

9 1469

mw



DAS ZEICHNEN

und

DIE DAMIT VERWANDTEN KÜNSTE

aus dem Französischen des Herrn Neveu

übersetzt von

I. M. M i h e s

I. T h e i l

nebst einer Tabelle und zweien Kupfertafeln



Breslau, Hirschberg und Lissa in Südpreussen, 1798

bei Johann Friedrich Korn, dem Aelteren

Der Buchladen in Breslau ist neben dem Königl. Ober- Zoll- und
Accisamt auf dem grossen Ringe.





Vorerinnerung des Uebersetzers.

Der Grund, warum ich aus dem Journal Polytechnique ou Bulletin du travail fait à l'école centrale des travaux publics à Paris An III de la République die Uebersetzung der Abhandlung über das Zeichnen und die damit verwandten Künste unternommen habe, ist, denen Lehrern dieser Kunst in unserm Vaterlande ein Resumé in die Hände zu geben, wodurch sie ihren Schülern den richtigen Gesichtspunkt angeben können, aus welchem dieselbe in moralischer, politischer und Künstlerhinsicht betrachtet werden muß; wenn man nicht, wie wohl oft zu geschehen pfleget, diese Kunst zum Spielwerk herabsetzen will. Wie unverkennbar der Einfluß derselben auf die Sitten und das bürgerliche Leben ist, wie stark durch sie ästhätischer Sinn befördert werde, haben alle gebildete Nationen und alle Zeitalter, worinnen Humanität nur etwas fühlbar war, nicht nur anerkannt, sondern auch ohne besondere Humanität von dieser stillen Kunst des Schönen, finanzmäßige Vortheile für Handlung und Manufacturen gezogen. Da sich also hier die Grazien der Kunst mit der Oeconomie verbinden; so glaube ich nichts Überflüssiges zu thun, wenn ich dieses neufränkische Schulenproduct meinen Landsleuten in ihrer Sprache über-

gebe und zwar um so mehr, da nur wenige sich obbemeldetes Werk, wegen dieser Abhandlung anzuschaffen geneigt seyn möchten. Der Kenner wird zwar darinnen nichts finden, welches nicht schon in mehrern und wichtigern Werken vielleicht besser und schöner gesagt ist, indessen sind dies meistens nur kostbare und zerstreute Fragmente, die nicht nur eine nachhaltendere Lectüre und intuitive Kenntniss großer Kunstwerke; sondern auch in vieler Hinsicht einen Initiirten der Künste selbst zu erfordern scheinen; der Schwierigkeit, diese Werke zu erhalten, nicht zu gedenken.

Was die Uebersetzung selbst betrifft, so habe ich mich mehr einer treuen als schönen Diction beflüssiget, weil die Elemente jeder Kunst oder Wissenschaft weniger den Grazien, als der ernstern Deutlichkeit opfern müssen.

Breslau den roten August 1797.

Uebersetzer.

Vorbericht des Verfassers.

Die vereinigten Comités hatten in dem Organisationsplan der Central-
 schule beschlossen, daß jeder Lehrer denjenigen Theil des Unterrichts,
 welcher ihm anvertrauet war, mit einer mündlichen Uebersicht eröffnen
 sollte, welche das Ganze der Materie auf eine vollständige obgleich abge-
 kürzte Art darstellte. Diese Uebersicht sollte den Zöglingen statt einer
 Tabelle dienen; sie reichte so zu sagen, in drei Monaten die Charte des
 Landes dar, welches dieselben in drei Jahren durchlaufen sollten. Zu-
 gleich wurde der Lehrer der Zeichenkunst verpflichtet, ebenfalls eine der-
 gleichen Uebersicht von dem Theile seines Unterrichts zu geben, der ihm
 anvertrauet war. Um sich nun von seinem Gange selbst Rechenschaft
 abzulegen und ihn seinen Zöglingen kenntlicher zu machen, hält er für dien-
 lich ihren Augen eine analytische Tabelle die den Plan seiner Arbeit an-
 zeigt, und das raisonnirende Programm über die neun Vorlesungen vor-
 zulegen, aus denen der Cursus bestehen soll. Er ladet demnach diejeni-
 gen ein, welche sich eine richtige Idee von der Unterrichtsmethode, die er
 befolgen zu müssen geglaubt hat, machen wollen, die beigefügte Tabelle
 zu befragen.

Wenn jemand diesen Entwurf für Ingenieurs zu weitläufig finden soll-
 te, welche, sagt man, weder Mahler noch Bildhauer seyn sollen: so kann
 man entgegen, daß der Geist junger Leute gern einen großen Horizont
 umfaßt; daß es für die Würde des Unterrichts in der polytechnischen
 Schule und für die Hoffnung, welche die Regierung auf sie gründet, immer

zweckmäfsig ist, den Umkreis der Ideen zu erweitern; und dafs übrigens, nachdem man eine weit umfassende Theorie dargestellt hat, man sich leicht in der Ausübung in diejenigen Grenzen zurückziehen kann, die man angemessen findet.

Der wörtliche und theoretische Vortrag hatte nur einmal in der Decade statt; aber das praktische Studium des Zeichners, wurde gleich von den ersten Tagen der Eröffnung der Schule vorgenommen, von 5 Uhr Abends bis um 8 Uhr.

Bei dem Zeichnen der Gestalt fingen die Zöglinge an. Dieses Studium ist der Schlüssel zu allen Künsten, die das Zeichnen zur Basis haben; sie führet zu dessen verschiedenen Gattungen, die dem Ingenieur nöthig sind; so wie bei der Architektur, der Landschaftsmahlerei, dem Chartenzeichnen etc. Sie gewöhnet die Verhältnisse zu schätzen; sie mit Richtigkeit auszudrücken; oder, wie man sagt, giebt ein richtiges Augenmaafs.

Die verschiedenen Mittel, welche in der Schule zum Unterricht der Zöglinge angewandt werden, bestehen in gezeichneten Mustern, alten Statuen und dem lebenden Modell. Die geschicktesten Künstler sind gehalten, der Schule die ihr nöthigen verschiedenen Zeichnungen zu reichen; schon füllen sich die Mappen mit vortrefflichen Werken, die nach den grössten Meistern gemacht oder von geschickten Künstlern zusammengesetzt sind; so wie die Bürger Demaine, Valenciennes, Gerard, Merimée, Suvée, David, Vincent, Regnault, Menier, Lemire, Battard, Bidault, Bourgeois, Duncuy etc. Die Professoren sind unter den geschicktesten jungen Künstlern gewählt worden, die in den Werkstätten Davids, Vincent, Regnault etc. dem guten Geschmack des Zeichnens zugebildet sind. Dies sind die Bürger Merimée, Gounod, Gerard, Bosio und die beiden Brüder Lemire. Sie haben eben so viel Eifer, als Talent; und das Interesse, welches sie an der Erfüllung ihrer Amtspflichten nehmen, leistet für den Fortgang des Studiums sichere Gewähr. Einige Zöglinge haben schon bewundernswürdige Fort-

Fortschritte gemacht, und giebt es einige unter ihnen, welche in der Schule die ersten Elemente des Zeichnens angefangen haben, und dormalen nach erhabener Arbeit (après la bosse) zeichnen und bald nach dem lebenden Modell arbeiten werden. Man kann annehmen, daß ein Drittheil der Zöglinge voll Anlage, guten Willen und Eifer ist, ein zweites Drittheil hat eben so guten Willen aber mit weniger Geschicklichkeit oder Alter bleibt es hinter dem auserlesenen Drittheil zurück. Man muß gestehen, daß das letzte Drittheil, wenn es nicht mehr Nutzen vom Unterricht hat, als jetzt, die Stellen usurpirt, die von bessern Subjecten besetzt werden könnten, und bei denen es zweckmässig wäre, ihnen am Ende des Jahres ihre Plätze zu nehmen, wenn ihre Nachlässigkeit, durch ihre geringen Fortschritte und die Listen über ihre öftere Abwesenheit erwiesen seyn wird.

Nun wollen wir noch ein Wort über die Wichtigkeit beifügen, die dem Unterricht im Zeichnen in der Centralschule gegeben werden, und über den Aufwand, den er veranlassen muß.

Wenn der Hauptgegenstand der Schule nicht ist, Mahler, Bildhauer und Architekten für die Republik zu bilden; so wird man wenigstens zugeben, daß die Ingenieure mit diesen verschiedenen Künsten bekannt werden, daß sie davon die ersten Notionen bekommen müssen, damit sie nach Art der Griechen und Römer nicht allein feste und gut gebauete Brücken, Wege, Gebäude zu errichten, sondern sie auch geschmackvoll zu verziern wissen. Die Wahrheit dieser Behauptung ist unläugbar; das was folgt ist in demselben Falle.

Wenn der Kriegersingenieur in Eil ein feindliches Land durchfliegt, wenn er auf Kundschaft ausgehet, wenn er die Außenwerke eines belagerten Platzes untersucht, dann erlauben die Gefahren, welche ihn umgeben, die Kugeln die um ihn herumpfeifen, ihm nur einen flüchtigen Blick auf das Terrain, welches er zu durchlaufen hat: kommt er aber in sein Zelt und weiß zu zeichnen, so wird er seine Ideen für sich selbst und andere fixiren;

ren; er wird die Natur des Landes, den Lauf der Flüsse und Bäche, die Unregelmäßigkeit des Terrains kennen lehren und durch einen leichten Entwurf nützlicher, als die längste Beschreibung, den Marschen und Lagern der Armeen sehr dienlich seyn; er wird die Angriffe bestimmen und zum Glück einer Belagerung oder einer Schlacht beitragen.

Obgleich übrigens der Ingenieur das Feld der schönen Künste nicht in seiner ganzen Ausdehnung durchlaufen kann; so muß er sie doch nach demselben Zweck, wie der Mahler, Bildhauer und Architekt betrachten. Die Grundsätze, die er in seinem Unterrichte befolgt, müssen zusammengedrängter dieselben, aber eben so auf Vollkommenheit hingeleitet seyn.

Noch mehr, wenn der Zufall einige Genies der Centralschule zuführet, geschaffen ihr Vaterland und sich selbst im Felde der Künste zu erleuchten; so muß die Schule im Stande seyn, diese kostbaren Keime zu entwickeln; so ist es nöthig, daß die ersten Lectionen, die sie empfangen haben, sie zur Vollkommenheit führen können; und wenn sie dieselbe erreicht haben, daß sie sich mit Erkenntlichkeit dessen erinnern, was sie in der Schule gelernt, und daß sie ihr die ersten Fortschritte zu danken haben.

Neveu.

E I N L E I T U N G.

Nächst der Moral, welche die Regierungen gründet und befestiget, sind es die Wissenschaften und Künste, welche ihnen Ruhm verleihen und sie der Glückseligkeit versichern; sie sind es, welche die Sitten sanft machen, sie verschönern das Leben, sie sind die süssesten Früchte des Geistes, das wahre Band der Gesellschaft.

In der schrecklichen Epoche, die Frankreich verheerte, gab es indess mächtige Menschen, die da sagten: „Laßt uns die Gelehrten vernichten, die Wissenschaften zerstören; sie widersprechen unsern Projecten und entlarven unsern Ehrgeitz: „das Licht möge verlöschen und die Künste verschwinden. Die Dummheit dienet uns, wir wollen sie beschützen; sie herrsche durch uns und wir durch sie!“

Ihr blutdürstiges System ist nur zu sehr gediehen. Unter seiner Herrschaft war Ruf ein Grund zur Verbannung, Wissen ein Todesurtheil; die Talente, die Tugend, Dienste, nichts war heilig; der Schrecken lähmte alle Seelen, keine Hofnung war mehr vorhanden; Tod und Unwissenheit durchstriefen die Republik und deckten sie mit Blut und Finsternis.

Geendet haben endlich so viele Schrecken, die Herrschaft der Lasterhaften ist vorbey; mit ihren Leichen haben sie den Abgrund erfüllt, den sie eröffnet hatten, und die Nation, ihre Verbrechen strafend, hat sich vor der Schande, ihre vermuthlichen Complizen zu seyn, gerettet. Frankreich erhält schon eine neue Ansicht, das Vertrauen kommt wieder, die Hofnung wird gebohren; das Genie der Künste verbunden mit dem der Freiheit weckt die Talente, tröstet die Republik und belebt alle Theile des Staatskörpers.

So große Uebel lassen sich indessen nicht schnell heilen, das Ungewitter ist geendet, der Sturm entfernt sich, aber das seit langer Zeit hin und her geworfene Staatsschiff bedarf Ruhe und fordert die Hülfe einer geschickten Hand.

Vom Convent muß man diese Hülfe erwarten, durch die öffentliche Meinung verstärkt, kennt er bereits seine Macht, weis was er der Nation und sich selbst schuldig ist und unermüdet beschäftigt sich seine Vorsicht die Uebel wieder gut zu machen, die er nicht hat hindern können. Frankreichs Feinde werden nun nicht mehr sagen, daß die Thätigkeit seiner Gesetzgeber es zu zerstören diene, daß sie sich nur mit Ruinen umgeben und daß keine nützliche Einrichtung diejenigen ersetzt habe, welche zu vernichten, sie nicht ausweichen konnten. Von allen Seiten organisiret sich schon der Unterricht, die Normalschulen geben der Unterweisung eine unentbehrliche Gleichförmigkeit; die Anfangsgründe der Wissenschaften werden zu jedermanns Gebrauch dargelegt; und die bürgerliche Gleichheit, die zwischen den gebildeten Menschen und Ignoranten nur täuschend ist, wird durch die Gleichheit des Unterrichts aufhören eine Chimäre zu seyn.

Wenn aber auch das Studium der Sittenlehre das wichtigste von denen ist, mit welchen sich der Gesetzgeber beschäftigen muß: so giebt es doch noch andere, die seine Blicke verdienen; er kann die Künste und Wissenschaften, welche die Glückseligkeit der Staaten machen, nicht vernachlässigen. Der Convent, von diesem Princip durchdrungen, bestrebet sich, ihnen alle Aufmunterung, jeden Schwung zu geben, die sie blühend machen werden. Sein Vorausblick erstreckt sich auf alles, er giebt von der glücklichen Friedensepoche den Vorschmack, bereitet ihre Süßigkeiten vor. Die Kunst zu heilen nach allen Theilen gelehrt, giebt der ganzen Oberfläche der Republik geschickte Aerzte. Bibliotheken, kostbare Sammlungen, Museen reichen der Wißbegierde Nahrung und den Studien Unterstützung dar; bald werden die Schulen der Mahler, der Bildhauerkunst und Architektur Frankreich seine geschickten Künstler erhalten und neue bilden. Schon eröffnet sich die Centralschule der öffentlichen Arbeiten; alles verkündigt ihr ein glänzendes Loos, alles verspricht die Wünsche gebildeter Männer zu erfüllen, die bei ihrer Errichtung geholfen haben.

Diese Schule, geschaffen, den gegenwärtigen Zeitpunkt der Revolution zu verherrlichen, wird die Pflanzschule seyn, woraus die Republik die nöthigen Ingenieure zu den Arbeiten wird nehmen können, die sie anordnet und deren Kosten sie trägt. Alle auf diese Arbeiten sich beziehende Wissenschaften werden ihnen gelehrt, alle Mittel des Studiums nicht geschont werden. Und die Fortschritte, die ihre Bemühungen einst krönen, indem sie die Republik verherrlichen, werden sie für ihre Vorschüsse entschädigen, und sie in den Augen der Nation rechtfertigen.

Die drei vereinigten Comités haben den Unterricht in einer Centralschule für unvollständig gehalten, wenn das Studium des Zeichnens ausser Acht gelassen würde.

würde. Mit Recht haben sie geglaubt, daß von der Art des Unterrichts dessen Fortschritte selbst stets abhängen; daß Fortsetzung der Arbeit nur durch ihre Abwechslung möglich sey und daß angewandten und strengen Beschäftigungen lebhaftere und weniger anstrengende folgen müssen; auch haben sie geglaubt, daß die Kunst, welche die Schönheiten der Natur aufsucht, die Vollkommenheit der Formen studiret und die so vielen verschiedenen Künsten zur Basis dienet, zur Erziehung eines Ingenieurs gehöre.

In der That muß ihm kein Studium fremd seyn; alles, was seinen Geschmack reinigen und erweitern kann, muß ihm gelehrt werden; er muß auf der Bahn der alten Künstler einhergehen, deren Werke nicht weniger schön, als dauerhaft gebauet sind und die so wohl durch die Grösse des Ganzen, als durch die Richtigkeit der Verhältnisse und durch den Geschmack der Verzierungen glänzen. Um auf diese Stufe des Talents zu gelangen, ist ihm Zeichenkunde ein unentbehrliches Studium. Von allen Formen ist die Menschliche, als bestimteste diejenige, nach welcher alle übrigen in ihrem Maas und ihrer Vollkommenheit geschätzt werden. Es war demnach zweckmässig, daß man die Zeichenkunde in die Erziehung der Ingenieurs aufnahm; nicht um eigentliche Mahler zu bilden, sondern um das übrige durch dieses Studium zu erleichtern, um den Unterricht der verschiedenen ihnen nothwendigen Wissenschaften zu ergänzen, um das Zeichnen mit den übrigen Arbeiten, womit sie sich beschäftigen, zu verbinden, um mit ihren Reizen die andern ernsthafteren und weniger anziehenden Studien zu verschönern. Uebrigens soll dieses wahrhaft republikanische Institut sich mit allem ausrüsten, es umfaßt in seinen Vuen die Allgemeinheit der Bürger und Wissenschaften. Der Gesetzgeber mußte bei dessen Gründung alle Bedürfnisse der Republik voraussehen, alle Glücksfälle des Genies begünstigen, deren Entwicklung erleichtern; endlich, wenn die Natur in die Mitte dieser Centralschule den Keim eines grossen Künstlers, Mahlers oder Bildhauers, Architekts etc. warf, so hatte er dasselbe als Mittel zur Entwicklung nöthig, damit der Mann von Genie, wenn er berühmt wurde, mit Erkenntlichkeit die Studien seiner Jugend zurückrufen und sagen konnte: Meine ersten Lektionen waren die des guten Geschmacks, sie haben mich zur Vollkommenheit geleitet, ihnen danke ich meine grössten Fortschritte.

Ohne also den jungen Ingenieur den völligen Cursum der Mahlerey und übrigen Künste durchlaufen zu lassen, ohne ihn durch die Ausübung in die Geheimnisse dieser schweren Künste einzuweihen, muß man ihm ihre Prinzipie kennen lehren, ihm ihren Zweck und deren Mittel zeigen; Muß man endlich feinen Ideenkreis erweitern durch das ganze der menschlichen Kenntnisse, durch die Analogie, welche die Künste unter einander haben, durch die Universaltheorie, die allen ge-

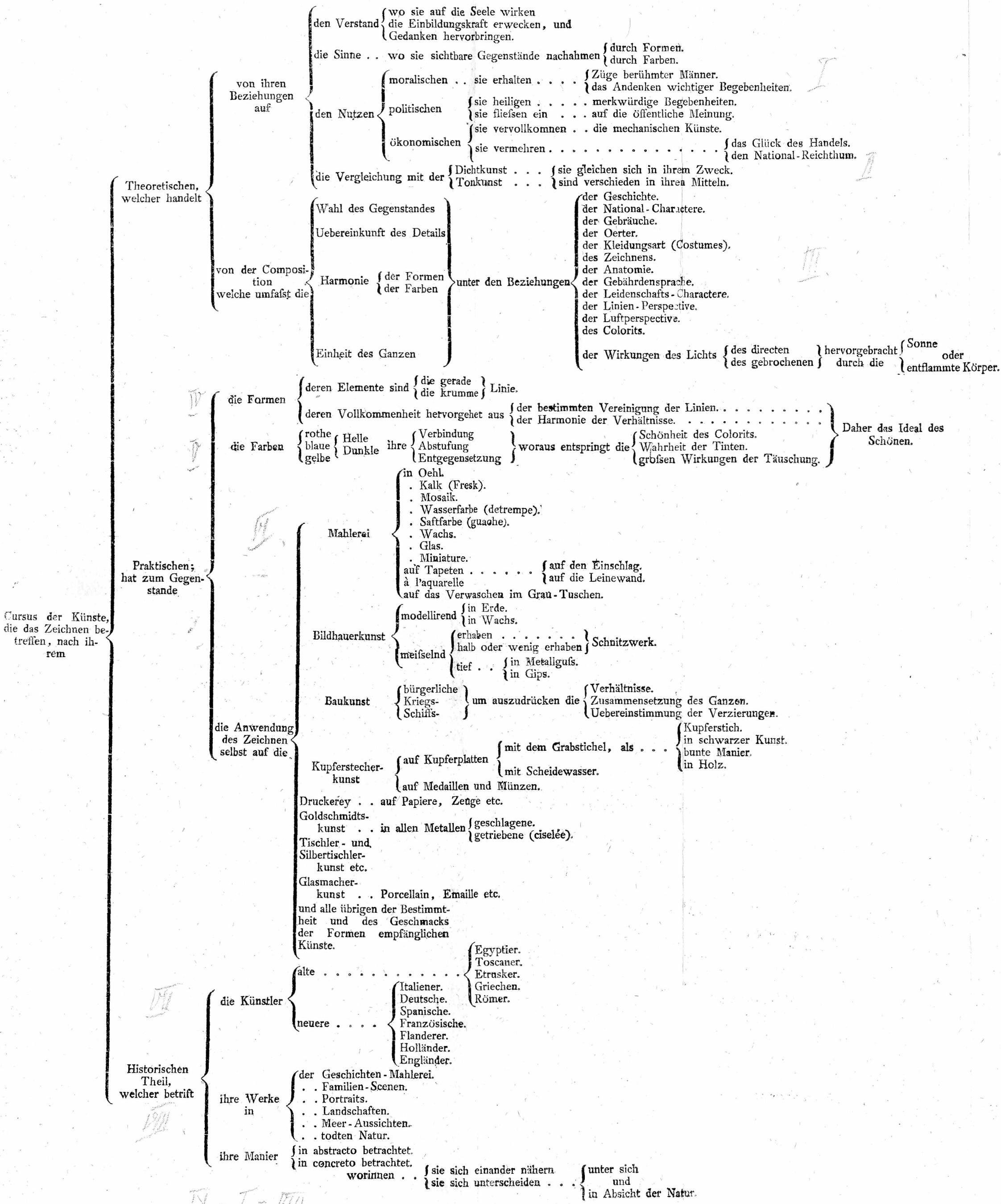
mein ist, und sonach ohne Nachtheil in die Praxis derjenigen Studien zurückkehren, denen ein jeder nach seinen verschiedenen Bestimmungen folgen, nach der Anwendung die er davon machen, und nach dem Zeitraum, den er wird anwenden können. Der Gegenstand des vorläufigen Cursus ist demnach, die zum Unterricht des Zeichnens nöthigen theoretischen und practischen Grundsätze kennen zu lernen. Dieser Cursus wird gewissermaassen die Charte der Wissenschaft des Zeichnens seyn; er wird sie ihm nach allen Theilen auf eine vollständige obgleich zusammen gedrängte Art zeigen; er muß das Talent leiten, die Seelen erwärmen; die Liebe zur Kunst in denen vermehren, die sie bereits haben und sie in denen erwecken, die sie noch nicht fühlen.

Die Präliminaircourse, über alle Wissenschaften, welche in der Centralschule gelehrt werden sollen, müssen alle in drei Monathen beendigt seyn, und der Unterrichtscursus des Zeichnens soll alle Decaden nur einmal und zwar den fünften Tag statt haben; er wird in neun Sitzungen getheilt seyn, deren die drey ersten die theoretischen Grundsätze der Kunst; die vierte, fünfte und sechste, die Auseinandersetzung der Praxis, die siebente und achte, den historischen Theil und die letzte die Wiederholung der acht vorhergehenden umfassen wird.

