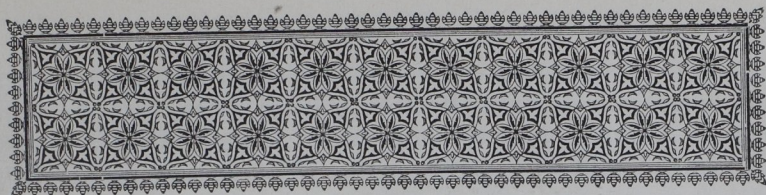


IV. Rede

an die Schüler der **Königlichen Akademie** gerichtet bei
bei der Preisverteilung am 10. Dezember 1771.

Allgemeine Begriffe; der leitende Grundsatz, welcher die Kunst in allen ihren
Teilen regelt; Erfindung, Ausdruck, Farbengebung, Draperie. — Die zwei ver-
schiedenen Stilrichtungen der historischen Malerei, der hohe und der ornamentale
Stil. — Die Schulen, in welchen die beiden sich finden. — Der zusammengesetzte
Stil. — Der auf lokale Sitten und Gewohnheiten oder auf einseitige Anschauung
der Natur gegründete Stil.





Meine Herren!

Der Wert und der Rang jeder Kunst steht im Verhältnisse zu der daran gewendeten geistigen Arbeit oder des durch sie hervorgebrachten geistigen Vergnügens. Je nachdem wir diesen Grundsatz beobachten oder nicht, wird unser Beruf zur freien Kunst oder zum handwerksmässigen Gewerbe. Er stellt an den Einen die höchsten Ansprüche und wendet sich an die edelsten Fähigkeiten; der Andere setzt ihn zur blossen Sache des Schmuckes²⁴⁾ herab und weist dem Maler nur die bescheidene Aufgabe zu, unsere Wohnungen mit eleganter Zierde zu versehen.

Diese Anstrengung des Geistes, welche allein unsere Kunst wirklich veredelt, ist es, was die römische und die venezianische Schule so sehr von einander unterscheidet. Ich habe früher²⁵⁾ bemerkt, dass Vollkommenes nur erreicht wird, wenn man mit Ausserachtlassung des unwesentlichen Beiwerkes vornehmlich das Allgemeine betont. Ich will jetzt versuchen zu zeigen, dass dieser Grundsatz, den ich als metaphysisch richtig bewiesen habe, sich auf alle Seiten der Kunst erstreckt, und dass er der Erfindung, der Komposition, dem Ausdrucke und selbst der Farbengebung und dem Faltenwurfe Das verleiht, was man hohen Stil nennt.

Erfindung in der Malerei schliesst nicht die Erfindung des Gegenstandes mit ein; diesen liefert gewöhnlich der Dichter oder der Geschichtsschreiber. Kein Gegenstand eignet sich zur Wahl, der nicht von allgemeinem Interesse ist; er soll entweder ein erhabenes Beispiel heldenmütigen Tuns oder Leidens sein. In der Handlung oder im Gegenstande muss etwas liegen, was die Menschheit allgemein interessiert und mächtig auf die öffentliche Teilnahme wirkt.

Genau genommen freilich wird es keinen Gegenstand geben, welcher ausnahmslos alle Menschen, kaum einen, der die überwiegende Mehrheit derselben interessierte; aber es giebt Ereignisse und Charaktere, die in jenen Ländern, in denen man unserer Kunst begehrt, so volkstümlich sind, dass man sie als all unseren Zwecken entsprechend betrachten darf. Dazu gehören die grossen Ereignisse der griechischen und römischen Mythologie und Geschichte, welche die Erziehung, die wir in der Jugend geniessen und der übliche Gang der Lektüre ganz Europa vertraut und interessant gemacht hat, ohne dass sie in irgend einem Lande zur Alltäglichkeit des gewöhnlichen Lebens herabgedrückt worden wären. Dazu gehören auch die Hauptgegenstände der biblischen Geschichte, welche nicht nur allgemein bekannt, sondern auch schon durch ihre Verbindung mit unserer Religion verehrungswürdig sind.

Verlangt man, dass der gewählte Gegenstand gemeinverständlich sei, so ist es nicht weniger notwendig, dass mit ihm nichts verquickt werde, was dazu dienen könnte, die Aufmerksamkeit des Beschauers zu teilen. Wenn eine Geschichte erzählt wird, macht sich Jeder im Geiste ein Bild der Handlung und des Ausdruckes der daran beteiligten Personen. Die Macht, dies geistige Bild auf der Leinwand darzustellen, nennt man die Erfindung des Malers. Da nun der Geist bei der Vorstellung dieses Phantasiegebildes nicht auf alle Einzelheiten der Kleidung und der Einrichtung oder des Ortes der Handlung eingeht, so ersinnt der Maler, wenn es zur Darstellung kommt, die kleinen, notwendig begleitenden Umstände in solcher Weise, dass sie dem Beschauer nicht mehr auffallen, als sie ihm selbst bei der ersten Auffassung der Geschichte auffielen.

