



Einleitung.

Es dürfte nicht unwillkommen sein, einigen Einblick zu gewinnen in Lebensgang und Eigenart des Malerphilosophen, dessen Beiträge zur Aesthetik und Technik der bildenden Künste, soweit sie in seinen Reden niedergelegt sind, dem deutschen Publikum zu vermitteln hierdurch unternommen wird.

Um eine umfassende Biographie des edelsten Menschen, um Würdigung der zahllosen Werke des zumal für die englische Schule hochbedeutenden Künstlers kann es sich uns hier allerdings nicht handeln; auch allen geistigen Quellen des Aesthetikers nachzuspüren und sich um eingehende Kritik seiner Theorien und gelegentlichen Äusserungen zu bemühen, würde weit über die äusseren Grenzen hinausführen, welche diesem Buche gesteckt sind, wie verlockend es auch wäre, ein abgerundetes Bild dieses originellen Mannes zu entwerfen, der Liebenswürdigkeit und Geist, Schaffenskraft und Eigenart des Denkens in völliger Harmonie in sich vereinigt hat.

Joshua Reynolds ward am 16. Juli 1723 zu Plympton in Devonshire geboren. Wie Addison, Coleridge, Goldsmith, Hobbes, Johnson, Young und Andere entstammte Reynolds einem geistlichen Hause; sein Vater, Samuel mit Vornamen, und seine beiden Grossväter waren Geistliche, seine Grossmutter von mütterlicher Seite war die Tochter des Rev. Mr. Baker, welcher auch als Mathematiker sich einen geachteten Namen erworben hatte. Samuel Reynolds war ein Mann von vielseitigen Interessen und den Naturwissenschaften besonders zugetan, was ihn freilich nicht hinderte, abergläubisch zu sein und den Kindern das Horoskop zu stellen. Er erteilte in der Elementarschule von Plympton Unterricht, welcher ihm und den

Seinen jedoch nur kargen Unterhalt gewährte; kirchliche Nebenämter besass er nicht. So ging es knapp zu im Hause, welches elf Kinder bevölkerten, von denen Joshua das siebente war.

Den ersten Unterricht genoss Joshua bei seinem Vater, welcher ihn früh in die classische Litteratur einführte und auch in seiner bald aufkeimenden Neigung zur Kunst bestärkte, da er selbst das Zeichnen liebte und anatomische und andere Stiche mit Eifer sammelte. Auch wird berichtet, dass Joshua durch die Übungen seiner Schwestern zu frühen Versuchen im Zeichnen angeregt worden sei. Da es im Hause an Geld zur Anschaffung von Stiften und Papier gebrach, wurde den Kindern eine Mauer des Hauses preisgegeben, auf welcher sie mit verkohlten Stäben ihre Kunstwerke ausführten; den ersten Bleistift schenkte ihnen gemeinsam eine Freundin der Mutter Theophila, Mrs. Parker. Doch wissen wir aus Schwester Elisabeths Mittheilungen, dass Joshuas Zeichenversuche damals in hohem Grade misfielen, und er mag indertat sehr arge Karicaturen verbrochen haben, denn er musste sich ihretwegen den Spitznamen „der Clown“ gefallen lassen. Dass er übrigens bis an seines Lebens Ende, bei aller Milde seines Wesens, ein scharfes Auge für Satirisches besessen, hat kurz nach seinem Tode der Verfasser der Schrift über das Erhabene und Schöne, Edmund Burke, an den Herausgeber der Werke Reynolds', Malone, berichtet, und dies als einen Hauptzug seines Charakters bezeichnet.

Auch litterarische und speculative Neigungen erwachten in Reynolds frühzeitig; als Knabe schrieb er sich für den eigenen Gebrauch Lebensregeln auf, deren eine, altklug genug, gelautet haben soll: „Das grosse Princip in dieser Welt glücklich zu sein ist: kleine Dinge nicht zu beachten oder sich von ihnen nicht aufregen zu lassen.“ Mögen diese Worte immerhin, wie Mutter Reynolds an ihren Neffen William Palmer schrieb, auf ihren Vater zurückzuführen sein, Joshua hat sie frühe beherzigt und nach solchen und ähnlichen Grundsätzen sein ganzes Leben eingerichtet, welches ihn als einen Platon ähnlichen Weisen erscheinen lässt.

Im Alter von acht Jahren fiel ihm ein zur Zeit viel verbreitetes Buch, „die Perspective des Jesuiten“*), in die Hand, dessen Regeln er sich so fest einprägte, dass er, seiner eigenen Aussage gemäss, nie wieder veranlasst war, eine Abhandlung dieses Gegenstandes

*) La Perspective pratique etc. von Jean Dubreuil, Paris 1642; englische Übersetzung von Ephraim Chambers: Jesuits Practice of Perspective, London 1726

zu studieren; die Zeichnung der Schule von Plympton, welche er alsbald anfertigte, bewies, dass er die Lehren der Perspective vollkommen inne hatte. Nebst Zeichnungen seiner Schwestern kopierte er sodann die Stiche, welche er in seines Vaters Büchern fand, besonders jene, mit denen Drydens Übersetzung des Plutarch geschmückt war. Zu einer wahren Fundgrube ward ihm aber Jacob Cats' Buch der Embleme, welches seine Urgrossmutter väterlicherseits aus ihrer, angeblich holländischen, Heimat ins Haus gebracht hatte. Auch die Porträts seiner Freunde und Verwandten versuchte er nunmehr zu zeichnen und der Erfolg war leidlich.

Mochte Reynolds bis dahin noch im Zweifel gewesen sein, ob er seinen künstlerischen oder litterarischen Neigungen nachgeben solle, so war, nach Johnsons Mittheilung, welche dieser zweifellos von Joshuas Schwester in späteren Jahren erhalten hat, entscheidend für sein Leben die Lectüre der „Theory of Painting“ von Jonathan Richardson*), von demselben Richardson, welcher, ein Schüler John Rileys, einer der Ersten und als Vorläufer der Jervas, Aikman, Ramsay, Hudson und somit auch von Reynolds, die national-englische Bildnismalerei gegenüber den Ausländern Kneller und Dahl begründet hat. Johnson geht sicher zu weit, wenn er jenem Werke zuschreibt, es habe Reynolds die Liebe zur Kunst erst eingepflanzt; wir sahen, dass sie längst vorhanden war, ihm förmlich im Blute lag und auch gepflegt wurde. Aber dass Richardson den grössten Eindruck gemacht und auf die Berufswahl unseres Künstlers bestimmend gewirkt hat, ist keineswegs zu bezweifeln und Reynolds selbst hat es bezeugt. Das rhetorische Pathos dieses Buches, welches in verheissungsvoller Sprache dem kunstarmen England das Erstehen eines englischen Raffael verkündete, traf auf eine empfängliche Seele. Und nicht nur auf Reynolds hat diese Prophezeiung gewirkt; vor ihm hatte schon Hogarth, im Sinne Richardsons und von ihm beeinflusst, wenn er ihn auch nicht gelten lassen wollte, mit den Riesenbildern im Treppen Hause des Bartholomäus-Spitals zu London,

*) geb. 1665, Schüler Rileys, behauptete sich neben Kneller und Dahl mit Ehren als Porträtmaler; 6 Bilder von ihm in der National Portrait Gallery zu London. Besser gekannt denn als Maler ist er als Schriftsteller. Ausser dem genannten Werke veröffentlichte er: „The Connoisseur an Essay on the whole Art of Criticism, as it relates to Painting“. „An account of some of the Statues, Bas-reliefs, Drawings and Pictures in Italy etc.“ „Explanatory Notes and Remarks on Milton's Paradise lost with the Life of the Author, and a Discourse on the Poem.“ Er starb 1745.

dem barmherzigen Samariter und dem Teiche Bethesda, den hohen Stil der Geschichtsmalerei betätigt, wie ihn Jener gefordert hatte. Richardsons Theorie handelte nicht eigentlich von der Kunst; es war in gewissem Sinne ein gutes Buch über Kunst von einem mässig guten Künstler, dem es gar nicht darauf ankam, die geistigen Bezüge des künstlerischen Schaffens aufzuhellen und sich mit dessen technischen und mechanischen Bedingungen zu befassen. Richardson unternahm es nicht, Grundsätze zu lehren, Regeln aufzustellen, Studienmethoden vorzuschreiben; er wollte nichts Anderes als den Künsten die allgemeine Aufmerksamkeit zuwenden, er schrieb im Allgemeinen über Wert und Würde der Kunst, wie nach Taylors richtiger Bemerkung, jeder Mann von Verständnis, der Interesse für diesen Gegenstand hat, darüber schreiben könnte, ohne Maler zu sein. Reynolds wird diesem Werke vielleicht gerade in Dem, worin es ihm nicht genügt hat, Anregung schuldig geworden sein, nach der psychologischen und technischen Seite hin, welche er in seinen Discourses sodann mit so überraschendem Scharfsinn erörtert hat. Übrigens hat er seinem Freunde und Testamentsvollstrecker Malone wiederholt und noch kurz vor seinem Tode bekannt, wie sehr ihn Richardson entzückt und beeinflusst, und wie er ihn frühzeitig mit Begeisterung für Raffael erfüllt hat, dem einen englischen Raffael an die Seite zu setzen er die Kraft in sich fühlen mochte. Diese Begeisterung für Raffael erfuhr im Laufe von Reynolds' Entwicklung allerdings eine wesentliche, theoretische, Einschränkung zu Gunsten Michel-Angelos, wofür die Reden, so die V. und XV., vielfaches Zeugnis ablegen; und praktisch insoferne, als der Meister in seinem eigenen Schaffen mehr als irgend einer anderen, den Bahnen Tizians und Correggios gefolgt ist.

Aber nicht sofort werden Anstalten getroffen, Joshuas Berufswahl durch die nötige Ausbildung zu fördern. Wol zeichnet der Knabe fleissig, mit zwölf Jahren malt er auch bereits sein erstes Porträt in Öl, welches den Erzieher im Hause Edgcumbe, Rev. Thomas Smart, zum Gegenstande hat, sich heute noch im Besitze der Familie Boger in Ankony nächst Plymouth befindet und, wenn auch in rohester Weise, doch schon eine geschickte Hand und eine gewisse charakteristische Auffassung verrät. Aber noch vergehen vier Jahre, bis Samuel Reynolds durch Vermittelung freundlicher Berater in die Lage kommt, den sechszehnjährigen Joshua bei Richardsons Schüler und Schwiegersohn Thomas Hudson in London als Lehrling unterzubringen, einem mittelmässigen aber beliebten Maler, dessen Bildnis

Händels in der National Portrait Gallery noch die meiste Beachtung verdient und findet. Hudson liess Joshua hauptsächlich Werke Guercinos kopieren und diese Arbeiten gelangen bald so trefflich, dass sie vielfach für Originale des Meisters von Cento gehalten wurden. Joshua hätte vier Jahre bei Hudson verharren sollen, aber er verliess ihn bereits nach zwei Jahren; ob er gefühlt, dass er von Jenem nichts mehr lernen könne und freiwillig schied, oder ob Hudson, wie Farington und mit ihm Andere behauptet haben, auf Reynolds' rasch entfaltetes Talent eifersüchtig geworden und ihn nicht weiter ausbilden wollte, mag dahin gestellt bleiben; sicher ist, dass Hudson seinem Schüler später wieder freundlich begegnet ist, auch noch zu einer viel späteren Zeit, da der Schüler den Meister auch in den Augen der Welt bereits in Schatten stellte. Reynolds wandte sich nun nach Plymouth-Dock, wo er mehrere Jahre selbstständig arbeitete, kopierend und porträtierend. Im Jahre 1744 hatte er bereits zwanzig Bildnisse gemalt, zehn andere waren bestellt; 1746 schuf er das Porträt des Kapitäns Hamilton, gegenwärtig im Besitze des Marquis of Abercorn, welches zuerst seinen Namen in weiteren Kreisen bekannt gemacht und dessen Trefflichkeit ihn in späterer Zeit selbst überrascht und zu dem Ausdrücke des Bedauerns veranlasst hat, dass er keine grösseren Fortschritte mehr gemacht habe. Gleichzeitig entstand „the school boy“ (in der Gallerie des Lord Normanton), eines seiner schönsten Sittenbilder. Im selben Jahre verlor Joshua seinen Vater, nachdem Frau Theophila, welche auf des Sohnes Charakterentwicklung grossen Einfluss geübt haben soll, schon viel früher, wir wissen nicht wann, den Ihrigen entrisen worden war. Reynolds sah sich nun nicht nur gänzlich auf seiner Hände Arbeit angewiesen, er hatte auch teilweise die Sorge für seine Geschwister zu tragen; er nahm zwei unverheirathete Schwestern zu sich nach Plymouth-Dock, welche ihm das Hauswesen führten. Eine rege Tätigkeit, welche seinen Ruf stetig wachsen liess, scheint ihn durch die folgenden drei Jahre daselbst festgehalten zu haben. Nebst mehreren nachweisbaren Bildnissen von Mitgliedern befreundeter Familien in Plymouth und Umgebung malte Reynolds in dieser Zeit auch sein erstes Selbstporträt, in langem, bis auf die Schulter herabwallendem ungepudertem Haare. Mit diesem Bilde, welches sich im Besitze seiner Verwandten Gwatkin befindet, hat der Meister die Malweise Hudsons, welche seinen Erstlingswerken deutlich anhaftet, mit selbständiger, überlegener Auffassung und Technik vertauscht; und man wird nicht

fehlgehen in der Annahme, dass diese Wandelung dem Einflusse zuzuschreiben ist, welchen die Porträts William Gandys aus Exeter ausgeübt haben, die er jetzt sah und bewunderte. Gandys Vater war, wie Stone, Jamessone und Dobson, Schüler van Dycks, welcher 1632 zum ersten Male nach England kam; von William Gandy nahm Reynolds denn auch die aus der Schule des grossen Vlamänders überlieferte Regel an, dass man sich von jeder Härte freihalten und einer weichen Darstellungsweise befeissigen solle, von ihm nahm er jene breite vornehme Art des Stiles, durch welchen er nicht allein für die akademische Geschichtsmalerei, sondern vornehmlich für das Porträt den Weltruf der grossen englischen Schule begründet hat. Aber, trotz Gandy, wäre ihm dies unmöglich gewesen ohne den Eintritt eines anderen, für seine ganze Entwicklung höchst bedeutungsvollen Ereignisses, welches, durch einen glücklichen Zufall herbeigeführt, auch die Discourses, wenn nicht hervorgerufen, so doch in ihrem geistigen Gehalte wesentlich beeinflusst hat.

Der Commodore, später Admiral, Keppel, im Begriffe eine diplomatische Sendung bei den Mittelmeerstaaten zu erfüllen, war eines Schiffsunfalles halber im April 1749 genötigt, Plymouth anzulaufen und daselbst einige Zeit zu verweilen. Hier lernte Keppel im Hause des Lord Edgcumbe, mit welchem Reynolds, wie wir sahen, schon als Knabe Beziehungen unterhielt, unseren Künstler kennen, der ihm so wohl gefiel, dass er ihn zur Mitreise einlud. Reynolds fiel die Entschliessung nicht schwer. Am 11. Mai fuhren sie nach Lissabon, wo sie eine Woche verweilten und Reynolds zum ersten Male die prunkvollen Ceremonien der katholischen Kirche auf sich wirken liess; sodann nach Cadix, Gibraltar, Algier und Port Mahon auf Minorca, wo der Gouverneur Blakeney Reynolds freundlich aufnahm und Dieser binnen Kurzem fast alle Offiziere der Garnison malte. Von hier aus wandte er sich nach Italien und ging ohne Aufenthalt nach Rom, wo er zwei Jahre verblieb. Mit Ausnahme eines Briefes, den er kurz nach seiner Ankunft in Rom an Lord Edgcumbe richtete, sind andere Briefe aus dieser Epoche leider nicht erhalten; doch sind kurzgefasste Tagebücher überliefert, welche sich zur Zeit der Abfassung der Reynolds-Biographie von Leslie*) im Besitze von Reynolds Gwatkin, Esqu., befanden, und wir haben auch Malone die Veröffentlichung einschlägiger, höchst lehrreicher Aufzeichnungen zu danken, die, auf Grund jener Tagebücher

*) Leslie-Taylor, Life and Times of Sir Joshua Reynolds, London 1865, 2 Bände.

abgefasst, wahrscheinlich den Plan einer ungesprochen gebliebenen Rede enthalten, in welcher Reynolds die Geschichte seiner geistigen Entwicklung zu liefern beabsichtigt hatte. Reynolds beschreibt hierin die ersten Eindrücke, die er im Vatikan empfing. Raffael habe zunächst gar nicht auf ihn gewirkt. „Ich befand mich in der Betrachtung von Werken, welche nach Principien ausgeführt waren, die ich nicht kannte: ich fühlte meine Unwissenheit und war beschämt. All die verworrenen Begriffe von Malerei, welche ich aus England mitgebracht hatte, wo sich die Kunst auf so tiefer Stufe befand, dass sie tatsächlich nie zuvor so tief gestanden war, kamen mir mit einem Schlage abhanden und waren aus meinem Geiste ausgerottet.“ Dessenungeachtet fuhr Reynolds fort, einige der bedeutendsten Werke zu kopieren. „Ich betrachtete sie wieder und wieder und erkünstelte mehr als ich empfand ein Gefühl für ihre Vorzüge und Bewunderung für sie.“ Nach kurzer Zeit dämmerten ihm neuer Geschmack, neue Begriffe auf, und er gelangte zu der Überzeugung, dass seine ursprüngliche Ansicht von Kunstvollkommenheit irrig gewesen und dass jener grosse Maler ein Recht auf die hohe Stellung besitze, welche ihm die Schätzung der Menschheit angewiesen hatte. Er kommt aber nach reiflicher Erwägung auch zu dem Schlusse, dass die Erkenntnis der höheren Vorzüge der Kunst, der Geschmack, ein Vermögen ist, welches man sich erwerben muss (that a relish for the higher excellencies of art is an acquired taste), ein Vermögen, das Niemand je besessen hat ohne lange Übung, grosse Arbeit und Aufmerksamkeit. „Oft sind wir beschämt über unsere augenscheinliche Ungelehrigkeit; aber unser Geist ist nicht wie Zunder, der sofort Feuer fängt, wenn der Funke eines Genies ihn trifft.“ „Die Vorzüge des hohen Stiles liegen nicht an der Oberfläche, sondern sie ruhen tief im innersten Grunde.“ „Auch unterscheidet sich die Malerei hierin in Nichts von den anderen Künsten; denn die Erwerbung eines richtigen Gefühles für das Poetische und eines guten Gehöres für die feinsten musikalischen Unterscheidungen bedarf gleichfalls langanhaltender Arbeit. So ist unser Auge, wie vollkommen an sich es auch sein möge, oft unfähig, den Glanz zweier Diamanten zu unterscheiden, und der Juwelier, welcher sich über diese Blindheit verwundert, bedenkt nicht, dass es eine Zeit gab, da auch er nicht imstande gewesen wäre zu sagen, welcher der vorzüglichere sei, und dass sein Unterscheidungsvermögen ganz langsam durch unmerkliche Grade der Steigerung gewachsen ist.“

So war Reynolds mitten in die Untersuchungen versetzt, welchen er fortan malend und kritisierend sein ganzes Leben gewidmet hat. Niemand hat mehr als er ernstes Studium der Werke der vorangegangenen Meister der Kunst empfohlen. Aber er enthält sich geflissentlich äusserlicher Nachfolge, welche sich mit dem Messen von Statuen und sklavischer Nachbildung von Gemälden Genüge tut, denn frühe schon, erkennt er die Gefahr, welche in der Angewöhnung gelegen ist, wahllos nachzuahmen, zu arbeiten ohne bestimmtes Ziel. „Dies strengt den Geist nicht an, man schläft über dem Werke, und das Vermögen zu erfinden und zu verwerthen, welches herausgefordert und in Tätigkeit gesetzt werden sollte, wird stumpf und verliert aus Mangel an Übung alle Kraft.“ Diese Beobachtungen, welche Reynolds bereits in Rom an sich und Anderen gemacht hat, teilt er den Schülern der Londoner Akademie in der ersten Rede mit, welche recht eigentlich als ein Rückblick auf seine eigene Entwicklung zu betrachten ist. Seine Studienmethode ist von anderer Art, als sie zu seiner Zeit üblich war. Er gibt sich nicht der gedankenlosen Nachahmung, wol aber bewundernder Betrachtung hin, welche, je mehr er sich in die Vorbilder versenkt, sie vergleicht und in der Phantasie nachschafft, seinen Begriff vom Schönen rundet, und ihm die Erkenntnis der technischen Hilfen vermittelt, durch welche es vollkommen und immer vollkommener zur Erscheinung gebracht wird. Rom hat ihm nach seinem Bekenntnisse „the grace of thinking“ verliehen und dieser Gnade des Nachdenkens verdankt die Nachwelt das Gebäude seiner akademischen Reden, dessen Bausteine er zwanzig Jahre vor Errichtung des Werkes zusammengesammelt hat.

