übrigen Schulen zu vereinigen suchten. Auf diesem Wege wurde Ludwig, wenn er gleich sein Ziel nicht erreichte, ein großer Mann. Sein Genie war sehr fruchtbar. Er konnte sich ein und dasselbe Sujet auf die mannigfaltigste Weise vorstellen. Und diejenige Ansicht eines Sujets, die für mahlerische Wirkung die vortheilhafteste war, erhielt bei ihm den Vorzug. Auf diese sah er auch hauptsächlich bei der Stellung seiner Figuren, welche er besser drappirte, als Hannibal. Sein Ges

schmack in der Komposition ist groß und edel, seine Zeichnung überaus schön. Er verstand sich auf die Kraft der Muskeln besser, als Hannibal, und deutete die Gebeine und Gelenke stark an. Sein Helldunkel ist gut; aber den Correggio hat er freilich in diesem Theile der Kunst nicht erreicht. Sein Kolorit fällt in das Schwarzgraue und ist unangenehm. In Ansehung des Ausdrucks darf man in seinen Gemälden nichts außerordentliches suchen. Er fertigte nicht allein gute historische Gemälde, sondern auch vortrefliche Landschaften, und malte gerne kleine Figuren auf Schiefer.

Seine vorzüglichsten Werke sind zu Bologna, zu Rom, und an mehreren Orten von Italien zu sehen.

In der Düsseldorfer Galerie befinden sich nur zwei Gemälde von diesem Meister, eine H. Magdalene, die in tiefes Nachdenken über einen Todtenkopf versunken ist, welchen sie in der Hand hält, und eine Grablegung, welche mehr Aufmerksamkeit verdient. Dieses Gemälde hängt im Vorbaue des dritten Saales rechter Hand, Raphaels heiligem Johannes gegenüber. Es ist 7 Fuß, 2 Zoll hoch, 5 Fuß 5 Zoll breit, ist auf Leine-



wan
Nifo
die
heili
rend
mit
licht
vorn
D
Sup
hoch

D
ihn
che
näh
S
Si
den
sein
senf
de
in

*)

wand gemahlt, und macht großen Effekt. Nikodemus, Joseph von Arimathia, und die beiden Marien sind im Begriffe, den heiligen Leichnam ins Grab zu legen, während der heilige Johannes die traurige Scene mit einer Stocklaterne beleuchtet. Das Hauptlicht fällt auf den Leichnam, welcher von vorne gesehen wird.

B. Greens in Schwarzkunst gearbeitetes Kupferblatt von diesem Gemälde, ist 26 Zoll hoch und 18 Zoll breit.

R u b e n s. *)

Dieser große Mann verdient es, daß wir ihn aus mehreren kraftvollen Werken, welche die Düsseldorfer Galerie von ihm besitzt, näher kennen lernen.

Jene interessante Scene aus dem Leben Simsons, des berühmten Israelitischen Helden, wo er, durch eine tückische Buhlerin seiner Haare, und mit denselben seiner Riesestärke beraubt, in die Hände seiner Feinde, der Philister, fällt, hat uns Rubens in einem schönen Gemälde dargestellt, wel-

*) Siehe Niederrb. Taschenb. für 1799. S. 86.

ches in dem, ihm ausschließlich geweihten Saale auf der Hauptwand, gegen die Mitte derselben, ganz unten, hängt. Es ist auf Leinwand gemahlt, 3 Fuß 5 Zoll hoch und 4 Fuß 1 Zoll breit; die Figuren haben die Hälfte der Lebensgröße. Wüthend erhebt sich der Held, der sich von seinen Feinden überrascht sieht, von seinem Lager. Schon hat er den einen Fuß auf die Erde gesetzt; mit dem andern kniet er noch auf dem Bette. Ein kurzer grauer Rock und eine Löwenhaut sind seine Kleidung. Er will sich vertheidigen; aber seine Riesenstärke ist dahin. Und der Mann, der sonst Heeren seiner Feinde trotzte, muß sich jetzt von ein paar Männern, die nur gemeine Menschenstärke besitzen, die Hände auf den Rücken binden lassen. So theuer hat der kraftvolle Mann den Genuß aus dem Becher der Wollust bezahlt. Die Schaam darüber treibt, wie es scheint, seine Verzweiflung auf das Aeußerste. Indes liegt die Falsche, das Werkzeug ihrer treulosen That, eine Scheere, womit sie ihm sein Haar abschnitt, noch in der Hand, hinter ihm auf dem Bette. Auf ihrem Antlitz liest man die Furcht, der Held mögte noch Stärke genug besitzen, um ihre