Hier ist die summarische Vorstellung (exposé) der Gegenstände, die in den verschiedenen Lectionen abgehandelt werden, dergestalt, dafs ihre Eintheilung in neun Theile, nach der beyliegenden Tabelle getheilet ist.

ANALYTISCHE TABELLE

der in den neun Sitzungen über die Zeichenkunde abgehandelten Gegenstände.



Eintheilung der neun Sitzungen.

Die drei ersten Sitzungen werden die theoretischen Grundsätze der Kunst begreifen.

In der ersten Vorlesung

wird man von der Malerei überhaupt reden; man wird sie nach ihren sichtbaren Beziehungen als die Kunst definiren, welche die sichtbaren Gegenstände durch Form und Farbe nachahmet. Nach ihrem entferntern Begriff wird sie auch seyn

die Kunst { Gedanken durch Empfindungen zu erwecken
oder:
{ auf die Seele durch das Gesichtsorgan zu wirken;

hierdurch erhält sie Wichtigkeit, wird Nebenbuhlerin der Dichtkunst, kann sie wie letztere die Geister aufhellen, Herzen erwärmen, erhabene Empfindungen erwecken und nähren. Man wird die Stützen bemerklich machen, die sie der Moral und der Regierung leihen kann: wie sie in der Hand eines geschickten Gesetzgebers ein mächtiges Mittel seyn wird, um Abscheu für Slavery, Liebe des Vaterlandes einzuhauhen, und die Menschen zur Tugend zu führen.

In der zweiten Vorlesung

wird man die Künste unter sich vergleichen, man wird bemerken, daß sie zwar alle einen ähnlichen Zweck haben, jedoch durch verschiedene Mittel dahin streben: man wird diese Unterschiede schätzen. Ihre Verkenntung war es, welche die Künstler zu so häufigen Fehlern verleitet. Diese nützliche Vergleichung wird sie vor Fehlern schützen: indem sie besser kennen lernen, was zum Gebiet einer jeden Kunst gehöret, was eigentlich ihre Sphäre ist; die Punkte, wo sie sich berühren, und diejenigen, wo sie sich unterscheiden.

In der dritten Vorlesung

Man wird hierinnen die Regeln der Composition der Gemälde lehren. Die Natur als ein Buch betrachtet; so sind alle Gegenstände die Buchstaben dieses Buches; der Maler muß sie alle kennen, um sie nicht zu verwirren und sie empfänglich zu machen, Eindrücke hervorzubringen, und Gedanken zu erwecken, die er bewirken will. Durch einfache Raisonnements wird man diesen metaphysischen Theil der Malerei sinnlich zu machen suchen. Man wird auch die Regeln der Composition erforschen nach den Uebereinstimmungen der Geschichte und des Orts, der Kleidungsart und Gebräuche; nach denen der Kunst, als des Zeichnens, der Stellung, des Colorits, der Wirkungen des Lichts etc.

Die drei folgenden Sitzungen werden die Uebersicht vom Praktischen der Kunst enthalten.

In der vierten Vorlesung

wird man in das nähere Detail über die Formen, über die Elemente, aus welchen sie besteht, über die Principe ihrer Vollkommenheit eindringen. Man wird darthun, wie sie sich in allen Gegenständen der Natur zusammen setzen, durch die grade Linie, die nur eine Art zu seyn, und durch die krumme, die deren unzählige hat. Die Verbindung dieser beyden Linien giebt allen Formen ihre besondere Physiognomie, ihren eigenthümlichen Eindruck. Man wird mit Vorsicht die Principe der Schönheit anzeigen; man wird es wagen, ihre so schwierige Regeln festzusetzen. Dieser Theil des Unterrichts gehörig entwickelt, wird dem Bildhauer den Weg bezeichnen, um zur Vollkommenheit seiner Kunst zu gelangen.

In der fünften Vorlesung

wird man von den Farben reden. Hier werden drei ursprüngliche benannt; durch ihre Verbindung, durch ihre größere oder geringere Klarheit bestimmen sie mit der Form die äußere Ansicht aller Körper und geben dem Menschen denjenigen Unterricht, den Text zur Betrachtung, welche ihm durch das Gesichtsorgan zugeführt wird. Hier ist der Ort, etwas über die Linien-Perspective, die mathematisch berechnet wird, zu sagen, und der Luft-Perspective, welche nur durch richtiges Urtheil hervorgebracht wird. Indem man diese beyden Wissenschaften, deren eine sinnlich, die andere ideal ist, vergleicht, so wird der methodische Gang der einen die Geheimnisse der andern entdecken helfen. Man wird ihren Analogien folgen; durch einfache Annäherung und deutliche Beispiele; man wird den Schleier wegzuziehen versuchen, welcher diesen geheimnißvollen Theil der Kunst deckt, welcher die eigentliche Wissenschaft des Malers ist.

In der sechsten Vorlesung

wird man von der Ausübung der Künste reden, die das Zeichnen zur Basis haben, als die Malerei, Bildhauerkunst, Baukunst, Kupferstecherkunst. Man wird ihre Beziehungen auf eine Menge subalternen Künste bemerklich machen, die das Zeichnen leitet, die den Handel ernähren, die Manufakturen und alle Gegenstände des Luxus und der Industrie blühend machen.

Die beiden folgenden Sitzungen werden dem historischen Theile der Kunst gewidmet seyn.

In der siebenten und achten Vorlesung

wird man summarisch die geschicktesten Künstler aller Zeitalter und Länder kennen lehren, indem man sie nach ihren Namen, ihrer Manier, ihrer Schule, ihren Geburtsörtern, und der Zeit, worinnen sie gelebt haben, verzeichnen wird. Die schönsten Werke der besten Meister, sowohl diejenigen, deren Andenken nur die Geschichte uns erhalten hat, als diejenigen, deren Meisterstücke noch in Italien und in den besten Cabinetten Europens befindlich sind. Um dies zu leisten, wird man sich der Hülfe des National-Museum, des Cabinets der Kupferstiche etc. bedienen.

In der neunten Vorlesung

Diese Vorlesung, welche den preliminair Cursus beendigen wird, ist die Recapitulation der acht vorhergehenden. Nachdem man über Kunst, Künstler und deren Werke gesprochen haben wird, soll alles zusammen genommen werden, um das Ganze der Ideen auf eine einzige Tabelle zu bringen, und solches im Geiste der Zuhörer, welche zum Anfang des praktischen Cursus bereit sind, zu fixiren.

Wichtigkeit, erhebt sich zu ihrer Würde, wetteifert mit der Dichtkunst, erhellet wie sie die Geister, erwärmet die Herzen, reizt und nähret erhabene Empfindungen, dient endlich der Moral und Gesetzgebung.

Dies ist der Begriff, den sich große Künstler von ihr gebildet haben, und den man von ihrer Macht und ihren Rechten haben muß. Man halte ja nicht unsere Meinung von dieser schönen Kunst für übertrieben; dies wäre ein Irrthum, welcher das Beispiel der alten Ordnung ganz gegen sich hätte. Wenn man auch oft ihren Einfluß zu schuldvollen Zwecken seines Stolzes angewandt hat; so ist sie doch nie verkannt worden; man wußte sehr wohl, was man von ihr in Absicht des Wirkens auf öffentliche Meinung erwarten könnte, um sie zu seinem Zweck zu leiten. Das Priesterthum folgt demselben Wege: Priester und Könige kamen in diesem Punct überein; - sie wußten die Künste zum Vortheil ihrer Herrschaft zu benutzen; durch sie drangen sie in die Gemüther ein und ihre vereinigten Reitze, selten zum lobenswürdigen Zwecke geleitet, haben ihnen oft mächtige Stützen ihres Ehrgeitzes und Stolzes geliehen. Daher jene heiligen und profanen Geschichten gemahlt und gestochen; Daher jene Gemälde, Statuen, Familiengallerien, jene Pralaten- und Hofschranzen - Bilder in große Männer verkleidet, jene gemahlte Helden; daher jene prächtigen Gemälde, jene Lügen der Kunst, welche die Mauern der Kirchen und Paläste deckten und die, indem sie den doppelten Despotismus des Thrones und Altars heiligten, die Blicke des Volks bezauberten, sein Urtheil verkehrten, seine Ketten vernichteten und es durch Bewunderung in der Slavery erhielten. Dies war, man muß es gestehen, oft das Amt der erniedrigten, geschändeten Künste, den Fanatismus und Stolz zu dienen, fremd der Moral, stets eitel und oft gefährlich; Sie sind unter sich zurückgeblieben und haben nur einen verderblichen Einfluß auf die Sitten gehabt. So waren die Künstler die das Genie erniedrigten und ihre Rechte verkannten. Sie folgten dem Geschmack ihres Jahrhunderts anstatt es zu beherrschen; Ihnen kam es zu, den Stoff zu geben, und sie empfingen ihn. Wie hätten sie sich auch vertheidigen können! der größte Theil derselben ohne Unterricht, ohne Grundsätze, ohne Erhebung der Seele, geldbegierig, aller Laster empfänglich, hatten nie die Würde ihrer Kunst gefühlt und sahen nur ein Erhaltungsmittel in ihr. Nach und nach Ursache und Wirkung, verdorben durch eine fehlerhafte Regierung, verderbten auch sie ihrer Seits. Der Despotismus lehnte ihnen seine Stütze und sie vertheidigten den Despotismus: täglich verschlechterten sie sich mehr; und der Weltweise von Genf konnte sie mit Recht als die erste Ursache der Sittenverderbnis und Verkehrtheit des öffentlichen Geistes betrachten.

Wir müssen uns aber durch die Meinung dieses Weisen nicht allemal blindlings hinreißen lassen; Laßt uns das Wahre in ihr untersuchen und ihr nur so viel

viel Vertrauen schenken, als sie verdient. Umsonst hat Rousseau diese Meinung mit allen Reitzen seiner Beredsamkeit bekleidet: diese sinnreichen Paradoxen, verzeihlich in der Epoche, worinn er sie drucken liefs, erklären sich durch den Zeitraum in welchem er lebte. Indem sich die Künste in dem Jahrhundert der Slaverey nicht regeneriren, sich nicht am Lichte der Moral reinigen konnten, unterschied er den Misbrauch nicht von der Sache; er wollte ihren Reitzen lieber entsagen, als sie auf Kosten der Sitten erhalten. Aber seine Neigungen haben seine Lehre verrathen; der Gebrauch, den er von seinen Talenten macht, vernichtet die Wirkung seiner Maximen; und wenn der Misbrauch des Geistes seinen Zorn reizte, wenn er wohl that, Künste und Gelehrsamkeit anzugreifen, indem er sie bei seinen Zeitgenossen verschrie, so machte er, dafs man sie an ihm bewunderte.

Wir kommen auf unsern Gegenstand zurück! Indem wir über die Herabsetzung der Mahlerey zur Schmeicheley, der Lüge, dem Fanatismus seufzen, werden wir dennoch den richtigen Gebrauch, das erhabene Amt wieder erkennen, welches dem Künstler obliegt. Im Jahrhunderte der Freiheit werden seine tugendhafteren, besser unterrichteten Zeitgenossen von ihm Gegenstände erwarten, die ihrem Geschmack analoger sind, Werke der Kunst und ihrer würdig. Sein Pinsel wird die Züge grofser Männer erhalten; wird ihre glorwürdigen Thaten heiligen; wird die Tugend lieben machen, indem er sie unter liebenswürdigen ihr zukommenden Farben vorstellt; wird er das Laster verhafst machen, indem er es mit seiner ganzen Abscheulichkeit mahlt. Die Kinder, die Landleute, alle Franzosen werden sich für den achtungswürdigen Mann mehr interessiren, wenn sie seine Züge vorgestellt sehen; tugendhafte Handlungen, besser bekannt, werden häufiger nachgeahmt werden. Die Mahlerey wird den Sitten dienen; sie wird ein Band der Gesellschaft; sie wird der Freiheit mehr Dienste leisten, als je dem Despotismus, und der geschickte Gesetzgeber wird sich ihrer als eines mächtigen Mittels bedienen, um Vaterlandsliebe, Abscheu vor der Slaverey einzuhauchen, um die öffentlichen Sitten neu zu erschaffen und um die Menschen zur Tugend zu führen.

Dies sind ohngefähr die moralischen Betrachtungen, mit denen man die Kunst ansehen kann. Es giebt noch andere, die zwar von einer weniger erhabenen Stufe sind, doch nicht weniger die Blicke des Gesetzgebers und die Aufmerksamkeit der Regierung verdienen; dies sind die Verhältnisse des ökonomischen Nutzens, durch welchen die Zeichenkünste dem Nationalreichthum dienen, den Handel vergrößern und ihn blühend machen.

Ein schlecht unterrichteter Staatsverwalter wird in der Mahlerey nur eine angenehme Kunst erblicken, deren sittliche Wirkung, wie es ihm scheint, durch
mäch-

mächtigeres Mittel ergänzt werden kann und deren Nutzen nicht unmittelbar genug ist, um ihn zu ergreifen. Wegen dieser Meinung wird er sich wenig um die Künste kümmern, ihnen auch die kleinsten Begünstigungen der Regierung beneiden und sich ein Verdienst um das Vaterland zu erwerben glauben, wenn er zu ihrer Unterdrückung mitwirkt.

Ich will versuchen zu zeigen, welchen Nutzen die Künste für den Nationalreichtum und das Glück des Handels haben, dies wird meine Antwort für diejenigen seyn, die aus Mangel an Kenntnis ihrer Wichtigkeit für sie wenig Interesse bezeigen. Mein Zweck ist, sie zur Betrachtung über Gegenstände zu nöthigen, die ihnen vielleicht fremd sind, oder deren Zusammenhang mit andern ihnen bekannten Theilen der Verwaltung sie nicht gefühlt haben.

Weil die Nationen Europens nicht ausschliesslich Ackersleute seyn können, weil die Industrie eben so viel Menschen, als der Feldbau ernähret, und vielleicht mehr Abgaben zahlt, weil die Glückseligkeit eines Volks sich nach der seines Handels bestimmt; so folgt daraus, daß alles das, was den Handel vermehren und seine Ueberlegenheit gründen kann, die Blicke der Regierung auf sich ziehen muß. In dieser Hinsicht kann die Wichtigkeit, die Künste aufzumuntern, nicht in Zweifel gezogen werden, weil sie so mächtigen Einfluß auf eine Menge untergeordneter Künste hat, die ihr Schicksal leiten und ihm folgen. Durch den Fortschritt der Malerey erhalten die verschiedenen Kunstkräfte Kraft; Sie leiden, wenn sie vernachlässiget wird; sie vervollkommen oder verschlimmern sich mit und durch sie; Ihr danken sie ihr Daseyn, ihre Erhaltung, ihren Fortgang.

Zum Beweise dieser Behauptung fehlt es uns nicht an Beispielen, die Geschichte der Künste wird uns mehr als eines darbieten. Um die Mitte dieses Jahrhunderts, (ohne zu einer entfernten Epoche hinaufzusteigen,) wo der gute Geschmack der Formen sich gänzlich verlor, arteten auch alle Künste, welche das Zeichnen zur Grundlage hatten, sichtbar aus, und mehrere Aeste des Handels haben dies lebhaft gefühlt. Die Tapetenziererey, die Hausgeräthe, die Verzierungen, Goldschmiedearbeit, Urnmacherkunst, das Porzellan, die verschiedenen Manufakturen, die Gegenstände des Luxus, alles, was Kunstfleiß, den Stoff des Industriehandels ausmacht, hat aufgehört, zur Nationallehre mit zu wirken und zu ihrem Reichtum beizutragen. Unsere Nachbarn haben sich unserer Beute bemächtigt und Vortheil von unsern Irrthümern gezogen, mit weniger Einbildungskraft, weniger Geschmack, weniger Bevölkerung haben sie in mehr, als einer Handelsbranche den Vorsprung über uns erhalten; die Thätigkeit der Franzosen, die Veränderung der Moden, das Bedürfnis neue Genüsse zu erhalten, hat sie
mehr

mehr als einmal verleitet, das Gute für das Schlechtere zu verlassen: die weniger erfinderischen Engländer sind viel weiser gewesen. Bei ihnen hat der Mangel an Genie sie vor dem Verderben des Geschmacks gerettet; der Mangel an Einbildungskraft hat sie vor Phantomen verwahrt und ihre Künstler, die nichts aus sich selbst zogen, haben nach allen Linien die Werke der Griechen und Römer durchgezeichnet (calqués), ohne die Ehre neuer Erfindungen zu suchen und ohne sich den Zufälligkeiten des Fallens auszusetzen. Diese Geistes-Armuth ihrer Künstler, verbessert durch ein gesundes Urtheil ist es, welcher die Engländer größtentheils die Ueberlegenheit zu danken haben, die sie in mehr als einer Handelsbranche über euch erhalten haben, und die Vortheile, welche daraus für den Nationalreichthum hervorgegangen sind.

Was uns betrifft, so können wir nicht läugnen, daß um die Mitte dieses Jahrhunderts unsere Maler- und Bildhauerschule die gerechten Vorwürfe verdient hat, welche ihr in Europa gemacht worden sind.

In der Epoche, wo Lemoine und Boucher den Begriff des wahren Schönen verkehret hatten, arteten alle untergeordneten Künste durch den Einfluß ihrer Manier und durch den Beifall aus, den sie gehabt haben: selbst die höhern Künste, Bildhauer- und Kupferstecherkunst erfuhren dieselbe Veränderung und die Architektur konnte sich nicht mehr davor bewahren. Das durch diese Schule bewohnte Gebäude ist ein Beweis dieser letztern Behauptung. Ohngeachtet des ungeheuern Aufwandes, den es gekostet hat, ohngeachtet seiner scheinbaren Pracht, ist es doch eben so ohne wahre Schönheit, wie ohne Charakter. Seine Anlage, seine Form, seine Verhältnisse, seine Verzierungen, alles bezeuget den gemeinen und manirirten Geschmack der Epoche in der es gebauet worden ist; alles beweist, daß die Empfindung für Form und richtige Verhältnisse damals in Frankreich verlohren war.

Glücklicherweise hat diese Contagion seit einigen Jahren aufgehört und die wiedergebörnte französische Schule erhält eine Achtung, die noch unter dem Reiche der Freiheit sich vermehren soll. Zwei Künstler von Genie, Greuze und Vernet, haben sich in dem Zeitpunkt der Verderbnis zu bewahren gewußt. Daher auch ihre vortreflichen Werke unter denen der größten Künstler mit Ehre bestehen. Da sie aber nicht Geschichtsmaler sind, so hat ihr zu eingeschränkter Zirkel nicht auf den Nationalgeschmack weiter einfließen, ihn zur Vollkommenheit der Formen und zur guten Zeichnungsmanier zurückführen können. Vien ist es, der es zuerst wagte, gegen den schlechten Modegeschmack zu kämpfen; er verließ die guten Muster nicht, er rufte die wahren Grundsätze zurück und die ausgezeichneten

neten Zöglinge, die er bildete, indem er den guten Styl Griechenlandes und Roms zurückbrachte, erhoben die französische Schule und rächten sie wegen der Erniedrigung, in die sie gefallen war.

Der gute Geschmack des Zeichnens wurde durch sie wieder zu Ehren gebracht, die Formen sind gereinigt, und die Künstler, durch ihre Werke und Sorgfalt gebildet, haben den verschiedenen Künsten den Charakter der edlen Einfach und Gröfse wiedergegeben, welche die der großen Meister des Alterthums auszeichnen; die vervollkommnete Bildhauer- und Kupferstecherkunst haben auf die untergeordneten Künste, die von ihnen abhängen und geleitet werden, eingeflossen; unser Buchhandel, unsere Goldschmidtsarbeiten haben grössern Werth erhalten; unsere Möbeln, Manufakturen, Stoffe, alles ist in derselben Progression gefolgt, und die französische Nation hat durch eine leichte und ehrenvolle Auflage, ganz Europa, welches sie bewundert und bereichert, in Tribut gesetzt.

Die Eintheilung meiner Arbeit und die Schranken, in welche sie eingeschlossen werden muß, erlauben mir nicht, diese Betrachtungen noch mehr auszudehnen, ich werde mich daher begnügen nur dasjenige zurückzurufen, was man schon weiß; das ist, daß unsere Bücher von ganz Europa gekauft, ihren Werth durch die schönen Kupferstiche, die ihnen beigefügt sind, verdreifachen, das ist, daß unsere Möbeln, unsere Gemälde, unsere Kupferstiche, unsere Pendeluhren, alle unsere Gegenstände des Luxus, seit zwei Jahren beim Mangel des baaren Geldes in dem nützlichsten Tauschhandel sehr gedienet haben; das ist, daß im Frieden unsere Künste und Schauspiele eine Menge Fremde zu uns ziehen werden, die uns ihr Geld hingeben und zum Theil unsere durch einen langen Krieg und die nöthig gewesenen Revolutionskosten erschöpften Finanzen wieder herstellen werden. Unser Museum wird für mehr als einen Liebhaber ein hinlänglicher Grund seyn nach Frankreich zu kommen; und wenn es auch nur der einzige Gegenstand wäre, den er hier zu sehen hätte; so könnte seine befriedigte Wißbegierde die Reisekosten nicht bedauern.

Alles dies, was ich in dieser Hinsicht gesagt habe, kann durch das Beispiel Italiens, Roms, noch unterstützt werden, heute nicht weniger durch seine talentvolle Männer berühmt, als es ehemals durch seine Helden war. Seine alte Herrlichkeit ist vorbei; aber es bleiben ihm noch die Producte seiner Künstler und die Meisterstücke ihres Genies. Sie allein ziehen die Fremden dahin; sie bilden dort den ganzen Nationalreichtum, sie erhalten dort noch einen Schatten der Gröfse dieser Stadt, ehemals die Beherrscherin der Welt, heute durch den Aberglauben unterjocht. Ohne Handel, ohne Seemacht, ohne Kriegsstand hat sie

sie in Europa keine andere politische Existenz, als die, welche sie den bewundernswürdigen Werken seiner alten und neuen Künstler dankt.

Nachdem ich den Zusammenhang gezeigt habe, den die Künste mit der moralischen Politik haben, habe ich noch das innige Band bemerklich machen wollen, welches die Zeichenkünste mit denen des Kunstfleißes haben; und wie man diese nicht vernachlässigen kann, ohne den andern und folglich dem Handel und Nationalreichthum Schaden zu thun. Mit Recht beschäftigt sich daher die Regierung mit ihrer Vervollkommnerung, daß sie dieselben durch verschiedene Mittel aufmuntert und ihr die nöthigen Stützen zu ihrer Erhaltung darbietet. So darf die Nation die leichten Aufopferungen, welche die Künste kosten, nicht bereuen. Sie wird demnach nicht unter dem Titel eines Almosen den Künstlern dasjenige geben, was sie als den Lohn für ihre Dienste rechtlich zu erwarten haben; als eine Entschädigung für ihre aufgewandten Kräfte, in einer so anhaltenden, kostbaren, wenig Vortheil gewährenden Laufbahn, und von der die Nation mehr, als sie selbst gewinnen.

Obgleich diese Abschweifung eigentlich nicht zu meinem Gegenstande gehöret, so habe ich sie doch machen müssen, um Ideen fortzupflanzen, deren Allgemeinemachung wichtig ist, um die Meynung meiner Zuhörer über die Künste festzustellen, die hierinnen nicht fremd seyn dürfen, und um den Convent in dem Interesse zu bestärken, welches sie ihm einhauchten und deren Wirkungen bald empfunden werden sollen.