Reynolds hat, jener Erkenntnis gemäss, in Rom nur wenig voll ausgeführte Kopien angefertigt, wie Guido Renis Erzengel Michael in S. Maria della Concezione und die Schule von Athen, nach welcher er auch, wol auf Bestellung, eine Karicatur englischer Gentlemen malte, denen er die Haltung der Philosophen gab*) (gegenwärtig im Privatbesitze in Irland); zumeist machte er nur Studien, auch diese fast ausschliesslich nach Raffaels Fresken in den Stanzten des Vatikans, so seine Gruppe von Köpfen aus der Krönung Karls des

*) Worüber sich Nagler, Künstler-Lexicon 13, 72 ff. unnötig ereifert; er beruhigt sich übrigens bei der angeblichen Richtigstellung Venutis (Risposta alle Riflessioni critiche del Sig. d' Argens, Luca 1755, S. 206), dass diese Karicatur dem englischen Maler Reyel zugeschrieben werden müsse. — Reynolds hat die Karikierten in seinem Notizbuche mit Namen verzeichnet; die Liste bei Leslie-Taylor aao. 46.

Grossen. Michel-Angelo hat er nicht kopiert. Wie tätig er gewesen, beweisen nebst Anderem seine nunmehr im British Museum und im Soane Museum aufbewahrten Notizbücher, welche eine Fülle von Skizzen nach Bildern und nach der Natur, wie zahlreiche geistvolle Bemerkungen über alle in Italien gesehenen Kunstwerke enthalten. *)

Reynolds hat auch in Rom seine Tätigkeit als Porträtmaler ununterbrochen fortgesetzt. Sein Verkehr beschränkte sich aber fast ausschliesslich auf englische Gesellschaft, jene Lords und Herren, die er in dem oben erwähnten Bilde karikiert hat, ihm wohlgesinnte Freunde, die sich dem Landsmanne sodann auch in der Heimat als Mäcene erwiesen. Wir finden aber auch Astley, Hone, Dalton und Richard Wilson, den Begründer der englischen idealistischen Landschaftsmalerei, in diesem Kreise; von fremdländischen Künstlern, deren Umgang Reynolds in Rom suchte, wird nur der Historienmaler und spätere Director der Akademie zu St. Petersburg, der Franzose Gabriel François Doyen genannt. Reynolds hat in Rom auch einen Schüler herangezogen, Giuseppe Marchi, der es wol in der Malerei nicht eben weit gebracht, sich aber später als Stecher einen guten Namen erworben hat.

Reynolds machte im April 1752 einen Ausflug nach Neapel, anfangs Mai verliess er Rom für immer und wandte sich über Foligno, Perugia, Assisi und Arezzo nach Florenz. Dass er die Madonna di Foligno gesehen, merkt er an, fügt jedoch kein Wort hinzu; in Perugia, Arezzo und Assisi geht er Baroccio nach, übersieht aber an letzterem Orte Giottos Fresken, dem er auch in Florenz keine Beachtung schenkt, und jene anderen Wandgemälde, in der Oberkirche von S. Francesco, gänzlich, deren Zuerkennung an Cimabue neuerdings bezweifelt worden ist. In Florenz, wo Reynolds zwei Monate verweilt, hat sich sein Urteil über Skulptur noch nicht so weit geläutert, um zu entscheiden, wer grösser sei, Michel-Angelo, den er als Maler über Raffael zu stellen bereits in Rom sich gedrängt fühlte, oder Giovanni da Bologna. Aber der Frührenaissance in der Malerei bringt er freudiges Verständnis entgegen, vor Allem preist er Masaccio und er empfiehlt angelegentlich, den Malern vor Raffael mehr Aufmerksamkeit zu schenken als den Werken der Maratti und Genossen. Von Florenz macht er einen Ausflug nach

*) Ein ausführlicher Auszug aus diesen Bemerkungen Reynolds' über die von ihm in Rom kopierten, studierten und bewunderten Bilder bei Leslie-Taylor aao. 51 ff. Sodann im Folgenden die gleichen Anmerkungen bezüglich der übrigen von ihm besuchten Kunststätten.

So war Reynolds mitten in die Untersuchungen versetzt, welchen er fortan malend und kritisierend sein ganzes Leben gewidmet hat. Niemand hat mehr als er ernstes Studium der Werke der vorangegangenen Meister der Kunst empfohlen. Aber er enthält sich gefessentlich äusserlicher Nachfolge, welche sich mit dem Messen von Statuen und sklavischer Nachbildung von Gemälden Genüge tut, denn frühe schon erkennt er die Gefahr, welche in der Angewöhnung gelegen ist, wahllos nachzuahmen, zu arbeiten ohne bestimmtes Ziel. „Dies strengt den Geist nicht an, man schläft über dem Werke, und das Vermögen zu erfinden und zu verwerten, welches herausgefordert und in Tätigkeit gesetzt werden sollte, wird stumpf und verliert aus Mangel an Übung alle Kraft.“ Diese Beobachtungen, welche Reynolds bereits in Rom an sich und Anderen gemacht hat, teilt er den Schülern der Londoner Akademie in der ersten Rede mit, welche recht eigentlich als ein Rückblick auf seine eigene Entwicklung zu betrachten ist. Seine Studienmethode ist von anderer Art, als sie zu seiner Zeit üblich war. Er gibt sich nicht der gedankenlosen Nachahmung, wol aber bewundernder Betrachtung hin, welche, je mehr er sich in die Vorbilder versenkt, sie vergleicht und in der Phantasie nachschafft, seinen Begriff vom Schönen rundet, und ihm die Erkenntnis der technischen Hilfen vermittelt, durch welche es vollkommen und immer vollkommener zur Erscheinung gebracht wird. Rom hat ihm nach seinem Bekenntnisse „the grace of thinking“ verliehen und dieser Gnade des Nachdenkens verdankt die Nachwelt das Gebäude seiner akademischen Reden, dessen Bausteine er zwanzig Jahre vor Errichtung des Werkes zusammengetragen hat.

Reynolds hat, jener Erkenntnis gemäss, in Rom nur wenig voll ausgeführte Kopien angefertigt, wie Guido Renis Erzengel Michael in S. Maria della Concezione und die Schule von Athen, nach welcher er auch, wol auf Bestellung, eine Karicatur englischer Gentlemen malte, denen er die Haltung der Philosophen gab*) (gegenwärtig im Privatbesitze in Irland); zumeist machte er nur Studien, auch diese fast ausschliesslich nach Raffaels Fresken in den Stanzen des Vatikans, so seine Gruppe von Köpfen aus der Krönung Karls des

*) Worüber sich Nagler, Künstler-Lexicon 13, 72 ff. unnötig ereifert; er beruhigt sich übrigens bei der angeblichen Richtigstellung Venutis (Risposta alle Riflessioni critiche del Sig. d' Argens, Luca 1755, S. 206), dass diese Karicatur dem englischen Maler Reyel zugeschrieben werden müsse. — Reynolds hat die Karikierten in seinem Notizbuche mit Namen verzeichnet; die Liste bei Leslie-Taylor aao. 46.

Grossen. Michel-Angelo hat er nicht kopiert. Wie tätig er gewesen, beweisen nebst Anderem seine nunmehr im British Museum und im Soane Museum aufbewahrten Notizbücher, welche eine Fülle von Skizzen nach Bildern und nach der Natur, wie zahlreiche geistvolle Bemerkungen über alle in Italien gesehenen Kunstwerke enthalten.*)

Reynolds hat auch in Rom seine Tätigkeit als Porträtmaler ununterbrochen fortgesetzt. Sein Verkehr beschränkte sich aber fast ausschliesslich auf englische Gesellschaft, jene Lords und Herren, die er in dem oben erwähnten Bilde karikiert hat, ihm wohlgesinnte Freunde, die sich dem Landsmanne sodann auch in der Heimat als Mäcene erwiesen. Wir finden aber auch Astley, Hone, Dalton und Richard Wilson, den Begründer der englischen idealistischen Landschaftsmalerei, in diesem Kreise; von fremdländischen Künstlern, deren Umgang Reynolds in Rom suchte, wird nur der Historienmaler und spätere Director der Akademie zu St. Petersburg, der Franzose Gabriel François Doyen genannt. Reynolds hat in Rom auch einen Schüler herangezogen, Giuseppe Marchi, der es wol in der Malerei nicht eben weit gebracht, sich aber später als Stecher einen guten Namen erworben hat.

Reynolds machte im April 1752 einen Ausflug nach Neapel, anfangs Mai verliess er Rom für immer und wandte sich über Foligno, Perugia, Assisi und Arezzo nach Florenz. Dass er die Madonna di Foligno gesehen, merkt er an, fügt jedoch kein Wort hinzu; in Perugia, Arezzo und Assisi geht er Baroccio nach, übersieht aber an letzterem Orte Giottos Fresken, dem er auch in Florenz keine Beachtung schenkt, und jene anderen Wandgemälde, in der Oberkirche von S. Francesco, gänzlich, deren Zuerkennung an Cimabue neuerdings bezweifelt worden ist. In Florenz, wo Reynolds zwei Monate verweilt, hat sich sein Urteil über Skulptur noch nicht so weit geläutert, um zu entscheiden, wer grösser sei, Michel-Angelo, den er als Maler über Raffael zu stellen bereits in Rom sich gedrängt fühlte, oder Giovanni da Bologna. Aber der Frührenaissance in der Malerei bringt er freudiges Verständnis entgegen, vor Allem preist er Masaccio und er empfiehlt angelegentlich, den Malern vor Raffael mehr Aufmerksamkeit zu schenken als den Werken der Maratti und Genossen. Von Florenz macht er einen Ausflug nach

*) Ein ausführlicher Auszug aus diesen Bemerkungen Reynolds' über die von ihm in Rom kopierten, studierten und bewunderten Bilder bei Leslie-Taylor aao. 51 ff. Sodann im Folgenden die gleichen Anmerkungen bezüglich der übrigen von ihm besuchten Kunststätten.

Genua, dann wendet er sich nach Bologna, wo er den Carracci näher tritt, und über Modena nach Parma, wo er Correggio bewundern lernt. Über Mantua und Ferrara geht er hierauf nach Venedig, wo er drei Wochen verweilt. Nichts kann lehrreicher sein für die geistige Entwicklung, welche Reynolds auf italienischem Boden bereits durchgemacht hat, nichts bezeichnender für die Richtung, welche er seinen Studien nun zu geben bemüht ist, als die Vergleichung seines römischen und florentinischen Tagebuches mit dem venezianischen. Hat er bisher die Gemälde studiert, Stoffe und Vortrag, so widmet er jetzt sein Interesse fast ausschliesslich der technischen Seite seiner Kunst. Er beschreibt die Methode, welche er anwandte, um sich das Vorgehen der Venezianer zu Nutzen zu machen, wie folgt: „Wenn ich einer besonderen Licht- oder Schattwirkung auf einem Bilde ansichtig wurde, nahm ich ein Blatt aus meinem Notizbuche und schattierte Partie für Partie in derselben Abstufung von Licht und Schatten, wie das Gemälde sie zeigte, indem ich das Licht durch Aussparen des weissen Papiere darstellte; und ich verfuhr in dieser Weise, ohne dass ich dem Gegenstande oder der Zeichnung der Figuren irgend welche Beachtung schenkte. . . Nach einigen Versuchen fand ich, dass die Blätter nahezu gleichmässig schraffiert waren. Der Hauptkunstgriff der Maler schien mir nun darin zu liegen, dass sie dem Hauptlichte und den Nebenlichtern nicht mehr als ein Viertel des Gemäldes einräumten, ein anderes Viertel liessen sie so schwarz als möglich, und die übrige Hälfte blieb in Mezzotinten oder im Halbschatten.“ Reynolds merkt in seinen Tagebüchern ausführlich an, was er in Venedig Alles gesehen, Nichts von Bedeutung fehlt; wir können ermessen, welche mächtige Förderung seiner technischen Kenntnisse er im Studium der Werke Tizians, Veroneses, Tintoretts, die er vor Anderen zu verstehen trachtet, hier empfangen hat.

Plötzlich befällt ihn heftige Sehnsucht nach der Heimat, da er eine ihm aus London vertraute Ballade singen hört. Mitte August verlässt er Venedig, eilt über Padua, Peschiera, Brescia und Bergamo nach Mailand, wo er in vier Tagen alle Kunstwerke in Augenschein nimmt. Hier trifft er seinen alten Lehrer Hudson, dem er immer noch Hochachtung bewahrt hat; Hudson stürmt nach Rom, um dort gewesen zu sein. Über Lyon, wo Reynolds nur mit sechs Louisdors in der Tasche einzieht, von denen er zwei dem nacheilenden Marchi überlässt, begibt er sich nach Paris; hier porträtiert er kurze Zeit und sieht alle Kunstschatze, den Werken der Zeitgenossen

vermag er aber keinen Geschmack abzugewinnen. Am 16. October 1752 trifft er in Begleitung Hudsons, welcher mit Italien rascher fertig geworden, wieder in London ein.

Nicht ohne Sorgen und Kämpfe gelingt es dem Meister, sich in der Heimat Geltung zu verschaffen. Eine Krankheit überwindet er in der milden Luft der Heimat Devonshire wol bald und hier malt er auch ein Porträt, das des Physikers Dr. John Mudge, des Sohnes von Zacharias Mudge, dem eifrigen Verehrer Platons, welchem er wie Johnson geistig verpflichtet ward. Dieses Werk schafft ihm neue Bewunderer. Aber noch erhält er nur fünf Guineen für ein Bild, die italienische Reise hat ihn zudem in Schulden gestürzt, welche er abtragen soll und will, und das Verhältnis zu seiner jüngsten Schwester, Frances, welche er zu sich nimmt, gestaltet sich nicht in jener lebensfrohen Art, wie sie seinem Wesen entsprochen hätte; nicht genug, dass Frances, nach Mitteilungen der Burney und anderer Freunde des Hauses ein sonst verständiges Frauenzimmer, durch höchst sonderbare Launen und krankhafte Schwäche des Willens das Hauswesen in beständige Unordnung und Joshuas duldsames Gemüt oft aus der Fassung bringt, sie lässt es sich auch nicht nehmen, Kopien der Bilder ihres Bruders anzufertigen, von welchen er mit Schmerzen zu sagen pflegte: „They make other people laugh, and me cry.“

Auch der Anerkennung des neuen Geistes, den Reynolds in die Kunst der vaterländischen Bildnismalerei einzuführen bestrebt ist, stellen sich vorerst, wenn auch nur für kurze Zeit, stärkere Hindernisse entgegen, als er gedacht haben mochte. Das öffentliche Leben unter Georg II. entbehrte zwar kräftiger Regungen nicht, wie eine charakteristische Kunst des Porträtierens ihrer bedarf. Der Kampf gegen die Übermacht des Königtumes, glücklich beendet, hatte den Kämpfen um Zusammensetzung und Machtvollkommenheit des Parlamentes Platz gemacht und die besten Kräfte wurden rege. Aber gegen das Ende der Herrschaft Georgs II. war zumal in der Gesellschaft, an welche die Kunst sich wendet, eine geistige Ermattung bemerkbar, die künstlerischen Reformen hinderlich sein musste. „Inanimate“ nennt Horace Walpole, der Staatsmann und Litterat, diese Epoche, welche scheinbar nur mehr für materielle Genüsse Verständnis besitzt; und Niemand hat die Zuchtlosigkeit, die London in diesen Zeiten zur Schau trug, schärfer gezeichnet als Hogarth in seinen Sittenbildern, mit welchen er die Satire Swifts mit unerreichter Virtuosität, wenn auch oft über die Grenzen der bildenden Kunst hinausgreifend, in diese eingeführt hat. Aber da Reynolds in London als ein Neuer und

Neuerer auftrat, war Hogarth, eben an die Herausgabe der „Analyse der Schönheit“ schreitend, auf dem Gebiete der Bildnismalerei, welche er von allen Zweigen seines vielseitigen Schaffens am Besten beherrscht hatte, kaum mehr tätig, und der hohe Stil, dem er kurz vorher in dem Historienbilde Paulus vor Felix zugestrebte, war nicht geeignet, diesem Anhänger zu werben oder Reynolds zu fördern. Noch immer stand Hudsons äusserliche trockene Manier im grössten Ansehen, neben ihm, aber noch unter ihm stehend, war Cotes am Meisten beliebt. Der begabte Wilson, welcher in den Vierzigerjahren vielversprechende Porträts geliefert hatte, war, mit Reynolds gleichzeitig in Italien weilend, von Zuccherelli in Venedig und von Vernet in Rom auf die Landschaftsmalerei gewiesen worden, welcher er nun mit grösstem Eifer in London oblag; er aber findet noch weniger Verständnis als Reynolds, welcher bald die Meinung für sich gewinnt, während der weniger glückliche Genosse erst nach seinem Tode als der englische Claude Lorrain gefeiert wird. Astley, der wol mit Reynolds vereint hätte in die Schranken treten können, lässt sich durch reiche Heirat zur Untätigkeit verleiten, und die anderen Künstler des Tages, die Ellis, Hayman, Highmore und Pine sind zu unbedeutend, um etwas zu lernen oder zu vergessen. Sie Alle wandeln die ausgetretenen Pfade Hudsons, und blicken sie einmal auf höhere Ziele, so fällt ihr Auge höchstens auf Kneller, den anglierten Lübecker, den ungelehrigen Schüler Rembrandts, welchen die bildnisbedürftige Zeit Wilhelms III. auf die höchsten Höhen erreichbaren, selbst van Dyck überstrahlenden Ruhmes erhoben hatte und dessen „Hampton Court Beauties“ mit Lelys „Windsor Beauties“ als unübertreffliche Meisterstücke der Kunst des Porträtierens noch immer gefeiert wurden. So nimmt es nicht Wunder, wenn Hudson Reynolds' jüngstes, später in die königliche Akademie aufgenommenes, Porträt des Marchi mit den Worten abtut: „Reynolds, Sie malen nicht mehr so gut, als Sie vor Ihrer Reise nach Italien gemalt haben.“ Er sprach nur aus, was Alle noch empfanden, weil das Alte ihnen lieb und das Neue fremd war.