Ich gebe gerne zu, dass die genaue Vorstellung einiger eigentümlicher Umstände viel dazu beiträgt, das Werk wahr erscheinen zu lassen und den Beschauer in ausserordentlicher Weise einzunehmen; sie können daher nicht ganz zurückgewiesen werden. Aber wenn es etwas in der Kunst giebt, was besonders feinsinnigen Urtheiles bedarf, so ist es die Verteilung dieses kleinen Beiwerkes, das, je nach dem bei dessen Auswahl bekundeten Verständnisse, den Eindruck der Wahrheit fördern oder den der Grossartigkeit beeinträchtigen wird.

Jedenfalls aber liegt der gewöhnlichste und gefährlichste Irrtum in übertriebenem Eingehen auf Kleinigkeiten, und ich glaube hiervor am Eindringlichsten warnen zu sollen, weil hierin am häufigsten gefehlt wird. Die Beziehung auf das Allgemeine adelt erst eigentlich den Gegenstand der Darstellung. Alles Nebensächliche, so vorzüglich

es in seiner Art auch sein mag, muss ohne Bedenken der Hauptsache geopfert werden. Der Maler hat nicht nach Dem zu fragen, was, ohne gerade tadelnswert zu sein, erlaubt ist; er soll sich nicht damit begnügen, zu zeigen, dass es da sein kann, sondern er wird zeigen, dass es wirklich dahin gehört und dass seine Abwesenheit das Bild verstümmeln und lückenhaft machen würde.

So muss man, sobald der Hauptgruppe eine zweite oder dritte Gruppe und eine zweite oder dritte Lichtmasse hinzugefügt wird, dafür sorgen, dass diese untergeordneten Handlungen und Lichter weder einzeln noch zusammen mit der Hauptsache irgendwie in Vergleichung kommen; sie sollen nur einen Teil des Ganzen bilden, das ohne sie unvollkommen wäre. Diese Regel kann auf jede Richtung der Malerei angewendet werden; selbst beim Porträt ist sie wirksam; Reiz und Ähnlichkeit liegt hier, wie wir hinzufügen können, mehr im Erfassen des allgemeinen Charakters²⁶⁾ als in der peinlichen Nachbildung jedes einzelnen Zuges.

So müssen die Personen einen Boden haben, auf welchem sie stehen können, sie müssen bekleidet sein, sie müssen einen Hintergrund haben, Licht und Schatten muss da sein: aber nichts daran darf den Anschein erwecken, als hätte es die Aufmerksamkeit des Künstlers auch nur teilweise beansprucht; es soll vielmehr so angeordnet sein, dass es nicht einmal die Aufmerksamkeit des Beschauers fesselt. Wenn wir ein Werk zergliedern, so erkennen wir die Mühe und das Geschick gut genug, womit der Künstler Hintergrund, Faltenwurf und Lichtmassen anordnet, und wir wissen, dass ein beträchtlicher Teil der Kraft und Wirkung seines Bildes davon abhängt: aber diese Kunstfertigkeit tritt selbst vor dem prüfenden Auge so weit zurück, dass nach Entfernung des Gemäldes keines dieser Nebendinge sich in der Erinnerungsvorstellung findet.

Der grosse Zweck der Kunst besteht darin, die Einbildungskraft zu erregen. Der Maler soll darum die Mittel, mit welchen dies geschieht, nicht zur Schau tragen; der Beschauer soll nur die Wirkung in seiner Brust fühlen. Den mittelmässigen Künstler verdriesst es, wenn ein Teil seines Fleisses dem Beschauer verloren geht. Er giebt sich ebensosehr Mühe, die Zeichen des auf nebensächliche Dinge gerichteten Fleisses zu enthüllen, als der grössere Künstler sie zu verbergen trachtet. In Arbeiten der niedrigeren Art erscheint Alles studiert und überladen; Alles ist prahlende Kunst und offenkundige Absichtlichkeit. Verständnislose verlassen solche Bilder oft mit Worten der Bewunderung auf den Lippen, aber gleichgültigen Herzens.

Aber der Künstler hat an Erfindung nicht genug getan, wenn er nur die untergeordneten Teile seines Gegenstandes einschränkt und zurücktreten lässt; er muss auch oft von der gemeinen, strengen geschichtlichen Treue abweichen, wenn er grosse Zwecke erfüllen will.