In der folgenden Sitzung werde ich die Beziehungen und Unterschiede sichtbar zu machen suchen, welche die Künste unter sich haben.



Die zweite Vorlesung.

Vergleichung der Künste unter sich.

Von allen Fähigkeiten, die den menschlichen Verstand ehren, ist ohne Zweifel die bewundernswürdigste, das Genie; denn ob es sich gleich durch Studium vergrößert, und durch die Uebung befestiget; Obgleich Gedächtnifs, Umstände, Erziehung zu dessen Entwicklung dienen, so erhält es doch sein Daseyn durch sich selbst, hat seinen eigenthümlichen Einfluß, seine besondern Rechte. Diejenigen, welche es begeistert, sind Wesen für sich; es belebt ihre Werke, es erhebt sie über ihre Nebenbühler; es verschafft ihnen die allgemeine Bewunderung: Nur das Genie schafft Regeln, überschreitet sie auch, schränkt sie ein, erweitert und modificirt sie nach seinem Gefallen, übt sich an allem; es erräth das Vergangene und zeitiget die Zukunft; es durchbricht die Zeiten und Entfernungen; es ergänzet, was es nicht weiß. Das Genie ist es, was den Künstler entflammt und ihn über sich selbst entzückt; es ist der Geist seines Geistes, die Seele seiner Seele, es ist endlich der Gott der Pythia, der Dämon Socrats, der heilige Geist der Propheten. Aber obgleich das Genie angebohren ist, so kann es sich seiner Macht und Rechte ohngeachtet, nicht allein offenbaren, und bedarf der Entwicklung; wie alles was in der Natur da ist, es ist dem Ernähren unterworfen; wenn es sich nicht vermehret, verdirbt es.

Ueberdies sind seine Wirkungen in den seiner würdigen Producten bemerkbar, dergleichen sind die Meisterstücke der Künste der höhern Wissenschaften, kühne und erhabene Entwürfe; inzwischen offenbart es sich auch in kleinern Werken; sie sind selbst dann um so vollkommener, je mehr es sich in ihnen zeigt. In der That, man sagt nicht allein das Genie der Dichtkunst, der Musik, der Mahlerey, der Wissenschaften, der Mathematik, der Mechanik, der Sternkunde, der Politik, des Krieges etc. man sagt auch noch das Genie des Gesanges, der Pantomime, des Tanzes etc. und von einer Menge untergeordneter Künste, die es belebt, deren Vollkommenheit und Vorzüglichkeit es macht.

Im einfachsten Verstande kann also das Genie definiert werden: als die Anlage dasjenige schnell und gut zu leisten was ohne diese nur langsam und schlecht geleistet wird. Vielleicht ist diese Definition vom Genie um so passender (convenable), je allgemeiner auf eine große Anzahl Fälle sie anwendbar ist, wo dessen Name gebraucht und sein Einfluss nicht ausgeschlossen werden kann.

In diesen verschiedenen Anwendungen muß es eine gesunde Theorie leiten, eine beständige Ausübung es dergestalt befestigen, daß ihr vereintes Resultat die Vollkommenheit hervorbringe und Meisterstücke zeuge. Wir können demnach den Grundsatz festsetzen: Wenn die Theorie mit der Praxis verbunden, geschickte Künstler macht, so macht das Genie allein vortrefliche; aber das Genie ohne Theorie ist zuweilen eigensinnig (bizarre), ohne Praxis schwach und schwankend. Der Künstler muß demnach durch diese dreifache Mittel zur Vollkommenheit gelangen, und in seinem Werke dessen Vereinigung beweisen.

Diese Nothdurft ist allen Künsten gemein, dergestalt, daß das Project, welches wir haben, sie zu vergleichen, schon eine Aehnlichkeit ist, die sich eben zu rechter Zeit darbietet.

Um uns in die vorgeschriebenen Grenzen einzuschränken, wollen wir nur die freien Künste mit denjenigen vergleichen, die mit der Einbildungskraft im besondern Zusammenhange stehen. Indem wir dieser nützlichen Vergleichung nachgehen, werden wir unter ihnen viel Analogie, aber auch Unterschiede finden, die wir nach und nach schätzen wollen. Ehe wir aber weiter gehen, glauben wir vorher eines Ausdrucks wieder erwähnen zu müssen, dessen Gebrauch die alten Irrthümer erneuern und der Klarheit unserer Untersuchung schaden könnte.

Wenn man von den freien Künsten redet, ist man gewohnt, sie unter dem Namen der Nachahmungskünste zu bezeichnen. Wenn man diese Definition bei den Künsten überhaupt anwenden will, so scheint sie nicht den richtigen Sinn darzustellen. Sie scheint selbst nicht auf die Bildhauerkunst zu passen, die doch von allen Künsten diejenige ist, deren Producte, wegen ihrer eigenthümlichen Mittel, die Natur am nächsten nachzuahmen scheint und denen der Gang und die Ausschweifung der Einbildungskraft am wenigsten verwandt ist: Wenn indessen diese Kunst sich ins Erhabene schwingt; wenn sie das schöne Ideal der Formen darstellt; wenn sie den Augen den vollständigen Typus der Schönheit darbietet, alsdann erhält diese Nachahmung einen andern

Namen; nicht die Natur allein ist alsdann ihr Muster; der Künstler ahmt dann nur seine Ideen nach; er erfindet, wird Schöpfer. Eben so und noch besser ist diese Beobachtung bei der Architektur anwendbar, die in der Natur gar kein Muster der Vergleichung, keinen Ur-Typus hat, dem sie gleichen wollte.

In der That, obgleich diese Kunst nicht mehr als jede andere dem Eigensinn überlassen ist, ob sie gleich auch ihre Regeln aus den wahren Notionen (Begriffen) des Geschmacks geschöpft hat; so ist doch nichts in der Natur, was sie eigentlich nachahmet.

Bei der Tonkunst findet dasselbe statt. Wenn in einigen besondern Fällen diese Kunst natürliche Wirkungen und alles dasjenige darstellt, was von den Erscheinungen der Töne abhängt; wenn es ihr zuweilen gelingt, mit den Entzückungen der Seele, der Sprache der Leidenschaften, ihren wütlichen Ausdruck zu vereinigen, wenn sie die Sprache nachahmt; so geschieht es nur durch die ihr eigenthümlichen Mittel; sie unterwirft sich nicht einer knechtischen Nachahmung der Gegenstände, sie verschönert sie, sie verwechselt sie, um die Wirkung treffender und sie durch diesen Wechsel bewundern zu machen.

In der That, wenn der geschickte Tonkünstler, die Klagen und den Schmerz, das Geschrei der Kindheit, die Accente der Verzweiflung, die Winde, den Blitz, die Ungewitter ausdrücken wollte; so würde er diese Nachahmung nur durch die Mittel seiner Kunst und durch abgemessene und melodiöse Töne darstellen; Ohne welches keine Harmonie statt fände, er würde nur ein verwirrtes Geräusch hören lassen, welches die Ohren ermüden, und der Seele misfallen würde. Was die übrigen Producte des musikalischen Genies betrifft, als da sind die Symphonien und alles das, was durch ein oder mehrere Instrumente ausgeführt wird; so würde man den Gegenstand der Nachahmung umsonst suchen; nicht durch diese gefallen sie, sondern die Entzückungen, welche sie einflößen, müssen einem andern Prinzip zugeschrieben werden: so paßt dieser Ausdruck (nachahmende Kunst) nicht besser auf die Tonkunst, als auf die vorher untersuchten Künste.

Wir wollen zur Dichtkunst fortschreiten: Es ist wahr, daß sie in ihren zahlreichen Bildern und dem weiten Felde, was sie umfaßt, oft zum Zweck hat ihren Gemälden die größte Treue zu geben; inzwischen kommt ihr der Name nachahmende Kunst doch nicht jedesmal besser zu, als der Tonkunst, denn man ahmt keine Gegenstände mit Worten mehr nach, als mit Tönen. Uebrigens, wenn sie sich der Moral widmet, wenn sie den Menschen ihre Pflichten und Rechte vorzeichnet, wenn sie sich über die physischen Ideen erhebt, um aus der Quelle des Lichts
und

und der Wahrheit zu schöpfen, alsdann hat sie kein **Muster** mehr; Wenn daher auch die Natur zur Grundlage ihrer Betrachtungen dienen kann, wenn sie auch den Text zu ihren Gedanken liefert; so giebt sie ihr doch nicht das, was sie hinzusetzt und alle Schönheiten die ihr gehören.

Noch mehr, wenn die Künste mit dem Namen der Nachahmungskünste bezeichnet werden, so giebt man Veranlassung zu glauben, daß diese Eigenschaft die wichtigste, die erste, diejenige ist, welche ihre Vortreflichkeit ausmache; es folgt daraus, daß der Künstler um so geschickter sey, je genauer er nachahme, und daß das Maas seines Talents die ängstliche Genauigkeit seiner Porträts sey: Dies wäre beleidigend für das Genie und würde die Idee, welche man von demselben hat, sehr beengen. In der That, wenn alle Gegenstände der Natur eine Form haben, die ihnen ihre Ansicht giebt; so haben sie auch ein verborgenes Prinzip, welches sie belebt und durch welches sie da sind. Denn nicht der ist der vortrefliche Künstler, welcher sich an der Nachahmung der äußern Formen begnügt, sondern derjenige, welcher mit dieser Kenntnis diejenige des Prinzips verbindet, welches sie belebt, und, der dessen Wirkungen ausdrücken kann, der durch dieses Mittel seinen Werken Leben einhauchen, sie zu verändern, zu verschönern, sie zur Vollkommenheit zu bringen weiß.

Täuschung zu schaffen, den Sinnen zu schmeicheln, ist das eigenthümliche eines geschickten Künstlers, die Seele zu rühren, sie zu entzücken kommt dem vortreflichen zu, ist das Erhabene der Kunst.

Wenn sich daher der menschliche Verstand bis zur Empfindung der Vollkommenheit erhebt, wenn er das Bild von ihr zur Wirklichkeit bringt, so gelangt er nur durch die Macht der Kunst dahin; er ziehet dieselbe nur aus sich selbst hervor; es ist alsdann nicht mehr die Natur, welche er nachahmet; sie ist unter dem, was er wahrnimmt; er ist es selbst, welchen er fragt; in sich allein sucht er das Muster des Schönen, er allein kann dessen Bild zeichnen.

Hier liegt für den Menschen der schönste Titel seiner Ehre, der wahre Charakter seiner Grösse, daß er das Princip der Vollkommenheit nur in sich findet, nur durch den Gedanken dazu gelangen und sie den Sinnen darstellen kann, wenn ihm auch die Sinne keinen Begriff davon zuführen konnten und daß er nur durch die alleinigen Schwänge seiner Seele sie zu entdecken wußte.

Wir glauben also Grund zu haben die gewöhnliche Redensart: **Nachahmende Künste zu verwerfen**; wir sehen hierinnen die Quelle von mehr, als
einem

einem Irrthum; und so wie die falschen Ausdrücke stets die Töchter falscher Ideen sind; so mußten wir diesen Irrthum, der schon viele andere gezeugt hat, wegräumen; dergestalt, daß wir an mehr als einem Ort Gelegenheit haben werden, ihn in der Folge dieser Betrachtungen zu rügen.

Wenn aber der Gegenstand der Künste im Allgemeinen nicht die Nachahmung der Natur ist, welches ist denn ihr wahrer Zweck, ihre wahre Bestimmung?

Wir wollen uns bestreben dies zu entwickeln; wir werden auf das Prinzip, welches sie leitet, zurückgehen und jene Grundpfeiler festzusetzen suchen, die auch vielleicht von ausgezeichneten Künstlern nur wenig gekannt sind, welche mehr ihre Empfindung, als eine sichere und unzweideutige Theorie leitet.

Um den wahren Zweck der Künste gut zu fassen, bitten wir zu bemerken, daß bei allen Producten des Genies der Mensch stets nach innern Handlungen verfährt, die so zu sagen, seine schaffende Kraft ausmachen, dergestalt, daß seine Werke nichts anders sind, als der sichtbare Ausdruck des Gedankenplans, welcher dessen Ausführung vorangehet.

Welche Bahn auch der Mensch verfolgt, es sey, daß er seine Ideen auf Leinwand schreibt, daß er sie durch Worte verkörpert, daß er sie durch melodische Töne ausdrückt; seine Mittel mögen immerhin verschieden seyn; so bleibt doch stets sein Zweck, sich seines Gleichen mitzuthellen; zwischen ihnen und sich analoge Beziehungen festzustellen, dasjenige zur äußern Anschauung zu bringen, was schon in ihm da ist, zu machen, daß seine Ideen, durch Hülfe der von ihm angewandten Mittel an andere Menschen gelangen, endlich durch die Sinnen Vermittelung Gedanken zu erregen.

Wenn dieser Urtypus, der sich in ihm gebildet hat, und von dem seine Producte das Bild sind, mehr oder weniger den unabänderlichen Gesetzen, die alles ordnen, gemäs ist; so drückt er seinen Werken mehr oder weniger Schönheit auf, giebt ihnen Erhabenheit, Vortreflichkeit, je nachdem er mehr oder weniger Sinn für diese Eigenschaften hat; nachdem er mehr oder weniger in Anwendung der besondern Mittel seiner Kunst geschickt ist und nur in diesem Sinne ist es richtig, daß der Mensch sich in seinen Werken mahle und daß es nur der Beobachtung bedarf, um ihn darinnen wieder zu erkennen.

Ob übrigens die Untersuchung, wie diese erste Gedankenhandlung in uns geschieht, neu und anziehend wäre, so werde ich es doch nicht wagen, sie vorzunehmen.

zunehmen; diese für meinen Gegenstand fremde Frage würde mich zu weit führen, ihre Beantwortung gehört der Metaphysik: Es genügt mir das Princip festgesetzt zu haben:

dafs der wahre Gegenstand der Künste nicht einzig und allemahl die Nachahmung der Natur sey; wohl aber durch die Sinnenvermittlung auf die Seele zu wirken, Eindrücke hervorzubringen, Gedanken mitzutheilen.

Wir wollen noch einige Entwicklungen über diese wichtige Materie versuchen.

Die verschiedenen Gegenstände der Natur, an denen der Mensch seine Gedanken übt, entsprechen stets einigen von seinen Sinnen, die Begriffe, die er sich von diesen Gegenständen bildet, die Betrachtungen, die sie in ihm erzeugen, die Art, wie er sie verbindet, machen seine besondere Wissenschaft und die Elemente, aus denen sich seine Werke zusammensetzen. Daher ist das erste Studium des Menschen, sich von den Dingen die richtigsten Begriffe zu machen; das zweite ist die Mittel zu kennen, durch welche der Ausfall (Resultat) seiner Studien seines Gleichen mitgetheilet werde. Auf welchen Gegenstand er auch seine Aufmerksamkeit gewandt habe, so gehet alles darauf hin, die wahren Beziehungen der Dinge zu kennen, so wie die Mittel, durch welche er die ihm beiwohnende Kenntnifs sichtbar machen will. Dies ist der Zweck seiner Betrachtungen, dies ist der Gang, dem er in allen seinen Werken folgt, er mache nun Gemälde oder Sessel, er ordne Kriege in der Schlacht, oder Steine im Schachbrett.

Alles zusammen genommen, behaupten wir, dafs der geschickte Künstler, derjenige sey, der mit vielen und grofsen Ideen, die den Umfang seines Genies bestimmen, alle Hülfquellen der Mittel kennt, deren er sich bedienet, welches die Vortreflichkeit seiner Kunst ausmacht.

Auf dieser Definition glauben wir bestehen zu müssen, weil sie uns wahrscheinet, weil wir durch sie weder zwecklose Streitigkeiten wegen der Ueberlegenheit einer Kunst gegen die andere, noch nichts bedeutende Vergleichen zwischen den Bedürfnissen des Körpers und denen des Geistes veranlassen; um zu wissen, ob der Becker, welcher ernähret, nicht nützlicher, als der Dichter ist, welcher unterrichtet; ob der Gesellschaft die Schuhmacher nöthiger, als die Astronomen sind etc. diese lächerliche Untersuchungen haben schon zu lange Weltweise beschäftigt, die weniger die Wahrheit, als sinnreiche Paradoxen suchten; unserer Meinung nach gründet sich die Ueberlegenheit des Menschen auf die Na-

tur und den Umfang seiner Begriffe; so wie auf die Vortreflichkeit und Richtigkeit der Mittel, welche er anwendet, um sie andern zu versinnlichen. Diese Wahrheit, welche sich auf die moralischen und physischen Bedürfnisse des Menschen anwenden läßt, ist der wahre Zweck der Künste, das stärkste Band der Gesellschaft, und wie es scheint, die wahre Theorie seines Verstandes,

Wir haben mit Recht geglaubt, diese Beobachtungen, angewandt auf alle Künste, vorausschicken zu müssen, weil sie sich in ihrem Zwecke gleichen; Nun wollen wir zu beweisen suchen, daß sie nur in ihren Mitteln verschieden sind.

Um hier fortzukommen (reussir) ist es nöthig, diese Mittel zu vergleichen, und ihre Verschiedenheiten zu schätzen, durch diese nützliche Vergleichung, werden die Künstler lernen, dasjenige zu beobachten, was ihnen insbesondere gehört, die Punkte wo sie sich berühren, diejenigen, wo sie von einander abgehen: sie werden dann ihre wechselseitigen Grenzen nicht mehr verwirren; sie werden wissen, was zum Sprengel (Ressort) eines jeden gehöret, und was außerhalb demselben liegt; das, was sie können, und das, was sie zurück zu weisen haben.

Wir müssen melden, daß in der Vergleichung, die wir unter den Künsten anstellen wollen, die Mahlerey alles umfassen werde, was von den Zeichenkünsten abhängt; die Bildhauerkunst, Architektur etc. denn indem sie das Zeichnen zur Grundlage haben, können sie nur mit ihr als eine Kunst betrachtet werden; und die Analogie, welche unter ihnen statt findet, ersparet uns deren besondere Betrachtungen. Es wird uns genug seyn, sie im Vorbeygehen mit einem Worte zu berühren. Eben so umfaßt dasjenige, was wir von der Dichtkunst sagen werden, auch alle Arten der Litteratur, alles dasjenige, was von der Beredsamkeit und dem Ausdruck der Gedanken durch Wort und Schrift abhängt.

Man bemerke noch, daß, indem wir einige Aussichten auf Dichtkunst, Musik und Mahlerey darzustellen versuchen, wir uns nicht weit über die beiden erstern Künste ausbreiten dürfen; denn indem uns unser Gegenstand blos erlaubt, nur in sofern von ihnen zu sprechen, um die Verschiedenheiten und Aehnlichkeiten bemerklich zu machen, die sie mit der dritten haben, so werden wir unmittelbar zu dieser übergehen.

Wenn der Mahler den Plan zu einem Gemälde entworfen hat, er sey nun desselben erster Erfinder, oder habe seinen Gegenstand aus der Geschichte gezogen, so ist, wie ich bereits gesagt habe, sein Zweck, dasjenige Bild, was bereits in ihm da ist, äußerlich zu versinnlichen, und seine Gedanken andern Menschen

fühlbar

fühlbar zu machen. Dies zu bewürken muß er den Umfang und die Natur der dazu dienlichen Mittel und ihre Anwendung kennen. Wenn er geschickt ist, so stellet er auf der Leinwand richtig gezeichnete Figuren dar, deren Costum genau und geschmackvoll seyn wird; die mit Richtigkeit colorirt, mit Kraft gemahlet seyn werden. Endlich, indem seine Hand seinem Genie folgt; wird ihm die Ausführung keine Hindernisse in Weg werfen, die er nicht mit Leichtigkeit überstieg.

Diese empfehlungswürdigen Eigenschaften werden nur dann jedesmal von Werth seyn, wenn sie auf die Darstellung einer Scene angewandt werden, welche der Verschönerung empfänglich ist. Oft bringt das Werk eines geschickten Mannes ohngeachtet seiner Talente keine Rührung hervor und läßt den Zuschauer ruhig. Man betrachtet es ohne Entzückung, man erinnert sich dessen ohne Interesse; Was ist die Ursache dieser Gleichgültigkeit, woher kommt die geringe Wirkung dieses Werks? Der Künstler hat es nur seiner schlechten Wahl des Gegenstandes, nur dem Irrthum zuzuschreiben, der ihn verleitet hat, dasjenige mit Mitteln seiner Kunst vorzustellen, welches doch nicht in das Gebieth dieser Kunst gehörte.

Uebel gewählt und nicht für die Malerei passend, ist ein Gegenstand, wenn ein geübtes Auge ihn nicht beim ersten Blick errathen kann; Wenn er blos durch die Schönheiten der Ausführung gefällt, die nur der Kenner zu schätzen weiß; wenn sein Ganzes nicht auffällt (rührt); wenn er nicht beim ersten Blick anziehet; wenn er keine Moralische Wirkung hat; wenn er durch Worte erklärt werden muß, deren Ergänzung er doch im Gegentheil seyn soll.

Oft ist ein Gegenstand für die Dichtkunst geschickt, der es nicht für die Malerei ist; der durch Lektüre oder Erinnerung an eine Begebenheit gerührte Künstler wird für ihn eingenommen; er bewundert und wähnt einen der rührendsten Gegenstände gefunden zu haben, geschaffen, um alle Stimmen zu vereinigen. Aber der geringe Beifall, den sein Werk erhält, beweist ihm, daß er sich geirret hat; er bedauert sodann die Zeit, die er, ohne Vortheil für seine Ehre und Nutzen, für den Unterricht seines Gleichen aufgewendet hat.

Zum bessern Verständniß wollen wir einige Beispiele anführen: Hier ist eines, aus der römischen Geschichte:

Nach einem Waffenstillstande zwischen den Römern und Carthagern untersuchten der Consul Popilius und der feindliche General in einer Zusammenkunft

die Mittel zum Frieden zwischen beiden Nationen; Aber Popilius ermüdet durch die Winkelzüge des Unterhändlers, der seinen Vorschlägen ausweichen wollte, hielt mitten in dessen zweideutigen Gesprächen ein und auf den Sand um den Carthaginenser eine Linie ziehend, sagte er: Ehe du aus diesem Zirkel herausgehst, antworte mir: Wilst du Frieden oder Krieg?

Dieser Zug, so leicht ihn sich auch der Gedanke mahlt, würde schwer durch die Mahlerey dargestellt werden können: Hier sind die Gründe:

In der Erzählung haben die zweideutigen Reden des Carthaginensers den Zuhörer ermüdet; er ist ungeduldig über diesen langen Wortschwall; er suchet Rath dagegen: Popilius findet ihn, und durch ein eben so kühnes, als unwartetes Mittel macht er die Listen seines Gegners fruchtlos und zeigt die Gegenwart und Stärke seines Geistes. Die einzige Handlung, welche der Mahler ergreifen kann, ist die der Bewegung, durch welche der Zirkel gezogen wird; aber er kann ihn nicht motiviren, und ihm dasjenige Interesse geben, welches aus dem vorübergehenden Gespräch entspringt. Die Folge der Bewegungen, mit welchen Popilius alle Punkte des Zirkels im Zeichnen durchläuft, kann nicht ausgedrückt werden; isolirt von der wörtlichen Erklärung stellt dieser Cirkel nur eine mathematische Figur vor, die eher an einen Magier als einen Consul erinnert. Selbst dieser Zirkel verliethet zum Theil seine Ansicht durch die Verkürzung, welche die horizontale Fläche, worauf die Figuren gestellt sind, nöthig macht. Diese Scene gehöret demnach nicht für die Mahlerey, und der Künstler, welcher sie vorgestellt hätte, so geschickt er auch in Anwendung der verschiedenen Theile seiner Kunst wäre, würde von dieser Kunst nicht den richtigen Begriff geben und hinter sich selbst zurückbleiben.