Aber ein Umschwung bereitete sich allmählig vor. Schon Reynolds' folgende Bildnisse der Familie Colebrooke, des Lord Godolphin und der Lady Anna Dawson als Diana, brachten die Einsichtigen auf seine Seite. Bald wurden seine Bilder wie die seines Lehrers bezahlt, der ihm vor Kurzem noch gesagt, dass er nicht malen könne. Für den Kopf erhielt Reynolds nun zwölf, für die halbe Figur vier-

undzwanzig, für die ganze achtundvierzig Guineen; wenige Jahre später fünfzehn, dreissig und sechszig. Er entfaltet nun, je mehr sein Ansehen steigt und die Mode ihm günstig ist, eine fast unglaubliche Geschäftigkeit. Nach Faringtons wol etwas übertreibender Mitteilung hielt er täglich fünf, sechs, auch sieben Sitzungen ab, manchmal begann er bereits um sechs oder sieben, gewöhnlich um neun Uhr morgens. Im Jahre 1755 und 1760 malte er hundertundzwanzig, 1759 hundertundachtundvierzig, 1758 gar hundertundfünfzig Porträts. Seine Gehilfen waren Marchi und Peter Toms und seine Schüler Thomas Beach und Hugh Barron; Toms, ein Schüler Hudsons, unter dem Namen „draperyman“ eine bekannte Figur in Künstlerkreisen, malte, wie für Cotes und West, so auch für Reynolds zumeist die Gewänder.

Dass Reynolds bald auch viele Vertreter des Hochadels malen durfte, verdankte er seinem alten Freunde Lord Edgcumbe und den Beziehungen zu Keppel, mit dessen herlichem Bilde, welches er 1753 schuf, sein Ruhm mit einem Schlage so gewaltig wuchs, dass das Andenken der Lely, Riley und Kneller völlig erlosch und nur noch die Frage zu bestehen schien, ob van Dyck oder Reynolds der grössere Maler sei. Reynolds hat über alle seine Arbeiten genaue Aufzeichnungen geführt, wen sie darstellen, welche Technik er anwendete, wie viele Sitzungen stattfanden und zu welchen Stunden, und welchen Preis er erhielt. Die Zahl seiner Einzelbildnisse ist so gross und unter ihnen eine solche Fülle des Hervorragendsten, dass sie alle hier nicht namhaft gemacht werden können. Die National Gallery in London besitzt mehr als ein Dutzend, darunter zwei hervorragende jüngere Selbstporträts*), dann die Bildnisse der Lords Heathfield und Ligonier und des Admirals Keppel, jene Johnsons, Humes, Boswells, Georgs IV. als Prinz von Wales; ferner befinden sich Werke von ihm in der National Portrait Gallery zu London (14 Bildnisse), in der National Gallery zu Edinburg (ein unvollendetes Bildnis Burkes, eines des Sir Lindsay u. A.), im South Kensington Museum, im Soane Museum und in der Royal Academy zu London (Porträts von Marchi, Chambers, Hayman, Georg III. und Königin Charlotte, Selbstporträt), in den königlichen

*) Das eine gestochen von S. W. Reynolds, vgl. S. LVII; das von Caroline Watson (vgl. S. LVIII) für die Malonesche Ausgabe seiner Werke gestochene Selbstporträt mit der Brille befindet sich im Besitze des Duke of Wellington, London, Apsley House.

Sammlungen des Buckingham Palace, zu Hampton-Court und Windsor Castle, die meisten und schönsten aber im englischen Privatbesitze, von welchen das Porträt des Lord Thurlow, das der Herzogin von Devonshire mit ihrem Kinde (Devonshire House), ferner jene der Nelly O'Brien (Hertford House, Sir R. Wallace), der Lady Lincoln u. A. die am Meisten bewunderten sind. Es hat kaum eine schöne Frau der damaligen englischen Gesellschaft gegeben, welche Reynolds nicht, und oft zu wiederholten Malen und in den verschiedensten Lebensaltern, gemalt hätte; auch die berühmtesten Staatsmänner, Schriftsteller, Künstler sassen ihm, wie Walpole, Burke, Warren Hastings, Gibbon, Fox, Johnson, Goldsmith, die beiden Warton; er malte die Burney, die Angelika Kaufmann, die Montague und Linley-Sheridan, und mit besonderer Vorliebe bedeutende Schauspieler wie Garrick, den er siebenmal porträtierte, dann die Abington und die auch als Bildhauerin dem Künstler nahestehende Siddons, von deren Bild als tragische Muse im Folgenden gesprochen wird. Diesen Werken schliessen sich Gruppenbilder an, wie die zwei Gemälde mit den Porträts der Mitglieder der Dilettanti Society (National Gallery), die Clive'schen und Marlborough'schen Familienbilder (in der Bridgewater Gallery und in Blenheim), die drei Schwestern Waldegrave (bei Lord Carlingford), „the two Gentlemen“ (in der National Gallery zu London). Dass Reynolds das Bildnis gerne zum Sittenbilde gestaltete, liegt ganz in dem gedankenhaften Wesen des ungewöhnlichen Mannes. Hierher gehört das Bild der Prinzessin Sophie Mathilde mit ihrem Hunde (Windsor Castle), das des Lord und der Lady Spencer („The young fortune-tellers“, früher in Blenheim, jetzt im Besitze des Duke of Marlborough), das viel gefeierte „Strawberry-girl“ (in zwei Exemplaren, bei Sir Richard Wallace in London, Hertford-House, und beim Marquis of Lansdowne Bowood,*), „The age of innocence“, ein kleines mit gekreuzten Händen im Grase sitzendes Mädchen (National Gallery zu London). Reynolds ist aber auch einer der liebenswürdigsten und glücklichsten Darsteller der englischen Kinderwelt gewesen, deren Schönheit, Frische und Anmut zu allen Zeiten gerühmt ward. Seine Kinderakademie (bei Lord Mount Temple), vor Allem aber die fünf Engelköpfe (fünf verschiedene Studien des Köpfchens der Frances Isabella Gordon,

*) Reynolds sagte einmal, dass kein Künstler mehr als ein halbes Dutzend wahrhaft origineller Werke in seinem ganzen Leben schaffe; von der „Strawberry-Girl“ äusserte er, es sei ein Werk von dieser Art.

National Gallery zu London) sind allen Freunden von Kunst und Kindern wohl vertraut. Von seinen religiösen Bildern stehen oben an die heilige Familie (National Gallery zu London), der mehrfach wiederholte Prophet Samuel als Knabe (National Gallery zu London und Dulwich College) und die Anbetung der Hirten (bei Earl Fitzwilliam; als Glasgemälde im New College zu Oxford). Auch allegorische Bilder schuf er, unter ihnen die tragische Muse, in der Gestalt der berühmten Schauspielerin Siddons (Grosvenor House), und eine Reihe von historischen Gemälden, von welchen das zur Zeit vielbesprochene Werk: „Ugolino mit seinen Söhnen“, unserem Geschmack am Wenigsten zusagt.*)

Bei der im Winter 1883 auf 1884 in der Grosvenor Gallery zu London abgehaltenen Reynolds-Ausstellung waren 231 der hervorragendsten Bilder des Meisters vereinigt, welche die nie erloschene Bewunderung für ihn in englischen Kreisen aufs Neue entflamte. Doch entzog sich aufmerksamer Betrachtung nicht, was kundige Augen schon längst entdeckt haben mochten, dass viele Bilder des Künstlers durch die Zeit mehr gelitten hatten, als dies bei älteren Werken sonst zu beobachten ist. Die Ursache dieses Verfalles der lebendigen Frische des Fleischtönen so mancher seiner Bilder, welche die Zeitgenossen so sehr entzückt hatte, liegt in Reynolds' vielfach erkünstelter eigentümlicher Technik der Bindemittel, die er, ohne Vorbild in England, neu erfinden musste. Bei diesem Streben scheute er nicht Mühe noch Opfer und ging sogar so weit, dass er zahlreiche kostbare alte Bilder zerstörte, um ihnen die Geheimnisse ihrer Technik abzulauschen; dies gelang ihm indessen nicht in vollem Maasse und bei seinen unablässigen Versuchen neuer Kunstgriffe bewährte er nicht immer eine glückliche Hand.

Doch gilt das nur von einer verhältnismässig geringen Zahl seiner Werke, die grosse Mehrheit hat sich jene

*) Ausser an den genannten Orten befinden sich Bilder des Meisters in den öffentlichen Gallerien zu Copenhagen, Dublin, Glasgow, Liverpool, Oxford, Petersburg, Pest, Wien (Czernin-Gallerie) und im Privatbesitze bei: Marquis of Bute, Lord Hillingdon, Earl of Yarborough, Dow. Lady Stanley of Alderley, E. W. Currie Esqu., Dow. Lady Castletown of Upper-Ossory, A. W. Mac Dougall Esqu., Mrs. Buchanan Ridell, Earl of Darnley, Earl of Feversham, Earl of Portarlington, Earl Granville, Earl Northwick, Earl of Erroll, Dow. Lady Ashburton, Earl of Waldegrave, Earl of Northbrook, Louis Huth Esqu., Earl of Hardwicke, E. Façon Watson Esqu., Robert Gossling Esqu., Duke of Hamilton, Sir Frederick Leighton, Mrs. Gwatkin, Lord Normanton, Earl of Carlisle, Marquis of Lansdowne, Earl of Leconfield, W. C. Guilter Esqu., R. S. Holford Esqu., Duke of Wellington, u. A. Vgl. Bryan's Dictionary II, 366 f.

Vorzüge bewahrt, durch welche Reynolds nicht nur seine Landsleute übertroffen, sondern sich auch ebenbürtig neben die besten Vertreter anderer Schulen gestellt hat. Vor Allem war sein Vortrag von ungewöhnlicher ursprünglicher Kraft und sein Gefühl für Formen von überaus grosser Feinheit und Sicherheit. Das gesättigte Colorit Rembrandts, welches er anstrebte, erreichte er wol nicht, aber die Technik Tizians und Rubens' eignete er sich in hohem Maasse an, wie er auch Correggios Art, die Farben aufzutragen, congenial zu üben wusste. Seine ganze Weise der Behandlung war frei und breit, er hat sich in jedem Bezuge weit über seine Vorgänger erhoben, von seinen Nachfolgern wurde er nicht erreicht. Der trockenen, geistlosen Manier der Schule Lelys und Knellers, der Vorliebe Hogarths für die bis zur Karikatur reichende individuelle Charakteristik setzt Reynolds einen an geistigen Bezügen reichen Realismus entgegen, welchen man idealistisch nennen mag, besser aber als typischen Realismus bezeichnen wird. Er bleibt weder am Äusseren haften, noch sucht er immer nur, was man in irriger Auffassung an Bildnissen schön findet; er trachtet das innerste Wesen des Menschen zu ergründen und dieses in Geberde und Haltung stets in jener ansprechenden Form zum Ausdrucke zu bringen, welche realistisch bleibt und doch das Individuum über das Zufällige wie über die Schablone erhebt; nie sucht er nach kleinlichen Hilfen, stets wirkt er mit grossen Mitteln ins Grosse, er ahmt nicht peinlich nach, sondern, ein geistvoller Beobachter, der das Leben und die Menschen kennt, deutet er in natürlich-schönem Vortrage das Wesentliche beziehungsreich aus. Seine Menschenkenntnis wird durch den Verkehr mit den bedeutendsten Geistern Londons vertieft, mit denen er vertrauten Umgang pflegt in den verschiedensten Lagen des Lebens, am Liebsten und zu besonderem Genusse in heiterer Geselligkeit, in welcher auch die Eigenartigen, Verschlussenen, Schwerverständlichen und Vorsichtigen ihr Inneres unvermutet offenbaren. So kann man auch von ihm sagen, er malte nur, was er sah; er sah aber eben anders als Andere und mehr.

Reynolds war ein grosser Freund der Geselligkeit, sein Haus stand Jedermann offen, welchem Stande er angehören mochte, wenn er nur Geist besass und ein guter Gesellschafter war. So genoss er die Freundschaft zahlreicher bedeutender Männer, die ihm nicht nur die Bewunderung für seine Kunst, sondern weit mehr noch der bestrickende Zauber seines Wesens, sein durchdringender Verstand

und seine treffliche Gabe zu anregender Unterhaltung bis an sein Ende innig verbunden hielt. Seine Heiterkeit verliess ihn nie, auch nicht als Schwerhörigkeit, die ihn bereits in Italien befallen hatte, sich derart verschlimmerte, dass er ohne Hörrohr nicht verkehren konnte. Er verletzte nie, auch wenn er Kritik übte, denn er war durchaus gütig, wohlwollend und bescheiden. Er verstand mit Männern in guter Freundschaft zu leben, welche sich im öffentlichen Leben und persönlich aufs Heftigste bekämpften, wie Burke und Warren Hastings, Walpole und die Anhänger des „Alcibiades“ Bolingbroke. Er war milder und gerechter als diese Parteimänner, denn, obwol im Herzen ein Whig wie seine Freunde Burke, Dunning, Fox und Keppel, bekümmerte ihn die Politik nur wenig; dazu war er zu gleichmütig und nachsichtig, und viel zu viel ein Künstler. Er war ihnen Allen, wie Burke bekennt, überlegen und dankte diese Überlegenheit von jeher seinem Genie, seinem Verstande und seiner Sittlichkeit. Seine philosophische Gelassenheit war sprichwörtlich. Leslie berichtet, dass Reynolds sich in seinen freundschaftlichen Beziehungen zu dem Dichter Cumberland nicht beirren liess, als Dieser einen gefährlichen Rivalen von Reynolds, Gainsborough, unausgesetzt verherlichte; Leslie fügt bei: „Des Malers Gelassenheit war ein Öl, das die Reibung der unverträglichsten Gemüther milderte, wie sie ihn auch sanft über das Auf- und Abwogen der öffentlichen Meinung trug.“ Diesen Gleichmut zu preisen ward auch James Northcote, sein Schüler und Biograph, der selbst reizbar und mürrisch war, nicht müde. Als Jemand bemerkte, dass die häufigen böswilligen Besprechungen der Werke Reynolds' Diesen verdriesslich gemacht haben müssten, antwortete Northcote: „Er verdriesslich! Er war viel zu viel Philosoph, um verdriesslich zu sein. Er sah dem Ende der Jahre entgegen, dem grössten Resultate. Auch unterhielt er sich viel zu gut mit seiner Arbeit. Ihr hättet ihm den Teufel auf den Rücken setzen können und er wäre nicht aus seiner Ruhe gebracht worden.“ Oder er äusserte sich ein andermal: „Man hätte ihm Diamantenkronen aufs Haupt setzen können, ohne dass es den Anschein gehabt hätte, als fühle er den geringsten Unterschied.“ Reynolds hielt eben durch sein ganzes Leben an dem Grundsätze fest, den er schon als Knabe beherzigt hatte, dass das grosse Geheimnis menschlichen Glückes darin beruhe, sich durch Nichts verstimmen zu lassen. Er hatte, wie er zu sagen pflegte, die Macht, seinen Geist von unangenehmen Betrachtungen abzuziehen und ihn auf andere Dinge zu lenken. Gerne folgten solch seltenem

Manne denn auch die Freunde, als er im Jahre 1764 jenen Club gründete, der unter dem Namen eines litterarischen weit über seine Mitglieder hinaus für das geistige Leben der Zeit hohe Bedeutung erlangt hat. In regelmässigen Zusammenkünften an Montagabenden wurde hier vor Allem die edle Geselligkeit gepflegt, zu welcher es gehörte, dass alle Gegenstände öffentlichen Interesses, Fragen der Kunst, Litteratur, Politik und allgemeiner Bildung, in würdiger, ernster oder humoristischer Form besprochen wurden. Reynolds blieb bis zu seinem Ende das geistige Haupt dieses Kreises, welcher zuerst auf neun Mitglieder beschränkt, später bis auf vierundfünfzig anwuchs. Die Gründer waren, ausser Reynolds, Burke, der berühmte Staatsmann und Verfasser des „*Philosophical Inquiry into the origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*“; Samuel Johnson, der Gottsched der englischen Litteratur, Reynolds' bester Freund; Oliver Goldsmith, der Verfasser des „*Vicar of Wakefield*“; ferner: Topham Beauclerc, Antony Chamier, Sir John Hawkins, Bennet Langton und Dr. Nugent, Burkes Schwiegervater. Diesem Club gehörten in der Folge u. A. an: der Schauspieler Garrick; der Nationalökonom Adam Smith; der Lustspieldichter George Colman; der Litterarhistoriker Thomas Warton und sein Bruder Josef, der Biograph Popes; der Verfasser der „*History of the Decline and Fall of the Roman Empire*“ Edward Gibbon; John Dunning Lord Ashburton; der berühmte Parlamentsredner und Lustspieldichter Richard Brinsley Butler Sheridan; Johnsons Biograph James Boswell und der verdienstvolle Herausgeber der litterarischen Werke Reynolds', Edmund Malone.

Unter allen diesen Freunden stand ihm zeitlebens Johnson am Nächsten, welcher auf seine geistige Entwicklung den grössten Einfluss gewann. In jener unvollendeten Rede beabsichtigte Reynolds, dem geistvollen Freunde die Dankesschuld öffentlich abzutragen. „Welches Verdienst immer“, bekennt Reynolds in seinen Aufzeichnungen treu und bescheiden, „meine Reden haben mögen, ich muss es zum grossen Teile dem Unterrichte zuschreiben, den ich von Dr. Johnson empfangen habe. Nicht dass er eine einzige Ansicht dazu beigesteuert hätte, was den Reden übrigens gewiss nur zum Vorteile gewesen wäre; aber er machte meinen Geist fähig, richtig zu denken.“ Johnson hat das Verdienst, Reynolds die erste Anregung zum Niederschreiben seiner Gedanken gegeben zu haben; des Meisters erste schriftstellerische Versuche finden wir in der von Johnson nach dem Muster der „*Tatler*“ und „*Spectator*“ der Steele

und Addison begründeten Wochenschrift „The Idler“, drei Kunstbriefe an den Herausgeber aus dem Jahre 1759,*) in welchen das Thema der Discourses bereits vernehmlich, wenn auch noch in wenig abgeklärter Form anklingt.**) Und zu der neuen Ausgabe Shakespeares, mit welcher Johnson 1765 in ahnungsvoller Weise wenn auch in wunderlicher Form die streng philologische Shakespeare-Kritik begründet, steuert Reynolds einige Anmerkungen bei, welche sein richtiges Gefühl für die ewige Schönheit, Kraft und Erhabenheit der Poesien des kaum noch entdeckten grossen Landmannes ins beste Licht stellen. Johnsons Hinscheiden, am 13. December 1784, erschütterte den Freund tief. Reynolds' Haus und Börse war für Johnson immer offen gewesen. Ihre Freundschaft ruhte auf der Verwandtschaft ihres Geistes, so verschieden sie in ihrem Wesen auch sein mochten; auch Johnsons Leidenschaftlichkeit konnte ihr Verhältnis nie auf die Dauer trüben. Als sie eines Abends über eine Angelegenheit der Kunst in Streit gerieten, fuhr Johnson mit den Worten auf: „Ich werde nicht weiter mit Ihnen rechten, mein Herr, Sie sind nicht mehr klar im Kopfe“. „Ich müsste es fürchten,“ erwiderte Reynolds, „wenn ich mich des Ausdruckes bedient hätte, den Sie soeben gebrauchten.“ Sofort vertrugen sie sich wieder. Johnson äusserte wiederholt, Reynolds sei der unverletzlichste aller Menschen, und er wolle nie in ernstlichen Streit mit ihm kommen, da man ihm nichts Schlimmes nachsagen könne.***) Am Vorabende seines Todes sagte Johnson zu Reynolds: „Sir Joshua, ich habe drei Bitten an Sie zu richten und ersuche Sie dringend um deren Erfüllung. Erlassen Sie mir die dreissig Pfund, welche ich Ihnen schulde; lesen Sie fleissig die heilige Schrift; und rühren Sie an Sonntagen den Pinsel nicht mehr an.“ Reynolds versprach es und hat das Versprechen gehalten. Dass Boswell seine Johnson-Biographie Reynolds' widmete, musste unter solchen Umständen als selbstverständlich gelten, die Widmung wurde zum äusseren Zeichen der Unzertrennlichkeit, mit welcher die Freunde an einander gehangen hatten. Reynolds' inniger geistiger Verkehr mit Johnson und Burke gab Unwissenden oder Misgünstigen Anlass zu der Behauptung, dass seine Reden von diesen Freunden

*) Der erste in Nr. 76 von Samstag den 29. September, der zweite in Nr. 79 von Samstag den 20. October, der dritte in Nr. 82 von Samstag den 10. November.