ten
te
af
nd
die
ebe
den
non
er
den
sig
dar
mi
war
urte
ben
wa
er
es
ne
mit
der
ein
sch
pre

Trenlo
Chemie
Füße
Pelzwo
gen.
ren Ar
Helden
die ihn
her.
Art et
hat fa
Decke
druck
und da
tion R

V.
Gemäh
24 Zo
gearbei

Rub
sein R
Wert h
der T
Es ist
hoch,
ben et

Treulosigkeit zu rächen. Sie hat eine leichte
 Chemise um ihren Leib geworfen; nur ihre
 Füße werden durch eine Karmoisinrothe mit
 Pelzwerk verbräunte Decke dem Auge entzo-
 gen. Ein altes Weib hält sie zwischen ih-
 ren Armen, und bemüht sich, sie von dem
 Helden zu entfernen. Mehrere Soldaten,
 die ihn mit ihren Waffen bedrohn, stehen um-
 her. Das Bette ist nach alterthümlicher
 Art etwas über dem Boden erhoben, und
 hat karmoisinrothe Vorhänge, die unter der
 Decke des Zimmers befestigt sind. Der Aus-
 druck ist in diesem Gemählde sehr wahr,
 und das Kolorit, besonders auch die Karnat-
 tion Rubens, des großen Koloristen würdig.

B. Green hat ein Kupferblatt von diesem
 Gemählde geliefert, welches 23 Zoll hoch,
 24 Zoll breit ist. Es ist in Schwarzkunst
 gearbeitet.

Rubens berühmtestes Werk ist unstreitig
 sein Weltgericht. Dieses große, kraftvolle
 Werk hängt in dem ihm geweihten Saale,
 der Thüre des Einganges grade gegenüber.
 Es ist auf Leinwand gemahlt, 18 Fuß 9 Zoll
 hoch, 14 Fuß 1 Zoll breit; die Figuren ha-
 ben etwas mehr, als Lebensgröße.

Ob das zukünftige Weltgericht innerhalb der Gränzen der Kunst liege, daran ist von verständigen Kunstrichtern, wie mich dünkt, nicht ohne Grund gezeifelt worden. „Ein „jüngstes Gericht verliehrt — sagt Lessing *) „durch die verjüngten Dimensionen nicht allein „sehr von der Seite des Erhabenen — da „das allergrößte noch immer ein jüngstes „Gericht en miniature bleibt — sondern es „ist auch gar keiner schönen Anordnung fähig, „die auf einmal ins Auge fallen könnte, und die „allzuvielen Figuren, so gelehrt und kunstreich „auch jede für sich ist, verwirren das Auge.“ Will sich der Mahler aber dennoch an diesen Gegenstand wagen: so ist wenigstens so viel gewiß, daß er denselben mit so vieler Würde behandeln müsse, als es nur möglich ist.