Hier ist ein zweites Beispiel:

Im alten Testamente sagt der heilige Geist zu Jeremia: Nimm dieses töpferne Gefäß; versammle das Volk Israel, steige auf einen Stein und sage ihm: Siehe der Geist des Herrn hat mir befohlen, euch zu sagen: Wenn ihr in euren Ausschweifungen verharret und euch nicht ändert; so werde ich euch wie dieses Gefäß zerschlagen; und das Gefäß fällt mit Geräusch auf den Stein worauf Jeremias stehet.

Dieser Gegenstand ist im Falle des Vorigen: Es ist überflüssig auseinander zu setzen, warum wegen dem, was dieser Handlung vorausgeheth und was sie begleitet, solche mit der gehörigen Energie durch die Mittel der Mahlerey nicht dargestellt

gestellt werden kann; Denn das Gefäß kann nur entweder ganz oder zerbrochen vorgestellt werden, und dies ist der Uebergang des ersten Zustandes zum zweiten, welcher, mit der Rede verbunden, die die Mahlerey nicht ausdrückt, das Bild macht, und der Handlung des Jeremias ihre ganze Kraft und ihren Ausdruck giebt.

Oft fehlt der Mahlerey Genauigkeit, so wie in den beiden eben angezeigten Fällen; ein andermal hat sie deren zu viel, ohne das Ziel erreichen zu können, indem sie Gegenstände verkörpert, die nur durch den Gedanken wahrgenommen werden sollen; den Flug der Einbildungskraft hemmt, die sich bei einer Sache desto mehr gefällt, wenn sie selbst das Bild von ihr entwirft.

Aber durch die Vorstellung des Gegenstandes selbst hört die Täuschung auf, der Geist siehet diesen Gegenstand, wie die Augen ihn darstellen, nur mit denjenigen Eigenschaften, die er wirklich hat, ohne darüber hinauszugehen, oder etwas zuzusetzen. Man kann daher nach diesem Grundsätze nichts lächerlicheres, ungeschickteres thun, als für jede Fabel des La Fontaine einen Kupferstich setzen, welcher den Inhalt darstellen soll. Ohngeachtet der Verlegenheit, welche der Künstler so oft erfähret, ohngeachtet des ungereimten seines Entwurfs hat er doch sein Tagewerk erfüllet, und bis zum Ziel fortgesetzt. Er hat nicht einzusehen vermocht, daß diese vortreflichen Gedichte vollständig in ihrer Kürze, sich selbst genug sind, daß dasjenige, was man hinzuthut, sie entstellt, und daß ihre Eigenthümlichkeit keinen fremden Schmuck duldet. Ohne Zweifel bestehet einer der größten ihrer Reitze darinnen, daß sie der Einbildungskraft evidente Beziehungen zwischen den Gegenständen entdecken, deren man sie nicht empfänglich glaubt; darinnen, daß sie den Ernst der Moral unter einem liebenswürdigen Scherz verbergen; darinnen, daß sie den Menschen das Bild ihrer Leidenschaften mit Zügen vorhalten, unter denen sie solche nicht wieder zu finden dächten, indem sie zwischen ihnen und den Thieren Analogien hinsetzen, die nur in der Anschauung und in abstracto da sind.

Hiebey haben die Augen durchaus nichts zu sehen, und die Zusammensetzung dieser Gegenstände entzwischen der Mahlerey eben so wie das Detail des Stils und die Grazien des Ausdrucks. Wie anders als durch Rede kann man den Gedanken, die Thorheit eines durch die Schmeichelei betrogenen Menschen darstellen, so wie er in der Fabel vom Raben und Fuchs gemahlt ist; und die Narrheit des Stolzes, dargestellt durch den Frosch, der dem Ochsen gleichen will; und den Neid so treffend in der Fabel von der Schlange und Feile gezeichnet; der kreisende Berg, die Eiche und das Rohr, der Mensch und die Schlange etc.

Diese vortreflichen Bilder, deren Feinheit nur der Geist schätzt, sind nicht für ihn gemacht; so bald sie verkörpert werden, sie verlieren dann ihre Anmuth, und sind wenigstens kalt und ohne Leben, wenn sie nicht lächerlich und fade sind.

Der Irrthum, welcher Kupferstiche in ein Werk gebracht hat, wohin sie nicht gehören, kommt von einem ältern her, der manche beredet hat, daß die Fabeln des la Fontaine für die Kinder gemacht werden, weil nun Bilder die Kinder welche nur an sinnlichen Gegenständen hängen, rühren, so hat man die natürliche Darstellung jeder Fabel dadurch zu verstärken, und das Interesse zu vermehren geglaubt. Aber man hat nicht bedacht, daß man den Geist des Werks tödtet, indem man die Augen auf dem materiellen des Gegenstandes festhält, der Text der Einbildungskraft, die Hülle des Gedankens seyn soll.

Uebrigens, weit entfernt, daß der Verstand der Kinder alle Schönheiten dieser Fabeln empfinden könnte; so wissen nur wenig ältere Personen ihre Vortreflichkeit zu schätzen, und Männer vom feinsten Geschmack beweisen es durch den Werth den sie ihnen beilegen.

Im Allgemeinen kommt die schwache Seite der Malerey von ihrer Ohnmacht, Gegenstände der Gedanken vorzustellen; sie bemeistert sich nur schwer der Abschattungen und giebt das, was man nicht sehen soll, nur schlecht zurück. Sie hat nicht wie die übrigen Künste, jene Folge von Ideen, die sie erklärt, und eine durch die andere verstärkt; Sie kann nicht wie sie ihre Bilder vervielfaltigen und durch Hülfe der Zeit ihre Mittel entwickeln. Im Gegentheile muß sie sie auf einen Punct in einem Augenblicke vereinigen; damit sie die Bewunderung beim ersten Anblick überrasche und gleich Anfangs ihre ganze Wirkung hervorbringe. Wir werden aus diesem Grundsatz eine wichtige Folge ziehen, wenn wir von der Zusammensetzung der Gemälde reden. Oft noch werden wir Gelegenheit haben, sie anzuwenden, bei der Betrachtung der Werke der berühmtesten Künstler und Untersuchung ihrer Eigenschaften oder Fehler, in Beziehung auf die gute oder schlechte Wahl der Gegenstände, die sie behandelt haben.

Aus allem diesem muß man folgern, daß die Malerey Handlungen darstellen soll und unter diesen zwar solche zu wählen hat, die den Augen ohne vorläufige Erklärung und ohne Zweideutigkeit dargebothen werden können. Wenn der Mahler bei Zeiten sich gewöhnt hat, dasjenige, was zu seiner Kunst gehört, zu unterscheiden, so wird er nur für sie schickliche Gegenstände behandeln, und der Dichtkunst und Musik diejenigen überlassen, welche ihren besondern Mitteln entsprechen.

Die Malhercy stellt gern Schlachtengetümmel und die verschiedene Stellungen, lebhaftc Ausdrücke vor, welche dasselbe veranlaßt; die Wuth, die Kühnheit, umgestürzte Wagen, eingestürzte und durch Flammen verzehrte Mauern, Rauch, Feuer, Staub, den Muth welcher angreift, den Schrecken, welcher fliehct, alles dies sind Gegenstände, in deren Behandlung sie sich gefällt; Mit Glück wird sie die Vorstellung eines schönen Jünglings darstellen, sterbend in der Blüthe seines Alters, und umringt von seinen Freunden, die sein Schicksal beweinen: man wird hier die tiefe Traurigkeit einer untröstlichen Mutter sehen, den bitteren Schmerz einer jungen Frau die ihren geliebten Mann verliehret, den zurück gehaltenen Schmerz eines Vaters, der den Muth seines Geschlechts bis zur Zerrei- sung seines Herzens behauptet; andere Personen, mit gemindertem Ausdruck, werden die verschiedenen Grade ihrer Zuneigung bemerklich machen; alle diese Ausdrücke des Schmerzens vereinigt um diesen jungen interessanten Mann, werden ihn als tugendhaft, brav und endlich würdig der Zeichen der Betrübniß, die man wegen ihm beweist, darstellen. Das Colorit des Gemähldeß, der traurige Ton, welcher darüber verbreitet ist, werden den Ausdruck dieser melankolischen Scene noch vermehren.

Ein kranker Greis, von seinen Kindern bedienet, die ihm die zärtlichen Sorgen der Kindesliebe bezeugen und diejenigen vergelten, die er ihnen in ihrer Kindheit bewiesen hat; eine junge Frau arbeitend beim Schein einer Lampe neben einem schlafenden Kinde, ihren gehobten Gemahl erwartend; Zulima, indem sie ihren Vater im Gefängniß mit ihrer Brust tränkt, um ihm vor den Schrecknissen des Hungers zu schützen: alle diese Gegenstände sind für die Malhercy schicklich, weil sie von selbst sprechen, weil sie alles das haben, was zu den Eindrücken, die sie hervorbringen sollen, nöthig ist.

Auch entstehet in der That die Wirkung bei diesen verschiedenen Fällen durch die Scene selbst; es liegt wenig daran, ob der junge Mann Hector, Antiloch oder Patroclus sey; ob der Greis Nestor oder Priamus; ob die junge Frau Penelope oder Cornelia sey, der wahre Eindruck des Bildes ist nicht geringer und der Zuschauer befriediget.

Noch zeichnet sich die Malhercy in der Vorstellung ländlicher Scenen aus. Ja selbst in Gegenständen dieser Art, lassen sich die Wirkungen des Lichts am besten empfinden; sie geben diesen Gemähldeu eine bewundernswürdige Wahrheit; und kein Product der übrigen Künste kann diese Art des Eindrucks ersetzen: denn wenn die Gröfße und Menge der Gedanken der Dichtkunst, wenn die Harmonie der Töne und ihre Verbindung, der Tonkunst gehören; wenn die Bildhauerkunst das

das Vorzüglichste der Gestalten darstellt, so kann die Malerey allein die Idee von den Wirkungen der Sonne, dem Spiele der Lichte und Schatten und Harmonie der Farben geben. Wir wollen zu den Landschaften zurückkehren.

Obgleich ihre moralische Anwendung nicht so unmittlbar ist, als in den Zügen der Geschichte, und im Ausdrucke der Leidenschaften; so sind sie ihnen doch nicht fremd, und führen durch das Bild das ländliche Glücks, zum einfachen Geschmack, zur Unschuld und zu den Sitten des goldenen Zeitalters zurück.

Uebrigens haben sie noch den Vortheil, sich ohne Doppelsinn auszudrücken, und beim ersten Anblick erkannt zu werden, welches nach unsern festgesetzten Principien eine der eigenthümlichsten Eigenschaften ist, um das Glück eines Gemäldes zu sichern; diejenige ist, welche im allgemeinen den Mahler in der Wahl seiner Gegenstände bestimmen muß, weil die Malerey den Zweck hat, die Sprache zu ergänzen und, so zu sagen, die allgemeine Sprache zu seyn. Indessen, obgleich der Künstler im Allgemeinen die Gegenstände vermeiden soll, deren Kenntnis ohne Hülfe der Rede nicht vollständig seyn kann, so ist doch diese Regel nicht ohne Ausnahme; er wird hier nicht streng gebunden, wenn der Gegentand die Klarheit, die ihm mangelt, zum Theil von einer andern Seite wieder erhält; wenn er zu einem schönen Lichtspiel, zu interessanten Details, zu dem Reichthum einer schönen Lage Veranlassung giebt. Der blinde Belisar, durch ein kleines Kind über Felder geführt, und zu Abweh rung des Hungers um einen Obolus bittend, giebt schon eine interessante Scene. Ein majestätischer Greis, ein anmuthvolles Kind, Personen in Stellungen, die ihr Mitleid bezeugen, eine schöne Lage, alles dies giebt auch bei der Unbekanntschaft mit den Nebenideen von der vorigen Grösse des Greises, welcher den Gegenstand des Gemäldes ausmacht, ein großes Interesse. Dieser Krieger sitzend am Fuß eines ihm zur Ehre errichteten Triumphbogens, ein Land durchirrend, ehemals der Zeuge seiner Siege, jezt der Zeuge seines Unglücks, empfängt Almosen von einem Soldaten der ihn erkennt, welcher ernste Betrachtungen über die Veränderungen des Schicksals macht, vor denen ihn sein unbekannter Stand schützt, und die er nur aus dem Unglück seines Generals erkennt.

Andronicus einen Löwen am Leitband haltend, und durch die Strafsen Roms wandelnd, giebt noch eine interessante Scene, unabhängig von der Erklärung die diese Begebenheit erläutert. Die Schönheit der Gebäude, die Vorstellung des furchtbaren Thieres, welches willig der Hand folgt, die es leitet; die Bewunderung einiger Zuschauer, der Schrecken anderer, alles dieses giebt ein Ganzes, welches ohngachtet des Mangelhaften der Scene, dennoch die Augen befriediget,
die

die Neugier reizt, und den Wunsch erregt, die Handlung näher kennen zu lernen, als sie der Mahler hat vorstellen wollen, Aber die Allegorie ist von allen Arten der Gegenstände diejenige, wo die Mahlerey gewöhnlich scheitert. Zu der ohne dem dunkeln Allegorie gesellt sich noch die Dunkelheit der Mahlerey selbst. Man beunruhiget sich, sie zu verstehen, und der ermüdete Zuschauer, wenn er den Schlüssel dieses Räzels nicht entdecken kann, verliehret den Geschmack daran und entfernt sich von ihm. Wenn auch übrigens diese imaginären nicht leicht zu errathenden Gegenstände dem Scharfsinn einiger Personen zu glänzen Gelegenheit geben; so überführen sie (taxent) doch den grössten Theil der Unwissenheit, der sich dann durch Critik rächet.

Auch haben die grössten Mahler und diejenigen, die den richtigsten Geist hatten, die Allegorie entweder gar nicht oder nur wenig gebraucht. Aufser ihrer Dunkelheit haben sie in ihr ein anmassliches Air von Scharfsinn, eine lächerliche Verbindung physischer und imaginärer Dinge gefunden und endlich mit Recht geschlossen; dafs man diese Gattung der Dichtkunst überlassen müsse, welcher sie nicht dieselben Schwierigkeiten entgegenstellt, und die, um sie zu überwinden, Mittel hat, welche der Mahlerey fehlen.

Der Horizont des Dichters ist auch in der That in den Gemälden, die er erfindet, weit ausgebreiteter, die Einbildungskraft trägt alle Kosten, sie bedarf keines Aufwandes; das Mögliche hält sie nicht auf; sie bringt alle Wunder zur Wirklichkeit und ihre Bilder sind über alle Nachahmung erhaben.

Die mehresten dieser Vortheile theilt die Musik mit der Dichtkunst; und wenn diese beiden Künste sich hier vereinigen, so ist es auch hier, worin sie sich von der Mahlerey unterscheiden, welcher jene Folge von Ideen, jene Schnelligkeit der Bewegungen fehlt, durch welche Dicht- und Tonkunst ihre grösste Wirkungen hervorbringen.

Ich verweile vielleicht etwas zu lange bei der Nothwendigkeit, worinnen sich die Künstler befinden, die Grenzen der Kunst die sie treiben, genau zu unterscheiden; aber ich halte dies für um so wichtiger, als aus Mangel dieses nützlichen Unterschiedes, viele übrigens sehr achtungswürdige Künstler ihre Talente compromittirt und in diesem Betracht ihre Unwissenheit gezeigt haben. Einige haben die Mahlerey wie Bildhauer, und andere die Bildhauerkunst wie Mahler getrieben; einige haben in die Rechte der Dichtkunst gegriffen, viele haben endlich nicht gewußt, was ihre Kunst leisten kann und was nicht in ihren Bezirk gehört.

Von so vielen Beispielen; welche ihre Werke darbiethen, führen wir nur eines der Producte von einem mit Recht berühmten Manne an, unter denen man vielleicht denselben Fehler nicht zum zweitenmal finden dürfte.

Der in der Composition so geschickte Vernet hat es gewagt, den berühmten Rheinfall bei Schaffhausen in der Schweiz zu mahlen. Durch die Mittel seiner Kunst konnte der Mahler nur die Gestalt des Wassers vorstellen, das, vermöge seiner Natur, nur wenig Ausdruck hat, als den Gegensatz seiner weissen Farbe zu dem dunkeln Ton der Felsen, den Contrast des weissen und bewegten Wassers, welches, nach seinem Fall, sich beruhiget, glatt wird und seine azurene Farbe wiederum annimmt, noch konnte er durch einige Wirkungen der Schatten und Lichter interessiren; die Nachahmung des Regenbogens, der sich in der Mitte der steigenden und fallenden Dünste mahlet, mischt einigen Reitz in die Schrecken dieser Scene. In allen diesen ist etwas; aber diese Mittel sind zu schwach, um dieses neue und schreckliche Schauspiel, dieses fürchterliche Geräusch, diese Wasserhölle, diese unwiderstehliche Bewegung darzustellen, die alles mit sich fortreißt und verschlingt und die in ihrem Schrecken das Bild des Todes in Handlung vorstellt.

Vielleicht könnte die Mahlerkunst sich diesem erhabenen Gemälde nähern, wenn sie ihre Mittel mit denen der Tonkunst vereiniget, die durch die Folge und Schnelligkeit ihrer Bewegungen und durch den Contract der Töne, viel geschickter wäre, diese Wirkungen mit einem Scheine von Wahrheit zu mahlen, und den Schrecken zurückzurufen.

Ich könnte noch viel andere Beispiele von der Kühnheit der Mahler und dem wenigen Gelingen derselben anführen; aber diese Beobachtungen werden ihren Platz bei der Geschichte der Künstler und ihrer Werke finden.

Aus dem, daß die Künste verschiedene Mittel haben, darf man noch nicht den Widerspruch dieser Mittel schlüssen; Ihre Verschiedenheiten selbst sind nur ein Reitz mehr; wenn man aus ihrer Analogie den gehörigen Vortheil zu ziehen weiß; die süssesten Genüße der Seele entstehen aus ihrer Vereinigung und aus der wechselseitigen Unterstützung, die sie sich leisten. Allerdings wäre es interessant ihren Zusammenhang zu beobachten, die Verhältnisse festzusetzen, die zwischen dieser und jener Wirkung des Lichts und der Farben und derjenigen der Harmonie und des Tons da sind; anzuzeigen, wie sie sich bei den verschiedenen Künsten in ihren gemeinschaftlichen Ausdrücken anwenden lassen; denn wenn man von dem Entwurf, dem Gange, dem Stile eines Gedichtes redet, so sagt man auch

auch dasselbe von einem Werke der Ton- und Malerkunst; diese verschiedenen Producte können groß, stark, erhaben, lebhaft, leicht, zart, schwach, schmachtend seyn; dieses sind Eigenschaften oder Fehler die ohne Zweifel von eben diesen Principien hervorgebracht und durch dieselbe Ursachen bewirkt werden.

Wir werden Gelegenheit haben in den folgenden Vorlesungen einige Ausblicke auf diese verschiedenen Fragen zu eröffnen, wenn wir von der Composition, dem Colorit und der Zeichnung der Gemähldre reden werden.

Um noch einige Worte über die Künste im Allgemeinen und über die Vergleichung die wir zu machen uns vorgenommen haben, zu sagen, kommen wir auf den Gegenstand unsrer Vorlesung zurück.

Die Begierde alle ihre Reize zugleich zu genießen, und sie, indem man sie verbindet, zu vermehren, hat die bewundernswürdigsten Produkte der dramatischen Kunst hervorgebracht. Eine vollkommene Oper wäre das erstaunenswürdigste Werk des menschlichen Verstandes; die Gedanken der Poesie, die Schönheiten der Harmonie, die optischen Täuschungen, diese vereinten Wirkungen träfen (agiraiert) alle Sinne, rissen die Einbildungskraft hin, und brächten in der Seele durch ein dreifaches Vergnügen einen einzigen Eindruck hervor. Die Malerkunst durch die Herrlichkeit der Verzierungen, die Pracht der Architektur, den Reichthum der Landschaften würde ein entzückendes Schauspiel gewähren; Sie ist es, welche die Richtigkeit des Costums, die Wahrheit der Wirkungen des Lichts, die Einrichtung der Feste ordnen würde: Die Tonkunst würde durch den Reiz ihrer Melodie, durch hinreißende Accorde die lebhaftesten Rührungen im Herzen hervorbringen: Dichtkunst, zum Geiste redend, würde sich bemühen ihn zu unterrichten, sie ordnete den Gang des Schauspiels und gäbe den andern Künsten diejenige Klarheit, die ihnen mangelt. Nichts käme der Schönheit eines solchen Schauspiels gleich: alle Fähigkeiten der Seele wären in Handlung und dieser Sieg der Künste wäre vollkommen. Um aber diese Wunder zu bewürken, bedarf es mehr als eines Genies; es ist dazu ein Künstler nöthig, der zugleich ein vortreflicher Dichter, Mahler und Tonkünstler wäre; dann würde er durch die Einheit des Styls und der Composition, die er in seine Werke legte, ihnen denselben Stempel geben, das vollkommenste Ganze, die imposanteste Wirkung.

Diese Uebereinstimmung der Talente, deren Resultate verschieden aber analog sind, ist eine der reichsten Quellen des Vergnügens der Seele und dasjenige, was ihr Bewunderung gebiethet. Für den Geist des Menschen ist die Vollkommenheit nur eine; Er empfängt sie als Vereinigung aller Schönheiten; welche die Sinne ange-

troffen haben; zerstreut über tausend verschiedene Gegenstände sammlet sie seine Einbildungskraft, setzt davon Bilder zusammen die sie bewundert, ohne ihr eigen Werk wieder zu erkennen. Uebrigens ist die Wirkung der schönsten lyrischen Werke dieser Vereinigung der Musik und Dichtkunst zuzuschreiben; die Uebereinstimmung des Wortsinns mit dem musikalischen giebt den größten Reiz; und diese seltene Eigenschaft verfehlt nie in den Werken, wo sie empfindbar ist, die Begeisterung zu erregen. Diejenigen Männer, welche im Stande sind, von Poesie und Musik zu urtheilen, mögen die Anwendung der von uns festgesetzten Principien machen, deren Folgerung wir nur auf die Malheroy bezogen haben. Eine weitläufigere Untersuchung, würde uns von unserm Gegenstande zu sehr entfernen und Kenntnisse erfordern die uns mangeln. Es genügt uns, wie wir uns vorgesetzt hatten, die Analogie und Unterschiede angezeigt zu haben, die unter den Künsten da sind, und unsern Zuhörern den Text zur Betrachtung gegeben zu haben.

In der künftigen Sitzung werden wir mehr in das Einzelne der Composition eindringen.

Die dritte Vorlesung.

Von der Composition.