**) Ihre Veröffentlichung im vorliegenden Werke musste aus Raumangel unterbleiben.

***) Boswell, Life of Dr. Johnson, Widmung.

herrühren, zum Mindesten von ihnen stark beeinflusst worden seien; die jeden Schein dieses Verdachtes zerstreunende Ehrenrettung Reynolds' durch den trefflichen Malone findet sich unten. —

Die Royal Academy, deren Gründung und Ziel die unmittelbare Veranlassung zu Reynolds' Reden bildet, ward 1768 ins Leben gerufen. Schon seit Jahrzehnten hatten sich die Künstler Londons um Vereinigung ihrer Kräfte, Gewährung öffentlichen Unterrichtes und Schaffung einer gemeinsamen ständigen Ausstellung ihrer Werke bemüht. Die Zukunft und der Ruf einer englischen Schule schien ihnen hiervon abzuhängen; zudem lag das Vorbild auswärtiger Akademien vor. So öffnet schon in Reynolds' Geburtsjahr Hogarths Schwiegervater James Thornhill, der Schöpfer der Paulusbilder in der St. Pauls-Kathedrale, in seinem Hause in Coventgarden aus Eigenem eine Zeichen-Akademie, als Lord Halifax auf seinen Vorschlag, zur Gründung einer königlichen Akademie mit Wohnräumen für die Professoren, nicht eingegangen war.**) Mit seinem Tode, 1734 endet auch diese Schule, über deren Wirksamkeit und Erfolge kaum spärliche Nachrichten vorliegen. Schon zu Thornhills Lebzeiten hatten unter Johan van der Bancks Führung mehrere Künstler dessen Akademie verlassen, um ein ähnliches Unternehmen ins Werk zu setzen, doch mit geringem Erfolge, der ganz versagte, als van der Banck 1739 starb. 1750 vereinigten sich sodann mehrere Künstler, welche in fast revolutionär zu nennender Kunstabsicht die englische Malerei durch folgerichtige Verwertung des lebenden Modelles zu vervollkommen suchten, zu einer Art von Akademie im Salisbury-Court, sodann im St. Martinsgässchen,***) die sie durch Jahresbeiträge erhielten. Ihr Präsident war der Schweizer George Michael Moser, der nachmalige Keeper der Royal Academy, ein hervorragender Goldschmied und Medailleur, der Vater der Blumenmalerin Mary Moser, welche als eine der Ersten unter die Mitglieder der Royal Academy aufgenommen ward. Zeugnis von der hohen Schätzung, welche Reynolds diesem Manne widmete, legt der Nachruf ab, den er ihm nachmals in den Blättern Londons weihte.***) Die Erfolge des Wirkens dieser kleinen Gesellschaft traten in den ersten zehn Jahren indessen nicht an die Öffentlichkeit. Ihre erste gemeinsame Jahres-Ausstellung fand erst nach zehn Jahren, 1760,

*) Walpole, Anecdotes of Painting IV, 45.

**) (Trafalger Square), daher St. Martin's Lane Academy genannt.

***) 24. Januar 1783, vgl. Malone aao. I, 46 f.

statt; schon die folgende, 1761, erregte die Aufmerksamkeit Londons in hohem Maasse, wie Johnson in einem Briefe an Baretti bezeugt,*) und bereits 1765 wurde die Körperschaft durch eine Urkunde des Königs unter dessen Schutz gestellt und nahm den Titel: Incorporated Society of Artists an. Es gehörten ihr, ausser Moser, Hogarth, Wilson, Penny, Hayman, West, Wills, Sandby, Stubbs, Ellys und Chambers an. Die übrigen Künstler Englands jedoch, unter ihnen Reynolds und Gainsborough, hielten sich von der Gesellschaft ferne; Mehrere von ihnen begründeten sogar ein eigenes Ausstellungsunternehmen, welches sie einige Jahre mit schwachem Erfolge führten. Reynolds nahm hieran ebenso wenig Teil wie an den ersten Beratungen zur Gründung der Royal Academy, da er von einer nach damals üblichem Muster geleiteten Akademie nicht viel halten und die Möglichkeit, seine Grundsätze verwirklicht zu sehen, bezweifeln mochte; er nahm auch an, dass der König, der Incorporated Society of Artists und vor Allem deren Präsidenten, seinem ehemaligen Lehrer in der Perspective, Joshua Kirby, zu Liebe, die Schaffung einer Akademie nicht begünstigen werde, und er wusste, dass er seiner politischen Gesinnung halber bei Hofe nicht eben beliebt sei. In ersterem Punkte teuschte er sich und auch in letzterem insoferne, als der König seinethalben keine Schwierigkeiten erhob, ihn sogar auszeichnete, wenn er ihm auch nie so gewogen ward wie Ramsay und Cotes. Plan und öffentlicher Vorschlag zur Beilegung jener Mishelligkeiten unter den englischen Künstlern und zu ihrer Vereinigung in einer königlichen Akademie ging von Chambers, West, Cotes und Moser aus. Sie richteten am 28. November 1768 eine Eingabe an den König, worin sie als Hauptziele des erbetenen Institutes bezeichneten: „Die Einrichtung einer gut organisierten Zeichenschule für junge Künstler und die Schaffung einer Jahresausstellung, zu welcher alle Künstler von anerkanntem Verdienste Zutritt haben sollten, um ihre Werke der öffentlichen Beurteilung vorzulegen und jenes Maass an Ruhm und Aneiferung zu erlangen, welches sie zu verdienen glaubten.“**)

Der König schwankte nur einen Augenblick, ob er zustimmen solle, entschied sich aber sodann ohne Rückhalt für den vorgelegten Plan und sicherte aus eigenem Antriebe die zur Deckung der Jahres-Ausgaben etwa fehlenden Summen aus seiner Privatschatulle zu.

*) Boswell, Life of Johnson I, 328.

***) Malone, Works of Sir J. R. (vgl. S. LIX) I, 40. —

Schon vorher hatte, als im Kreise jener Vier die Liste der ersten dreissig Akademiker festgestellt werden sollte, der lebenswürdige Benjamin West den Antrag gestellt, vor Allem Reynolds zum Beitritte aufzufordern. Erst nach längerem Zureden gelang es West, unseren Künstler zu bestimmen, sich mit Jenen zu vereinigen und an den weiteren Beratungen Teil zu nehmen. Als Reynolds das Sitzungszimmer betrat, erhoben sich die Anwesenden und begrüßten ihn als Präsidenten. Reynolds lehnte die Annahme dieser Auszeichnung, wengleich sie ihm grosse Freude machte, ab, bis er sich mit seinen Freunden Johnson und Burke beraten haben würde.*) Nur auf deren Zureden nahm er die Stelle an, die ihm denn auch, wengleich eine jährliche Erneuerung der Wahl vorgesehen war, bis kurz vor seines Lebens Ende übertragen blieb. Inzwischen hatte der König mit Urkunde vom 10. December 1768 die Errichtung der Royal Academy (of Painting, Sculpture and Architecture, composed of the ablest and most respectable Artist resident in Great Britain) verfügt, er bestätigte Reynolds als Präsidenten und erhob ihn in den Ritterstand. Der treue Johnson war über diese Auszeichnung des Freundes so entzückt, dass er darob sein Gelübde, keinen Wein zu trinken, verletzte, und auch Burke erblickte in dieser Wahl und Ehrung, wie er an Barry schrieb, die sicherste Gewähr für den Aufschwung der englischen Kunst und hielt die junge Akademie hierdurch für alle Zeiten bewahrt vor den Abwegen, auf welchen die italienischen und französischen Akademieen sich gefielen. Die feierliche Eröffnung der Akademie fand am 2. Januar 1769 durch Reynolds' erste Rede statt. An der Ausarbeitung der Satzungen hatte Reynolds Teil genommen, grösseren Anteil hieran hatte indessen Moser, welcher nach Reynolds' oben-erwähntem Zeugnis auch als Schatzmeister und eigentlicher Verwalter (Treasurer and Keeper) sich um Schule und Schüler rühmliches Verdienst erworben hat.

Es ward bestimmt, dass die Akademie vierzig ordentliche Mitglieder (Academicians), sodann nicht mehr als zwanzig Teilnehmer (Associates) und eine auf höchstens sechs beschränkte Zahl von Kupferstechern (Associate Engravers) umfassen solle. Alle müssen in Grossbritannien ansässig sein und dürfen keiner anderen in London bestehenden Künstlergesellschaft angehören. Die Ergänzung von Lücken in der

*) Leslie aao. I, 298 bezweifelt diese Erzählung, welche indessen von Northcote bezeugt ist und auch von Cunningham wiederholt wird.

Zahl der ordentlichen Mitglieder ist aus den Reihen der Teilnehmer welche das fünfundzwanzigste Jahr erreicht haben, in geheimer Wahl und durch die Mitglieder, auf Grund eines vorgelegten Werkes vorzunehmen, das in der Akademie zu verbleiben hat; die Wahl bedarf der Bestätigung des Königs durch ein Diplom. Die Teilnehmer müssen Künstler von Beruf, Maler, Bildhauer oder Architekten, sein, das vierundzwanzigste Jahr überschritten haben und dürfen nicht mehr Schüler sein. Sie werden, in derselben Weise wie die Mitglieder, aus der Reihe der Aussteller gewählt und sie genießen dieselben Vorteile wie die Mitglieder, nur haben sie keine Stimme im Rate und können kein Amt an der Akademie erhalten. Ihre Aufnahme wird durch ein Diplom bestätigt, welches vom Präsidenten und Sekretär unterzeichnet ist. Die Kupferstecher werden auf Grund eines dem Rate der Akademie vorgelegten Werkes, welches durch einen Monat öffentlich ausgestellt wird, in ähnlicher Weise gewählt, wie die Mitglieder und Teilnehmer. Ihre Stellung gleicht jener der Letzteren; sie dürfen zu jeder Ausstellung zwei Drucke eigener oder fremder noch nicht veröffentlichter Arbeiten bringen, andere Arbeiten werden zur königlichen Ausstellung nicht zugelassen.

Die Leitung der Akademie obliegt dem Präsidenten, welcher alljährlich neu zu wählen ist, und einem Rate von acht Mitgliedern. Der Präsident hat den Rat und die Versammlung aller Akademiker einzuberufen, so oft es ihm nötig dünkt; er hat auch das Recht, einen der Räte mit seiner Vertretung zu betrauen. Die Stellen im Rate sind alljährlich zur Hälfte neu zu besetzen, so dass alle Akademiker in den Rat gelangen; nur der Sekretär gehört ihm ständig an. Der Rat hat alle neuen Gesetze und Verordnungen zu entwerfen und in zwei aufeinander folgenden Sitzungen zu beraten; sie bedürfen indessen der Zustimmung der Mitgliederversammlung und der Sanction des Königs. Der Rat hat auch über die Verwendung der Gelder zu bestimmen, die Preise für die Schüler festzusetzen, die Beamten und Diener des Hauses zu überwachen, Misstände zu beheben und nach Zustimmung der Mitgliederversammlung und des Königs Pflichtvergesene ihrer Stellen zu entsetzen. Die Mitglieder des Rates erhalten Sitzungsgelder und zwar alle Anwesenden zusammen zwei Pfund und fünf Shilling.

Die Mitglieder der Akademie treten alljährlich mindestens ein Mal zusammen (General Assembly), um den Präsidenten, den Rat, die Visitors und Auditors zu wählen, die den Schülern zuerkannten

Preise zu genehmigen, Jene auszuwählen welche auf Reisen geschickt werden sollen, Klagen entgegenzunehmen und Übelstände zu beheben, und zu ordnen was sich sonst auf die Genossenschaft bezieht. Erklären sich in dieser Versammlung fünf Mitglieder gegen ein vom Rate beschlossenes Gesetz, so ist es neuerlicher Beratung zu unterziehen. Jedes in der Versammlung anwesende Mitglied erhält ein Sitzungsgeld von fünf Shilling.

Zu den Beamten der Akademie gehören: der Sekretär, der Verwalter (Keeper), der Schatzmeister, der Bibliothekar, neun Lehrer (Visitors), zwei Rechnungsprüfer (Auditors). Sämtliche Beamte müssen ordentliche Mitglieder der Akademie sein; Sekretär, Verwalter, Bibliothekar und Rechnungsprüfer werden von den Akademikern gewählt, die ersteren Drei bleiben im Amte so lange es dem Könige gefällt, welcher sie zu bestätigen hat. Schatzmeister und Bibliothekar werden vom König ernannt. Sekretär und Verwalter wohnen in der Akademie und erhalten einen Jahresgehalt von hundert Pfund. Der Schatzmeister erhält sechzig Pfund, der Bibliothekar fünfzig jährlich, und jeder Lehrer zehn Shilling und sechs Pence für je zwei Stunden, welche Summe er, falls er seinen Dienst verseumt und keinen Stellvertreter schafft, als Busse zu erlegen hat. Der Keeper soll ein zur Unterweisung der Schüler besonders geeigneter Künstler sein; er hat die Oberaufsicht über die Akademie zu führen mit Allem was zu ihrem Inventare gehört, für Ordnung und Anstand zu sorgen, den Schülern Rat und Unterweisung zu erteilen, das Zeichnen nach der Antike regelmässig zu leiten (to attend regularly the Antique Academy), gemeinsam mit den Lehrern lebende Modelle zu beschaffen und die Anordnung der zur Jahresausstellung eingesendeten Werke zu besorgen. Die Visitors sollen Historienmaler, tüchtige Bildhauer oder sonst geeignete Personen sein. Ihr Amt ist, abwechselnd je einen Monat das Studium des lebenden Modelles zu leiten (to attend the Life Academy), die Modelle zu stellen, die Arbeiten der Schüler zu prüfen und zu verbessern und den Schülern Rat und Unterweisung zu geben. Weder der Verwalter noch irgend ein anderes Mitglied der Akademie darf den Unterrichtsraum betreten, während der Lehrer das Modell stellt, auch darf Niemand in Anwesenheit des Lehrers irgend eine Anordnung treffen.

Neben den Lehrern giebt es vier Professoren, für Malerei, Architektur, Perspective und Anatomie; die drei Ersteren werden aus den Akademikern gewählt, sämtliche bleiben in ihrer Stellung,

so lange es dem Könige gefällt. Jeder von ihnen hat alljährlich sechs öffentliche Vorlesungen an der Akademie zu veranstalten und erhält hiefür einen Gehalt von fünfzig Pfund. Der Professor für Malerei hat die Schüler in den Grundsätzen der Komposition zu unterweisen, ihren Sinn für Form und Farbe zu bilden, ihr Urtheil zu schärfen, auf die Schönheiten und Mängel der berühmten Kunstwerke mit besonderer Hervorhebung der Vorzüge und Fehler der grossen Meister aufmerksam zu machen und schliesslich den Schülern die kürzesten und wirksamsten Wege des Studiums zu weisen. Der Professor für Architektur hat für sein Gebiet zum Theile dieselben Aufgaben zu erfüllen und noch besonders die Schüler zu vorurtheilslosem Studium der Kunstbücher und zu kritischer Prüfung der Konstruktionen fähig zu machen.

Es findet an der Akademie ein Winter- und Sommer-Unterricht statt, im Winter beginnt er um sechs, im Sommer um fünf Uhr. Die Akademie verfügt über lebende Modelle beiderlei Geschlechtes und ist ausgestattet mit Gipsfiguren, Basreliefs, Costümfiguren. Die Teilnahme am Unterrichte steht Jedem frei, der die hiezu nötigen Fähigkeiten und Vorkenntnisse besitzt.

Die mit der Akademie verbundene königliche Ausstellung findet alljährlich durch mindestens sechs Wochen statt; aufgenommen werden Gemälde, Skulpturen, Zeichnungen und Stiche. Jeder Künstler von anerkanntem Verdienste kann sich an der Ausstellung betheiligen. Aus den Reineinnahmen der Ausstellung wird ein Pensionsfonds gebildet; sobald dieser Fonds die Höhe von zehntausend Pfund erreicht hat, sind an je ein ordentliches Mitglied, einen Teilnehmer und an je eine Witwe eines Mitgliedes und Teilnehmers, deren Bedürftigkeit nachgewiesen ist, Jahres-Pensionen in der Höhe von fünfzig, dreissig und zwanzig Pfund auszuzahlen. Hat der Fonds die Höhe von fünfzehntausend Pfund erreicht, so steigen die Pensionen auf sechzig, sechsunddreissig und fünfundzwanzig Pfund; ist er auf zwanzigtausend Pfund gestiegen, so erhöhen sich die Pensionen auf siebzig, fünfzig und dreissig Pfund. Der Anspruch an den Pensionsfonds erlischt indessen für jene Mitglieder oder Teilnehmer unter sechzig Jahren, welche zwei Jahre hintereinander ohne ausreichende Entschuldigung von der Ausstellung ferne geblieben sind; nur für Bildhauer gilt hier ein Zeitmaass von drei Jahren.

Für die Schüler bestehen Preise in Gold und Silber, deren Zuerkennung durch die Akademiker zu Anfang December, deren

Verleihung am zehnten December, dem Gründungstage der Akademie, stattfinden soll. Die Preise in Gold werden alle zwei Jahre verliehen für das beste Ölgemälde, für das beste Basrelief mit mindestens drei Figuren und für die beste Architekturzeichnung; die Gegenstände dieser Kompositionsaufgaben werden vom Präsidenten und Rate bestimmt. Gleichzeitig mit diesen Preisen gelangen drei Silberpreise zur Verteilung für die beste Zeichnung oder für die beste plastische Nachbildung einer in der Akademie befindlichen Figur, und für die beste Architekturaufnahme nach einem bekannten Gebäude. In den dazwischen liegenden Jahren kommen ausschliesslich Silberpreise zur Verteilung, höchstens neun; die Aufgaben sind den vorgenannten gleich.

Dies die wesentlichsten Bestimmungen für das Leben in der Akademie, deren Aufzählung hier nicht unterlassen werden sollte, da es sich darum handelte, Reynolds' neuen Wirkungskreis kennen zu lernen. Ist seine Teilnahme an der Fassung des einen oder anderen Hausgesetzes auch im Einzelnen nicht bezeugt, dem Ganzen fühlt man doch die Hand des klugen, praktischen Meisters an, der, weit davon entfernt, der englischen Kunst durch die Schaffung einer Drillanstalt aufhelfen zu wollen, in natürlicher Verbindung von Zwang und Freiheit das beste Mittel zur Ausbildung des Talenten erblickt. Aus dem Unterrichtsplane geht hervor, dass nur solche Schüler Aufnahme finden, welche sich der nötigen Handgriffe der Kunst schon völlig bemächtigt haben; die gebotene Unterweisung ist dem freieren Unterrichte im Meisteratelier zu vergleichen. Dass der Schüler sich jeden Monat einem anderen Lehrer (Visitor) gegenüber befindet, setzt, nicht einwandfrei, voraus, dass die Visitors, mit einander in Übereinstimmung, durchdrungen sind von Dem, was die Akademie als ihren Stil betrachtet. Allerdings kann man sagen, dass die englische Akademie sich einen eigenen Stil geschaffen hat; dieser Stil, individueller Färbung fähig und nationaler Züge voll, fliesst aus zwei Quellen, aus der Antike und aus der Natur des künstlerisch geordneten Modelles. Dies sind auch die Quellen, aus denen Reynolds theoretisch und praktisch seine Kräfte zieht.