Wie sehr der hohe Stil von Denen, die ihn üben, erfordert, dass ihre Gegenstände in poetischer Weise aufgefasst und dargestellt und nicht auf blossе Tatsachen beschränkt werden, kann man an den Kartons von Raffael sehen. In allen Bildern, auf welchen der Maler die Apostel darstellte, hat er sie mit grosser Vornehmheit gezeichnet; er hat ihnen so viel Würde gegeben, als in die menschliche Gestalt überhaupt gelegt werden kann; aber in der heiligen Schrift wird uns ausdrücklich gesagt, dass sie kein ehrwürdiges Aussehen hatten, und der hl. Paulus erzählt von sich selbst, dass seine körperliche Erscheinung dürftig war. Von Alexander sagt man, er sei von niedriger Statur gewesen: ein Maler dürfte ihn nicht so darstellen. Agesilaus war klein, lahm und von dürftiger Erscheinung. Keiner dieser Mängel dürfte in einem Bilde erscheinen, dessen Held er wäre. In Übereinstimmung mit dem Gebrauche nenne ich diese Richtung der Kunst historische Malerei: sie sollte, was sie indertat ist, die poetische heissen.

All dies ist nicht Fälschung von Tatsachen, sondern die Inanspruchnahme der erlaubten poetischen Lizenz. Ein Porträtmaler hält die individuelle Ähnlichkeit fest; ein Geschichtsmaler zeigt den Menschen wie er handelt. Der Maler muss einen Ersatz schaffen für die natürliche Beschränkung seiner Kunst. Er hat nur einen Satz auszusprechen, nur einen Augenblick darzustellen. Er kann nicht weitläufig sein, wie Dichter und Geschichtsschreiber, die uns mit grosser Hochschätzung für den Charakter des Helden oder Heiligen ihrer Darstellung erfüllen und zugleich wissen lassen, dass der Heilige verwachsen und der Held lahm gewesen sei. Der Maler hat kein anderes Mittel, uns einen Begriff von seelischer Grösse zu geben, als die äussere Erscheinung, welche gewöhnlich, jedoch nicht immer, geistige Grösse im Antlitze zum Ausdrucke bringt und jene Übereinstimmung zwischen dem Äusseren und der Empfindung einerseits und der augenblicklichen Lage andererseits, die Jeder wünscht, über welche aber Niemand gebieten kann. Der Maler, der hier leicht erreichen kann, was Andere vergeblich wünschen, soll darin sein Möglichstes tun, da er so viele andere Zeichen wahrer Grösse gar nicht wiederzugeben vermag. Er ist ausserstande, seinen Helden als bedeutenden Mann reden zu lassen; er kann ihn nur so aus-

sehen machen. Er hat daher alle Umstände zu untersuchen, die im Leben würdevolles Aussehen bedingen.

Wie bei der Erfindung, so darf man sich auch bei der Darstellung nicht in Einzelheiten verlieren. Die Figuren sollen nur jenen Ausdruck erhalten, den der Zustand, in welchem sie dargestellt werden, gewöhnlich hervorruft. Doch nicht genug damit; jede Person sollte auch den Ausdruck haben, welchen Menschen ihrer Art gewöhnlich tragen. Freude oder Schmerz eines bedeutenden Menschen kann nicht in gleicher Weise ausgedrückt werden, wie sich ähnliche Leidenschaften auf einem gewöhnlichen Gesichte ausprägen. Aus diesem Grunde wäre etwa Bernini zu tadeln. Dieser in mancher Hinsicht bewundernswerte Bildhauer hat seinem David²⁷⁾ einen sehr gewöhnlichen Ausdruck gegeben; er stellt ihn dar, wie er eben den Stein schleudert, und um ihm den Ausdruck der Energie zu geben, hat er ihn sich auf die Unterlippe beißen lassen. Dieser Ausdruck ist durchaus nicht allgemein und noch weniger würdevoll. Er mag dies an ein oder zwei Beispielen gesehen haben und hielt den Zufall fälschlich für die Regel.

Auch die Farbengebung, die fürs Erste als ein ganz handwerksmässiger Teil der Malerei erscheinen könnte, hat gleichwol ihre Gesetze, die auf demselben herrschenden Grundsätze beruhen, welcher das Grosse und das Kleine im Studium des Malers regelt. Die Farbe entscheidet über den ersten Eindruck, welchen das Bild hervorbringt; je nach ihrem Vortrage wird der die Gallerie durchschreitende Beschauer stehen bleiben oder weitergehen. Soll auf den ersten Blick eine mächtige Wirkung hervorgerufen werden, so sind alle spielerischen und erkünstelten kleinen Lichter zu meiden, wie das Bestreben, in der Farbe gar zu mannigfaltig zu sein; Ruhe und Einfachheit muss das ganze Werk beherrschen, wozu die Breite gleichförmiger und einfacher Farben sehr viel beiträgt. Grossartige Wirkung kann auf zwei verschiedenen Wegen erzielt werden, die sich gegenseitig vollkommen zu widersprechen scheinen. Der eine ist, die Farben nicht über ein gewisses Helldunkel zu erheben, wie es in den Schulen von Bologna oft geübt wurde; der andere geht dahin, sie sehr klar und kräftig zu halten, wie wir es in den Schulen von Rom und Florenz sehen; dennoch ist der herrschende Grundsatz beider Arten die Einfachheit. Gewiss kann nichts einfacher sein, als Eintönigkeit; und auch die deutlichen blauen, roten und gelben Farben, welche man in den Draperien der römischen und florentinischen Schulen sieht, üben jene beabsichtigte grosse Wirkung, obwol sie der Harmonie

entbehren, welche durch Abwechslung gebrochener und durchscheinender Farben hervorgebracht wird. Vielleicht berühren diese bestimmten Farben den Sinn stärker, weil keine innige Verbindung zwischen ihnen herrscht. Auch kriegerische Musik, die berufen ist, edlere Leidenschaften zu erwecken, sucht ihre Wirkung in den jähen und kräftig betonten Übergängen von einem Tone zum anderen, wie es dieser musikalische Stil erfordert, während bei jener, welche bestimmt ist, sanftere Gemütsbewegungen zu erregen, die Töne unmerklich in einander verschmelzen.