Rubens Gemählde hat, hinweggesehen von dem Gegenstande, den es darstellen soll, allerdings Vollkommenheiten, die Bewunderung verdienen. Man kann dasselbe nicht ansehen, ohne über den großen kühnen Geist zu staunen, der es wagen durfte ein solches Werk zu unternehmen, und ohne die Meisterhand zu bewundern, die es vollendet hat. Die mahlerische Anordnung und Gruppierung füllt und befriedigt

*) Laokoön. S. 318.



das
mens
Stell
darge
der S
voll S
das S
tracht
untad
Weis
mit g
E
und
dadu
friedi
wenig
zufrie
S
fen d
der S
seine
wegu
Wind
leiden
welch
der g
dies d

das Auge. Die Wahrheit, womit er den menschlichen Körper in den verschiedensten Stellungen, Biegungen und Wendungen dargestellt hat, verräth einen Meister in der Kunst. Einzelne Köpfe sind schön und voll Ausdruck. Das Kolorit ist, wenn man das Bild aus der gehörigen Entfernung betrachtet, so wie besonders auch die Karnation untadelhaft. Schatten und Licht sind mit Weisheit vertheilt. Der Pinsel ist überall mit großer Leichtigkeit und Kühnheit geführt.

Sehen wie aber auf den Gegenstand selbst und auf die Behandlung desselben, insofern dadurch Geist und Herz des Beschauers befriedigt werden sollen: so dürften wir wohl weniger Ursache finden, mit diesem Gemälde zufrieden zu seyn.

Wer ist der, der da sitzt auf den Wolken des Himmels, umringt von Schaaren der Heiligen? Seine Rechte ist aufgehoben, seine Linke macht eine von sich stoßende Bewegung, sein Gewand ist aufgeschwollen im Winde, sein linker Fuß tritt vor. Außerst leidenschaftlich ist die ganze Stellung dieser Figur, welche übrigens edel genug nach Meisterwerken der grauen Vorzeit geformt ist. Wie, soll dies der Sohn Gottes, das Ebenbild des Ewig,

liebenden, soll dies der unpartheiſche Richter der Welt ſeyn, dem es geziemt mit kalter ruhiger Weiſheit und Gerechtigkeit die Thaten der Menſchen zu wägen. Mein ganzes Gefühl ſträubt ſich dagegen, ſo oft ich dieſen drohenden Deſpoten anblicke. Ich kann mich unmöglich überreden, daß das die anbetungswürdige Perſon ſey, welcher die Gottheit das Scepter, und das flammende Schwerdt der Gerechtigkeit anvertraut hat, welche ihm zur Seite in der Luft ſchweben. Wahrlich, es gereicht dem großen Kubens nicht zur Ehre, daß er ſich den Richter der Lebendigen und der Todten nicht anſtändiger denken, daß er ihn nicht würdiger darſtellen konnte.

Ueber ihm ſchwebt ein Vogel, welcher eine Taube ſeyn ſoll, und es leidet keinen Zweifel, daß wir dabei an den göttlichen Geiſt denken ſollen. Ob der göttliche Geiſt durch die Kunſt dargeſtellt werden könne und dürfe und ob die Darſtellung deſſelben unter der Geſtalt einer Taube zuläſſig ſey, darüber an einem andern Orte.

Ueber dieſer Taube erblickt man im Hintergrunde einen Greiſen mit zerwehtem Haare und ſtraubigem Barte, ähnlich dem Neptun der Alten, welcher an dem, was tiefer un-

ten
nin
erle
rich
ſch
ſche
ſein
ſen
pſir
flöß
wel
zur
und
He
ſich
laſſ
So
den
füh
ſtell
ih
lich
wer
zör
nen
auf

ten vorgeht, gar keinen sichtbaren Antheil nimmt. Gesezt, daß es auch dem Mahler erlaubt wäre, den ewigen Vater des Welt-richters abzubilden; so wird es doch wohl schwerlich jemals einem vernünftigen Menschen einfallen, dieser Abbildung desselben seinen Beifall zu schenken, da es jenem Greisfen durchaus an allem gebricht, was Empfindungen der Verehrung und Anbätung einflößen kann.