Das grosse Gewicht, welches auf die regelmässige öffentliche Ausstellung der Werke Derer gelegt wird, die zur englischen Schule gezählt werden wollen, ist eine eigentümliche Erscheinung der englischen Akademie, welche in diesen Ausstellungen ein wesentliches Mittel zur Erziehung der Künstler, wie des Publicums

erblickt. Entwicklung, Ruf und Anerkennung einer englischen Schule ist denn auch diesen Ausstellungen vornehmlich zu danken. Die Organisation der Akademie, welche aus den Exhibitors die Associates, aus Diesen die Academicians erwählt, deren tüchtigste Mitglieder die so zu sagen officielle Kunstübung lenken und den Nachwuchs erziehen, hat etwas Hierarchisches; gerade darin liegt aber das Geheimnis der Macht, welche wir die englische Schule entfalten sehen und die nicht misbraucht zu haben ein Zeichen hoher Klugheit ist. Ein Glück für die Akademie, dass ein so grosser Künstler und Mensch, wie Reynolds, an die Spitze des neuen Institutes gestellt, demselben in elfjähriger Präsidentschaft eine Tradition schuf, an der nur schwer gerüttelt werden konnte. Durch die Ausstellungen der Akademie mittelbar und unmittelbar auch den Standard of Life der englischen Künstler zu heben, war ganz im Sinne des Meisters, der wohl zu leben wusste und gute Kundenschaft und anständige Preise mit Recht für ein wichtiges Moment in der Entwicklung der künstlerischen Fähigkeiten hielt; Reynolds selbst stellte in den Jahren 1769 bis 1790 zweihundertundvierundvierzig Bilder aus*). Vom Jahre 1769 bis 1780 brachten die akademischen Ausstellungen im Durchschnitt eine Jahreseinnahme von fünfzehnhundert Pfund; im Jahre 1780, da die Ausstellung zum ersten Male im neuen Gebäude am Somerset-Place abgehalten wurde, kamen dreitausend Pfund ein und 1796 waren die Einnahmen noch bedeutend höher. Die erste Ausstellung ward am 26. April 1769 auf Reynolds' Anregung mit einem Academy dinner in den Ausstellungsräumen eröffnet, an welchem ausser den Ausstellern, den Mitgliedern und Teilnehmern der Akademie, als Gäste zahlreiche bedeutende Männer Londons, Gelehrte, Schriftsteller, Politiker aller Parteirichtungen Teil nahmen. Diese Eröffnungsgesellschaften fanden von nun an alljährlich statt, der Rat der Akademie liess die Einladungen ergehen, Jedermann wollte dabei sein. Hier wurden die neuen Kunstwerke bewundert, kritisiert, hier wurde in regem Verkehre von Künstlern und Kunstfreunden die öffentliche Meinung über die neue englische Kunst gemacht und von hier aus in alle Kreise getragen. Die erste Ausstellung enthielt hundertsechsdreissig Werke, darunter vier Bilder von Reynolds, dann Bilder von Northcote, West, Angelika Kaufmann,

*) Vor Eröffnung der Akademie hatte er in London bereits fünfundzwanzig Bilder ausgestellt; nur im Jahre 1767 trat er nicht vor die Öffentlichkeit.

Hone, Cotes, Penny, Barrett. Der Katalog trug das bezeichnende Motto: *Nova rerum nascitur ordo.*

Im Jahre der Gründung der Akademie wurden ausser Reynolds der Reihe nach folgende Künstler zu ordentlichen Mitgliedern ernannt: Francis Cotes, Joseph Wilton, Thomas Sandby, George Barret, Sir William Chambers, George Michael Moser (der erste Keeper der Akademie), Jeremias Meyer, Charles Cotton, Richard Yeo, Benjamin West (Reynolds' Nachfolger in der Präsidentschaft), Paul Sandby, John Baker, John Gwynn, Samuel Wale (der erste Professor der Perspective), William Tyler, Mason Chamberlin, Francisco Bartolozzi, John Inigo Richards, Peters Toms, Nathaniel Hone, Francesco Zuccherelli, Dominic Serres, Jean Baptist Cipriani, Richard Wilson, Edward Penny (der erste Professor für Malerei), Agostino Carlini, Francis Milner Newton (der erste Sekretär der Akademie), Angelika Kaufmann, Mary Moser, Francis Hayman (der erste Bibliothekar), George Dance, Thomas Gainsborough, Nathaniel Dance.*) Zu Visitors wurden gewählt: Carlini, Cotton, Cipriani, N. Dance, Hayman, Toms, West, Wilson und Zuccherelli. Von allen Mitgliedern nahm nur Gainsborough keinen Anteil am Leben der Akademie; 1775 fasste der Rat daher den Entschluss, Gainsborough aus der Liste der Akademiker zu streichen, der Beschluss ward aber in der nächsten Sitzung besonders auf Reynolds' Betreiben wieder aufgehoben; über sein Verhältnis zu seinem Rivalen hat sich Reynolds in einer eigenen Rede, der XIV., in edelster Weise ausgesprochen.

Auch Reynolds' Freunde Johnson und Goldsmith wirkten einige Zeit an der Akademie, Jener als Professor der alten Litteratur, Dieser als Professor der alten Geschichte; es waren Ehrenstellen, welche mit keiner Einnahme verbunden waren. Dass man, über den ursprünglichen Plan der Akademie hinausgehend, diese Vorlesungen in die Unterrichtsordnung einfügte, entsprang Reynolds' Anregung, welcher einen Künstler ohne Kenntnis der antiken Bildung nicht für möglich hielt. Und mit seiner Zustimmung ward auch Thomas Francklin, der Übersetzer des Sophokles und Professor des Griechischen in Cambridge, zum Hauskaplan und der Archäologe Richard Dalton zum Vorstände des Antiquariums der Akademie ernannt.

*) Bis zum Jahre 1878 gehörten der Akademie 186 ordentliche Mitglieder an, vgl. Chesneau, *La Peinture anglaise*, Anhang.

Mit der Stellung des Präsidenten war die Verpflichtung, anlässlich der Preisverteilung an die Schüler Reden zu halten, nicht verbunden; Reynolds nahm dieses Amt freiwillig auf sich, es war ihm Bedürfnis, die Preisverteilung wenn nicht zu begründen, so doch allgemeine Bemerkungen über Wesen und Studium der Kunst daran zu knüpfen. Er rechtfertigte diese Einführung, wenn anders sie einer Rechtfertigung bedurfte, in der letzten Rede in folgender Weise: „Wenn Preise verteilt werden sollten, schien es nicht nur schicklich, sondern auch unumgänglich notwendig, dass der Präsident bei der Verteilung der Preise etwas sage. Und der Präsident wünschte zu seiner eigenen Ehre etwas mehr als bloße Worte des Lobes zu sagen, die durch häufige Wiederholung bald flach und uninteressant werden mussten, und dadurch, dass man sie an Viele richtete, zuletzt für Niemanden mehr eine Auszeichnung sein konnten. Ich dachte daher, wenn ich dieses Lob durch einige lehrreiche Bemerkungen über die Kunst einleitete, würde ich den Künstlern, die wir mit der Krönung ihrer Verdienste belohnten, etwas bieten, was sie bei ihren künftigen Versuchen anfeuern und leiten könnte.“

Solcher Reden hielt Reynolds dreizehn, in den ersten Jahren je eine, später alle zwei Jahre eine. Dazu kommen noch zwei Reden, die erste und neunte, welche nicht an eine Preisverteilung anknüpfen, die Rede anlässlich der Eröffnung der Akademie am 2. Januar 1769, und die Rede anlässlich der Übersiedelung der Akademie in das neue Gebäude auf Somerset-Place am 16. October 1780. Verbreitet sich die erste Rede im Allgemeinen über die Vortheile, welche aus der Errichtung einer königlichen Akademie entspringen und entwickelt Reynolds in ihr vor den zur Leitung des Institutes berufenen Mitarbeitern seine, auch später wiederholt ausgesprochenen, Ansichten von der Notwendigkeit strengster Führung der Kunstjünger, von denen unbedingter Gehorsam gegen die durch die Praxis erprobten Kunstregeln zu fordern ist; so nimmt Reynolds in der neunten Rede die Besitzergreifung des neuen vornehmen Heimes der Akademie zum Anlass, vor einer Zuhörerschaft, in der er das ganze gebildete London vor sich sieht, in hohem Geistesfluge die sittlichen Aufgaben zu erörtern, welche die Kunst in der menschlichen Gesellschaft zu erfüllen hat.

Alle übrigen Reden wenden sich, von der Preisverteilung ausgehend, unmittelbar an die Schüler. In jedem Jahre greift Reynolds aus paedagogischen Gesichtspunkten eine andere Gruppe aesthetischer

Hauptfragen heraus, deren gründliche Erfassung ihm für die Entwicklung der Schüler von Nöten dünkt. Das Ziel, welches er eben ins Auge fasst, beleuchtet er scharf, wenn man will einseitig, er bezieht sich hiebei nicht immer auf früher Gesagtes, da andere Seiten desselben Gegenstandes behandelt wurden. Ferne liegt es ihm, in der Folge der Reden innig verbundene Teile eines Systemes zu liefern; er scheint Bausteine, aber kein Gebäude zu bieten, wenigstens nicht eines, welches nach einem von Anfang festgesetzten Plane ausgeführt ist, sondern eines, dessen Teile zwar auf ein und denselben Urheber, aber auf verschiedene Phasen seiner geistigen Entwicklung hinweisen. Es sind Bekenntnisse eines unablässig an der Mehrung seiner Erkenntnis arbeitenden, scharfsichtigen, alle Mittel und Wirkungsweisen seiner Kunst von immer neuen Seiten aus untersuchenden, eines nicht grübelnden, aber eindringlich lauschenden, eines nicht auf seinen Gegenstand herabsehenden, sondern aus diesem schöpfenden Geistes, welcher nicht vorgefasste Meinungen beweisen will, indem er seinen Stoff nach aprioristischen Gesichtspunkten ordnet, sondern der nichts anderes will, als darlegen, was er in sich findet, wenn er seinen Gegenstand in immer neuer Beleuchtung auf sich wirken lässt. Nicht ein Fertiges tritt entgegen, man blickt in die Werkstatt des Gedankens und sieht, wie er entsteht auf dem Grunde der Dinge.

Gewiss ist, dass Reynolds nicht bei der platten empirischen Wahrheit stehen bleibt, sondern mit Vorliebe vom Besonderen zum Allgemeinen sich erhebt und auf diesem Wege das im Einzelnen wirksame Gesetzliche zu ergründen sucht. Aber Burke, wie immer er auch in ehrlicher Begeisterung die Reden begrüsst und ihr Lob verbreitet, erfasst ihren letzten Sinn und Reynolds' ganze geistige Veranlagung nicht richtig, wenn er Platons Ideenlehre in ihnen wittert, Zacharias Mudge, den Platonverehrer und Reynolds' Freund, zum geistigen Paten der Reden machen will und, sein Urteil über diese zusammenfassend, von Reynolds sagt: „Er verallgemeinerte Alles (he was a great generalizer) und war geneigt, jedes Ding auf ein System zurückzuführen, vielleicht mehr, als die Vielgestaltigkeit der Principien, welche im Geiste und in jedem einzelnen Werke des Menschen wirksam sind, dies eigentlich vertragen.“*) Da war Reynolds' bester Schüler, Thomas Lawrence, auf besserer Fährte, wenn er die von dem Meister aufgestellten Regeln goldene

*) Vgl. Malone aao. I. 97.

Regeln nennt, bei deren Aufstellung Derjenige, welcher sie gab, von der Überzeugung ausging, dass die Regeln durch die Kunstwerke, nicht aber die Kunstwerke durch die Regeln bestimmt worden seien. Und indertat, Reynolds hat gerade die Vielgestaltigkeit der in der Kunst wirksamen Principien, die technischen wie die psychologischen, in so weitgehendem Maasse berücksichtigt und ist durchwegs so sehr bestrebt, den Tatsachen Rechnung zu tragen und aus ihnen seine Regeln abzuleiten, dass es hiesse, seinen Reden Gewalt anzutun, wollte man sie der speculativen und nicht vielmehr einer empirischen Aesthetik einordnen. Möglich, dass die Beschäftigung mit Platon, durch Mudge angeregt, den Meister zum Philosophieren über seine Kunst geführt hat; aber der Einfluss Platons geht nicht weiter, als er bei Michel-Angelo und Raffael ging, die, gleichfalls von Verehrern Platons veranlasst, in kurzen Aussprüchen sich über das Wesen der menschlichen Schönheit und über das Verfahren des Künstlers bei ihrer Darstellung Rechenschaft zu geben suchten. Wenn Reynolds von allgemeinen Urtypen der Natur, durch welche einseitige Darstellung veredelt wird, wenn er wiederholt von dem allgemeinen Charakter, von der allgemeinen Idee der Natur spricht, wenn er die Idee des Schönen unveränderlich nennt und dieses nicht im Individuellen, sondern nur in der Gattung sucht, wenn er beim hohen Stil auf die Ausscheidung des Zufälligen und die Hervorkehrung des Bleibenden dringt, so ist damit charakterisiert, was ihn in Burkes Augen zum „great generalizer“ machte. Von Platons Ideenlehre wird man hier wenig finden und es bedarf des Hinweises gar nicht, dass Reynolds Platon kaum kannte (Vgl. Anmerkung 222). Viel näher steht seine Methode jener, mit welcher die Poetik des Aristoteles die empirische Aesthetik begründet hat, indem sie, nach Schillers Ausspruch, nirgends von Begriffen, immer nur von dem Faktum der Kunst, von der unmittelbaren Erfahrung ausgeht. Auch Reynolds entteuscht, wenn man in seinen Reden eine Philosophie über seine Kunst suchen wollte. Einer speculativen Aesthetik steht er fremd gegenüber, nicht deshalb, weil er zu wenig philosophische Bildung besitzt, um sie zu erfassen, sondern weil er als Künstler nicht verstehen kann, was eine Aesthetik nützen soll, welche, den Aufgaben unmittelbarer Förderung der Kunst in technischem und psychologischem Sinne gefissentlich aus dem Wege geht.

Reynolds will „lehrreiche Bemerkungen über die Kunst“ machen, er will den jungen Künstlern „etwas bieten, was sie bei ihren

künftigen Versuchen anfeuern und leiten könnte.“ Und damit steht er ganz auf dem Standpunkte, den ausser Aristoteles auch Horaz, Thomas von Aquino, Lope de Vega, Corneille, Boileau, Gottsched, die Schweizer und Lessing für die Dichtkunst, Lionardo da Vinci, wie auch Michel-Angelo und Raffael, dann Hogarth, Philipp von Champaigne und Rafael Mengs für die bildende Kunst eingenommen haben. Die schale unfruchtbare Kunstrhetorik hält er für eine Gefahr; Göthe hätte von ihm mit dem gleichen Rechte, wie von Aristoteles sagen können, dass es erquickend sei zu lesen, mit welcher Liberalität er die Künstler gegen Grübler und Krittler in Schutz nimmt.

Es gibt unter allen verwandten Erörterungen aus den Reihen der schaffenden Künstler keine, welche, so umfassend und bedeutungsvoll wie Reynolds' Discourses der empirischen Aesthetik, der wir noch immer entbehren, vorgebaut hätte. Allerdings möchte es scheinen, als ob Reynolds sich in einem wesentlichen Punkte von der Methode entfernte, welche vielfach, so auch von Fechner, der empirischen Aesthetik vorgezeichnet zu werden pflegt. Diese Auffassung will, so lange nicht die empirische Feststellung aller Kunstgesetze gelungen ist, vermieden wissen, dass der Gang von Unten mit Ideen von Oben beleuchtet werde. Reynolds vermag sich indessen und sicherlich mit Recht über das Wesen des hohen Stiles nicht anders zu äussern, als dass er es für feststehend erklärt, die Kunst habe eine Schönheit zu suchen, die allgemeiner und geistiger Natur, eine im Künstler lebende Idee sei, welche er nicht ganz mitteilen könne; nur indem der Künstler durch sie die Einzelerrscheinungen der Natur beleuchte, vermöge er die Kunstregeln zu erfassen, deren Beobachtung ihn zum hohen Stile führe. Auch Reynolds scheint sich also mit der Aufstellung eines absoluten Maasstabes zu beeilen, wie die speculative Aesthetik. Doch worin besteht dieser Maasstab? Indem Reynolds als schön Das bezeichnet, was mit der allgemeinen Idee der Natur übereinstimmt, indem es für ihn das Notwendige, nicht das Zufällige, das Bleibende im Wechsel, das Allgemeine im Einzelnen, das Typische ist, entwickelt er die Idee des Schönen doch immerhin aus der Erfahrung, und er weist auch zugleich den Weg, wie es auf empirischem Wege zu finden sei; der gebildete Geschmack hat es zu finden, der zwar nicht durch Regeln gelehrt werden kann, jedoch unmittelbar von aufmerksamer Beobachtung der Natur abhängt, hieraus seine Kräfte zieht wie das Genie und in seiner höchsten Entwicklung zu einer

der Erkenntnis ähnlichen Art von Wissen wird. So geht Reynolds stets von der Erfahrung aus, wenn er sich auch nicht scheut, aus den empirischen Gesetzen des Gefallens und Misfallens, welche der Geschmack aufweist, Gesetze des Sollens für die Kunstübung abzuleiten, nicht Grundgesetze, wol aber secundäre Gesetze, welche sich zu derselben strengen Giltigkeit erheben können, wie etwa in analoger Weise die Gesetze der Naturwissenschaft sie besitzen, die in ihrer grossen Mehrheit auch nur von secundärer Art sind.

So verbindet Reynolds in durchaus berechtigter Weise Induction und Deduction; und er bezeugt hierin grössere Vorsicht als Fechner, der mit Unrecht geglaubt hat, aus gewissen durch die Erfahrung festgestellten elementaren Wohlgefälligkeiten das Wohlgefällige ihrer Verbindung einfach ableiten zu können, während Reynolds von dem Wohlgefälligen des fertigen Kunstwerkes ausgeht, in der richtigen Erkenntnis, dass für den stets nur auf Grund der Anschauung schaffenden Künstler nicht das Einfache, nicht die einzelne Farbe und Linie oder die geometrische Figur, sondern das complicierte Phantasiebild das Zunächstliegende ist. Dasselbe gilt von dem psychischen Verhalten gegenüber den Kunstwerken. Die Schaffenden wie die Geniessenden verpflichtend ziehen die Discourses einen grossen Teil jener zahllosen disparaten Fragen, welche unter praktischen Gesichtspunkten zu vereinigen Aufgabe einer empirischen Aesthetik wäre, in das Bereich ihrer Erörterung. Von den Gesetzen des Gefallens und Misfallens ausgehend, sie psychologisch untersuchend und begründend, will diese empirische Aesthetik den Einen den hohen Wert aufweisen, welcher Überlieferung und Lehre innewohnt, und den Geschmack der Anderen richtig empfinden lehren, indem sie ihn an den Kunstwerken schult, welche zu allen Zeiten für den vollendetsten Ausdruck künstlerischen Vermögens gehalten wurden. Wer immer sich mit den Discourses erstlich beschäftigt, wird sich ihrer überzeugenden Sprache und der eindringlichen Klarheit ihres Gedankenganges nicht verschliessen können. Nur Cunningham, welcher dem Meister gerne Eines am Zeuge flickt, nennt dessen Redeweise „cold and sometimes embarrassed and even unintelligible“. Kein Anderer wird dies finden.

Ein Inhaltsverzeichnis der Reden zu liefern ist hier nicht der Ort; sie entsprechend analysieren, hiesse sie ausschreiben. Dass zumal in jenen Teilen der Reden, welche Reynolds' subjective Abschätzung einzelner Kunstschulen und Stilrichtungen enthalten, so manches Urteil unterläuft, welches die heutige historische

Auffassung als schief bezeichnen wird, vermag den Wert der Reden nicht zu schmälern; je deutlicher man dort den vielfach beirrten und beschränkten Blick der Zeit erkennt, umso grösser wird die Bewunderung für die Tiefe der Erkenntnis sein, welche überall in diesem unvergleichlichen Werke mit elementarer Gewalt hervortritt. Dies gilt vor Allem von der VI., XI. und XIII. Rede. Es wäre zum Vorteil der Kunst, wenn Reynolds' Vorbild bei geistvollen Künstlern, die das Wesen ihres Schaffens erfassen wie er, Nachahmung fände; von ihnen hängt zum grossen Teile die Zukunft der empirischen Aesthetik ab. Dann wird es mit der Herrschaft der speculativen Aesthetik, der echte Künstler sich nie und einsichtige Kunstfreunde nur widerwillig beugten, zu Ende gehen, die Kunstretorik wird verschwinden und zum Heile der Kunst bei Allen, die es ernst mit ihr meinen, echte Kunstempfindung sich verbreiten.