Ebenso wie der Historienmaler niemals in die Einzelheiten der Farben eingeht, erniedrigt er auch seine Entwürfe nicht durch kleinliche Rücksichtnahme auf die Unterschiede der Kleidungsstoffe. Nur der niedrigere Stil drückt die Verschiedenheit des Materiales aus; jenem ist die Kleidung weder Wolle noch Leinwand, noch Seide, Atlas oder Sammt: es ist Draperie und sonst nichts weiter. Ein beträchtlicher Teil der Studien des Malers bezieht sich auf die Anordnung der Gewandfalten. Diese ohneweiters der Natur nachzumachen, ist eine mechanische Arbeit, die weder Genie noch Geschmack erfordert; es erheischt jedoch ein sehr feinsinniges Urtheil, das Gewand derart zu ordnen, dass die Falten einen leichten Zusammenhang haben und sich anmutig und mit solch natürlicher Nachlässigkeit aneinander reihen, dass es wie zufällig aussieht und zugleich die Figuren möglichst vorteilhaft erscheinen lässt.

Carlo Maratti²⁸) war der Ansicht, dass die Anordnung des Faltenwurfes eine schwerere Kunst sei, als selbst das Zeichnen der menschlichen Figur, und dass man einen Schüler leichter das Letztere als das Erstere lehren könne, da die Regeln des Faltenwurfes, wie er sagte, nicht so gut festgestellt werden könnten, als die für das richtige Zeichnen der Gestalt. Das ist vielleicht ein Beweis dafür, wie leicht wir unsere eigenen besonderen Vorzüge begünstigen. Man sagt, Carlo Maratti habe sich besonders auf seine Geschicklichkeit in dieser Kunst viel zu Gute getan; doch erscheint die Anordnung bei ihm so auffallend künstlich, dass er selbst in Dem, worin er am meisten Anspruch auf Ruhm erheben konnte, hinter Raffael zurückstand.

Dies ist der grosse Gedanke, von welchem wir uns in den edleren Zweigen unserer Kunst leiten lassen sollen. Auf diesen Grundsatz hat die römische, die florentinische, die bologneser Schule ihr Verfahren gestellt und dadurch das Höchste erreicht; es sind die drei grossen Weltschulen des epischen Stiles. Die Besten der französischen

Schule, Poussin, Lesuer und Lebrun haben sich nach diesem Muster gebildet und können daher, obwol Franzosen, als Abkömmlinge der römischen Schule gelten. Diesen zunächst, wenn auch in ganz anderer Art vortrefflich, können wir die venezianische, die niederländische und die holländische Schule stellen, die sich allerdings durchwegs offenkundig von den hohen Zielen der Kunst abgewendet und in der Ausbildung minderere Vorzüge ihren Ruhm gesucht haben.

Ich weiss wohl, dass Manche mich tadeln werden, wenn ich die Venezianer in diese niedere Klasse einordne und Viele der eifrigsten Bewunderer der Malerei werden meinen, dass Jene mit Unrecht herabgesetzt wurden; doch möge man mich nicht missverstehen. Obwohl ich keineswegs zugeben kann, dass die Venezianer mit den hervorragendsten Malerschulen auf einer Stufe stehen, so haben sie doch Das, was sie anstrebten, vollkommen erfüllt. Da indessen nur Prachtwirkung ihr Ziel ist, da sie lieber blenden als ergreifen, kann die Behauptung keine Kränkung für sie sein, dass ihr Verfahren nur für jene Zwecke taugt, welche sie selbst sich gesetzt haben. Denn was die Pracht erhöhen kann, wird der Erhabenheit Abbruch tun. Dem hohen Stil ist eine Einfachheit, ja man kann sagen, eine Strenge eigen, die, wie ich fürchte, fast unvereinbar ist mit diesem Stile, welcher, im Verhältnisse zu jenem, sinnlich zu nennen ist.

Tintoretto, Paolo Veronese und Andere aus der venezianischen Schule scheinen nur in der Absicht gemalt zu haben, ihre Geschicklichkeit und Findigkeit in der Technik des Malens bewundern zu lassen und mit jener Kunst Aufsehen zu erregen, welche die Anhänger des höheren Stiles, wie ich früher bemerkt habe, zu verbergen trachten.