Etymologisch stammt das Wort Composition von zwei lateinischen Wörtern her *ponere* und *cum*, welches verammeln bedeutet. Dieser Ausdruck ist richtig, weil der Mensch indem er nichts erfindet, nur die verschiedenen Gegenstände die seine Sinne gerührt haben, sammeln kann; so wie die verschiedenen Gedanken die in seinem Verstande dadurch hervorgebracht werden, indem er sie nach seinem Willen ordnet, um sein Werk zusammzusetzen: In dieser Zusammensetzung zeigt er sein Genie; hier ist er Schöpfer, wenn seine Produkte auf eine lebhaft und treue Art dasjenige wiederzeichnen, was er in der moralischen und physischen Natur zu bemerken gewußt hat, die Ordnung, die Unordnung, die Analogien, die Unterschiede, mit einem Worte, alle Eigenschaften der Wesen und Dinge, alle die Gesetze welche bei ihrer Entstehung und Folge herrschen (*présider*). Die Kunst diese Gegenstände, welche es auch seyn mögen, zu sammeln, um Ideen zu schaffen und fortzupflanzen, ist demnach diejenige, welche wir Composition nennen werden.

Wir werden nur von ihr in Beziehung auf die Malerey sprechen.

Die Composition der Gemälde kann in Beziehung auf die verschiedenen Gattungen der Geschichte, der Portraits und Landschaften betrachtet werden.

Die Geschichte kann mit den bekannten Begebenheiten übereinstimmen, als wenn der Mahler, nach den Sagen, egyptische, griechische, römische etc. Gegenstände behandelt; wo er entweder der Erfinder ist, wenn er philosophische, moralische, ländliche Scenen dichtet, oder wenn er Allegorien zusammen setzt. Die Geschichte kann auch alte oder neuere, wahr oder fabelhaft seyn.

Das Portrait kann die einfache Vorstellung einer Person oder auch wohl historisch charakterisirt seyn. In diesem Falle können die Personen in einer Familienscene

scene vereinigt werden und unter ihrem eigenen oder einem verschiedenen Costume in einer erdichteten Scene erscheinen.

Die Landschaft kann heroisch oder ländlich seyn; sie kann die blofse Natur nachahmen und ihr Portrait machen, oder eine reine Erfindung seyn.

Das, was wir über die Composition in der Geschichtsmahlerey zu sagen haben, wird hinreichen, nur dasjenige zu errathen, was wir über die andern Arten beifügen könnten; vielleicht könnte man, strenge genommen, die eben festgesetzte Eintheilung für überflüssig halten, weil die Geschichtsmahlerey alle vereinigt. In der That, wenn ein Mahler einen Gegenstand vorstellen soll, so wie der grösste Theil derjenigen ist, die man historische nennt; wenn er z. B. Cäsar mahlen wollte, für Schrecken zurückbebend, indem er das Haupt des Pompejus siehet, welches Meuchelmörder seinen Augen darbiethen; was würde der Mahler anders thun? als die bekannten Züge des Cäsars und Pompejus mit dem eigentlichen Ausdrücke der Scene selbst vereinigen. Und der Grund dieses Gemähldeß muß eine Landschaft vorstellen, in deren Mitte eine Villa liegt. Erfordert diese Vorstellung nicht, daß der Künstler die Landschaftsmahlerey studiret habe?

Wenn Rubens in seiner Gallerie von Luxemburg die Apotheose seines Helden gemahlt und auf einer Seite seiner Scene die ersten Männer des Staats dargestellt hat, welche der Maria von Medicis die Regentschaft anbiethen, war er nicht an die Aehnlichkeit aller dieser Personen gebunden, die damals noch lebten? War er nicht alsdann Portraitmahler? Und die Gemälde des grossen Raths zu Venedig, welche die Siege der Republik in der Epoche vorstellten, worinnen die Krieger, welche diese Siege erfochten hatten, noch da waren, erforderten diese Gemälde des Titian, Tintoret, Padouan nicht, daß sie Aehnlichkeiten zu mahlen wußten, daß sie Portraitmahler waren.

Wir könnten selbst behaupten, daß die Portrait- und Landschaftsmahlerey nie besser, als durch die Geschichtsmahler behandelt worden ist, welche diese Arten der Mahlerkunst erweitert haben, indem sie dieselben zu sich erhoben; Wir würden beweisen, daß durch das Vorrecht des Genies, welches sich allem anschmiegt, die geringsten Details dieser Gattungen, ohne von ihrer Bestimmtheit zu verlieren, unter dem Pinsel der Geschichtsmahlerey mehr Einfachheit und Ausdruck erhalten haben.

In der That die Vorzüglichkeit der Portraits eines Raphaels, Titian, Rubens, Vandik, Rembrandt bezweifelt niemand, eben so wenig die Schönheit der Landschaften

schaften desselben, Titian, Poussin, Dominique, Carrache, und wenn Claude Lorrain und Gvaspre nicht Geschichte gemahlt haben, so haben sie doch ihre Manier durch die fleißige Besichtigung der großen Mahler ihrer Zeit, durch die Kenntnisse, die sie bei ihnen geschöpft haben, erweitert.

Was die berühmtesten Landschaftsmahler der niederländischen Schulen betrifft, so weis man, daß sie Geschichte studirt haben, und in den Cabinetten der Liebhaber sind schöne Werke dieser Art von Berghem, Cardo du Jardin, Teniers, Wouvermann etc. vorhanden. Wir können also die Composition der Geschichtsmahlercy als alle Gattungen umfassend betrachten, und die Regeln, welche wir in dieser Hinsicht festsetzen, sind (wenigstens durch die Analogie) allen übrigen Theilen der Mahlerkunst gemein.

Wir kehren zur Composition zurück: Auf welchen Gegenstand auch der menschliche Wille seine Aufmerksamkeit richtet; so bildet er bei sich selbst anfangs ein Gemälde, welches wahr, wenn es mit dem Zustande des Gegenstandes übereinstimmt, und falsch ist, wenn es nicht übereinstimmt. Nach dieser Regel muß, um gut zu componiren, die erste Bedingung seyn, eine große Anzahl richtiger Ideen gesammelt und einen reich ausgestatteten Geist zu haben, um hier nach Bedürfnis zu schöpfen.

Dieses ist bei allen Künsten nöthig. Was den Mahler betrifft der eine Geschichtsscene componiren will, der Gegenstand sei, welcher er wolle, er gehöre der Mythologie oder Bibel, er sei aus der Geschichte oder aus seinem Kopf genommen; alt oder neu, der Mahler, sage ich, muß sich von seinem Gegenstande erfüllen, und sich ihn durch die Kenntnis aller Nebenideen, welche auf denselben Bezug haben, zu eigen machen. Um dies zu leisten, muß er mit Sorgfalt über alles nachdenken, was in Beziehung mit ihm steht, die Schriftsteller, welche davon geschrieben haben, lesen und wieder lesen, alle Umstände desselben kennen, endlich die verschiedenen Augenblicke der Handlung untersuchen, um den für seine Kunst günstigen zu wählen. Der Geschichtschreiber, der Dichter stellen die auf einander folgenden Zeitpunkte vor, sie setzen mit Gewandheit einen dem andern entgegen, machen einen durch den andern geltend; der Mahler hat nur einen Augenblick, er muß den auffallendsten wählen, denjenigen, welcher die Vollständigkeit einer Handlung, denjenigen, welcher in der Seele des Zuschauers die dauerhafteste Rückerinnerung, die tiefste Spur läßt.

Um seinen Personen die ihnen zukommende Stellung und Physionomie zu geben, muß er ihren besondern Charakter wohl kennen. Hector wird nicht die weibliche Anmuth des Paris haben, die Schönheit der Andromache kann nicht die der He-

Iena

lena seyn; der Muth des Diomedes wird heftiger seyn, als der des Aeneas; ihre Züge und Stellungen werden ihrem Charakter entsprechen. Alexander, Cäsar, Hannibal, Sylla, Scipio, Brutus, Plato, Socrates, Cicero, Seneca, alle diese grossen Männer des Alterthums werden eigenthümliche Abschattungen haben, die sie kenntlich machen, und die durch gleichförmige Gesichtszüge eben so wenig zu verwechseln seyn werden, als sie es in der Geschichte durch die Verschiedenheit ihrer Charaktere sind. Ihr Gesicht muß ihrer Seele dergestalt entsprechen, daß man vielleicht dem Mahler erlauben darf, die Natur dann zu ergänzen, wenn sie seinem Helden den Körper versagt hätte, der einer solchen Seele gehöret, wie man sie voraussetzt. In der That, die Mahlerey, indem sie nur durch das Aeufsere das Urtheil über die inneren Eigenschaften veranlassen, die Realität durch den Schein geben kann, muß die grösste Sorge tragen, diesen Schein dem Eindruck, welchen sie machen will, entsprechend darzustellen.

Die Grosmuth kann von den Augen unter einer gemeinen und elenden Gestalt, der Muth unter einem weibischen Gesicht, die Ehrbarkeit unter einem frechen Blick der Buhlerey, die Tugend unter der Ansicht des Lasters, der Geist mit dem Air der Narrheit, nicht begriffen werden. Dieser Grundsatz, den Personen die mit der Meinung übereinstimmende Form zu geben, wird demnach dem Künstler Pflicht; ausgenommen bei einigen besondern Fällen, wie derjenige ist, wo Personen vorgestellt werden, deren Gesicht und Gestalt durch Statuen und bekannte Münzen bestimmt sind, z. B. wo Philopömen der achäische General, getrennt von seinen Kriegsgefährten in einem Holze, wo er sich verirret, in einer Herberge seine Zuflucht nimmt; die Wirthin, betrogen durch die Bescheidenheit seiner Kleidung und die wenige Majestät seines Gesichts, beschäftigt ihn mit Holzfällen; kurz nachher treten einige Officiers von seiner Armee in dieselbe Herberge und erstaunen, ihn bei solchen niedrigen Verrichtungen zu sehen. Er antwortet ihnen blos durch diese Worte: Ich bezahle die Interessen meiner schlechten Mine. In diesem Falle ist es zum Verstehen des Gegenstandes nöthig, daß dem Helden Würde mangle, weil es eben dieser Fehler und der zwischen dem Schein des Gesichts und der Realität obwaltende Widerspruch sind, worauf sich das Factum gründet.

Vor allem aber muß, wie wir bereits in der ersten Vorlesung angezeigt haben, der Künstler sich der moralischen Wirkung, die sein Gegenstand hervorbringen soll, versichern, wenn er dauerhaften Beifall (Succès) erhalten will; er muß den Einfluß voraus ahnden, den er auf die Geister und Sitten haben soll. Er wird demnach seinen Pinsel nicht durch Schmeichelei und Stolz schänden; dem Laster wird er nicht liebenswürdige Ansichten, verführende Farben leihen, die ihr Gift verstecken, und es durch Verführung der Sinne in die Seele leiten. Um die Macht der Wahrheit

heit zu zeigen, wird er den Socrates nicht vorstellen, wie er den Alcibiades in den Gemächern der Buhlerinnen aufsucht; er wird bald empfinden, daß dieser Gegenstand mit einem Anspruch auf Sittlichkeit seine Wirkung stets verfehlen wird; daß sie den Sinnen zu viel darbietet, als daß die Seele gerühret werden könnte; daß der Weise, abgerissen von seinen Grundsätzen, die Aufmerksamkeit des Zuschauers nicht fesseln könne, daß alles Interesse für das in Anmuth gekleidete Laster ist, und daß endlich, wenn auch dieser Gegenstand geschickt wäre, die Wissenschaft des Zeichnens und des Colorits zu entwickeln, wenn er auch der Triumph der Kunst seyn kann; er doch nicht der der Weisheit ist. Der philosophische Künstler wird es vorziehen, Socrates vorzustellen, als das Opfer für die Wahrheit, bereit den Schierlingsbecher zu trinken und in der Mitte seiner Freunde redend, welche er noch in seinem letzten Augenblicke tröstet und sie in den Grundsätzen der Tugend und des Glaubens an die erhabene Lehre der Unsterblichkeit befestiget.

Wenn er die Keuschheit mahlen will, wird er sie nicht unter den Zügen Josephs vorstellen, der sich den Anlockungen einer schönen halb nackenden Frau entziehet. Dies Bild, den größten Theil der Zuschauer reizend, würde sie ohne Zweifel dahin bringen, die Süßigkeiten des Falles der Ehre des Triumphs vorzuziehen und sie weniger zur Bewunderung als zu Spöttereien über die Handlung Josephs stimmen. Wohl aber wird er die Keuschheit unter der Gestalt einer jungen und schönen Tochter vorstellen, die weinend das Dach, welches sie geboren werden sah, die Eltern, die sie erzogen haben, verläßt, um einem tugendhaften Gemahl zu folgen, den sie ihr gewählt haben. Ihre Augen sind niedergeschlagen, Röthe deckt ihr unschuldiges Gesicht, noch streitet ihre Schamhaftigkeit; indess ihr junger Gemahl sie fortziehet und bald mit Hülfe der Natur und Liebe über ihren Widerstand siegt.

Wenn sich der Mahler der Wirkung seines Gemäldes in moralischer Hinsicht versichert hat, so muß er untersuchen, ob der Gegenstand auch der Mittel seiner Kunst empfänglich ist; und ob er, wie die Künstler sagen, mahlerisch (pittoresque) ist. Dies Wort mahlerisch, wird bei ihnen auf vielerlei Arten verstanden, wir wollen einige derselben untersuchen.

In der vorhergehenden Vorlesung haben wir gesagt, daß ein Gegenstand nicht für die Mahlerey geschickt ist, wenn er durch die ihr eigenthümlichen Mittel nicht vollständig kenntlich gemacht werden kann.

In der That, indem die Dichtkunst nur durch denjenigen verstanden wird, der die Sprache des Dichters gelernt hat; so hat die Mahlerkunst, welche, um sich auszudrücken, die Buchstaben von der Natur selbst borgt, diesen Vortheil, daß sie ohne

Vorbereitung, ohne Preliminäirstudien verstanden werden kann. In Vergleichung mit der Dichtkunst ist hier ohne Zweifel ihre schönste Seite, sie weicht ihr aber in vielen andern Hinsichten. Dieser Vorthail verschwindet jedoch ganz, wenn die Rede zu Hülfe kommen muß, wenn sie nöthig hat durch Worte erklärt zu werden, die sie doch im Gegentheil ergänzen sollte. Uebrigens giebt es Gegenstände, die den Augen nicht gezeigt werden können, und von denen sich der Geist allein Rechnung ablegt; dies sind diejenigen, welche die Mahlerey ihm darzubieten vermeiden muß. Der Geist kann sich in sichtbaren Vorstellungen nicht gefallen, welche die Kunst von diesen Gegenständen machen will: wenn er sie sich nicht durch die Einbildungskraft mahlt, stoßen sie ihn zurück oder er wird von ihnen nicht befriediget. Den Beispielen, die wir in der ersten Vorlesung angeführet haben, wollen wir noch zur Erläuterung unseres Gedankens ein neues beifügen. Raphael hat einen aus der Bibel genommenen Gegenstand gemahlt, indem er die Israeliten vorstellet, welche, angeführt von der Bundeslade, um die Stadt Jericho ziehen, deren Mauren blos durch den Schall der Musik eingestürzt sind. Man fühlt bald, daß dieses Gemälde der Talente des Mahlers ungeachtet, die Idee des vorgestellten Gegenstandes nicht ergänzen kann. Inzwischen würde Raphael in der Wahl dieses Gegenstandes durch die Betrachtung entschuldigt werden können; daß, indem er eine Folge von Gemälden aus derselben Geschichte gezogen, bildete, er keinen der hervorspringendsten Züge dieser Geschichte vergessen durfte; daß die Deutlichkeit, welche diesem Gegenstande mangelt, durch die allgemeine über die Geschichte verbreitete Kenntnis ergänzt wird, welche durch den Mahler in derjenigen Folge vorgestellet wird, die ihr der Geschichtschreiber gegeben hat; und daß man endlich weder die Anwendung der Mahlerey noch die Mittel des Unterrichts und des Genusses die sie uns giebt, zu sehr einschränken darf. Man kann selbst hinzusetzen, daß in einem Werke der Litteratur die Vorstellung eines Gegenstandes, welcher es sey, verbunden mit der historischen Erläuterung, die Begebenheiten stärker dem Gedächtniß eindrückt, und daß diese Anwendung der Zeichenkünste eine der nützlichsten sei. Wir geben dieses alles zu; wir sind auch der Meinung, daß oft in einer Folge von Gemälden einige Worte hinreichen, den Gegenstand zu errathen; daß der Geist sich bei dieser Untersuchung gefällt; daß er bewundert, wie der Künstler den seinen Gedanken gegebenen einfachen Text entwickelt und verschönert hat; daß er gerne untersucht, ob die dichterische Erfindung bei Uebertragung in die Mahlerey gewonnen oder verlohren habe; endlich daß der Geist es liebe, den Mahler mit dem Dichter zu vergleichen, um zu wissen, ob er diejenigen Mittel seiner Kunst wohl angewendet habe, durch die er mit den übrigen Künsten in Verwandtschaft stehet. Die Wahrheit dieser Beobachtungen wollen wir nicht bestreiten und den Künstler den ganzen Umfang genießsen lassen, der sich ihm in der Wahl seiner Gegenstände darbiethet; aber dies wird dennoch die Wahrheit der Grundsätze nicht vernichten, die

die wir festgesetzt haben, und wir werden darauf bestehen, daß es eine Menge Gegenstände giebt, die der Mahler dem Geschichtschreiber und Dichter überlassen muß, weil sie in den auf einander folgenden Mitteln der Erzählung alles haben, was ihnen Deutlichkeit und Ausdruck giebt, und daß endlich der Mahler, wenn er auch in der Wahl seiner Gegenstände frei ist, sich aller derjenigen enthalten müsse, die er nicht deutlich und sinnlich machen könnte; aller derjenigen, welche eines Commentars nöthig haben würden, aller Subtilitäten des Verstandes, politischer und metaphysischer Untersuchungen, endlich alles dessen, was dem Verstande durch den Gehörsinn ohne Vermittelung der Augen zugeführt wird. Die von ihm vorzuziehenden Gegenstände der Handlung werden demnach diejenigen seyn, deren Kenntniß durch die Verrichtung (ministère) des Gesichts vollständig erworben werden kann, solche, wo Leidenschaften ihre Bewegung durch das Spiel des Gesichts und die Gebärden des Körpers offenbahnen, solche, welche die Entwicklung physischer Schönheiten und die Wirkungen des Lichts und der Perspective begünstigen. Wenn wir uns bei diesem Punkte etwas lange verweilet haben, so geschehe es deswegen, weil wir glauben, daß das wenige Interesse, welches eine Menge in jeder andern Beziehung vortrefflicher Werke einhauchen, nur der Unwissenheit und Vernachlässigung dieser Grundsätze zugeschrieben werden müssen, daß wir so viel als möglich unsere diesfällige Idee haben erläutern und sie über alle Einwendungen, die aus Misverstand dagegen gemacht werden könnten, erheben wollen.

Man kann zwei Theile in der Composition annehmen, d. h. die Erfindung und die Anordnung.

Die Erfindung kann definiret werden, als

die Kunst diejenigen Gegenstände, welche in die Composition eines Gemäldes kommen sollen, die Nebenideen, welche ihr alle Stärke und allen Ausdruck geben sollen, mit Klugheit zu wählen.

Diese verschiedene Gegenstände müssen unter den historischen Beziehungen ausgedrückt werden, unter denen der Nationalcharaktere, der Gebräuche, der Oerter, des Costums. Jede dieser Parthien hat ihre eigenthümlichen Uebereinstimmungen und die richtige Schätzung dieser Uebereinstimmungen ist dasjenige, wo man von einem Gemälde sagt: es sei im guten oder schlechten Style.

Wir wollen dies in der Kunstsprache so gewöhnliche Wort definiren.

Der Styl kann definiert werden durch die Kunst, welche einem Gemälde Einheit der Charaktere und eben denselben Stempel in allen seinen Partien giebt. Der Styl kann erhaben, hoch (*élevé*), naif, einfach, niedrig, gemein seyn; aber er ist gut, wenn er mit der Scene gleichstimmend und in allen Theilen dieser Scene gehalten (*soutenu*) ist. Wenn daher ein Mahler eine römische Begebenheit vorstellt, so müssen die Personen das Costum, die Sitten und Gebräuche derselben haben. Er muß sie in Gebäude von römischer Architectur setzen. Wenn er ein Fest oder Opfer darstellt, so muß er den Verzierungen, Vasen, religiösen Instrumenten die Formen der Zeit und des Landes geben. Eben dies gilt von andern Gegenständen, egyptischen, jüdischen, griechischen, chinesischen, französischen, alten oder neuen; alle müssen mit Zeiten, Oertern und Gewohnheiten übereinstimmen. Poussin kann als Beispiel eines strengen Styls angeführt werden. Der größte Theil seiner aus dem Alterthum genommenen Gegenstände haben eine Wahrheit der Composition die mit Recht von Kennern bewundert wird. Niemand versetzt den Zuschauer besser wie er, an den Ort und den Zeitpunkt der Scene wo die Helden gelebt haben. Es scheint, daß er unter ihnen gewohnt, sie handeln gesehen habe, daß er bei ihren Gesprächen zugegen gewesen, daß er von ihrer Familie sei; endlich daß seine Gedanken ganz nach ihrem Modell gebildet wären. Wenn die Scene in Egypten vorgegangen, wie in dem Gemälde des aus dem Wasser geretteten Moses, so hat er unabhängig von Pyramiden, und Gebäuden, denen er egyptischen Charakter gegeben hat, unabhängig auch von den äthiopischen Figuren, welche die Könige von Egypten unter ihren Sklaven hatten, im Hintergrunde einen dem Gott Anubis opfernden Egyptier vorgestellt: Man unterscheidet ihn leicht durch sein bekanntes Emblem einer Menschengestalt mit einem Hundskopfe. Diese Episode auf eine entfernte Ebene gesetzt, heftet seinen Gegenstand an die religiösen Ideen der Egyptier, zeigt sein Wissen ohne Ziererey, und ruft den Zuschauern die Gebräuche des Landes ins Gedächtniß, ohne sie vom Hauptgegenstande abzuziehen, ohne die Einheit desselben zu vernichten, die er stets gewissenhaft beobachtet hat.

Weil der Zuschauer sich von allem Rechenschaft giebt, was sich ihm darbietet, weil jeder Gegenstand in der Composition ein Zeichen ist, welches durch die Augen zur Seele spricht; so ist keiner derselben gleichgültig; wenn sie nicht zur Erläuterung des Gegenstandes dienen, so sind sie schädlich. Um nun dies letztere zu vermeiden, so wird ein kluger Mahler nur dasjenige in seine Gemälde aufnehmen, was zu dem Eindruck beitragen kann, den er auf die Seele des Zuschauers hervorbringen will.

Wenn die Scene in einer Landschaft vorgehet, so ist es wesentlich, daß ihr die Lage entspreche; sie muß nach der Natur des Gegenstandes wild, ernst, lachend, majestä-

majestätisch seyn; der Grund des Gemäldes ist wie die Begleitung in der Musik; denn auch er muß dem Hauptgegenstand untergeordnet seyn und darf die Aufmerksamkeit nicht theilen. So wird der Künstler zwar die Architektur, die Ruinen, die Landschaften, die Blumen, als untergeordnete Gegenstände behandeln, aber nicht die Nebensachen an die Stelle der Hauptsachen setzen, indem er sich alsdann weniger als Mahler der Geschichte, sondern mehr als Mahler der Landschaften, Architektur und Ruinen zeigen würde.

Was die Erfindung aller Theile der Malerey betrifft, so ist sie dasjenige, was dem Mahler die mehreste Gelegenheit giebt, zu zeigen, ob er Einbildungskraft, Wissenschaft und Urtheilskraft hat. Durch sie gehet er auf der Bahn des Dichters und erhält die Achtung aufgeklärter Männer. Durch sie hat sich Poussin den Namen des philosophischen und gelehrten Mahlers erworben.