Oben ward bereits der Gerüchte Erwähnung getan, dass Reynolds bei der Abfassung der Discourses von Seiten Johnsons und Burkes eine Unterstützung empfangen habe, welche weit über das zulässige Maass freundschaftlichen Rates hinausgegangen sei. Malone*) lässt sich hierüber, wie folgt, vernehmen:

„Vor dem Erscheinen der ersten Ausgabe dieser Werke kam mir das Gerücht zu Ohren, dass die von unserem Autor gehaltenen Reden nicht von ihm selbst, sondern von seinem Freunde Dr. Johnson geschrieben worden seien. Da mir dies zu lächerlich und töricht erschien, um ernstlich widerlegt zu werden, beachtete ich es nicht weiter und überliess es Denen, die schwach genug waren, einer solchen Meinung Glauben zu schenken, sie mit der Erklärung in Einklang zu bringen, die unser Autor selbst abgegeben hat, in welcher er anerkennt, wie viel er aus Gespräch und Belehrung von jenem ausserordentlichen Manne gelernt habe, der „seinen Geist befähigte, richtig zu denken“, und uns jedoch zugleich mitteilt, dass Johnson nicht eine einzige Ansicht zu seinen Reden beigetragen habe. Eine neue Hypothese wurde indessen kürzlich aufgestellt: neben vielen anderen den verstorbenen Mr. Burke betreffenden Behauptungen, welche, wie ich weiss, falsch sind, wurde uns auch mitgeteilt, dass die Reden von Diesem geschrieben worden seien. Den Lesern poetischer Werke wird es nichts Neues sein, dass Ähnliches von mehreren unserer berühmten englischen Dichter erzählt wurde. Einigen zufolge hat Denham sein bewundertes

*) Malone, aao. I. XLI ff. und Leslie-Taylor aao. II, 498 f.

„Coopers Hill“ nicht selbst verfasst, und mit einer gewissen Gattung von Kritikern sagt unser grosser Sittendichter: „Die meisten Autoren stehlen oder kaufen ihre Werke, Garth schrieb sein eigenes Dispensarium nicht.“ Solche Einflüsterungen, so angenehm sie den Neidischen und Boshaften sein mögen, die sie eine Zeit lang in Umlauf setzen, können für Einsichtige und Freimütige nur wenig Gewicht haben und verdienen daher im Allgemeinen nur schweigende Verachtung. Aber die Behauptung, dass Mr. Burke der Autor all jener Teile dieser Reden sei, „welche sich nicht auf Malerei und Sculptur beziehen“ (welche dies sind, hat der Entdecker dieses vermeintlichen Geheimnisses nicht mitgeteilt), ist kürzlich mit solcher Bestimmtheit aufgetreten, und ein so dringender Aufruf wurde bei dieser Gelegenheit an ihren Herausgeber gerichtet, dass ich es für meine Pflicht halte, diese beleidigende Verleumdung zurückzuweisen, damit die Nachwelt nicht durch diese unwidersprochene falsche Darstellung, die der Welt mit aller Zuversicht der Wahrheit geboten wird, geteuscht und irregeleitet werde. Zum Glücke bin ich in der Lage, ein giltigeres Zeugnis in dieser Sache abzulegen, als von irgend Jemandem in Betreff der Schriften eines Anderen vernünftigerweise erwartet werden kann. So antworte ich denn auf die Frage, ob ich unter den Papieren meines verstorbenen Freundes nicht einige seiner Reden in Mr. Burkes oder irgend einer anderen „ungenannten“ Person Handschrift gefunden habe, dass ich niemals irgend eine seiner Reden in der Handschrift dieses berühmten Staatsmannes oder in der sonst irgend einer anderen Person statt in jener Sir Joshua Reynolds' selbst gesehen habe; und zweitens sage ich, dass ich ebenso fest überzeugt bin, dass dieses ganze wunderbare Werk von Sir Joshua Reynolds verfasst wurde, wie ich dessen sicher bin, in diesem Augenblicke meine Feder zur Verteidigung seines Ruhmes zu führen. Ich beabsichtige nicht, zu behaupten, dass er sich nicht des Urtheiles seiner kritischen Freunde bediente, um die Reden so vollkommen als möglich zu machen, oder dass er darüber hinaus war, von ihnen jene Art litterarischen Beistandes anzunehmen, den jeder aufrichtige Schriftsteller gerne annimmt und den selbst das erhabene Genie eines Burke in einigen Fällen nicht verschmäht hat. Ich zweifle daher nicht, dass einige der ersteren Reden Dr. Johnson und andere Mr. Burke zur Durchsicht und Prüfung vorgelegt wurden, und wahrscheinlich empfahl Jeder von ihnen dem Autor einige unbedeutende Formverbesserungen. Mir erwies der Meister die Ehre, vier seiner

späteren Reden in seiner eigenen Schrift und noch warm von seiner Hand zur Durchsicht vorzulegen. Mit grossem Freimute riet ich ihm einige formale Änderungen an; einige Änderungen in der Anordnung nahm er in jeder Rede sehr bereitwillig vor.*) Ich erinnere mich, dass er mir die allgemeinen Umrisse einer dem Papiere noch nicht anvertrauten Rede gesprächsweise mittheilte, als wir von einem gemeinsamen Ausfluge heimkehrten. Bald darauf schrieb er diese Rede dem skizzierten Plane gemäss nieder und sandte sie mir, damit ich sprachliche Bemerkungen, die sich mir etwa aufdrängen würden, daran knüpfen könne. Da ich, als er seine letzte Rede schrieb, nicht in London war, wurde sie einem anderen Freunde zur kritischen Prüfung vorgelegt; dieser Freund war nicht Mr. Burke. So sah die mächtige Hilfe aus, welche unser Autor von Jenen erhielt, die er durch Vertrauen und Achtung ausgezeichnet hat. Der Leser hat die Aussage Sir Joshua Reynolds' selbst vor sich, soweit jene Verleumdung Dr. Johnson betrifft; es liegt ihm das entscheidende Zeugnis Mr. Burkes vor, sowol in der bereits angezogenen Stelle als auch in einer Bemerkung aus einem seiner Briefe an den Herausgeber, welche sich auch im Folgenden noch findet;***) und soferne solche hohe Autoritäten eine weitere Bestätigung überhaupt zulassen, liegt ihm schliesslich auch die Aussage des Herausgebers vor, welchen Wert immer man ihr beimessen will. Möge diese einfache Darstellung denn für immer die Lippen Derjenigen schliessen, die sich angemaasst haben, in höchst ungerechter Weise den litterarischen Ruf eines Mannes herabzusetzen und zu beflecken, der von seinen Zeitgenossen einstimmig als eine hervorragende Zierde seines Jahrhunderts gepriesen wird, der nicht weniger gründlich in der Theorie seiner Kunst gewesen ist, als vortrefflich in der Ausübung derselben, und dessen bewundernswürdige Werke jeder Art seinen Namen der spätesten Nachwelt in unverwelklichem Glanze überliefern werden.“ —

Die angestrengte Tätigkeit, welche Reynolds unausgesetzt zu entfalten hatte, um allen Aufträgen gerecht zu werden, gestattete ihm nur selten Reisen zu unternehmen. Allerdings pflegte er im

*) Vgl. den zuerst von Cotton, sodann auch bei Leslie-Taylor aao. abgedruckten Brief von Reynolds an Malone vom 15. Dec. 1786, worin Letzterer ausdrücklich gebeten wird: „ . . . to examine it (eine der Reden) with a critical eye, in regard to grammatical correctness, the propriety of expression and the truth of the observations.“

***) Malone aao. I, LXXI.

Sommer verschiedentlich den Duke of Marlborough, die Lords Boringdon, Eliot, Ossory, Palmerston, dann Burke und andere Freunde auf ihren Landsitzen zu besuchen und gelegentlich verbrachte er auch einige Tage auf seiner Villa in Richmond-Hill, doch hatte er keine Vorliebe für das Landleben und freute sich immer auf die Rückkehr nach London, wo er sich am Wohlsten fühlte, auch darin mit Johnson eines Sinnes. Im September 1768, kurz vor Gründung der Akademie, begab sich Reynolds in Gesellschaft von Richard Burke, Edmunds jüngerem Bruder, für kurze Zeit nach Paris; diese Reise scheint mehr der Erholung als dem Studium gegolten zu haben. Im Jahre 1781 jedoch machte Reynolds in Begleitung seines Freundes Metcalfe eine Reise nach Holland und Flandern, um die dortigen Kunstschatze zu studieren. Die Beschreibung dieser Reise, welcher Reynolds durch eingehende Charakterisierung Rubens' besonderen Reiz verlieh, hat Malone in der Gesamtausgabe der Werke Reynolds' zuerst veröffentlicht. Burke, der die Aufzeichnungen nicht kannte, war aufs Höchste entzückt davon und schrieb an Malone: „Sie spüren darin überall den Geist der Discourses, gestützt durch neue Beispiele. Es ist immer derselbe Mann, derselbe philosophisch geschulte, kunstverständige Kritiker, derselbe scharfsinnige Beobachter, welcher mit stets gleichbleibender Gründlichkeit zu Werke geht, ohne sich je im Geringsten mit Unbedeutendem abzugeben.“

1783 ging Reynolds nochmals nach Antwerpen und Brüssel; die Frucht dieser Reise kam unmittelbar seiner Kunstübung zu Gute, indem er von da an bis zu dem Augenblicke, da er gezwungen war, den Pinsel aus der Hand zu legen, seine Porträts noch lebhafter, energischer und in der Farbe kräftiger gestaltete als früher.

Im selben Jahre, 1783, lieferte Reynolds, welcher, durch Johnson und Burke ermuntert, immer mehr Freude an litterarischer Betätigung gewann, einen Commentar zu Masons englischer Ausgabe von Dufresnoys *L'Art de peinture*, den Malone gleichfalls in die Gesamtausgabe der Werke Reynolds' aufgenommen hat. Über das Verhältnis dieses Commentares zu den Discourses hat sich Reynolds in seinen Aufzeichnungen wie folgt ausgesprochen: „Die Discourses nehmen auf die mechanische Seite der Kunst kaum Rücksicht; diese Anmerkungen mögen daher in gewissem Sinne als Ergänzung jenes Mangels angesehen werden.“ Das ist nun allerdings nicht wörtlich zu nehmen, denn Reynolds verbreitet sich in

der VIII. und XII. Rede über diese Fragen und auch in anderen Reden finden sich viele einschlägige Bemerkungen zerstreut.

Goldsmith hatte den Plan verfolgt, gemeinsam mit Reynolds, Johnson und Garrick, eine Encyclopaedie der Künste und Wissenschaften herauszugeben, doch kam es nicht dazu. Goldsmiths Herzen stand Reynolds sehr nahe. Als Jener 1770 sein „deserted Village“ veröffentlichte, widmete er das Werk seinem Freunde mit folgenden Worten: „Die einzige Widmung, die ich je vornahm, galt meinem Bruder, den ich mehr liebte, als irgend einen anderen Mann. Er ist todt. Gestatte mir, dass ich nun dieses Werk Dir zueigne.“ Wie Goldsmith Reynolds schätzte, geht auch aus Folgendem hervor: Da bei festlichem Anlasse kurz vor Goldsmiths Tode, 1774, Johnson, Reynolds, Burke, Garrick, Douglas und Goldsmith beisammen sassen, machte einer der Anwesenden den Vorschlag, sie sollten einander aus dem Stegreife die Grabschriften verfassen. Goldsmith schuf hierbei jenes berühmte „Poem of Retaliation“, in welchem er die Freunde mit grosser Lebhaftigkeit charakterisierte; von Reynolds sagte er:

„Here Reynolds is laid, and, to tell you my mind,
He has not left a wiser or better behind;
His pencil was striking, resistless and grand;
His manners were gentle, complying, and bland;
Still born to improve us in every part,
His pencil our faces, his manners our heart;
To coxcombs averse, yet most civilly steering,
When they judg'd without skill, he was still hard of hearing;
When they talk'd of their Raffaelles, Correggios, and stuff,
He shifted his trumped, and only took snuff.“*) —

Dass der gefeierte Künstler, der eine Stellung einnahm, wie sie nur selten einem Menschen beschieden ist, von Frauen ungeliebt durch das Leben gegangen sein sollte, wird kaum anzunehmen sein. Dass Reynolds der Angelica Kaufmann vom Beginne ihres Auf-

*) „Seht, Reynolds ruht hier, und dass ich's nur sag',
Kein Bessrer, kein Weiser lebt heutzutag;
Sein Pinsel gab Zauber und Macht jedem Bild,
Sein Wesen war gütig, holdselig und mild;
Zu adeln uns Alle geboren er schien,
Mit dem Pinsel das Antlitz, mit dem Wesen den Sinn;
Den Toren wol feind, doch höflich gar sehr;
Wenn kopflos sie urteilten, hörte er schwer;
Sie schwatzen von Raffaels, Correggios — voll Ruh'
Das Hörrohr er senkte und schnupfte dazu.“

tretens in London, 1766, nahe gestanden, wissen wir aus den Berichten der Zeitgenossen und Biographen, wie aus seinen Tagebüchern, in welchen die Künstlerin sehr bald nur mehr als Miss Angel vertraulich bezeichnet ward. Die Beiden malten sich wiederholt und Reynolds' erster grosser Freundschaftsdienst, den er der Kaufmann erwies, war, dass er sie aus den Fesseln ihrer abenteuerlichen und unglücklichen ersten Ehe befreite. Reynolds setzte auch ihre Wahl zum ordentlichen Mitgliede der Akademie sofort bei deren Gründung durch. Dass er sich indessen je um Miss Angels Hand beworben und eine Zurückweisung erfahren hätte, wird nur von Woltmann behauptet, der den Nachweis hiefür schuldig bleibt. Auch zur jugendschönen Siddons stand der Meister in freundschaftlichem, durch zarte Galanterie höchst lebenswürdig gestaltetem Verhältnisse. Da er das herliche Bild der grossen Tragödin als tragische Muse vollendet hatte, schrieb Reynolds seinen Namen auf den Saum ihres Gewandes und erwiderte auf ihre Frage, was dies zu bedeuten habe, so wünsche er auf die Nachwelt zu kommen. —

Die Gunst des Hofes errang Reynolds nie in vollem Maasse. Auch nach Hogarths Tode ward nicht er, sondern Ramsay, Hofmaler, und auch Cotes erfreute sich besonderer Vorliebe beim königlichen Hause. Reynolds wurde erst 1784 zum Hofmaler ernannt, doch erhielt er auch in dieser Eigenschaft nur wenige Aufträge, da ihm zumeist West vorgezogen wurde, der von 1769 bis 1801 für vierunddreissigtausend Guineen Bilder für Georg III. malte. Sonst fehlte es Reynolds nicht an äusseren Ehren. Da er im Juli des Jahres 1773 Oxford besuchte, ward er zum Ehrendoctor der Jurisprudenz ernannt, welche Auszeichnung sodann Dublin wiederholte, und als er im Spätsommer desselben Jahres nach Plympton kam, wählte ihn die dankbare Stadt zum Bürgermeister. Diese Auszeichnung erfreute ihn so sehr, dass er den König versicherte, die ihm hiedurch erwiesene Ehre schätze er höher als alle anderen, die ihm je zu Theil geworden seien, ausgenommen die Erhebung in den Ritterstand, wie er, sich verbessernd, sogleich hinzufügte. Bald darauf ernannte ihn auch die Akademie zu Florenz zum Mitgliede, worauf er ihr sein Selbstportrait im Kleide eines Ehrendoctors von Oxford zum Geschenke machte, welches den Ruf der englischen Kunst in Italien begründete. Auch die Kaiserin Katharina ehrte ihn, indem sie, entzückt von seinen Reden, deren erste sieben sie gelesen, dem Meister eine reich mit Diamanten besetzte goldene Dose mit ihrem Bilde zum Geschenke machte und dazu schrieb:

„Pour le Chevalier Reynolds, en temoignage du contentement que j'ai ressentie à la lecture de ses excellens Discours sur la peinture.“ —

Von seiner Schwerhörigkeit abgesehen, welche, wie bemerkt, ihn schon in Rom in Folge einer Erkältung beim Malen im Vatikan befallen hatte und nötigte, in grösserer Gesellschaft ein Hörrohr zu gebrauchen, war Reynolds' Gesundheit trefflich und er ertrug alle Anstrengungen, die er sich zumutete, mit gleichbleibender Frische. Dass er sich gewöhnt hatte, stehend zu malen, mag hiebei von Vorteil gewesen sein. Im Jahre 1782 erlitt er, ohne dass eine Mahnung vorausgegangen wäre, einen leichten Schlaganfall, von dem er sich indessen binnen wenigen Wochen völlig erholte. Doch sieben Jahre später im Juli 1789, da er eben das Porträt der Lady Beauchamp, der nachmaligen Marquise von Hertford, vollendet hatte, fühlte er plötzlich heftigen Schmerz im linken Auge und musste jede Arbeit ruhen lassen; einige Monate später war die Sehkraft dieses Auges gänzlich erloschen. Da auch das andere Auge beginnende Schwäche zeigte, fasste er den Entschluss, dem Malen ganz zu entsagen; dieser Entschluss kostete dem tätigen Manne, welcher nichts Höheres kannte, als ununterbrochene Arbeit, einen harten Kampf und nur mit äusserstem Widerstreben fügte er sich dem unerbittlichen Gebote der Notwendigkeit. Seine Ruhe und Heiterkeit verlor er jedoch nicht. Reynolds vergnügte sich damit, seine Gallerie zu ordnen, die Bilder zu reinigen, er pflegte die Lectüre und er blieb gesellig wie immer. Ozias Humphreys, der Miniaturmaler, ein glühender Verehrer des Meisters, kam jeden Morgen und las ihm die Zeitung vor; eine der Nichten Reynolds', die nachmalige Marquise von Thomond, zog zu ihm ins Haus, um ständig um ihn zu sein und ihn zu pflegen. Seine Tischgesellschaft blieb ihm treu und er entfaltete in ihrem Kreise nach wie vor die glänzenden Gaben seines Unterhaltungstalentes, stets geistreich, witzig, liebenswürdig und voller Wohlwollen. Wie gross sein persönlicher Einfluss gewesen, erhellt daraus, dass der Club, dem er so lange die Richtung gewiesen und den er zum Sammelpunkte auch Solcher erhalten hatte, welche sich im öffentlichen Leben befahdeten, in Folge politischer Streitigkeiten arge Erschütterung erfuhr, als Reynolds sich mehr und mehr zurückzuziehen gezwungen war.