Bei einer Beratung der französischen Akademie, welcher Lebrun, Sebastien Bourdon²⁹⁾ und alle ausgezeichneten Künstler jener Zeit beiwohnten, wünschte einer der Akademiker ihre Ansicht über Paolo Veroneses Verfahren zu hören, der, wiewol ein bedeutender Maler, den strengen Kunstregeln entgegen, auf seinem Bilde: Perseus und Andromeda, die Hauptfigur in Schatten gestellt hatte. Auf diese Frage wurde damals keine genügende Antwort gegeben. Aber ich wage zu sagen, dass, wenn sie die Stellung des Künstlers beachtet und ihm einen Platz unter den Ornamentisten angewiesen hätten, es nicht schwer gewesen wäre, folgende Antwort zu geben: Es war unvernünftig, etwas zu erwarten, was nicht beabsichtigt war. Des Künstlers Absicht war ausschliesslich, Licht- und Schattenwirkung hervorzubringen;

Alles musste diesem Vorhaben geopfert werden, und die wunderliche Komposition des Bildes stimmte sehr gut zu dem Stile, zu welchem Veronese sich bekannt hat.

Junge Geister sind nur zu leicht geneigt, sich von solcher Malweise blenden zu lassen, und die der Venezianer erregt ganz besonderes Wohlgefallen, denn sie pflegten mit Sorgfalt und in vollendeter Weise alle jene Seiten der Kunst, die dem Auge gefallen und die Sinne gefangen nehmen. Diese Fähigkeit mechanischer Kunstfertigkeit nannte man die Sprache der Maler; aber wir dürfen sagen, dass es nur eine ärmliche Beredtsamkeit ist, die nichts Anderes zeigt, als dass der Redner sprechen kann. Worte sollen als Mittel, nicht als Zweck dienen; Sprache ist das Werkzeug, ihre Wirksamkeit aber liegt im Überzeugen.

Die Sprache der Malerei muss diesen Meistern allerdings zuerkannt werden; aber selbst darin zeigten sie mehr überquellenden Reichtum, als Urteil in der Wahl des Ausdruckes. Wenn wir die uninteressanten Gegenstände ihrer Erfindung oder mindestens die uninteressante Art betrachten, in welcher sie behandelt sind; wenn wir auf das Gesuchte ihrer Kompositionen achten, auf die unnatürlichen und erkünstelten Gegensätze sowol der Figuren als in Licht und Schatten, auf die Fülle von Gewändern und zugleich auf die niedrige Wirkung, welche das Auseinanderhalten der Stoffe ihren Bildern verleiht; wenn wir ihre völlige Gleichgiltigkeit gegen den Ausdruck hinzufügen und dann an die Gedanken und Kenntnisse Michel-Angelos oder an die Einfachheit Raffaels denken, so brauchen wir nicht lange bei diesem Vergleiche zu verweilen. Selbst wenn wir in Hinsicht der Farbe die Ruhe und Keuschheit eines bologneser Pinsels mit der Unruhe und dem Durcheinander vergleichen, die, ohne den leisesten Versuch Gemütsbewegungen zu erregen, jeden Winkel eines venezianischen Bildes erfüllen, dann wird ihre anspruchsvolle Kunst uns nur als fruchtloses Ringen erscheinen: „ein Märchen ist's, erzählt von einem Dummkopf, voller Klang und Wut, das nichts bedeutet.“³⁰⁾

Diejenigen sind völlig im Irrthume, welche glauben, dass der grosse Stil sich glücklich mit dem dekorativen verschmelze, dass die einfache, ernste und majestätische Würde Raffaels mit der Glut und Lebhaftigkeit eines Paolo Veronese oder Tintoretto sich vereinigen liesse. Die Grundsätze beider Richtungen sind einander so entgegengesetzt, dass sie nach meiner Meinung unvereinbar sind, und es ist für sie ebenso unmöglich, nebeneinander zu bestehen, als es unmöglich ist, dass in

einer Seele gleichzeitig die erhabensten Gedanken und die niedrigste Sinnlichkeit vereint sein könnten.

Die venezianischen Maler suchten grösstenteils solche Gegenstände, die ihnen Gelegenheit gaben, eine grosse Anzahl von Figuren vorzuführen, wie Feste, Hochzeiten, Prozessionen, öffentliche Martyrien oder Wundererscheinungen. Ich kann mir leicht vorstellen, dass Paolo Veronese, darüber befragt, geantwortet hätte, dass ein Gegenstand, welcher nicht mindestens vierzig Figuren zuliesse, sich für ein historisches Bild nicht eigne; denn bei einer geringeren Zahl würde nach seiner Ansicht der Maler keine Gelegenheit haben, seine Kunst im Komponieren zu zeigen, sowie seine Geschicklichkeit in der Anordnung und Verteilung der Lichtmassen und Gruppen von Figuren und in der Vorführung einer Fülle von morgenländischen Kleidern und Typen in ihren kostbaren Stoffen.