Auf dem nämlichen Wolkengewölbe, auf welchen der Weltrichter thront, stehen ihm zur Rechten Maria mit Petrus und Johannes, und weiter im Hintergrunde Schaaren von Heiligen des Neuen Bundes, über welchen sich hin und wieder Engelköpfchen sehen lassen. Maria nähert sich ihrem furchtbaren Sohne, in einer bittenden Stellung, und scheint den Zorn desselben besänftigen zu wollen. Wer fühlt es nicht, wie sehr durch diese Vorstellungart beide, die Mutter so wohl, als ihr erhabener Sohn entehrt, und zu gewöhnlichen sinnlichen Menschen herabgewürdigt werden? Kann der Richter der Welt denn zörnen, wie ein irdischer Richter oft zu zörnen pflegt? Kann das Flehen eines Weibes auf seine Richtersprüche Einfluß haben? Kann

eine verklärte Bürgerinn der Stadt Gottes es sich einfallen lassen, durch Bitten und Flehen diese Richtersprüche anders zu modificiren, als sie die höchste Gerechtigkeit diktiert? Zur linken des Richters stehen Moses und die Stammeltern des Menschengeschlechts, und weiter im Hintergrunde David und viele andre Heiligen des Alten Bundes, über welchen wieder mehrere Engelköpfschen sichtbar werden. Keiner von den ihm zur Seite stehenden Heiligen wird an seinem individuellen Charakter erkannt — diesen hätte nur ein Raphael treffend darstellen können; — sondern der Künstler macht sie kenntlich durch Attribute z. B. den Moses durch die Hörner, den Petrus durch die Schlüssel u. s. w. Sie alle stehen nur als mäßige Zuschauer da, in deren Antlitz man Mitleid und Neugierde liest.

Zu den Füßen des Weltrichters erblicket man Engel, die grade zur Unzeit in die Posaune stoßen, und den Engel Michael, der seine Blicke auf die Unglücklichen herabschleudert, die zur linken des Weltrichters niedersinken — Eine äußerst widrige, verunglückteste Figur.

Unten auf Erden erwachen, zur Rechten des Weltrichters, Todte, und arbeiten sich, von

Wo
stüb
eina
des
daß
solle
Flei
stalt
Sel
strel
bene
wer
Tha
falle
deut
in d
wie
ner
chen
den
man
ihne
auch
ten
noch
Ga
ein

Wolken emporgetragen und von Engeln unter-
 stützt, auf die mannigfaltigste Weise durch und in
 einander verschränkt, zu dem Wolkengewölbe
 des Richters empor. Es ist kein Zweifel,
 daß dieses die auferstandenen Seligen seyn
 sollen. Aber diese plumpen, unbeholfenen
 Fleischmassen, diese feisten Flamändischen Ge-
 stalten, sind das auferstandene und verklärte
 Selige? Ist dieses Empor- und Durcheinan-
 streben anständig für Wesen, die den erhas-
 benen Bewohnern einer bessern Welt beige-
 stellt werden sollen? Ist es möglich, diese in der
 That vortrefliche Gruppe noch mit Wohlge-
 fallen zu betrachten, wenn man an die Be-
 deutung derselben denkt? Und der Ausdruck
 in den Gesichtern, wie leer, wie unbedeutend,
 wie einförmig ist derselbe nicht? Da ist kei-
 ner unter den Seligen, welchem man sittlis-
 chen Werth im Angesicht lesen, keiner, an
 den man sich fesseln könnte. Es ist wahr,
 man liest auf dem Antlitz mehrerer unter
 ihnen, die lebhafteste Freude; aber das ist
 auch alles. Das schöne Weib, welches un-
 ten mit übereinandergekreuzten Armen, wie
 noch betäubt, dasitzt, soll Rubens zwote
 Gattinn, und der Mann, welchen hinter ihr
 ein Engel emporhebt, soll er selbst seyn.