Im Jahre 1790 entsagte Reynolds nun auch seiner Stellung als Präsident der Royal Academy, von welcher er am 10. December mit der berühmten XV. Rede Abschied nahm. Nicht nur die Mit-

glieder der Akademie und die Studenten erschienen bei dieser Feier, auch alle persönlichen Freunde des Meisters nahmen daran Theil, Alles, was in London Rang und Stellung besass, war anwesend. Der Saal war überfüllt. Als Reynolds eben zu sprechen begonnen hatte, senkte sich, wie Cunningham berichtet, in Folge des übermässigen Andranges mit lautem Krachen ein Träger des Fussbodens. Die Zuhörer stürzten zu der Thüre, „Lords fielen über Studenten, Studenten über Lords, Akademiker über Beide. Sir Joshua aber blieb schweigend und unbeweglich auf seinem Stuhle sitzen. Da der Boden nur ein wenig sank und rasch seine Stütze fand, begann Reynolds, nachdem die Zuhörer ihre Sitze wieder eingenommen hatten, in völliger Gemütsruhe seine Rede von Neuem.“ Unter den in atemloser Spannung lauschenden Zuhörern befand sich auch der nachmalige Freund Byrons, der Verfasser der Pleasures of memory, Samuel Rogers, in dessen Lebensbeschreibung von Clayden sich folgende Mitteilung findet: Als Reynolds in höchster Begeisterung mit dem Namen Michel-Angelos seine Rede geschlossen hatte und seinen Platz verliess, schritt Burke auf ihn zu, ergriff in grosser Rührung seine Hand und sprach die Milton'schen Verse:

„The Angel ended, and in Adam's ear
So charming left his voice that he awhile,
Thought him still speaking, still stood fix'd to hear.“*)

Reynolds Rüstigkeit schien sich ungebrochen zu erhalten, er machte eher den Eindruck eines Fünfzigers, denn eines Achtundsechzigers, und man traute ihm die Erreichung eines weit höheren Alters zu, als manchem jüngeren Freunde. Noch im September 1791, da er mit Malone von einem Besuche bei Burke auf dessen Landsitze nächst Beaconsfield zurückkehrte, begehrte er in der Gegend von Hayes den Wagen zu verlassen und ging bei grosser Hitze ohne Ermüdung zu spüren fünf Meilen zu Fusse. Aber schon im October erkrankte er, zuerst an einer Entzündung über dem linken, erblindeten Auge, sodann an einem, erst kurz vor seinem Tode von den Ärzten erkannten Leberleiden, welches, rasch an Ausbreitung gewinnend, Geist und Körper zusehends verfallen machte. Seine Freunde, die täglich kamen, ihn zu trösten, wollten ihm Hoffnung

*) Verlor. Paradies, Eingangszeilen des VIII. Gesanges:
„Der Engel schwieg, in Adams Ohre klang
Die Stimme so bezaubernd, dass er selbst
Sie lang nachher noch zu vernehmen meinte,
Und starren Blickes lauschte.“

machen, dass er wieder gesunden und noch lange leben werde. Er aber fühlte das Ende nahen und sah ihm mit festem Blicke, ohne Klage und Furcht entgegen. Am Abend des 23. Februar 1792, einem Donnerstage, zwischen acht und halb neun, hauchte Reynolds seine Seele aus.

Was Reynolds seiner Zeit und seinen Freunden gewesen, hat Burke in dem folgenden schlichten und doch so ergreifenden Nachrufe ausgesprochen, den er wenige Stunden nach Reynolds' Hinscheiden im Sterbehause niederschrieb:*)

„In der verflossenen Nacht starb Sir Joshua Reynolds im 69. Jahre seines Lebens in seinem Hause in Leicester-Fields. Seine Krankheit war lang, aber er trug sie mit milder und heiterer Seelengrösse, ohne die geringste Beimischung von Reizbarkeit und Klage, wie es zu der sanften und gleichmütigen Haltung seines ganzen Lebens stimmte. Schon zu Beginn seiner Krankheit hatte er die bestimmte Ahnung seiner Auflösung und er sah ihr mit jener völligen Fassung entgegen, welche Nichts als die Unschuld, Reinheit und Nützlichkeit seines Lebens und die ungekünstelte Unterwerfung unter den Willen der Vorsehung ihm verleihen konnte. In dieser Lage wurde ihm durch die Zärtlichkeit seiner Umgebung jeder Trost zu Teil, den er sich durch seine Güte indertat wohl verdient hatte.

Sir Joshua Reynolds war in vieler Hinsicht einer der merkwürdigsten Männer seiner Zeit. Er war der erste Engländer, der zu den übrigen Ehren seines Vaterlandes den Ruhm der schönen Künste fügte, sein Geschmack, seine Anmut, seine Gewandtheit, seine glückliche Erfindungsgabe und der Reichtum und Einklang seiner Farben stellen ihn neben die grossen Meister der ruhmreichsten Zeitalter. Im Porträt ging er über sie hinaus, denn er verlieh dieser Kunstgattung, welche die englischen Künstler am Eifrigsten pflegten, eine Manigfaltigkeit, Phantasie und Würde, die er den höheren Richtungen entlehnte und welche selbst Jene, die sie in einer höheren Richtung ausübten, nicht immer bewahrt haben, wenn sie die individuelle Natur darstellten. Seine Porträts erinnern den Beschauer an die Erfindung der Historienmalerei und an die Anmut der Landschaft; in seinen Porträts schien er sich nicht auf diesen Standpunkt zu erheben, als vielmehr aus höherer Sphäre zu ihm herabzusteigen; seine Bilder erläutern seine Lehren,

*) Malone I, CXIX; Leslie-Taylor II, 629 ff.

seine Lehren scheinen von seinen Bildern abgeleitet zu sein. Er hatte die Theorie seiner Kunst ebenso vollkommen inne wie deren Praxis. Um solch ein Maler zu sein, war er ein tiefer und scharfsichtiger Philosoph. In der zuströmenden Fülle fremden und heimischen Ruhmes, von Künstlern und Gelehrten bewundert, umworben von den Grossen, ausgezeichnet von den Machthabern und gefeiert von hervorragenden Dichtern verliess ihn seine angeborene Bescheidenheit, Demut und Reinheit niemals, selbst nicht, wenn er überrascht oder herausgefordert wurde. Auch war selbst für das schärfste Auge nicht der geringste Grad von Anmaassung oder Überhebung in seinem Benehmen oder seinen Werken zu erkennen. Seine verschieden gearteten Talente, von Natur aus mächtig und durch Studien hochentwickelt, seine gesellschaftlichen Tugenden in allen Beziehungen und Verhältnissen des Lebens machten ihn zum Mittelpunkt einer bedeutenden und unvergleichlich verschiedenen Menge angenehmer Gesellschaftskreise, welche sich in Folge seines Todes zerstreuen werden. Er hatte zu viel Verdienste um nicht einige Eifersucht zu erregen, zu viel Unschuld um irgend welche Feindschaft herauszufordern. Der Verlust keines Mannes seiner Zeit wird mit aufrichtigerem, allgemeinerem und ungemischterem Kummer empfunden werden. Heil Dir! Lebe wohl!“

Burke, Malone und Metcalfe, von Reynolds zu Testamentvollstreckern ernannt, setzten eine grosse Todtenfeier ins Werk, nicht ohne zuerst bei Reynolds' altem, nun in der Akademie zu ungebührlichem Einflusse gelangten Gegner Chambers und auch beim Könige Widerstand zu finden, der indessen nach langen Verhandlungen gebrochen ward. Das Leichenbegängnis des Meisters fand am Samstag den 3. März Vormittags von der Akademie aus statt, wo der Leichnam Tags zuvor im Aktsaale aufgebahrt worden war. Die Mitglieder der Akademie, die Associates und Studenten versammelten sich im Ausstellungsraume, die anderen Trauergäste in der Bibliothek und im Ratszimmer. Was Rang und Stellung besass in London, gab dem Verblichenen das letzte Geleite zur St. Pauls-Kathedrale. Die Dukes of Dorset, Leeds und Portland, die Marquis Townshend und Abercorn, die Earls of Carlisle, Inchiquin und Upper Ossory, die Lords Viscount Palmerston und Eliot hielten das Bahrtuch, welches den Schullehrersohn von Plympton deckte. Die Strassen und Plätze und alle Fenster der Häuser, an welchen der lange feierliche Zug vorüberkam, waren mit einer schweigend trauernden Menge gefüllt, alle Kaufläden waren ge-

schlossen. Reynolds ward dicht neben Christopher Wren, dem genialen Schöpfer der Kathedrale, beigesetzt, welche auch van Dycks Leichnam birgt.

England hat seinen Reynolds nicht vergessen. Reynolds gehört aber nicht nur seinem Volke an. Man wird seinen Namen mit Ehren nennen, wo immer und so lange die Pflege künstlerischer Interessen hochgehalten wird.

Ein Nachweis der Stiche nach Reynolds' Werken, sowie der betreffenden Stecher findet sich in folgender Zusammenstellung:

1. James Mac Ardell (geb. in Irland um 1710, gest. in London 1765): Mrs. Grey. Junge Dame mit Vase, zu ihren Füßen Amor, fol. — Her Royal Highness Augusta Hereditary Princess of Brunswick und Lunenburg. Fast lebensgroßes Brustbild, gr. fol. —

2. Francesco Bartolozzi (geb. 1727 zu Florenz, lebte lange Zeit in London, gest. zu Lissabon 1815): Angelika Kaufmann. Collektion Boydell. Oval. fol. I. vor der Schrift; II. Mit derselben, aber vor der Nummer. — Edward Lord Thurlow. Fast ganze Figur im Lehnssessel, gr. fol. I. mit Poggi's Adresse. — Venus hiding Cupido (Duchess of Manchester und ihr Sohn). Oval. fol. — Lady Smith mit ihren Kindern. Mit der Adresse des Bartolozzi 1789, fol. — Jane Countess of Harrington, Lord Viscount Petersham und Hon. Lincoln Stanhope. Mit der Adresse des B. 1789, fol. — The Cottagers. Illustration zu Thompsons „Autumn“ (Macklins British Poets). Mit der Adresse des Macklin. 1794. gr. Fol. —

3. James Basire (geb. zu London 1740, gest. daselbst 1802): Lord Camden. Ganze Figur im Staatskanzler-Ornat. Collection Boydell. gr. fol. I. vor der Schrift; II. mit der Schrift, aber vor der Nummer. —

4. Johann Friedrich Bause (geb. zu Halle a./S. 1738, gest. zu Weimar 1814): La petite Rusée. H. 338 Mm., Br. 269 Mm. K. 39. I. vor aller Schrift; II. nur mit Künstlernamen und Adresse; III. mit der Schrift. —

5. John Blackmore (geb. in England? um 1740): Sam. Foote. 1771. gr. fol. —

6. Pietro Bonato (geb. 1765 zu Bassano, gest. 1820 zu Rom): Countess Spencer. Halbfigur, fol. —

7. F. Bonnefoy (lebte zu Ende des 18. Jahrh. zu London): Miss Bingham. Halbfigur. Mit dem Wappen der Miss Bingham und der Adresse des E. M. Diemar 1786, fol. —

8. Thomas Cheesman (geb. in England um 1755): Lord Grantham und seine Brüder, gr. fol. Es gibt neue Drucke. —

9. Charles Corbutt (geb. um 1736): Garrick zwischen der Tragödie und Comödie. Strive not tragedy nor comedy, fol. — Lady Charlotte Johnston, fol. —

10. John Dean (gest. um 1798): Cupido auf Wolken ruhend, fol. — Lady Gertrud Fitzpatrick, als Kind. 1783, fol. Samuel, als Kind, knieend, betend.

11. William Dickinson (geb. zu London 1746, gest. zu Paris 1823): S. Cäcilia. Mrs. Sheridan als clavierspielende junge Dame. 1771, gr. fol. — Georg III. König von England, gr. fol. — Mr. Barwell, in seinem Cabinette sitzend, mit seinem

Sohne, gr. fol. — Lady Charl. Spencer, neben ihrem Pferde. 1776, gr. fol. — Mrs. Matthews, stehend. 1780, gr. fol. — Diana Viscountess Crosbie. Ganze Figur in einer Landschaft. 1779, gr. fol. — Elisabeth Hamilton, Countess of Derby. Ganze Figur. 1780, gr. fol. —

12. John Dixon (gest. um 1780): Graf Ugolino mit seinen 4 Kindern im Hungerturme zu Pisa, gr. qu. fol. — Henry Earl of Pembroke and Montgomery, gr. fol. — William Robertson. 1772, gr. fol. — Mrs. Blacke, als Juno, den Gürtel der Venus empfangend. 1771, gr. fol. — Miss O'Brien, in tiefem Nachdenken, fol. — Mary Dutchess of Ancaster. Ganze Figur. Links das erregte Meer. gr. fol. —

13. George Thomas Doo (geb. 1800 zu Christ-Church): The banished Lord Porträt des Lord Heathfield, beide herausgegeben von den Associate Engravers. —

14. Robert Dunkarton (geb. um 1744, gest. um 1790): Miss Horneck, als Sultanin, sitzend. 1778, gr. fol. —

15. William Doughty (geb. zu York, gest. zu Lissabon 1782): Admiral Keppel. — Der Dichter William Mason. — Reynolds' Nichte Mary Palmer. — Dr. Samuel Johnson. —

16. Richard Earlons (geb. 1743 zu London, gest. daselbst 1822?): Portrait des Lord Heathfield. —

17. Georg Sigmund und Johann Gottlieb Facius (geb. um 1750 zu Regensburg, seit 1776 in London, gest. daselbst zu Ende des 18. Jahrh.): 14 Bl. The West Window of the chapel new College Oxford. Jervais' Glasmalereien dieser Capelle, nach Zeichnungen von J. R. Mit Text 1785. gr. fol. Hauptfolge. —

18. John Finlaison (geb. um 1730, gest. um 1780): Lord Gardros. 1765, fol. — Lady Elisabeth Melbourne. 1771, fol. — Miss Wyngard. 1771, fol. —

19. Edward Fisher (geb. in Irland um 1730, gest. zu London um 1785): Aug. Keppel, Commandant des königlichen Schiffes Torbay. 1759, gr. fol. — George Lord Edgcombe, Viceadmiral. 1773, fol. — John Lord Vicomte Ligonier, Feldmarschall, zu Pferd, gr. fol. — Laurence Sterne, Pfarrer von York, im Lehnstuhl, fol. — John Armstrong, fol. — Der Marquis von Rockingham, gr. fol. — Garrick zwischen den Museen des Trauer- und Lustspieles. Reddere personae etc. 1762. — Lord Hugh Percy. Fast lebensgrosses Brustbild, gr. fol. — Lady Sara Bunbury, den Grazien opfernd, roy. fol. — Lady Eliza Keppel, dem Hymen opfernd, roy. fol. —

20. Thomas Gaugain (geb. 1748 zu Abbeville, gest. 1805 zu London): Lady Catherine Manners. Brustbild eines Kindes. Mit der Adresse des Gaugain. 1785, fol. —

21. Valentine Green (geb. 1739 in Warwickshire, gest. 1813 zu London): William Chambers, in seinem Cabinet sitzend. 1780, gr. fol. — Lady Betty Delme, mit ihren Kindern. 1779, gr. fol. — Lady Elisabeth Compton. Ganze Figur. 1781, gr. fol. — Mary Isabella Duchess of Rutland, stehend, gr. fol. —

22. Joseph Grozer (geb. um 1755 zu London, gest. um 1799): Schäfer mit Lämmern. — Meister Braddyll. — Mrs. Mackenzie of Seaforth. — The age of innocence. — Lady H. Asaph mit Kind. — Miss Johnson, tanzend. — The Hon. Miss Frances Harris. Ganze Figur. Unten das Wappen. Mit der Widmung des Grozer an den Grafen Darnley und der Adresse. 1792, gr. Fol. —

23. John Hall (geb. 1739 zu Wivenhoe, gest. 1797 zu London): Richard Brinsley Sheridan, fol. —

24. Charles Hardy (lebte um 1790 zu London): Joseph Baretta, lesend. Halbfigur, fol. — Edm. Burke. Brustbild. 1791, fol. — The boy with Cabbage Nets. Kniestück. Mit der Widmung an die Herzogin von Dorset, deren Wappen und der Adresse des Hardy. 1803, fol. —

25. Francis Haward (geb. 1759 zu London, gest. 1797): The infant academy, 1783, qu. fol. — Cynara und Iphigenia. — Mistress Siddons als tragische Muse. 1787, gr. fol. — Mrs. Bunbury. 1781, fol. —

26. Charles Heath (geb. um 1784, gest. 1848): Hercules als Kind, kl. fol. — The puck, fol. —

27. Charles Howard Hodges (geb. um 1774, lebte in Amsterdam, gest. 1837): Hercules als Kind, die Schlange erstickend, gr. fol. — Henry Hope. Kniestück. 1788, gr. fol. — Thom. Warton, gr. fol. — John Lea Esq. Halbfigur sitzend, 1788, gr. fol. — Lady Dashwood und ihr Kind. 1785, fol. — Lady Spencer. 1784, fol. — Portrait des Sir Abraham Hume. — Georg IV. als Prinz von Wales. —

28. Richard Houston (geb. 1728, gest. 1775): Charles Spencer, duke of Marlborough, fol. — Richard Robinson, Archbishop of Armagh, fol. — Maria Countess of Waldgrave (und ihre Tochter) als Madonna, gr. fol. — Miss Kitty Fisher. Halbfigur als Cleopatra, fol. — Miss Powell. Ganze Figur, fol. — Miss Greenway. Halbfigur, fol. —

29. William Humphreys (geb. 1794 zu Dublin, gest. 1865 zu Genua): The coquette. — Kitty Fisher. —

30. Johann Jacobè (geb. 1733 zu Wien, gest. 1797 daselbst): Louis Graf Barbiano, Gesandter zu London. Brustbild, fol. — Miss Monckton, in einem Garten sitzend, gr. fol. —

31. John Jehner (lebte um 1775 zu London): William Henry Cavendish Bentinck. Ganze Figur in einer Landschaft. 1776, fol. — Portrait des Rt. Hon. Wm. Windhalm, Kriegs-Secretär unter Mr. Fox. — James Boswell, der Biograph Johnsons. —

32. John Jones. geb. um 1740, gest. 1797, lebte zu London): Das schlafende Mädchen. fol. — Der Herzog von York, als Ritter des Hosenbandordens, ganze Figur. 1790, gr. fol. — The Right Honourable Mr. Austin 1784, gr. fol. — Charles James Fox. Halbfigur. Mit der Adresse von J. Jones und 2 Bl. Rubinetta. Muscipula. Junges Mädchen mit Vogel und Maus, fol. — [Gab mit Anderen auch das Werk National Gallery heraus, in welchem die dortigen Werke Reynolds' abgebildet sind.] —

33. Ferdinand Joubert (geb. zu Paris, lebte zu London): The age of innocence. —

34. George Keating (geb. 1762 in Irland, arbeitete von 1784 bis 1799 zu London): The Duchess of Devonshire und Lady Georgiana Cavendish. Unten das Wappen mit der Adresse des Keating. 1787, gr. qu. fol. —

35. Peter Lightfoot (lebte zu London): The Duchess of Devonshire. 1784, qu. fol. —

36. John Lucas (geb. 1807 zu London, gest. 1874 daselbst); Samuel als Kind. —

37. Giuseppe Marchi (geb. um 1750 zu Rom, Schüler des Reynolds, starb 1808 zu London): Miss Chalmondeley, als Kind mit einem Hund, gr. fol. — Miss Oliver. 1762, gr. fol. — Miss Crew und Miss Bouverie bei einem Grabmale mit der Inschrift: Et in Arcadia ego. 1770, gr. qu. fol. —