Bei Jenen, die aus höheren Schulen hervorgingen, verhielt sich dies anders. Annibale Carracci hielt zwölf Personen für ausreichend zu jedem Historienbilde und meinte, dass mehr nur als Platzhalter dienen, dass sie nur gleichgiltige Zuschauer der Haupthandlung sein würden, oder, um seinen eigenen Ausdruck zu gebrauchen, „Personen zum vermieten.“³¹⁾ Ausserdem ist es unmöglich, dass ein so vielfältig zusammengesetztes Bild den zur Erhabenheit so unumgänglich nötigen Eindruck eines ungeteilten Ganzen hervorbringt. So sehr dies auch der Geometrie widersprechen mag, in Sachen des Geschmacks ist es doch wahr, dass viele kleine Teile kein grosses Ganze machen. Das Erhabene erfüllt den Geist plötzlich mit einem grossen Gedanken, wie mit einem Schlage; das blos Anmutige mag man immerhin durch Wiederholung und mittels Anhäufung vieler kleiner Umstände hervorbringen.

Wie sehr immer die Kompositionsweise der venezianischen Schule sich von jener der übrigen Schulen Italiens unterscheiden mag, so ist der Unterschied nicht minder gross in Hinsicht der Farbenwirkung ihrer Bilder. Und obwol man den Venezianern in dieser Beziehung ausserordentliche Geschicklichkeit zugestehen muss, so wird doch sogar die hierin bekundete Geschicklichkeit nur schlecht mit dem grossen Stil übereinstimmen. Ihre Farbengebung ist nicht nur zu leuchtend, sondern — ich wage dies auszusprechen — auch zu harmonisch, um jene echte, einfache und kräftige Wirkung hervorzubringen, welche erhabene Stoffe erfordern, und die nur einfache, ernste Farben einem Werke verleihen können. Dass Jene, welche den Ehrgeiz haben, den grossen Weg der Geschichte zu gehen, die

Edelleute, Dieser Bauern aus der Umgebung von Bassano unter dem Namen von Patriarchen und Propheten in seinen Bildern vorführt.

Die Maler der holländischen Schule befeissigen sich noch mehr eines gewissen Lokaltones. Für sie ist ein Historienbild geradezu ein Bildnis ihrer selbst; sie mögen das Innere oder das Äussere ihrer Häuser darstellen, immer sehen wir ihr Volk bei den ihm eigentümlichen Beschäftigungen, arbeitend oder trinkend, spielend oder streitend. Die Zufälligkeiten, die sich auf diesen Bildern finden, sind so weit davon entfernt, einen allgemeinen Einblick in das menschliche Leben zu bieten, dass sie vielmehr all die intimen Eigenheiten eines bestimmten Volkes darstellen, welche der übrigen Menschheit vielfach fremd sind. Doch gebührt den Malern immerhin Lob, da sie in ihrer Weise auch ausgezeichnet sind; sonderbar berührt es nur, wenn sie sich aus ihrem engen Gesichtskreise heraus an die Weltgeschichte wagen und grosse Ereignisse dadurch herabziehen, dass sie spießbürgerliche Gestalten zu ihren Trägern machen.

Eine gewisse Geschicklichkeit, eine über das übliche Maass hinausgehende mechanische Fertigkeit ist augenscheinlich Das, worin sie sich auszuzeichnen suchen. So sehen wir, dass diese Schule allein die Gewohnheit hat, Kerzenlicht nicht so darzustellen, wie es uns wirklich des Nachts erscheint, sondern rot, wie es dem Beschauer bei Tage die Gegenstände beleuchten würde. Solche Stückchen, wenn man sie auch beim niederen Stile, wo kleinliche Effekte der einzige Zweck sind, entschuldigen kann, sind beim höheren unverzeihlich, wo die Aufmerksamkeit nie durch Kleinigkeiten abgezogen, sondern durch den Gegenstand selbst vollkommen in Anspruch genommen werden sollte.

Dieselbe Lokalstimmung,³⁸⁾ welche der holländischen Schule ihr Gepräge verleiht, erstreckt sich selbst auf die Landschaftsmalerei, und sogar Rubens, der viele Landschaften gemalt hat, ist hierin sehr weit gegangen. Ihre Bilder dieser Art sind, wie mich bedünkt, immer Ansichten eines bestimmten Fleckchens Erde, und allesamt in ihrer Art treue, aber sehr einseitige Porträts. Claude-Lorrain hingegen war davon überzeugt, dass es selten schön wirkt, wenn man die Natur nimmt, wie man sie eben findet. Seine Bilder sind aus einer Reihe von Zeichnungen zusammengestellt, welche er vorher nach verschiedenen schönen Naturszenen und Ansichten angefertigt hatte. Rubens suchte freilich in gewissem Maasse die gerügten Fehler dadurch gut zu machen, dass er sich bemühte, seine Bilder, die sonst nicht gewirkt hätten, durch Einführung von Regenbogen,