Es giebt indessen in der Malerey eine andere Gattung Dichtkunst, die ihr näher liegt, und folglich mehr von Künstlern als bloßen Liebhabern geschätzt werden kann. Dies ist das Gefühl der Ausführung, durch welches dasjenige im Colorit und Zeichnen gefunden wird, welches das anziehendste und ausdrucksvollste ist, welches den Formen jene Grazien, den Wirkungen des Lichts jenen Glanz, endlich dem Gemälde jene Vollkommenheit giebt, die der Künstler mit Recht bewundert, weil er nur durch sie Mahler ist. Uebrigens ist diese Poesie der Ausführung dem Dichter und Mahler gemein; sie ist bei beiden die Kunst, selbst einfache Ideen durch sinnreiche und lebhaftere Mittel darzustellen, welche die Wirkung verstärken und sie auffälliger machen, als man von ihnen vorausgesetzt hat. Es ist demnach nicht genug, große und viele Ideen zu finden, man muß sie auch wissen auszudrücken. Wie viel mittelmäßige Mahler haben dichterische Ideen in Gemälden, die man nicht eines Blickes würdiget, und wie viel Versenmacher haben sie in Schriften gesetzt, die man nicht liest? Das Genie der Ausführung findet man in den Dichtungen des Horaz, Virgils, Racine, Lafontaine, in den Conturen des Raphaels, Correggio, Guido's, Parmessan, in den Lichtwirkungen Rubens, Rembrandt und Titians. Diese berühmten Künstler sind wahre Dichter, weil sie die Sprache der Kunst in einer reinen, zierlichen und ausdrucksvollen Art besitzen. Da aber diese Art der Dichtkunst nur durch die Vollkommenheit des Mahleridioms, das heist durch die Schönheit der Zeichnung und des Helldunkeln erhalten wird; so werden wir dasjenige, was wir davon noch sagen könnten, erst dann nachholen, wenn wir diese beiden Parteien abhandeln werden.

Die zweite Partie der Composition wird die Anordnung genannt. Die Erfindung entwirft den Plan des Werks, aber die Anordnung dient zur Ausführung und

bereitet schon die Mittel vor: Durch sie bestimmt der Künstler alle Theile unter sich, und die Wirkung, welche aus ihrer Verbindung hervorgehen soll. Durch die Erfindung gefällt er den Gelehrten, und durch die Anordnung den Künstlern. Durch sie ist er eigentlich Mahler. Ein Gelehrter könnte wohl einen Gegenstand erfinden, selbst scharfsinnige Ideen entwerfen, welche geschickt sind, die Wirkung zu bereichern und zu verstärken, aber diese sinnreiche Erfindungen werden null, wenn sie nicht nach den Mitteln der Kunst geordnet sind; nur der Mahler kann ihnen Werth geben, welcher durch die Kenntniss von dem, was seine Kunst kann, oder verweigert, sie unter den Beziehungen des Zeichnens, der Pantomime, der Anatomie, der Linienperspektive, der Luftperspektive, des Colorits, der Lichterwirkung anzuordnen weiß. Er allein, wird durch seine Erfahrung und Fertigkeit alle Theile seines Gemäldes dergestalt ordnen, um jene Uebereinstimmung der einzelnen Theile mit dem Ganzen, jene Harmonie der Formen und Farben hervorzubringen, die aus der Einheit des Ganzen und den größten Wirkungen der Kunst hervorgehen.

Wenn also Composition eines Gemäldes die allgemeine Idee aller seiner Theile, wenn Erfindung das Gefühl ist, welches an einem Gegenstande alle zufällige, sittliche, große, erhabene, sinnreiche, naive Ideen zu finden weiß; so ist Anordnung die Kunst, welche alle diese Eigenschaften geltend macht, indem sie dieselben auf die Mittel der Malerey anwendet.

Wir unterscheiden in Gedanken, diese verschiedenen Theile, um sie leichter zu betrachten, ob sie gleich in Gedanken des Künstlers nicht getrennt sind, der in ein und demselben Moment seinen Gegenstand, die zufälligen Ideen, die ihn entwickeln, und die Anordnung der verschiedenen Theile kennt, aus denen er bestehet. In diesem hinreißenden Gange des schöpferischen Genies ist es uns indessen leicht, die Composition unter den verschiedenen Beziehungen zu betrachten, die wir darstellen wollen.

Was die Anordnung oder Vertheilung betrifft, so wird dieselbe dem Mahler nichts kosten, wenn er in allen Theilen seiner Kunst gut unterrichtet ist, wenn er deren Anwendung wohl kennt. Ueber diesen Theil der Composition werden wir uns wenig verbreiten, weil die Ausübung allein ihre Geheimnisse entdecken kann, und wir ohne dieselbe nicht würden verstanden werden. Um indessen unsere Zuhörer in den Gesichtspunkt zu setzen und ihre Betrachtungen zu erwecken, wollen wir jetzt einige Regeln anzeigen, welche der Künstler in dieser Hinsicht befolgen kann, weniger, um das Genie zu ersetzen, wenn es ihm daran mangelt, als es zu leiten, wenn es sie hat. Ehe wir aber von diesen Regeln sprechen, müssen wir
bemerken.

bemerken, daß, wenn wir nach den Werken der verschiedenen Mahler, dieselben festsetzen wollten, uns ihre Bestimmung schwerlich gelingen würde, weil jeder von ihnen die Grundsätze der Anordnung sich nach seinen besondern Ideen gebildet hat, die sich auf den Theil der Kunst beziehen, zu welchem sein Geschmack ihn am meisten hinzog. So hat Michel Angelo, als großer Zeichner seine Gegenstände dergestalt geordnet, um seine Kenntniss in der Zeichenkunde und Anatomie glänzen zu lassen. Seine Werke sind in diesem Betracht voll Kraft und Gröfse, aber sie sündigen in Ansehung der Lichter, die übel vertheilt, die weder durch Massen vereinigt, noch durch große Schattenpartien gehalten sind, welche ihren Glanz zu haben geschickt wären. Sein berühmtes Gemälde vom jüngsten Gericht, in der Sixtinischen Kapelle, ist der Beweis von unserer Behauptung. Rubens hat bei einem ohngefähr ähnlichen Gegenstande, sein Gemälde so angeordnet, um den Theil der Kunst, in dem er hervor stach, glänzend zu zeigen. Er hat den Fall der aus dem Himmel getriebenen Engel vorgestellt. Aber für diesen Gegenstand haben seine Figuren nicht Schönheit genug; er hat hier die Richtigkeit der Formen vernachlässiget, um sich vorzüglich an den Allgemeinen Anblick des Gemäldes und die schöne Vertheilung der Lichter und Schatten zu halten, die er bewundernswürdig verbreitet hat. Unter derselben Beziehung sind mehrere Werke dieses großen Mahlers vortrefflich und zeigen dessen tiefe Kenntnisse in der Wissenschaft des Helldunkeln, aber sie können auch nur in dieser Partie als Muster angeführt werden. Raphael und Poussin ruhiger und klüger, als Michel Angelo und Rubens, in der Zeichenkunde jedoch unter Michel Angelo und im Helldunkel unter Rubens, sind ihnen in dem wahren Gefühl der Ordnung überlegen; indem sie die Partien ihrer Gemälde weniger darnach anordnen, um Formen und Lichtwirkung im Glanze zu zeigen, als um die moralische Idee ihrer Composition hervorspringend zu machen und ihr mehr Ausdruck zu geben; dies ist es, wozu wir unsere Zuhörer einladen, aus ihnen selbst zu erkennen, es sei nun in ihren Originalwerken, die im Museum aufbewahrt sind, oder in der Sammlung, die von ihren Werken in Kupfer gestochen sind, und sich im Nationalkabinet der Kupferstiche befindet.

Aus dem, daß Michel Angelo die Scenen seiner Gemälde nach dem Vortheil des Zeichnens, und Rubens nach dem des Helldunkels geordnet hat, wollen wir also nicht schliessen, daß man eine dieser Partien zum Vortheil der andern vernachlässigen müsse, und daß ihre Vollkommenheit sich nicht in ein und demselben Werke verbinden liesse. Obgleich einige Künstler dieser Meinung geneigt waren; so wollen wir es doch nicht unternehmen, sie genau zu untersuchen, und werden wir unsere Ideen über die Anordnung vortragen, indem wir die Vereinigung der Schönheiten der Zeichnung mit denen des Colorits als möglich betrachten.

Was auch der Künstler für Mittel anwende, so ist die Anordnung eines Gemäldes gut, wenn die Hauptidee desselben gleich anfangs vom Zuschauer gefast wird, wenn die Hauptfiguren sich beim ersten Blick auszeichnen, wenn alle Partien des Gemäldes auf ihren gehörigen Plätzen, in derjenigen Entfernung, woraus das Bild gesehen werden soll, nach der Gröfse, die es hat, wahrgenommen werden; wenn alle Linien sich im Gesichtspunkt wohl vereinigen, wenn alle Zufälligkeiten des Lichts von demselben Lichtpunkte ausgehen, wenn die Contraste, ohne welche nichts empfindbar ist, wahrscheinlich und natürlich sind.

Noch ist die Anordnung gut, wenn sie dem Künstler Gelegenheit giebt, den Augen nach den Uebereinstimmungen des Gegenstandes, die Schönheiten der Natur, die Wirkungen des Lichts, die Vollkommenheiten der menschlichen Gestalt, die Verschiedenheit des Alters, der Geschlechter und der Leidenschaften darzustellen; Sie ist endlich gut, wenn alle diese Gegenstände mit den Abstufungen, die sie unterscheiden, vorgestellet sind, ohne dem Hauptgegenstande zu schaden, ohne das Princip der Freiheit zu verletzen.

Diese Aufzählung kann dem Mahler den kurzen Inhalt der verschiedenen nöthigen Kenntnisse geben. Je nachdem er solche mehr oder weniger erforscht hat, werden seine Gemälde mehr oder weniger vollkommen seyn; denn nur das drückt man gut aus, was man gut kennt, nach dem weisen Grundsätze Boileaus, der ihn aus dem Horaz oder vielmehr aus der Natur geschöpft hat.

Um alles das zu erläutern, was wir in Hinsicht der Composition gesagt haben, ist hier der Ort, zu bestimmen, so wie wir es bei dem Worte Styl gemacht haben, was man durch andere in der Kunstsprache übliche Ausdrücke verstehen muß. Das beste, was wir hier sagen werden, ziehen wir zum Theil aus Montesquieu Versuch über den Geschmack. Wir veranlassen demnach unsere Zuhörer diese kleine Abhandlung nachzuschlagen, in welcher der Verfasser sich als Liebhaber der Künste eben so fein zeigt, als er in seinen moralisch-polititischen Werken gründlich ist.

Von der Einheit.

Die Haupteinheit ist die des Gegenstandes; es ist überflüssig zu sagen, daß ein Gemälde nicht zween darstellen muß; denn ein Gemälde kann nur einen Moment darbieten, die beigefügten Episoden müssen mit der Scene dergestalt verbunden seyn, daß man sie nicht trennen kann, ohne der Klarheit des Gegenstandes zu schaden.

den. So bald man sie ohne Nachtheil desselben trennen kann, so muß man sie eben darum verwerfen; weil, wie wir bereits oben gesagt haben, sie dem Gegenstande schaden, indem sie ihm nicht nutzen, die Aufmerksamkeit theilen und sie von dem Hauptgegenstande abziehen. Nach diesem Princip ist Paul Veronese zu tadeln, welcher, auf der einen Seite eines seiner Gemälde, Christum vorgestellt hat, indem er das Wasser segnet, mit dem er durch Johann den Täufer getauft werden soll, und auf der andern Seite desselben Gemäldes Christum, indem er vom Teufel versucht wird. Raphael hat sich diesem Princip ebenfalls nicht unterworfen in seinem Gemälde, welches Petrum vorstellet, wie er vom Engel aus dem Gefängniß erlöset wird; auch nicht in dem berühmten Gemälde die Verwandlung.

Eine nicht weniger wichtige Einheit ist die der Zeit, die unter andern auch darinnen bestehet, nicht Personen zusammen zu bringen, die in verschiedenen Jahrhunderten gelebt haben. Wider diese Regel hat Raphael in seinem Gemälde Heliodor gesündigt, wo er den Pabst Julius II. in dem Tempel zu Jerusalem darzwischen kommen läßt, auf seinen Schultern eine Processionsfahne tragend, wie es im damaligen Jahrhundert gewöhnlich war, ein Gebrauch, der noch bestehet. Ohne Zweifel muß man diesen Fehler auf den Pabst selbst und seine Hofleute zurückwerfen, die von Raphael verlangten, was er aus Höflichkeit ausführte. Seinen Gemälden von der Schule zu Athen, und dem Streit wegen des heiligen Sacraments kann man diesen Vorwurf nicht machen; denn ob er gleich Philosophen und Theologen verschiedener Zeiten und Oerter zusammen gebracht; so erfordert doch diese Vereinigung die Natur der Composition solcher Gegenstände und sie danken ihr einen Theil ihres Ausdrucks.

Die Einheit des Gesichtspunkts ist nicht weniger wichtig, weil der Zuschauer nicht zugleich an zwey verschiedenen Orten seyn kann, und alle diese Gegenstände nach seinem Auge wie nach einem Mittelpunkt streben müssen, wo sie sich vereinigen.

Dies gilt auch von der Einheit des Lichts. Das wahre Lichtprincip, nach dem der Mahler dessen Wirkungen studiren muß, ist die Sonne. Denn sie allein erleuchtet alle Gegenstände der Natur, und der Winkel, unter welchem sie sie nach einem gegebenen Moment erhellet, ist für alle derselbe.

Was die Gruppen betrifft, so müssen sie einander eben so untergeordnet seyn, wie die Figuren, welche sie bilden, ihre Anzahl sei, welche sie wolle; denn auch hier ist die Anwendung des Princips der Einheit unentbehrlich. Wir werden in dieser Hinsicht bei dem Artikel vom Helldunkel in das größste Detail gehen. Wir

werden uns dann auch über die Wirkungen des Directen oder zurückgebrochenen, natürlichen oder durch brennende Körper hervorgebrachten Lichts weiter ausbreiten. Für jezt genügt es uns den Künstler zu veranlassen, über das wichtige Princip der Einheit nachzudenken, welches sich auf alles erstreckt und von dem der stärkste Ausdruck eines Gemäldes und die größten Wirkungen der Kunst abhängen.

V o m C o n t r a s t .

Durch dieses Wort versteht man in der Malerey die wohl überlegten und natürlichen Gegensätze der verschiedenen Partien, aus denen ein Gemälde zusammengesetzt ist. Selten wendet die Natur Extreme an und die Gegenstände, welche sie schafft, sind eine Sammlung von Formen und verschiedenen Elementen, die sich nur durch Abstufungen unterscheiden, deren Unterschied der Künstler ergreifen muß, um diesen Gegenständen einen lebhaftern Ausdruck zu geben. Man siehet selten Körper von vollkommener Gradheit, Runde oder Schärfe, selten von vollkommen rother, gelber oder blauer, weisser oder schwarzer Farbe, fast alle nehmen an diesen verschiedenen Eigenthümlichkeiten Theil, und diese Verbindung, welche in der Natur Harmonie hervorbringt, giebt den Werken der Kunst Unbestimmtheit, wenn der Künstler durch die Gewandheit seines Talents sich nicht davor bewahret. Um deswillen wird er vorzüglich runden Formen die spitzigsten, den großen die kleinsten, den geraden die schiefen, den luftigen und frischen Farben, warme und erdigte, endlich die hellen den dunkeln entgegen stellen; er wird die Bewegung der Ruhe, den Sturm der Windstille, entgegen setzen. Ausser diesen erwähnten Contrasten giebt es noch sanftere, die nur aus verschiedenen Dingen entspringen. Der Ausdruck derselben fordert vom Künstler noch mehr Feinheit und Geschmack. An alles werfen sich Contraste, man hat hier Schatten, Lichter, Farben, Formen, nach dem Geschlecht, Alter, und den verschiedenen Leidenschaften; da giebt es Contraste, durch die verschiedenen Stellungen der Figuren veranlaßt; selbst die der verschiedenen Partien an einer und derselben Figur. Natürliche und mit Wahrscheinlichkeit angewandte Contraste verrathen die Geschicklichkeit des Künstlers, und zeigen, daß er aus den Hülfsmitteln seiner Kunst Vortheile zu ziehen weiß.

Indessen dürfen sie doch zuweilen nicht angewendet werden, wenn nemlich Figuren, von ein und derselben Leidenschaft, auf ein und dieselbe Art, in eben demselben Augenblick gerührt sind, alsdann dient die Wiederholung eben derselben Gebärde mit eben demselben Ausdruck der Wahrheit des Gegenstandes. Oft auch,
wenn

wenn der Künstler nicht geschickt genug ist, läßt er seine Contraste errathen, und die Einförmigkeit ersetzt durch dieses Mittel, was sie zu verbergen, dienen soll. Viele Künstler sind in den Fehler gefallen, überall Contraste und ohne Mäßigung zu machen, dergestalt, daß, wenn man eine Figur siehet, man die ihr zur Seite befindlichen errathen kann; Auf diese Art verfehlen sie ihren Zweck und eine fehlerhafte Monotonie entspringt aus demjenigen, wodurch sie dieselbe zu verhindern geglaubt haben. Uebrigens sehen wir in der Natur nie die Neigung zu einem immerwährenden Contrast; oft gefällt es ihr mehr Aehnlichkeiten zu bilden, welche zur Vereinigung der Gegenstände dienen, als Unterschiede darzustellen, die sie von einander auszeichnen.

Es gibt Künstler, welche um die Schönheit zu heben, sie mit häßlichen Gegenständen umgeben; sie gleichen denen, welche um ihren Lichtern mehr Glanz zu geben, sie mit starken Schlagschatten umringen. Diese Uebertreibungen verrathen wenig Hülfsmittel in dem Genie des Mahlers; nicht daß er auf dieselben Verzicht leisten müsse, wenn sich der Gegenstand natürlicherweise darbietet; sondern er muß jede Ziererey wie einen Fehler vermeiden, der mit Misfallen endigt und seine Wirkung verfehlt.

Von der Ordnung.

Es ist nicht genug, sagt Montesquieu, der Seele viel Dinge zu zeigen, man muß dies auch mit Ordnung thun: ohne diese Kunst bringt die Vielheit der Gegenstände Verwirrung hervor, der Geist ermattet, wird abgeschreckt und rächt sich durch Verachtung des ungeschickten Künstlers, der ihm seine Schwäche hat fühlen lassen. Ordnung ist die Seele der Composition; sie ist so unentbehrlich, daß sie sogar noch bei der Malerey der Unordnung nöthig hat; die Verwirrung ordnet sich mit Methode; nur läßt sie der geschickte Künstler nicht wahrnehmen; er ahmet auf gut Glück nach, was der Zufall hervorgebracht zu haben scheint. In der That folgen die Gesetze der Natur in den physischen Umkehrungen, in dem Zusammenstoß der Wolken schnell auf einander, werden aber nicht übersprungen: in der Nachahmung, die der Mahler alsdann von ihnen macht, werden die Regeln seiner Kunst eine andere Anwendung erhalten, als bei den ruhigeren Gegenständen, aber sie können nicht mehr überschritten werden. So wie in der Musik, bei den schnellsten Bewegungen der Symphonie, bei den Stücken, welche eine große Anzahl von verschiedenen Partituren zulassen, bei denen, welche die Verwirrung zu rechtfertigen scheinen, die Ordnung stets herrscht, der strenge Takt alles regelt, der Ton immer der-

selbe ist, und das geübte Ohr eines Tonkünstlers den geringsten Ton bemerkt; welcher ausschweift.

Von der Abwechslung und dem Reichthume in der Malerey.

Ein allgemeines Princip, welches in der Organisation des ganzen Universums zu herrschen scheint; ist die Einheit im Ganzen und die Verschiedenheit im Detail. Alle Körper bilden sich mit zwei Linien, alle mahlen sich mit drei Farben; es giebt nur sieben Noten in der Tonkunst und fünf Vocalen im Alphabeth; mittelst dieser einfachen und wenigen Elemente setzt sich alles ins Unendliche zusammen; aber ohngeachtet der Unermesslichkeit dieser Modificationen, so zeichnet doch jedes Ding die Principien wieder, aus denen es bestehet; alles endlich ist eins, und alles verschieden. Aus der Einheit gehet Harmonie und aus der Verschiedenheit Reichthum dergestalt hervor, daß sich diese beiden Eigenschaften dienen und nicht schaden. Was die Werke der Kunst betrifft, so ist es nicht genug, den Augen der Seele die Gegenstände zu vervielfältigen, und durch Verschiedenheit Reichthum zu suchen; wenn sie hier nicht Zweckmäßigkeit siehet, so ist es Verwirrung und sie wird zurück gestossen: Diese Verwirrung ermüdet und erniedriget vielleicht, indem sie sie die Schwäche und Grenzen ihres Verstandes empfinden läßt und ihr dadurch die Mittel des Erkennens und Genusses raubt.

Von der Symmetrie.

Wenn die Symmetrie der Verschiedenheit schadet, so ist sie fade und misfallend. Wenn sie nicht schadet, so gefällt sie dem Geist, welchem sie hilft und die Mühe erleichtert. Die Symmetrie kommt demnach einer großen Composition zu, bei einem großen Gebäude, bei einem Werke von einem ausgebreiteten Ganzen: Im Gegenfall ist sie unnütze.

Die Symmetrie gefällt auch noch zuweilen, wenn sie aus verschiedenen Partien ein Ganzes macht; sie giebt alsdenn den Zusammenhang und vereinigt sie unter einer Ansicht.

Sie vollendet das Ganze, indem sie es ergänzt. Ein Gebäude mit einem Flügel, oder einem kürzeren Flügel als der andere, sagt Montesquieu, wäre eben so wenig vollendet, als ein Körper mit einem oder einem zu kurzen Arme.

Vom Geschmack.

Wenn das Genie schafft, so ist es der Geschmack welcher wählt: Man kann ohne Geschmack große, aber nicht liebenswürdige Dinge machen. Der Geschmack, er erfinde nun, oder genieße die Erfindungen der Künste, ist nicht immer eine theoretische Wissenschaft; er ist noch öfterer die feine und lebendige Anwendung der Gesetze der moralischen und physischen Natur, selbst da, wo man ihn nicht zu definiren weiß.

Der Geschmack ist beim Künstler

die Kunst, Gegenstände, welche er anwendet, dergestalt zu schätzen, daß sie in Beziehung auf ihre Bestimmung, den Platz, welchen sie einnehmen und die Wirkungen, die sie hervorbringen sollen, das größte Vergnügen und die größten Vortheile geben.

Dies für den Künstler: bei dem Liebhaber ist der Geschmack

Das Gefühl, welches sich mit der Idee des Künstlers dergestalt vereinigt, daß er derselben Vortreflichkeit oder Unvollkommenheit schätzt, vermöge welcher er angezogen oder zurückgestoßen wird, und endlich mit Kenntniß der Sache billiget, oder misbilliget.

Da aber ein jeder durch besondere Gründe, die er für gut hält, entweder angezogen oder zurückgestoßen wird, so bleibt noch übrig die Regeln des Geschmacks zu suchen. Dieses zu leisten haben wir bereits angefangen, und wenn wir vom schönen Ideal reden, werden wir dies so gut, als es uns möglich seyn wird, vollenden.