38. Robert Samuel Marcnard (geb. 1751, gest. 1792): F. Bartolozzi, Kupferstecher. Halbfigur. Mit der Adresse von Torre & Cie. 1788, oval fol. —
39. Ernst Morace (geb. 1766 zu Stuttgart, gest. 1806 zu Paris): Angelica Kaufmann, fol. —
40. William Nutter (geb. 1754, gest. 1802, arbeitete zu London): Lady Beauchamp. Hüftbild. Mit dem Wappen, der Widmung des Verlegers R. Cribb an Mrs. Aston u. Cribbs Adresse. 1790. fol. —
41. Richard Purcell (geb. 1736, gest. zu Ende des 18. Jahrh.): John Manners, Marquis of Granbey, gr. fol. — Caroline Duchess of Marlborough, gr. fol. — Lady Fenoulhet, Gräfin von Essex, fol. —
42. Samuel William Reynolds (geb. 1773 zu London, gest. 1835 daselbst): Cymon & Iphigenia. — Der Tod der Dido. — George Dance. — Männerkopf. — Engelsköpfe. — Portrait des Lord Ligonier on Horseback. — The Snake in the Grass. — R.' Selbstportrait. — Portrait einer Dame. — Robinetta. —
43. Robert Sayer (arbeitete von 1750—1780 zu London): Miss Kitty Fisher, fol. —
44. William Sharp (geb. 1746 zu London, gest. 1824 daselbst): Heil. Familie in einer Landschaft. 1792, fol. I. vor aller Schrift; II. vor der Schrift, nur mit gerissenen Künstlernamen. — Der berühmte Anatom John Hunter, im Lehnstuhle bei Tische sitzend, imp. fol. I. vor der Schrift, nur mit den gerissenen Künstlernamen; II. mit angelegter Schrift. — Portrait des Sir Abraham Hume.
45. Johann Keyse Shervin (geb. 1746 in England, gest. 1790 zu London) Sir Joshua Reynolds, Selbstportrait. 1784. I. vor aller Schrift. — Roxalana, weibl. Hüftbild, kl. fol. —
46. Pierre Simon (geb. vor 1750 zu London, gest. 1810): Frances Isabella Ker Gordon. — Engelsköpfe. —
47. Benjamin Smith (gest. 1810 zu London): Bacchus, fol. —
48. John Raphael Smith (geb. 1752 zu Derby, gest. 1812 Doncaster): Lieutenant Colonel Torleton, stehend, mit dem Pferde hinter sich, 1782. — Msr Carnas. 1778. I. vor der Schrift. — Lady Catherine Powlet. 1777. I. vor der Schrift. — The banished Lord, ein Kopf. — The Snake in the Grass. — Lady Caroline Montague, Tochter des Herzogs von Buccleugh. Ganze Figur. Mit der Adresse des J. Boydell. 1777, gr. fol. — Bacchantin. Hüftbild eines jungen Mädchens mit bekränztem Haare. Mit der Adresse des Smith. 1784, fol. —
49. Inigo Spilsbury (geb. 1730 zu London, gest. 1795): Eine Dame mit einem Blumenstrauss. 1762, gr. fol. — Friedrich Howard. 1763, gr. fol. —
50. Charles Spooner (geb. um 1720 zu Dublin, gest. 1767 zu London): Miss Nelly O'Brien, Londoner Courtisane, Kniestück, fol. —
51. Robert Thew (geb. 1758 zu Paddington, gest. 1802 zu Stevenage): Infancy. 4. — Macbeth, gr. fol.
52. Peltro William Tomkins (geb. 1760 zu London, gest. 1840 daselbst): Die Vestalin. Mit Versen aus Gregorys Ode to Meditation u. der Adresse des Thom. Macklin. 1798, gr. fol. —
53. Carl Townley (geb. 1746 zu London): Joshua Reynolds, Selbstportrait, fol. —
54. Charles Turner (geb. 1773 zu Woodstock, gest. 1857 zu London): Die Familie Marlborough. — The Age of Innocence. —

55. Franz Vivares (geb. 1709 in Saint Jean de Ruel in Rouergue, lebte zu London, gest. 1780 daselbst): Landschaft mit der Entführung der Europa. 1769, gr. qu. fol. —

56. James Walker (geb. 1748 zu Peterhead, gest. 1819 zu London): Hercules als Kind erwürgt die Schlangen, gr. fol. —

57. James Ward (geb. 1769 zu London, gest. 1859 daselbst): Mrs. Billington als Heil. Caecilia, fol. —

58. William Ward (geb. 1766 zu London gest. 1826 daselbst): Meditation, sitzendes Mädchen. kl. fol. I. vor der Schrift. —

59. Caroline Watson (geb. 1758 zu London, gest. 1814 daselbst): Contemplation. Nachdenkendes Mädchen, fol. — Prince William Frederick, Sohn des Herzoges von Gloucester. Ganze Figur. 1784, fol. — Mrs. Stanhope, fol. — R.' Selbstporträt mit der Brille, für die Malonesche Ausgabe gestochen. —

60. James Watson (geb. um 1740 zu London, gest. zu Ende des 18. Jahrh.): Kleine Kinder im Walde, fol. I. vor der Schrift. — Bouverie. 1770, gr. fol. — Marquis of Tavistock, bei Tische sitzend, Kniestück. 1767, gr. fol. I. nur mit gerissenen Künstlernamen. — John Manners, Marquis of Granbey, neben seinem Pferde stehend. Sehr gr. fol. I. vor der Schrift, nur mit gerissenen Künstlernamen. — Sir Jeffery Amherst, Commandant en chef der britischen Armee in Amerika. Kniestück. 1766. I. nur mit gerissenen Künstlernamen. — Robert Drummond, Archbishop of York, sitzend. Kniestück. 1764, fol. — James Payne, Architekt, vor dem Tische sitzend, bei ihm sein Sohn James jun. Kniestück, gr. fol. I. vor aller Schrift. — Anna Duchess of Cumberland, ganze Figur. 1773, sehr gr. fol. — Die Herzogin von Manchester, als Diana, gr. fol. — Caroline Duchess of Marlborough, mit ihrer kleinen Tochter Caroline Spencer. Fast ganze Figur. 1768, gr. fol. I. vor aller Schrift; II. vor der Schrift, nur mit gerissenen Künstlernamen. — Barbara, Countess of Coventry; Kniestück, an die Säule gelehnt, gr. fol. I. vor aller Schrift. — L'Allegro. Mistriss Hale nebst Miss Chalmer und Bacchantinnen. Ganze Figuren, gr. fol. I. vor aller Schrift. — Elisabeth Duchess of Buccleugh and Lady Mary Scott. Ganze Figuren. 1776, gr. fol. I. vor der Schrift. — Miss Sarah Bunbury, zu einem Fenster heraussehend, unter welchem Lady Susan Sarah Strangways mit J. Fox lustwandelt, sehr gr. fol. — Mrs. Abington, als Thalia. Ganze Figur im Parke, sehr gr. fol. I. vor der Schrift. —

61. Thomas Watson (geb. 1748 zu London, gest. 1781 daselbst): Henry Frederick, Duke of Cumberland. Ganze Figur, sehr gr. fol. — Thomas Newton, Lord Bishop of Bristol. 1775, fol. — Jacob Way, in Ceremonienkleidung, gr. fol. — David Garrick, bei Tische sitzend. Halbe Figur. 1779, fol. — Lady Stanhope, ganze Figur mit Zeichenmaterialien, sehr gr. fol. — Elisabeth Lady Melbourne und Lady Peinston Lambert. Ganze Figuren. 1775, sehr gr. fol. I. vor der Schrift. — Lady Broughton, stehend, mit Skizzenbuch. Ganze Figur. 1770, sehr gr. fol. — Lady Bampfyld, stehend in ganzer Figur bei einem blühenden Lilienstocke. 1779, sehr gr. fol. — Miss Crew als Hl. Genofeva, unter einer Herde Schafe lesend. 1773, gr. fol. I. vor der Schrift. — Lady Anna Townshend mit ihren beiden Schwestern bekränzt die Statue des Hymen. 1776, sehr gr. qu. fol. I. vor der Schrift. —

62. John Watts (arbeitete von 1760 bis 1780 zu London): Giuseppe Baretti, lesend am Tische, gr. fol. —

63. J. P. Wedgwood (geb. um 1785): Oliver Goldsmith. Brustbild. 4. —

Ausser den Genannten nennt der officiële Katalog der National Gallery (R. N. Wornum) noch folgende Kupferstecher, welche Bilder von Reynolds vervielfältigt haben, deren Nachweis mir indessen nicht gelungen ist: H. Hudson (Porträt des Sir William Hamilton); T. W. Hunt (R's Selbstporträt); J. Jenkins (= David Jenkins, Ende des 18. Jahrh. ?; the banished Lord für Jones Nat. Gallery); R. Page (Porträt des Lord Heathfield, für Jones Nat. Gallery); G. Presbury (die hl. Familie, für Jones Nat. Gallery); A. Sanders (John S. geb. 1750?; Porträts zweier Gentlemen, für Graves' Works of Sir Joshua Reynolds); G. Stoddart (Thomas S. der Maler?; Porträt des Sir Abraham Hume). —

Ein Nachweis der Reynolds-Litteratur findet sich in folgender Zusammenstellung:

Ausgaben seiner Werke:

Discourses delivered at the Royal Academy. 4 to. London, published separately 1771 ff. —

7 Discourses etc. 8 vo. London 1778. —

The Works of Sir J. R.; containing his Discourses, Jdlers, a Journey to Flanders and Holland, and his Commentary on Du Fresnoy's Art of Painting. Printed from the Author's revised copies, with his last corrections and additions. To which is prefixed an Account of the Life and Writings of the Author, by Edmond Malone. Esq. 2 vols. 4 to. London, 1794—97. 3 vols. 8 vo. London. 1798. 3 vols. 8 vo. London 1801. 1809. — The fifth edition, corrected in which is now included a Memoir of the Life of Sir J. R. by Joseph Farington, Esq. 3 vols. 8 vo. London, 1819. —

Discourses of Sir J. R., illustrated by explanatory notes and plates by John Burnet, 1842. —

The Literary Works of Sir J. R., first President of the Royal Academy; to which is prefixed a Memoir of the Author, with remarks on his professional charakter, illustrative of his principles and practice. By Henry William Beechey. 2 vols. Post 8 vo. London 1852. —

Discourses of Sir J. R., annotated by Edmond Gosse. —

Discourses of Sir J. R., with an Introduction by H. Zimmern, W. Scott 1887. —

Akademische Reden über das Studium der Malerei, Dresden, 1781. —

Akademische Reden von J. R., mit biographischen Nachrichten von Kosmely. Hamburg, 1802. —

Quatro Discorsi del J. R. Venetia, 1783. —

Delle Arti del Disegno Discorsi del Cav. Giosuè Reynolds Presidente della R. Accad. di Londra, Trasportati dall' Inglese nel Toscana idioma. 16 mo. Basano, 1787. —

Discours prononcés à l' Académie Royale de Peinture de Londres, par M. Josué Reynolds, Président de la dite Académie. Suivis des Notes du même Auteur sur le Poème de l' Art de Peindre de Dufresnoy. Le tout traduit de l' Anglais. 2 tom. Paris, Moutard, 1787. —

(Dufresnoy, Charl. Alf.) The Art of painting etc. translated in English verse by W. Mason, with annotations by Sir Joshua Reynolds Knt. P. R. H. 4 to. York, 1783. —

Werke über Reynolds (biographische Einleitungen seiner Werke, selbständige Werke):

Malone (s. oben). —

Farington (s. oben). — Von Demselben: Memoir of Sir J. R. with observations on his talents and character. 8 vo. London 1819. —

Beechey (s. oben). —

Price, Sir Uvedale, A Dialogue on the distinct characters of the Picturesque and the Beautiful. In answer to the objections of Mr. Knight (in the second edition of „The Landscape“). Prefaced by an introductory Essay on Beauty; with remarks on the ideas of Sir Joshua Reynolds and Mr. Burke, upon that subject. 8 vo. Hereford 1801. —

Northcote, James, The Life of Sir J. R. comprising original Anecdotes of many distinguished persons, his contemporaries; and a brief Analysis of his Discourses. Plates. 4 to. 1813. 2nd edition, 2 vols. 8 vo. London, 1818. —

Reynolds, Thomas, Life of J. R. London 1839. —

Cotton, William (Burnet, John). Sir J. R. and his works. Gleanings of his diary, unpublished manuscripts, and from other sources. 8 vo. London, 1856. —

Sir J. R.' notes and observations on Pictures, chiefly of the Venetian School being extracts from his Italian Sketchbooks; also the Rev. W. Masons observations on Sir J. R.' method of colouring and some unpublished letters of Dr. Johnson, Malone and Others. With an appendix, containing transcript of Sir Joshua's Account-book, showing what pictures he painted and the prices paid for them. 8 vo. London 1859. —

Sandby, W., History of the Royal Academy of Arts. London, 1862. —

Leslie, Charl. Rob. (Taylor, Thomas), Life and Times of Sir J. R.; with notices of some of his contemporaries. 2 vols. 8 vo. 1865, 1873. —

Stephens, Frederic George, English Children as painted by Sir J. R. An essay on some of the Characteristics of R. as a Painter, with especial reference to his portraiture of children. Illustrated with 15 photographs by A. E. Seeley. 4 to. London, 1866. —

Collins, Sir J. R. as portrait painter. London, 1873. —

Pulling, F. S., Sir J. R. (Great artists), 1880.

Conway, W. M. The artistic Development of R. and Gainsborough. London. 1886. —

Gedichte auf Reynolds u. A.:

A. Pindaric Ode on Painting; adressed to J. Reynolds Esqu., Lond., Griffin, 1768. — A Poetical Epistle to Sir J. Reynolds, Knt., and President of the Royal Academy, Lond., Fielding & Cie., 1777. — Lines on a late Resignation at the Royal Academie, Lond., Robson, 1790. — A Monody to the Memory of Sir J. Reynolds, late President of the Royal Academy, 1792. — A Elegiac Ode to the Memory of Sir J. Reynolds, 1792. — Testimony to the Genius and Memory of Sir J. Reynolds, by the Author of Imperfect Hints towards a new Edition of Shakespeare, London, Walter, 1793. — The Commemoration of Reynolds, 1814.

Aufsätze in Zeitschriften:

Reynolds, Sir Joshua, All the Year, 13: 324. — Art Journal, 17: 181. — (S. Colvin) Portfolio, 4: 66. 82. — (R. N. Wornum.) Portfolio, 8: 53 — 119. — Blackwoods Magazine, 102: 583. — (T. Gautier) Temple Bar, 47: 390. —

Some art. Ecl. M., 87: 370. — with portrait (W. B. Donne) F. Arts Q., 4: 1. —
 Lond. Q., 25: 347. Some Art. Liv. Age, 88: 401. — Liv. Age, 52; 680.

Reynolds and Dr. Johnson, Month 3: 403.

” ” his Birthplace, Art. Journ. 6: 129, 177.

” ” ” Studio, Month, 3: 561.

” ” the Portrait Painters of the last century. Blackwoods Magazine
 1867: 625.

” ” Holbein, Cornhill Magazine, 1: 322.

” Life and Times of, Quart. Rev. 1866: 238, 239.

” as a Painter, Macmillan's Magazine, 16: 281.

” at his Easel, Art Journal., 11: 197.

Reynolds, Discourses of, Blackwoods Magazine, 52: 767; 53: 181, 589.

” Farington's Life of (W. Hazlitt), Edinburgh Review 34: 579.

” Life of, Quarterly Review 119: 281. Same Art. Little's Living
 Age 89: 835. Quar. 120: 105. Edinb. Rev. 23: 263. Dublin Univer-
 sity Magazine 13: 189. Blackw. Magazine 8: 750. Analectiv Magazine
 2: 508; 3: 80; 13: 239.

” Northcotes Life of, Edinb. Rev. 23: 263. Eclectiv Rev. 18: 545.

” Rough Notes of, Southern literary Messenger 9: 705.

” Technical Note of, (P. G. Hamerton) Portfolio 6: 169.

” Intell. Bl. d. A. L. Z., 1792, Nr. 80, 641 f.

” Beilage der Allg. Zeitung 1889, Nr. 188, 189.

Aufsätze in Sammelwerken und Handbüchern, Kataloge und sonstige
 einschlägige Litteratur:

Cunningham, Allan, The Lives of the most eminent British Painters, Sculptors.

Dantès, Dictionnaire biographique et bibliographique, S. 853.

Graesse, Trésor de livres rares et précieux Dresde 1865.

Firmin-Didot, Nouvelle Biographie Générale Paris 1846, 42, 86 ff.

Nagler, Neues Allgem. Künstler-Lexicon 13, 72—85.

L'advocat VIII, 576 f.

Hirsching IX, 2, 130 f.

Reuss 341. Suppl. II, 248.

Jöcher, Allg. Gelehrten-Lexicon, Leipzig 1750 ff., VI, 3, 1925.

Ebert, Allg. Bibliographisches Lexicon, II.

Allg. Künstler-Lexicon (Müller) Stuttg. 1864, 3, 333 ff.

Kugler, Handbuch der Gesch. d. Malerei 2, 447 ff.

Woltmann, Gesch. d. Malerei III. 1070 ff.

Passavant, Kunstreise durch England und Belgien 283 ff.

Waagen, Kunstwerke und Künstler in England, 2, 48.

Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste, Leipzig,
 in der Dyckischen Buchhandlung: die 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 11. 13. Rede in Band IX,
 XIV. XVI, XVII, XXI, XXIII, XXIV, XXXI, XXXV. Bemerkungen hierüber in
 Band XVI, XXIV, XXIX, XXXVI, XXXIX, XL, XLV, LII. Reynolds als Maler
 in Band IX, XIV, XVI, XXIX, XXXI, XXXV, XXXIX, XL. Die Einrichtung
 der Akademie in Band IX.

Pardo de Figueroa, Benito, Examen analítico del Quadro de la Transfiguracion
 de Rafael d' Urbino. 8 vo. Paris 1804. Englische Übersetzung: An Analysis of

Picture of the Transfiguration of R. Sanzie d'Urbino; translated into French from the Spanish of B. P. di F. by S. C. Croze-Magnan; and now translated into English. In which are introduced the remarks and observations of Vasari, Mengs, Reynolds, Fuseli, and other distinguished writers and artists . . . Illustrated etc. Fol. London 1833. —

Encyclopaedia britannica, 7. Ausg., 1842, XIX, 196.

W. Burger, Tresors de l'art exposés à Manchester 1857.

Ch. Blanc, Histoire des peintres de toutes les écoles, livr. 191—192.

Reynolds' (Sir Joshua) Works, comprising a valuable Series of 80 of the largest size Engravings, consisting of Portraits of the English Aristocracy male and female, many of them very rare in an Atlas folio 1760.

Catalogue of portraits engraved from pictures of Sir J. R., Lond. 1794.

Boydell, A Collection of Prints from Pictures painted for the purpose of illustrating the dramatic works of Shakspeare by the Artists of Great Britain. 2 vols. Atlas folio. London 1800, 1803—5. —

Wheatley, A descriptive Catalogue of all the Prints, with the Engravers Names and Dates, which have been engraved from original portraits and pictures by Sir J. Reynolds P. R. A. Post 8 vo. London, 1825. —

Reynolds (Sir Joshua). The graphic Works of Sir J. R. by Sam. Will. Reynolds containing 300 Portraits of eminent Persons during the reign of George III. and 130 historical and fancy Subjects. 4 vols. Fol. Lond. 1820—36.

Engravings from the Works of Sir J. R. 300 mezzotint engravings by S. W. Reynolds. 3 vols. Fol. 1833.

A Catalogue of the Portraits painted by Sir J. Reynolds, compiled from his Autograph Memorandum Books, and from printed Catalogues, etc. by Will. Cotton. 8 vo. London, 1857. —

Continuation of the engraved Works of Sir J. R. P. R. A. consisting of 100 engravings, produced in the best style of art from pictures by Sir J. R. P. R. A. Kindly lent by several of the nobility and gentry. Fol. London, Graves & Co. 1864 etc.

Wornum, The Epochs of Painting, a biographical and critical essay on painting and painters of all times and many places. London 1864, 220, 509 ff.

Eastlake, Materials for a History of oil painting. London 1869, I, II. (u. a. enthaltend: Extracts from Notes by J. R.)

Bürger, Histoire des Peintres de toutes les écoles. École anglaise. Paris 1867 (Mit ausführlicher Inhaltsangabe der Reden).

Chesteau, La Peinture anglaise (Bibliothèque de l'Enseignement des beaux arts). Paris. 26 ff.

Abstract of the Instrument of Institution and Laws of the Royal Academy of Arts in London. Established December 10, 1768. London, Cooper 1797. —

Cotton, William, Some account of the ancient Borough Town of Plympton S. Maurice. 8 vo. 1859. —

Boswell, Life of Dr. Johnson.

Clayden, Early Life of Samuel Rogers.