Ausserdem zeichnet sich unter den Seligen noch ein Mohr aus. Ob aber Kubens sich darunter einen getauften, oder ungetauften Heiden dachte, und ob er aufgeklärt genug war, die Seligkeit der tugendhaften Heiden zu glauben und zu hoffen, läßt sich nicht bestimmen.

Die Gruppe zur Linken des Weltrichters kontrastirt mit der zu seiner Rechten vorzüglich. Getroffen von Michaels Blitzen, und von andern Engeln, den Dienern der Rache, niedergestossen, stürzen die Unglücklichen — ein Gegenstand des Mitleids und des Entsetzens für die Zuschauer der feierlichen Scene zur Erde herab, indes Aegipianische Gestalten, welche Dämonen vorstellen, sich unter sie mischen, auf ihnen reiten, und sie mit höllischer Schadenfreude foltern. Tief unten empfängt sie ein scheußliches Ungeheuer, dessen Anblick äusserst widrig ist, mit offenem Rachen. Es bedarf keines langen Nachsinnes, um zu bestimmen, wer diese Unglücklichen sind. Zwar liest man auf ihren Stirnen keinen individuellen Charakter von verworfener Gesinnungsart; aber man liest auf denselben Angst und Verzweiflung. Ausserdem zeigt uns ihr schreckliches Schicksal deutlich genug,

daß e
wie,
die
ben s
ihren
wir u
gestal
gen in
fen m
herab
selbst
Z
Weltg
der M
daß m
soll,
und s
than
diesen
und m
könnte
gemess
haufen
ohne
die Ru
*) M
urth
ten

daß es die Verdammten seyn sollen. Aber wie, sind diese denn früher auferweckt, als die Seligen? und ist das Schicksal derselben schon entschieden, ehe die Heiligen aus ihren Gräbern hervorgehn? Oder täuschen wir uns wohl gar? Steigen jene Menschengestalten zur Rechten nur, voll stolzer Hoffnungen im Geleite der Engel, empor, um zur Linken mit desto schrecklicherer Verzweiflung wieder herabgestürzt zu werden? Das Gemälde selbst giebt hierüber keinen Aufschluß.*)

Ich glaube nicht, daß das zukünftige Weltgericht zu den schicklichen Gegenständen der Malerei gehört; aber das glaub' ich, daß man es, wenn es einmal gemahlt werden soll, nicht leicht uninteressanter für Kopf und Herz mahlen kann, als es Rubens gethan hat. Denn was sehe ich hier, was diesen Genstand meinem Geiste näher bringen, und was mein Herz mit Empfindungen erfüllen könnte, die der Größe des Gegenstandes angemessen sind? Ich sehe zween Menschenhaufen, allerdings vortreflich gruppirt, aber ohne alles andere Interesse, als was ihnen die Kunst gegeben hat. Der eine steigt zum

*) Man Vergleiche diese Beurtheilung mit der Beurtheilung des seligen Forsters, in seinen Ansichten vom Niederrhein-

Himmel empor, der andre wird niederge-
 stürzt; der eine jubelt, der andere verzwei-
 felt. Ich gebe es zu, daß der Künstler die
 Höheit des Gegenstandes auf seinem Lappen
 Leinwand nicht erreichen konnte; aber daß
 sehe ich doch auch zu gleicher Zeit ein, daß
 dieser Gegenstand mit weit mehr Interesse,
 Würde und Kraft hätte dargestellt werden
 können, wenn Rubens Raphael, und nicht
 Rubens gewesen wäre, und wenn er das
 Werk nach geläuterten Religionsbegriffen un-
 ternommen hätte. Der Mangel der letztern
 verdient indessen Entschuldigung, weil Ru-
 bens zu einer Zeit und in einem Lande lebte,
 wo es den vorzüglichsten Köpfen an solchen
 geläuterten Religionsbegriffen gebrach.

Von diesem Gemälde hat Cornelius
 Vischer einen Kupferstich geliefert, welcher
 22 franz. Zoll 9 Linien hoch und 17 Zoll
 5 Linien breit ist.