Sturm oder von irgend einem zufälligen Lichteffecte zu heben und zu beleben. Dass Claude-Lorrains wählerisches Verfahren von den Landschaftsmalern im Gegensatze zu dem der niederländischen und holländischen Schulen nachgeahmt werden sollte, kann keinem Zweifel unterliegen, da es auf demselben richtigen Grundsätze beruht, durch dessen Beobachtung die Gestalten des Historienmalers zu vollkommenen werden. Ob aber andererseits die Landschaftsmalerei berechtigt ist, so weit zu gehen, dass sie Alles, was sie Zufälle der Natur nennt, zurückweist, ist nicht leicht zu bestimmen. Sicher ist, dass Claude-Lorrain sich selten, wenn überhaupt je, solcher zufälliger Effecte bediente; sei es, dass er der Meinung war, solche Eigentümlichkeiten wären dem von ihm erwählten Stile, der das Typische in der Natur³⁹⁾ aufsucht, entgegen, oder dass er glaubte, sie zögen die Aufmerksamkeit zu sehr auf sich und würden jene Ruhe und Friedlichkeit zerstören, welche er für diese Art der Malerei als nötig erachtet hat.

Auch ein Porträtmaler, der sich an die Geschichtsmalerei wagt, kommt, wenn er nicht sehr auf seiner Hut ist, leicht dazu, sich zu sehr in Einzelheiten zu verlieren. Er macht aus seinen historischen Köpfen nur zu oft Porträts, wie dies einst bei jenen alten Malern üblich war, welche die Kunst wiederbelebt haben, ehe man ihre Grundregeln kannte und übte. Der Historienmaler malt Typen;⁴⁰⁾ der Porträtmaler Individuen⁴¹⁾ und folglich ein Modell mit all seinen Fehlern.

So kann gewohnheitsmässige Übung niederer Kunstfertigkeiten Viele von der Erreichung höherer Ziele abhalten. Aber Diejenigen von uns, die sich in diesen bescheidenen Bahnen unseres Berufes bewegen, wissen wohl, dass sie es um so mehr nötig haben, ihrem Gegenstande durch Anbringung kleiner ausschmückender Einzelheiten aufzuhelfen, je geringerer Wert ihm von Natur aus innewohnt. Es wäre für Einen, der häusliche Szenen, Porträts, Landschaften, Tierstücke oder Stilleben malt, lächerlich, wollte er sagen, dass er jene Eigenschaften verachte, welche die mehr untergeordneten Schulen so berühmt gemacht haben. Die Kunst der Farbengebung, die geschickte Anordnung von Licht und Schatten sind wesentliche Erfordernisse seiner eng begrenzten Arbeiten. Wenn wir noch tiefer steigen, was ist der Frucht- und Blumenmaler ohne die äusserste Kunst des Kolorites und ohne Das, was die Maler Behandlung⁴²⁾ nennen, nämlich jene Leichtigkeit des Pinsels, die grosse Übung erfordert und den Eindruck erweckt, als ob Alles mühelos gemacht

wäre? Mancher wird sich hier an einen Blumenmaler erinnern, der damit prahlte, dass er es verachte, für die „Million“ zu malen; er behauptete vielmehr, im wahren italienischen Stile zu malen und, die Menge geringschätzend, berief er sich mit Vorliebe auf die Bewunderung Weniger. Seine Vorstellung vom italienischen Geschmacke war, so schwarz und schmutzig als möglich zu malen und Klarheit und Leuchtkraft der Farben Denen zu überlassen, welchen Geld lieber war als Unsterblichkeit. Die Folge war vorauszusehen. Diese unbedeutenden Vorzüge sind hier wesentliche Schönheiten, und ohne Verdienst hierin wird das Werk des Künstlers nur von kürzerer Dauer sein als seine Objekte.

Nach dem Gesagten geht nun unsere Überzeugung dahin, dass es zwei verschiedene Stile der Historienmalerei giebt: den grossen, und den glänzenden oder ornamentalen.

Der hohe Stil steht auf eigenen Füßen und bedarf einer Hinzufügung geringerer Schönheiten nicht, ja er lässt sie vielleicht nicht einmal zu. Der ornamentale Stil besitzt auch seine besonderen Verdienste. Wenn nun auch die Vereinigung dieser beiden eine Art zusammengesetzten Stiles geben könnte, so würde dieser wahrscheinlich unvollkommener sein als jeder einzelne von denen, welche die Verbindung eingehen. Beide Arten sind verdienstlich und können, wenn auch in verschiedener Art, ausgezeichnet sein, soferne die Gleichmässigkeit gewahrt und das Allgemeine und Besondere in der Natur nicht vermischt wird. Selbst die geringere von ihnen ist schwer genug zu erreichen, da aber auf beiden Seiten bereits grosse Künstler den ersten Platz eingenommen haben, so waren Manche von den Nachfolgern der Ansicht, dass hier kein Raum für sie sei; der Ehrgeiz, der Drang nach Neuem in ihrer Seele, und vielleicht auch der Wunsch, den kürzesten Weg zu gehen, trieb sie zu einem Mittelwege zwischen beiden, den sie in einer Vereinigung beider Richtungen suchten. Aber, wie der ernste, majestätische Stil durch die Verquickung mit einem reichen und heiteren leiden musste, so wurde auch die ornamentale Kunst der Venezianer in mancher Hinsicht durch den Versuch beeinträchtigt, ihm Einfachheit zu gesellen.