Für die Ordnung der Gruppen, Lichter und Schatten giebt es gewisse Vorschriften der Schule, die man kennen muß, ohne sie als Gesetze aufzunehmen: Diese Regeln haben ihren Nutzen und ihr Verdienst, aber kein Recht, das Genie zu unterjochen, welches ihnen befiehlt und sie durch das Recht seiner Gewalt beugt. Einer der vornehmsten Gegenstände bei Verbindung der Gruppen, sagt Mr. André-Bardon, ist das Auge des Zuschauers auf den Held des Sujets zu leiten. Er giebt zu, daß diese Operation nach einer diagonalen Richtung geschehe, die mit der Einfassung des Gemäldes horizontalen oder parallelen Linien bringen selten pittoreske

Ansichten hervor, sie beschränken den Blick und sind wenig geschickt, die Idee des Raumes zu schaffen.

Man fühlt, daß diese diagonale Richtung, welche zur Hauptfigur führt, jeder mahlerischen Anordnung eine pyramidalische Form zu geben, sich bestrebt, die man auch zu empfehlen große Sorge tragen muß, und welche zu beobachten man nicht weniger verbunden ist. Wir wollen noch hinzusetzen, daß man in dem Augenblicke, wo man sie beobachtet, sie dergestalt verstecken muß, daß die Anordnung nicht eine vollkommene Pyramide, und die verborgene Kunst eine Wirkung der Natur werde.

Noch empfiehlt man das Principium, nach welchem die Weinstöcke geordnet sind; sie ist, sagt derselbe Verfasser, die Sammlung mehrerer Partien, verbunden durch mahlerische Linien, die nur ein Ganzes bilden etc.

Man muß zugeben, daß alle Regeln der Composition des Gesichtspunkts, des Lichts, der Zeit etc. ausgenommen das große Princip der Einheit, nur gute Rathschläge sind, welche oft gegenwärtig zu haben, zwar sehr löblich, denen man aber nicht immer zu folgen verbunden ist.

Rubens, in jeder Beziehung einer der geschicktesten Mahler, aber vorzüglich in Rücksicht der Anordnung, bindet sich nicht immer daran, seine Compositionen in pyramidalischer Form oder nach der Weinstockspflanzung zu ordnen; er hat andere Mittel, die er aus der Natur und seinem Genie schöpft: da muß der Künstler Hilfsmittel finden, um seine Gegenstände zu verändern (varier) und ihnen die verschiedenen Charaktere zu geben, die jedem von ihnen zukommen.

Es gibt noch eine andere Gattung der Composition, welche wegen ihrer Natur einige besondere Details fordert; dies ist die Allegorie: In der Mahlerey ist sie ein sinnreiches Mittel, welches der Künstler anwendet, um geistige Gegenstände, abstrakte Ideen durch Hülfe symbolischer Figuren verschiedener aus der Mythologie genommener Personen, erdichteter Wesen, und conventioneller Objecte mitzutheilen.

Diese Figuren und Gegenstände können demnach als Zeichen der Uebereinkunft, als Elemente einer geistigen Sprache betrachtet werden, welche man derjenigen beifügt, die die Mahlerey gewöhnlich spricht.

Es ist merkwürdig, daß die durch den Mahler angewandte Zeichen der Natur, in ihrer Anwendung eingeschränkter und weniger fruchtbar für die Gedanken sind, als die künstliche Sprache, deren sich der Mensch bedient. Die fruchtlosen Bestrebungen der Allegorie sind der Beweis zu unserer Behauptung: Diese Gattung der Composition verbindet ihre besondere noch mit der den historischen Gegenständen eigenen Dunkelheit; und obgleich diese allegorischen Gegenstände den Verstand des Mahlers, der sie erfindet, und des Liebhabers der sie erräth in ein glänzendes Licht setzen, so wird ein kluger Mahler sie doch nicht zu oft brauchen. Unter allen geschickten Malern ist Rubens derjenige, welcher die Allegorie am meisten gebraucht hat. Wir erinnern uns nicht, daß Raphael, wenigstens in Rubens Manier sich ihrer bedient habe. Indessen kann man sein berühmtes Gemälde, die Schule zu Athen, als allegorische Geschichte oder vermischte Allegorie betrachten. Poussin hat sehr wenig allegorisiret, seiner großen Kenntnisse ohngeachtet, die ihm zu deren Erfindung hätten dienen können. Die Richtigkeit seines Verstandes verachtete jene zweideutige Zeichen von Fackeln, Degen, Waagen, Caducäen, Vögeln, Fischen, Würmern, mit einem Wort, den ganzen Schwarm enigmatischer Gegenstände. Anstatt die Betrachtung unter der Figur einer auf der Basis einer Säule sitzenden Frau mit einem geschlossenen Buch in der Hand und mehreren zu ihren Füßen zu mahlen, würde er sie eher durch die Geschichte des Archimedes vorgestellt haben, welcher während der Belagerung von Syracus alle Gefahren vergiftet, die ihn umgeben, und als Opfer seines Studiums von der Hand eines Soldaten stirbt, ehè er ihn noch wahrgenommen hat.

Er würde die Aufopferung fürs Vaterland nicht durch einen über scharfe Waffen gehenden Jüngling mit zwey Kronen in der Hand, sondern vielmehr durch die berühmte Aufopferung des Curtius und Regulus vorgestellt haben. Die Standhaftigkeit würde er durch die Handlung des Mutius Scaevola oder jenes jungen Lacedämoniers gemahlt haben, welcher, um nicht erkannt zu werden, sich die Brust durch den von ihm genommenen Fuchs zerreißen liefs; und wie der andere sich brennen läfst, ohne das Opfer durch Klagen zu unterbrechen. Die Leben des Fabricius, des Curtius und Epaminondas werden den Künstlern Beispiele des Uneigennutzes und das des Scipio's Beispiele der Enthaltbarkeit liefern. Die Laster und Tugenden werden hierdurch in Handlung gesetzt, und diese Bildersprache wird um so unterrichtender und auffallender seyn; als sich die Seele mehr für wahre Begebenheiten interessirt und jemehr deren Anwendung ihr gefällt. Da übrigens der Hauptvorwurf, welcher die Allegorien trifft, die Dunkelheit ist, so muß man sich ihrer nur im höchsten Nothfall bedienen, der zuweilen kommen kann; oder wenn sie von einer leichten und nicht doppelsinnigen Verständlichkeit sind. Sehr wenige sind in diesem Falle. Hier ist ein Beispiel von tausenden. Um die Freigebigkeit vorzustellen,

stellen, hat Guido zwei Frauen gemahlt, deren eine mit offener Physionomie und freyem Anstande, der andern mit niedergeschlagenen Augen in einer weniger lebhaften Stellung ein Gefäß voll Perlen, Schmuck, Edelgesteine etc. darreicht, und die mit den Fingerspitzen eine mittelmäßig große Perle bescheiden herausnimmt. Diese Allegorie, ohnedem leicht zu errathen, bekommt durch die Entwicklung der Ausführung, durch die Richtigkeit der Pantomime und den Ausdruck der Gesichter eine vollkommene Deutlichkeit. Guido, dem es hier unter allen Beziehungen vollkommen gelungen ist, kann vielleicht in diesem Gemälde als Muster angeführet werden. Die Alten schätzten die vom Appelles erfundene Allegorie der Verläumdung sehr. Plinius, welcher dieses Gemälde oft gesehen hat, hat uns eine Beschreibung davon zurückgelassen, nach welcher Raphael eine Zeichnung gemacht hat, die sich in der Sammlung von Modena befindet: sie ist eine der schönsten dieser Sammlung. Im Werk des Marc-Antoine ist sie gestochen.

Noch könnten wir manches die Composition betreffend beifügen; aber diese, durch die Aufmerksamkeit, welche sie fordert, ermüdende Sitzung, fängt an lang zu werden; und sodann unterrichtet man sich weniger durch das, was man höret, als durch das, was man erräth, und unsere Zuhörer werden bald empfinden, daß diese in gewissem Betracht nützliche Beobachtungen dem Künstler dennoch nur das Mittel bessere zu machen darreichen, und nur der Text zu seinen Betrachtungen sind. In den Künsten, wie in der Moral ist es nicht der Mensch, welcher dem Menschen dasjenige lehret, was ihm zu wissen am wichtigsten ist. Die Rede kann auf die Bahn der Wissenschaften führen, aber die Ausübung entdeckt alle ihre Tiefen, offenbahret alle ihre Geheimnisse. Umsonst wird der auf seine Theorie stolze Künstler durch seine Worte triumphiren, wenn er sie nicht durch die Vortreflichkeit seiner Werke beweist, er wird nur einen unvollständigen Ruhm erhalten, den man ihm um so gerechter streitig machen wird, als man zu seiner Schande das, was er gemacht hat, mit demjenigen, was er gesagt hat, wird vergleichen und dem einen durch das andere widersprechen können. Der Künstler soll also vielmehr handeln, als vernünfteln. Mehr als alles wird die Arbeit ihn seines Fortgangs versichern; sie wird sein Genie befestigen und es zuweilen ergänzen; durch sie wird er die fruchtbarsten Ideen, die besten Anwendungen erndten, die er machen könnte. Die Muse, so wie die Schönheit, fordert einen anhaltenden Lauf und ihre schätzbarsten Gunstbezeugungen sind der Lohn der Ausdauer. Ehe wir diese Sitzung beendigen, müssen wir noch einigen unter ihnen auf ihre Einwürfe antworten, die sie gegen unsern Satz, daß die Mahlerey nicht bloß Nachahmung der Natur zum Gegenstande habe, gemacht haben.

Wir werden darinnen mit ihnen sehr gern übereinstimmen, daß der Künstler ohne Nachahmung der Natur keinen dauerhaften Beifall haben könne; daß durch Vernachlässigung dieses wichtigen Princips die französische Schule um die Mitte dieses Jahrhunderts nach dem Beispiel der Italienischen in diesem Zeitpunkt, wo sie das Gefühl des Wahren verlohren hatte, ganz ausgeartet war; daß endlich die dem Eigensinn überlassene Kunst eine Sache der Convention geworden war: Aber so wie man nicht Dichter ist, um die Regeln der Grammatik und des Versbaues, nicht Tonkünstler ist, um Accorde zusammensetzen, und Töne zu berechnen, eben so ist man nicht Mahler, um nur die Formen und Farben der Gegenstände nachzuahmen. Das Wort Nachahmung scheint selbst dem Genie entgegengesetzt zu seyn. Auch sind diejenigen Mahler, welche die letztere Eigenschaft im höchsten Grade besitzen, nicht stets diejenigen, welche sich der physischen Ansicht am meisten genähert haben. Raphael, Michel Angelo, Correggio, Poussin, Sueur gleichen in Hinsicht der Nachahmung der Wahrheit nicht Jean Bellin, Perugin, Carravage, Philippe de Champagne etc. aber diese großen Künstler stellten blos das vor, was das Gefühl zu finden weiß; sie boten etwas anders dar, als was mit Augen wahrgenommen werden konnte; unter ihrer gelehrten Hand wurde die Mahlerey eine Sprache: Ihre Werke leben, sie sprechen, reissen hin. Aus diesen und den in der vorigen Sitzung angezeigten Gründen, glauben wir uns berechtigt, zu behaupten, daß der erhabenerer Gegenstand der Mahlerey sey, Gedanken zu erwecken, Empfindungen zu schaffen, indem sie anerkennt, daß die Nachahmung der Natur das Mittel ist, dahin zu gelangen.

In der nächsten Sitzung, werden wir uns mit der Form der Körper und den Principien der Schönheit beschäftigen.

Die vierte Vorlesung.

Von dem äussern Schein der Körper.

In welcher Ordnung sich auch unsere Gedanken befinden; so entsprechen sie doch stets der Wirkung irgend einer unserer Sinne; sie sind es, welche den Verstand durch die Mittheilung in Handlung setzen, die sie unter sich und den äussern Gegenständen hervorbringen. Man setze, um diese Wahrheit zu beweisen, ein menschliches Wesen voraus, beraubt des Geruchs- Geschmacks- und Gefühlssinnes, welches blind, taub und folglich stumm wäre; dieses Wesen würde sich von nichts einen Begriff bilden können, der Keim seines Verstandes bliebe ohne Entwicklung, wie ohne Wirkung; es stünde gegen die Thiere, ja selbst gegen die Pflanzen zurück, welche nach ihrer Klasse und Natur das sind, was sie seyn sollen.

Man kann demnach nicht läugnen, daß die Empfindungen stets den Gedanken vorausgehen, und daß sie die nothwendige Bedingung ihrer sichtbaren Aeußerung sind.

Aber aus dem, daß unsere Sinne, die Organen unserer Gedanken sind, folgt nicht, daß sie das Princip wären, denn wenn der Verstand sich nicht der verschiedenen Sinnenverhältnisse bemächtigte, um sie nach seinem Geschmack zu verbinden, um daraus die Ideen zu bilden, welche er sich von den Gegenständen macht; so würden diese Gegenstände für den Menschen eben so wenig daseyn, als für die Thiere, welche wohl die Empfindung aber nicht die Kenntnisse derselben haben.

Das Thier empfindet in der That das Feuer, ohne durch das Vergnügen an demselben gereizt zu werden, es zu unterhalten; es höret den Laut der Rede und die Töne der Musik, ohne deren Bedeutung zu ergründen; es siehet den Himmel, durchläuft die Erde, ohne weder den einen noch die andere zu untersuchen; ohne Astronom, Mahler oder Geograph zu werden.

Ich will mich bei diesen Betrachtungen nicht länger aufhalten, weil sie nur eigentlich zu meinem Vorwurf gehören; es genügt mir an der Bemerkung, daß, wenn auch die Sinne die Organe der Gedanken, sie doch nicht ihr Princip sind; sie setzen den Verstand in Bewegung, bringen ihn aber nicht hervor, sie entwickeln den Keim, geben ihm aber nicht das Daseyn.

Wir werden diese Betrachtung etwas später zurückrufen, wenn sie bei unserm Bestreben, die Regeln des Wahren und Schönen zu entdecken, ihre Anwendung finden wird.

Aus dem, daß unsere Gedanken stets den Empfindungen entsprechen, daß dies der einzige Weg ist, wodurch unser Verstand anfängt, wächst und sich bereichert; folgt, daß die Kunst, die Empfindungen zu vermehren, die Resultate daraus zu vergleichen, sie zu classificiren, sie einander zu nähern, auszubreiten, das wahre und erste Mittel des Unterrichts; dasjenige Mittel ist, welches gut oder übel geleitet, Wahrheiten oder Irrthümer hervorbringt, die alsdenn die Kenntnisse bilden, welche der Mensch durch Beobachtung erwirbt, im Gedächtnis behält, durch die Einbildungskraft zusammensetzt.

Diese Kenntnisse entsprechen nach ihren verschiedenen Theilen der Handlung der verschiedenen Organen; dies giebt allen Speculationen, mit welchen sich der menschliche Verstand übt; dem Studium und der Praxis aller Künste und Handwerker, der Ausführung aller Arbeiten, ihr Daseyn.

Meine Absicht ist nur von demjenigen zu sprechen, was den Gesichtssinn trifft; euch zu lehren, die Körper zu kennen und ihre Ansicht vorzustellen; die nur durch Form und Farbe für die Augen da sind.

Ehe ich indeß diesen Punkt berühre, will ich kurz von der Art reden, mit welcher die verschiedene Sinne auf die Seele wirken; weil, wenn wir diese verschiedene Wirkungen vergleichen, wir auch das Feld des menschlichen Verstandes und die verschiedene Bildung kennen lernen, die er bekommen muß.

Ich habe bemerkt, daß die Gegenstände nur durch die Beziehungen für uns da seyn, die sie mit unsern Sinnen haben und durch die Art nach welcher sie auf dieselben wirken. So lehret der Gefühlssinn ihre Schwere, Federkraft, Grad der Wärme und Kälte, Glätte, Rauheit, Festigkeit, Flüssigkeit etc. schätzen.

Der Geruchssinn unterscheidet sie nach der verschiedenen Art durch die er von ihnen gerührt wird, nach der guten oder üblen Wirkung, nach der Uebereinstimmung oder nicht Uebereinstimmung mit ihm.

Der Gaumen bestimmt ihren Geschmack und schätzt sie vorzüglich: ob sie zu unsern Nahrungsmitteln dienlich sind oder nicht. Diese drei Sinnen, ob sie gleich physischer sind, als die beiden übrigen, die wir noch zu untersuchen haben, vereinigen sich gleichwohl zu weniger materiellen Kenntnissen; so wenn die Scheidekünstler, um verschiedene Eigenschaften einer Substanz zu unterscheiden, den Gaumen und Geruch befragen und den Eindruck anzeigen, welchen sie auf diese Organe gemacht haben. Diese Fälle sind selten.

Die Gegenstände wirken auf das Gehör, welches das Mittel ist um sie durch die ihnen eigenthümlichen Töne zu unterscheiden. So schätzen wir durch diesen Sinn die Natur eines Körpers, wir berechnen seine Nähe und seinen Abstand, seine guten oder üblen Beziehungen auf uns.

Dies sind die allgemeinen Wirkungen des Gehörs. Aber es giebt hier noch wichtigere für den Menschen; denn indem die drei vorhergehenden Organe, wie ich bald zeigen werde, zwischen dem Menschen und den äussern Gegenständen fast immer nur materielle Verhältnisse geben; so giebt dieser, unabhängig von ihnen, der Seele alle Wunder des Gesanges und der Harmonie, alle Reize der Beredsamkeit und Unterhaltung zu empfinden; er schafft zwischen dem Menschen und seines Gleichen die einfachste Mittheilung ihrer wechselseitigen Gedanken; er begegnet gradezu dem Verstande und wird also das mächtigste Mittel zum Menschenverein. Dies ist vielleicht der Grund, warum der Verlust des Gehörs vor den übrigen Sinnen der traurigste ist; denn indem dem Menschen die Reize der Gesellschaft geraubt werden, wird er mitten unter seines Gleichen isoliret; er entbehret einen süßern Genuss, als der Anblick des Schauspiels der Natur und der Vollkommenheit der sichtbaren Gegenstände geben kann. Dies ist vielleicht Ursache, daß die Stummen gewöhnlicher Weise trauriger, als die Blinden sind.

Der Sinn des Gesichts, welches derjenige ist, womit wir uns vorzüglich beschäftigen sollen, lehrt uns die Formen und Farben, ihr Maas und ihren Abstand, so wie auch alle Erscheinungen des Lichts kennen, welches sie sichtbar macht. Das Gefühl lehrt uns blos die Gegenstände in Absicht ihrer Gestalt kennen; und wenn sie in unmittelbarer Berührung mit uns sind; der Gesichtssinn, durch die Bilder die er von ihnen empfängt; er berührt sie als wären sie nahe, erreicht sie ohngeachtet ihres Abstandes, nähert und verbindet sie der Seele, als ob sie in ihr selbst wären.

Dieser

Dieser Sinn kann auch andern Sinnen entsprechende Ideen zurückrufen; wie beim Anblick einer Frucht ihren Geschmack, einer Blume ihren Geruch; beim Anblick einer Opernpartitur laßt er den Gesang und die Harmonie voraus empfinden.

Diese Wirkungen hängen an den Wundern des Gedächtnisses und der Einbildungskraft. Bei dem Artikel über die Composition der Gemälde habe ich angezeigt, wie weit die Malerey zu dieser Verständnis des Gesichts mit den übrigen Sinnen dienen kann, um die Mittel ihrer eigenthümlichen Wirkungen zu vermehren, indem sie die Empfindungen vervielfältiget, die hervorgebracht werden können.

Die Gegenstände wirken nur auf zweierlei Art auf das Auge; durch ihre Gestalt und Farbe. Ich werde hiebei bemerken, daß wir diese beiden Modificationen nur in Gedanken unterscheiden können; denn kein Gegenstand kann uns seine Form ohne seine Farbe darbieten; und umgekehrt. Diese beiden Eigenschaften, welche die Art bestimmen, unter der die Gegenstände in Bezug auf die Augen da sind, sind so innig verbunden, daß man eine ohne die andere nicht vernichten kann. Die Künstler sind indessen dergestalt gewohnt, sie abgesondert zu betrachten, daß mehrere derselben von einer der beiden Bedingungen gesunde und ausgebreitete Ideen haben, indess sie von der andern nur sehr eingeschränkte ja unrichtige Kenntnisse besitzen.

Ich will hier nicht von den Kupferstechern reden, die sich gewöhnlich nur mit der Form der Körper beschäftigen; aber unter den Malern findet man welche, die in der Zeichnung sehr vorzüglich waren und die Kunst des Helldunkeln nicht konnten; andere waren, wie man sagt, geschickte Coloristen und mittelmäßige Zeichner. Die Empfindung in Rücksicht dieser beiden vereinigten Eigenschaften, war inzwischen dieselbe; aber das Urtheil, welches deren Gesetze studirte und Anwendung davon machte, schätzte die eine mehr, als die andere. Nach dieser Betrachtung kann ich mich nunmehr auf dasjenige beziehen, was ich beim Anfange dieses Artikels gesagt habe, daß, wenn die Sinne der Seele den Eindruck der Gegenstände zuführen, sie es allein ist, die sie beurtheilt, und die sie nach den günstigen oder ungünstigen Urtheilen als gut oder schlecht erkennt.

Um aber wieder zu meinem Gegenstande zurückzukommen, ohne zu untersuchen, ob das Talent des Zeichners mit dem des Coloristen verbunden seyn könne; oder ob sich beide wechselseitig ausschließen, so wollen wir einige Bemerkungen über die Art beibringen, mit welcher die verschiedenen Gegenstände der Natur dem Gesichtssinn unter den beiden Beziehungen der Form und Farbe erscheinen. In

gegenwärtiger Sitzung wollen wir uns mit der Form und in der folgenden mit den Farben beschäftigen.

V o n d e r F o r m .

Ohngeachtet ihrer unendlichen Verschiedenheit, werden doch die Formen der Körper nur durch zwei Linien, die grade und krumme erzeugt. Die grade Linie definiren die Meßkünstler, als den kürzesten Weg zwischen zweien Punkten; aber sie ist auch das Emblem der Ständigkeit, das Maas der andern, und fixiret die immerwährenden Veränderungen: denn so wie die grade Linie, um ihre Wirkung hervorzubringen, sich stets verlängert und nur eine Art zu seyn, nur eine Richtung hat, welcher das Licht, der Schall, der Gedanke folgt; so hat die andere unendliche Arten zu seyn, sie krümmt sich in sich selbst zurück, wendet sich nach allen Richtungen, schränkt die andere in ihren Wirkungen ein, und kann nur durch den Diameter, der ihr Maas ist, und durch den Mittelpunkt, dem sie entspricht, geregelt werden. Da nun in den Körpern die Formen zu einer unzähligen Menge von Mittelpunkten gehören, so ist ihre Vorstellung mit dem Zirkel unmöglich, und man ist unschlüssig, ob man die Narrheit oder Geduld jenes Künstlers bewundern soll, der es wagte, eine menschliche Figur zu zeichnen, indem er mit dem Zirkel alle zirkelförmige Theile zeichnete, nachdem er alle Mittelpunkte dieser Theile gesucht hat.

Ob nun gleich die grade Linie, die kürzeste zwischen zwei Punkten ist, so hat sie doch verschiedene Manieren dies zu seyn: denn sie kann senkrecht, horizontal, oder schief seyn, nach der Menge von Linien, die man zwischen zwei rechten Winkeln, welche die senkrechte und horizontale in ihrem Durchschnitt bilden, voraussetzen kann.

Ihre Verbindung mit der Zirkellinie schafft die Gestalt aller Körper, die Physiologie, die sie unterscheidet, und giebt ihnen ihre eigenthümliche Ansicht.