Wol kann man behaupten, dass der hohe Stil durch eine Beimischung jenes geringeren immer mehr oder minder verlieren wird, während dieser allerdings in manchen Fällen durch eine Anleihe bei jenem gewinnen mag. So besitzt der Porträtmaler, wenn er seinen Gegenstand zu erhöhen und zu veredeln anstrebt, kein anderes Mittel, als dass er ihn einem Typus⁴³) nähert. Er lässt alle unbedeutenden

Furchen und Eigentümlichkeiten im Gesichte weg und ändert das moderne Kleid in eines, das dem Wechsel der Mode nicht unterliegt und uns nicht allzu vertraut und alltäglich erscheint. Wenn freilich die genaue Ähnlichkeit des darzustellenden Individuums als höchster Zweck gilt, dann wird der Maler durch eine der allgemeinen Natur entnommene Veredlung⁴⁴⁾ mehr verlieren als gewinnen. Denn es ist schwer, den Charakter eines Gesichtes auf andere Weise zu veredeln, als auf Kosten der Ähnlichkeit, welche von Denen, die dem Maler sitzen, fast durchwegs verlangt wird.

Von Denen, welche jene Stilmischung geübt und bei diesem gefährlichen Beginnen Erfolg erzielt haben, ist Correggio vielleicht der bedeutendste. Sein Stil beruht auf einer Verquickung von Liebreiz und Anmut mit der Einfachheit des grossen Stiles. Breite des Lichtes und der Farbe, idealistische Behandlung des Faltenwurfes,⁴⁵⁾ ununterbrochener Fluss der Umrisslinien — Alles strebt nach dieser Wirkung. Nächst ihm (vielleicht gleich ihm) hat Parmegianino⁴⁶⁾ die weichliche Anmut, welche zu seiner Zeit auf der Tagesordnung war, durch Verbindung mit der Einfachheit der Alten und mit Michel-Angelos Grösse und Strenge geadelt. Man muss nichtsdestoweniger gestehen, dass diese beiden ausserordentlichen Männer in ihrem Eifer, den höchsten Grad von Liebreiz darzustellen, manchmal vielleicht die erlaubten Grenzen überschritten haben und in den hassenswertesten aller Fehler verfallen sind, in Affektation. Es ist wirklich ein eigentümliches Merkmal genialer Männer, sich vor Kälte und Schaleit zu fürchten und zu glauben, dass sie sich davon nicht weit genug entfernt halten können. Besonders diesen grossen Meistern des Liebreizes und der Anmut geschieht dies. Sie gehen keck bis dicht an den Rand des Lächerlichen; der Beschauer erschrickt, aber bewundert zugleich ihre Kraft und Kühnheit.

„Seltsamen Reizes, aller Launen voll,

— — — — —
Hat leidenschaftlicher uns nie bewegt

Als nah an Allem, was uns Hass erregt.“⁴⁷⁾

Die Irrtümer des Genies sind jedoch verzeihlich und selbst von den höchst gepriesenen Malern war keiner völlig frei von ihnen; aber sie haben uns durch die allgemeine Richtigkeit ihres Verfahrens gelehrt, ihre eigenen bewussten oder unbewussten Abweichungen zu verbessern. Selbst die Allerbesten waren nicht immer auf ihrer Hut und es giebt vielleicht keinen Fehler, der nicht gerade unter dem Schutze einer der maassgebendsten Autoritäten stände; doch nur jener

Stil ist vollkommen, in welchem die besten Grundsätze vertreten sind, und nur jene Meister stehen in unserer Achtung mit Recht an erster Stelle, welche die Grenzen der Kunst erweitern und sie zu ihrer äussersten Stufe der Vollendung erheben, indem sie das Höchste, was die Natur bietet, darstellen.

Kurz, es giebt, scheint mir, nur einen herrschenden Grundsatz, welcher jede Kunst regelt und ihre Dauer verbürgt. Nur jene Werke, mögen sie von Dichtern, Malern, Moralisten oder Historikern herühren, sind unsterblich, die dem allgemeinen Charakter der Natur Rechnung tragen; während jene, die ihr Dasein vereinzelt Gebrauchen und Gewohnheiten, einseitiger Anschauung der Natur oder den Strömungen der Mode verdanken, nur so lange leben, wie jener, der sie aus der Dunkelheit hervorgezogen hat. Gegenwart und Zukunft stehen sich feindlich gegenüber; wer der einen anhängt, hat von Seiten der anderen nur Geringschätzung zu erwarten.