Die Kunst also, diese beiden Linien zu verbinden, um die Ansicht der Körper auszudrücken, welche Mittel auch der Künstler dazu anwendet, kann man die Zeichenkunst nennen.

Wenn man die Gestalten der verschiedenen Körper gehörig vorstellen lernen will, muß man diese Formen unter einander vergleichen, sie nach ihren Unterschieden kennen, die wechselseitigen Beziehungen ihrer Theile schätzen, und endlich sie mit Richtigkeit im Ganzen und im Detail ausdrücken. Diese Kunst erfordert eine
lange

lange Uebung; sie setzt die Fertigkeit die Natur zu beobachten und ihre Gestalten nach dem eigenthümlichen Charakter jedes Gegenstandes nachzuahmen voraus. Diese Kunst wird alsdenn eine Art Schrift, womit der Künstler seine Gedanken offenbahret; und diese Schreibart hat noch den Vortheil einer leichten Verständlichkeit, weil sie von den Buchstaben der Natur zusammen gesetzt ist, welche zu allen Zeiten und in allen Ländern dieselben sind.

So wie nun der Schreiber dafür sorgt, mit Genauigkeit die Buchstaben seines Alphabets zu bilden; denn ohne diese unentbehrliche Vorsicht würde man den Sinn seiner Worte nicht fassen und seine Schrift wäre unverständlich; Eben so muß der Mahler die Ansicht der Gegenstände, die er vorstellet, nachahmen; sie ohne Zweideutigkeit kenntlich, ja die Abschattungen bemerklich machen, die sie oft auf eine fein ausgedrückte und kaum merkbare Art unterscheiden. Diese Eigenschaft des Künstlers nennt man

Die Correctheit der Zeichnung.

Aber diese Correctheit kann nur auf Gegenstände angewandt werden, die derselben empfänglich, mithin selbst correct sind: denn die Natur, so, wie sie sich oft unsern Augen zeigt, der größte Theil der veränderlichen und unbestimmten Gegenstände, biethen dem Auge nur verwischte Charaktere dar; der Künstler findet nur mit Mühe den Urstempel wieder, der sie unterscheidet, und hier entspringt für ihn die Nothwendigkeit der Wahl unter den Gegenständen; damit die besser gebildeten Buchstaben seines Alphabets einen klarern und ausdrucksvollern Sinn bekommen.

Dies ist der Grund des so bekannten Gesetzes:

Der Künstler muß die schöne Natur nachahmen.

Noch haben wir nur wenig Worte über die Form gesagt, und schon haben wir von der Schönheit geredet; schon haben wir die Nothwendigkeit sie zu definiren empfunden, damit der Künstler die ungewissen Ideen bestimmen lerne, die er sich von ihr bilden könnte; wenn er die Gebräuche der verschiedenen Völker, die Abänderungen der Mode, den Eigensinn eines falschen Geschmacks betrachtet.

Nichts ist in der That wunderlicher als die Meinungen, welche sich die Menschen, überhaupt oder einzeln genommen, von der Schönheit gemacht haben. Ueberdies sind diese Sonderbarkeiten bei der ungebildetsten Völkern am auffälligsten; der wunderliche Geschmack dieser Völker, kündigt die Verwirrung ihrer Begriffe,
und

und zeigt die natürliche Neigung des Menschen an, alles zu verwirren, wenn sein Geist ohne Zügel und Gesetze auf der Fährte einer ungebildeten und verkehrten Imagination herumschweift. Ohne uns auf ihre bürgerliche und Religionsgebräuche einzulassen, wollen wir bloß dasjenige untersuchen, was das Physische betrifft, und mit ihren Meinungen über Schönheit zusammenhängt.

Die alten Einwohner von Guiane hielten die Länge des Halses für eine ungeheure Misgestalt; folglich arbeiteten sie zeitig daran, ihn in die Brust zurückzudrängen; dergestalt, daß die Augen in der Höhe der Schultern zu seyn schienen. Der größte Theil der Indianer von Peru, der Neger von Brasilien durchbohrten sich Nase, Naselöcher, Lippen, Wangen, um Fischbein, Vogelfedern etc. durchzustecken; Andere stecken bloß Nadeln durch, so wie durch die Augenhaut; oder sehr große Ringe, die ihren Mund einschliessen. Die Omaguas drücken ihren Kindern das Gesicht ein, indem sie dieselben zwischen zwei Breter pressen; Sie bohren sich in die Ohrläppchen große Löcher, die sie mit dicken Blumen und Kräuterbüscheln ausfüllen. Diese Fantasie der großen Ohren haben fast alle Völker des Orients mit einander gemein. Die Hottentotten drücken ihren Kindern die Nasen ein, indem sie eine vorstehende Nase für eine unerträgliche Misgestalt halten. Ihre Weiber schwärzen sich den ganzen Leib mit Fett und Kühnraus. Die Einwohner von Nicobar streichen das Gesicht gelb und grün an, und mahlen die Haare ihrer Kinder hochroth. Die Araber der Wüste und gewisse Weiber in Afrika mahlen sich Kinn und Lippen mit einer unauslöschbaren blauen Farbe; mit derselben Farbe mahlen sie eine Menge abentheuerlicher Figuren auf den ganzen Leib.

Die Mogolen schneiden sich Blumen ins Fleisch, auf die Art, wie man Schröpfköpfe aufsetzt; sie mahlen diese Blumen mit verschiedenen Kräutersäften, welches ihrem Körper die Ansicht eines Stoffes aus unsern Manufakturen giebt.

Die Tunkinesen und Siameser schwärzen sich die Zähne mit einer Art Firnis, indem sie wähnen, daß es unschicklich sei, wenn der Mensch eben so weiße Zähne wie die Thiere habe. Jedes Jahr müssen sie daher mehrere Tage fasten, um diesem Firnis Zeit zu lassen, in die Substanz der Zähne einzudringen.

Aber eine der abentheuerlichsten Gewohnheiten dieser wilden Völker ist die der Neger von Neuguinea, welche sich die Nasenlöcher mit einem Pflöckchen von der Dicke eines Fingers und der Länge von 4 Zoll durchbohren; dergestalt, daß die beiden Enden, indem sie die Backenknochen berühren, nur einen kleinen Theil der Nase sehen lassen. Die Ohren behandeln sie auf gleiche Art, nur daß die hereingetriebenen Pflöckchen dicker sind.

Uebrigens

Uebrigens vermehren diese wunderlichen Gebräuche nur die natürliche Häfslichkeit dieser verschiedenen Völker; Sie scheinen im Moralischen wie im Physischen keine Verwandtschaft mit der Vollkommenheit zu haben, und die stiefmütterliche Natur scheint sie unter jeden Beziehungen, wie verstoßene Kinder zu behandeln. Könnten wohl ihre Gebräuche ein Gesetz des Geschmacks liefern? Ihre Augen, verdorben durch den Anblick ihrer eigenen Form, könnten nur zum Gefühl der Schönheit durch Bestrebungen des Geistes gelangen, die sie weit entfernt sind, zu machen, und durch das Ueberwinden der Vorurtheile, die Gewohnheit und Unwissenheit ihnen unaustilgbar eingepflanzt haben.

Im Norden Europens und Asiens trifft man Völker, die sich nur durch mehrere oder wenigere Häfslichkeit von einander unterscheiden. Dies sind die Lappländer, Samojeden, Borandier, Grönländer, Esquimos etc. Alle haben ein breites und plattes Gesicht, eingedrückte Nase, gegen die Schläfe gezogene Augenlieder, den Mund sehr groß, die Lippen sehr dick, die Wangen sehr erhöht, den Kopf dick und kurz, die Stimme kreischend. Sie sind klein, mager und untersetzt, die mehren sind nur 4 aufs höchste $4\frac{1}{2}$ Fufs hoch.

Die verschiedenen Völker der Tartarey sind nicht schöner; aber die kalmukischen Tartarn sind die häfslichsten und mißgestalteten unter den Menschen. Sie haben ein so plattes und breites Gesicht, daß von einem Auge bis zum andern eine Breite von 5 bis 6 Zoll befindlich ist; ihre Augen sind außerordentlich klein und ihre Nase so platt, daß man statt der Nasenflügel nur zwei Löcher siehet; der obere Kiefer ist zurück geschoben und der untere sehr vorstehend; Ihre groben und dicken Knie sind auswärts und ihre kleine Füße einwärts gedreht. Ihre Nahrung ist eben so wild, als ihr Anblick.

Die Einwohner an der Strafe Davis haben wie die Lappen und Samojeden eine kleine Statur, olivenfarbigen Teint, kurze und fette Schenkel.

Die Wilden in Labrador und an der Hudsonsbay haben das Gesicht und fast den ganzen Körper mit Haaren bedeckt, ihr Gesicht ist breit und platt, ihre Augen groß und die Nase sehr stumpf.

Die Einwohner von Neuholland, häfslicher als die vorigen, vermehren noch ihre Häfslichkeit dadurch, daß Männer und Weiber aus der obern Kiefer sich die beiden Vorderzähne ausreißen. Sie haben durch Gewohnheit und Geschmack halb geschlossene Augenlieder, vielleicht auch aus Bedürfnis sich für den Mücken zu schützen.

Die Papous sowohl, als die Einwohner von Neuguinea haben dicke Lippen, breite und platte Nase, krause Haare, schwarze Zähne, und das Gesicht überaus häßlich und unangenehm. Ihre Weiber haben bei eben so häßlichen Zügen noch einen sehr dicken Bauch, sehr dünne Beine und Schenkel und außerordentlich lange Brüste.

Der größte Theil dieser faulen, abergläubischen und unwissenden Wilden ist grausam und grimmig. Die Vernunft erklärt keinen ihrer Gebräuche, der Eigensinn allein leitet sie; in den Begriffen des Guten und Schönen gleich fremd, verwechseln sie den Geschmack mit der Moral; der größte Theil sind Diebe, ungesellig, von zügelloser Lüderlichkeit; und man bemerkt an ihnen die nemliche Verschiedenheit im Moralischen, welche im Physischen die Farbe ihrer Haut, die Form und das Verhältniß ihrer Glieder darbietet.

Unter den Nairen oder Edlen von Calicut giebt es eine Art Männer, deren Beine eben so dicke, als anderer Leib sind. Einige haben nur ein so dickes Bein, andere beide. In Ceylon findet man diese Menschen mit dicken Beinen wieder; sie machen sich eine Ehre daraus und sind übrigens nicht wenig stark und behende.

Gemelli Carreri versichert, daß zu Mindora ohnweit Manilla sich eine Race Menschen befindet, die alle Schwänze von 5 bis 6 Zoll Länge haben, welche durch die Verlängerung des Steißbeines gebildet werden. Einige dieser Leute sind zum Catholicismus übergegangen. Struys versichert einen dieser Schwanzmenschen auf der Insel Formosa in Norden von Manilla gesehen zu haben, der einen Schweif von mehr als 6 Zoll Länge hatte mit rothen und denen eines Ochsens ähnlichen Haaren besetzt. Dieser Mann versicherte, daß dieser Fehler (wenn es einer ist), vom Klima herkäme, und daß alle diejenigen, die auf der Mittagsseite dieser Insel wären, eben so geschwänzt wie er wären. Struys sagt, daß er in demselben Lande Weiber mit eben solchen Bärten wie die Männer gesehen habe. Die am Cap geborenen Weiber haben eine noch häßlichere Misbildung; nach Johann Owington wächst ihnen über dem Schaambeine eine harte und breite Haut, die in Form einer Schürze bis an die Mitte der Schenkel herabhängt. Thevenot sagt dasselbe von den egyptischen Weibern; aber nach ihm brennen sie diesen Auswuchs mit glühenden Eisen weg, um das Wiederwachsen zu hindern *)

Die

*) Ich hätte diese Facta weglassen können, deren Wahrheit verschiedene Schriftsteller bezeugen; ich unterlasse wenigstens noch andere weit wunderbarere und folglich ungläublichere anzuführen, ob sie gleich durch berühmte und alte Zeugen so wie Plinius, Eudoxus, Strabo, Pomponius Mela etc. bestätigt sind.

Die Chineser, Japaneser, Mogolen, Nubier, Ethyopier, Guebern, Perser sind schon weniger ungestaltet, als die verschiedenen Völker von Afrika und der Tartarei von denen ich reden will; das, was ihre Häßlichkeit, besonders der edlern unter ihnen mindert; ist, daß sie dieselben Begriffe von der Schönheit haben, wie wir; sie kaufen die schönen Weiber der Circassier, Mingrelier, Georgier und der Inseln des Archipels sehr theuer, um weniger häßliche Kinder, als ihre Väter, von ihnen zu erhalten. Ich hätte mich über die Gebräuche und Form dieser verschiedenen Völker weiter ausbreiten können; aber ich habe genug davon gesagt, um ihre Unwissenheit und Verderbtheit kenntlich zu machen.

Die falschen Ideen dieser Völker über die Schönheit, die zum Theil an ihrer natürlichen Ungestaltheit haften, dürfen uns inzwischen nicht zu dem Schluß, als gäbe es keine Schönheit, verleiten; sie werden vielmehr das Verlangen der Menschen nach ihr, wenn auch nicht ihre Kenntniss beweisen; und ohngeachtet ihres verdorbenen Geschmacks zeigen sie uns, daß sie dieselbe standhaft suchen und sich bei ihrem Bestreben nach ihr, begnügen, indem sie glauben sie gefunden zu haben.

Wir, die bessere Beispiele und glücklichere Bemühungen uns ihr mehr genähert haben, wir wollen hoffen sie besser zu definiren; wir werden uns bestreben, sie mit Zügen darzustellen, die ihr weniger fremd sind, und an denen, sich zu erkennen, sie nicht verschmähen wird.

Wir verhehlen keinesweges die Schwierigkeiten, die sich der Behandlung eines dergleichen delikaten Punkts entgegenstellen; alle diejenigen, welche entweder selbst Ansprüche auf Schönheit machen, oder das, was ihnen gefällt, dafür halten, wollen sie auch auf ihre eigene Art definiren, und werfen das in die Form, was ihnen behagt.

Die Künstler werden verlangen, daß ich sie nach der Idee darstelle, welche sie in ihren Werken von ihr geben wollen. Indessen zeugen der Zweifel und Widerspruch ihrer Meinung über diesen Punkt schon gegen sie; sie beweisen deutlich, daß sie noch nicht bis zum wahren Princip der Schönheit haben gelangen können, und daß es ihnen noch nicht geglückt sei, durch dieses Mittel die Ungewißheit ihrer Untersuchungen zu bestimmen. Ich wage eine kritische Unternehmung; aber das, was mich einigen Fortgang hoffen läßt, ist, daß ich den Menschen beweisen werde, daß sie alle den Begriff von Schönheit haben, daß sie dieselbe durch einen geheimen Instinkt, sowohl in den Produkten der Natur, als in denen ihres Verstandes suchen, und daß, gut oder übel verstanden, sie der Gegenstand ihrer beständigen Untersuchungen, so wie ihrer gerechten Bewunderung ist.

Im Vorbeigehen kann ich hier von neuem an dasjenige erinnern, was ich beim Anfang dieser Sitzung gesagt habe, daß die Sinne sehr wohl die Organen des Gedankens seyn können, aber daß sie nicht ihr Princip sind. In der That werden sie es nicht seyn, an die wir uns bei Erkenntniß der Vollkommenheit der Gegenstände wenden werden; sie empfangen ihren Eindruck und urtheilen nicht darüber; und wenn sie schon dem Menschen einige Wahrheiten kenntlich machen, so sind sie auch für ihn der Weg zum Irrthum und zur Lüge. Wir müssen daher die Kenntniß der Schönheit nicht von ihnen erwarten, sondern ihren Typus nur in uns selbst suchen. Unsere Seele allein ist fähig sie zu finden, ihrer Spur zu folgen, und das von ihr aufgefaßte Bild darzustellen.

Um in dieser schwierigen Materie, die ich abzuhandeln versuchen will, verstanden zu werden, verlange ich etwas Aufmerksamkeit; ich werde sie nicht lange missbrauchen und mich bestreben, daß sie nicht fruchtlos seyn wird.

V o n d e r S c h ö n h e i t .

Das besondere Princip, welches alle Körper belebt, und ihnen das Daseyn giebt, wenn es regelmäfsig und seinem Gesetz gemäß handelt, es sei nun im Augenblick der Bildung des Körpers oder im Lauf seiner Dauer; offenbahret und erhält in ihm die ihm eigenthümliche Form, und alle Vollkommenheit, deren er empfänglich ist. Von dieser Vollkommenheit hat der Mensch die Empfindung. Dies ist der Grund wodurch er beim ersten Anblick und gleichsam unwillkührlich über alle Gegenstände, die sich seiner Anschauung darbieten, entscheidet; es sei wörtlich und sichtbar, oder innerlich und durch Gedanken. So sagen wir, eine schöne oder häßliche Frau, Pferd, oder Baum, und eben so von Landschaften, Häusern und allen Gegenständen der Natur und Kunst. Auch im Detail unterscheiden wir die Theile dieser verschiedenen Gegenstände, welche wir vom Ganzen trennen, um dessen Eigenschaften oder Unvollkommenheiten zu bestimmen. So sagen wir, diese Frau ist nicht schön, hat aber schöne Augen; sie hat eine häßliche Taille aber schöne Hände, dieser Baum ist nicht schön, aber seine Blüten sind schön etc.

Alle diese Arten zu reden, kündigen ein Urtheil an, das sich in uns bildet; durch welches wir die Gegenstände unter die Verhältnisse ihrer Schönheit oder Häßlichkeit, ihrer Vollkommenheit oder Unvollkommenheit ordnen.

Dieses Urtheil kann wahr oder falsch seyn; aber selbst seine Unrichtigkeit giebt zu erkennen, daß es wahr seyn konnte, und daß der Mensch mit glücklichern, oder besser

besser geleiteten Bemühungen sich anmaßen darf, Resultate zu erlangen, welche der wahren Natur der Dinge angemessener sind. Indessen haben Philosophen gewöhnt, daß dergleichen Urtheile ohne Grund wären, daß die Schönheit nur relativ sei, und daß eben derselbe Gegenstand in diesem oder jenem Zeitpunkte, in diesem oder jenem Lande angenehm oder unangenehm sei, und daß dasjenige, was ein Mensch bewundernswürdig und hinreißend findet, einen andern Menschen kalt und gleichgültig lassen könne.

In dieser Hypothese werden diejenigen, die das Daseyn der Schönheit läugnen, gezwungen, auch das Daseyn der Häßlichkeit zu läugnen, und sie finden sich dann mit der Sprache und den Gewohnheiten aller Völker im Widerspruch. Wir werden ihre Meinung nicht annehmen und die Gründe davon angeben. Die Ungewißheit dieser Meinungen über die Schönheit scheint uns von drei Ursachen abzuhängen.

1) Von der Unvollkommenheit der Organen, aber noch öfterer des Urtheils, welches durch Vorurtheil und Gewohnheit irre geleitet werden kann.

2) Von dem, daß man in Hinsicht der Schönheit die Discussion über Wesen eröffnet hat, die von dem ersten Ringe der Kette und des wahren Principis der Vollkommenheit zu entfernt waren, und nur verwischte und schwer zu erhaschende Züge derselben offenbarten; so wie man die Regeln der Schönheit in todtten und unbelebten Gegenständen gesucht hat, die nicht geschickt waren, den Typus derselben auf eine entscheidende und bestimmte Art darzustellen.

3) Wenn auch der Mensch sie in Gegenständen hat studiren wollen, die ihr Bild auf eine bestimmtere Weise zeichneten, wenn er sie in Wesen seiner Gattung gesucht hat; so hat das von ihr gefällte Urtheil durch Vorurtheile und Gewohnheit, durch verschiedene fremde Eindrücke, die seine Meinungen modificiret und ihn von neuem der Ungewißheit überliefert haben, nothwendig verändert werden müssen. Eine Frau hat für denjenigen, dem sie gefällt, ganz andere Mittel der Verführung, als die des Gesichts und der Figur, und wenn an denselben einige Fehler gerügt werden können; so sind es die Liebenswürdigkeit ihres Charakters und die Anmuth ihres Geistes, mit welchen sie fesselt und an die man sich wenden muß; Ist aber ihre Schönheit vollkommen und ihr Geist mittelmäßig, ist ihr ägerlicher und wegwerfender Humor den Reizen ihres Gesichts nicht entsprechend, so sind es nicht diese Fehler, über welche sie sich zu beklagen hat; wenn sie nur die Lobeserhebungen erhält, die ihre Schönheit verdient.

Die Schwierigkeit liegt demnach darinn, die Schönheit unabhängig von allen zu betrachten, was auf sie Einfluss haben kann, und ohne daß ihre Wirkung durch Eindrücke gehindert werde, die ihr fremd und demjenigen entgegen sind, an welchem man die eigenthümlichen Zeichen derselben wieder erkennt.

Dem Künstler ist diese abstrakte Idee von der Schönheit unentbehrlich, weil er sie an und für sich selbst und unabhängig von allen zufälligen Eigenschaften, die sie ergänzen, kennen muß; weil die Kunst, welche nur eingeschränkte Mittel besitzt, um die mächtigen Wirkungen der Schönheit hervor zu bringen, wenn sie diejenigen verkennet, die ihr bewilliget sind, zu sehr unter ihr bleibt, und sie dann in ihren Werken nicht bis zur Bewunderung erheben kann.

Ehe wir sie sichtlich definiren, und sie so zu sagen den Augen demonstrieren, wollen wir sie vorher dem Gedanken vorstellen, einige ihrer Wirkungen und die Meinungen anzeigen, welche die Menschen zu allen Zeiten von ihr gehabt haben.

Der Begriff der Schönheit kann auf alles, was in der Natur da ist, angewandt werden: Ein Gegenstand erscheint uns schön, wenn unsere Einbildungskraft demselben nichts hinzuzusetzen oder abzusondern weiß; wenn wir an ihm eine genaue Uebereinstimmung mit denjenigen erkennen, was wir an ihm suchten, und in Hinsicht der Beziehungen, die er mit andern Gegenständen hat. Obgleich nun in allen Dingen der Natur für uns Schönheit da ist, so rühret sie uns doch weit lebhafter an Wesen unserer Gattung, durch die vielen Verhältnisse die sich zwischen ihnen und uns finden, durch die süßen Eindrücke, durch das hinreißende Entzücken, in welches sie unsere Seele setzt, wenn ihr die Sinne ihr Bild darbieten.

Die Schönheit ist unter allen natürlichen Eigenschaften, nach dem Geist, diejenige, die sich am besten empfinden und am wenigsten definiren läßt: sie ist wie der Gedanke, das Genie, das Licht; man genießt und erfähret ihre Wirkungen ohne sie zu definiren, ohne sie zu suchen, und nur sehr selten erkennet man ihr Princip. Plato giebt unter den Geschenken der Natur dem Verstande den ersten, der Schönheit aber den zweiten Rang; er ziehet sie den andern Gütern des Glücks, der Geburt, der Stärke etc. weit vor. „Wenn die Jugend,“ sagt er, „welche bereits Schönheit zu ihrem Antheil bekommen, noch Klugheit hätte, so müßte man ihr Altäre errichten.“ Bei den Griechen hatte die Schönheit Tempel, wo sie unter verschiedenen Namen verehret wurde: Sie haben in ihrer Sprache nur ein Wort (κοσμος) um Schönheit, Ordnung und Universum auszudrücken. Die Vortreflichkeit, welche ihre Werke auszeichnet, hängt ohne Zweifel von der ausgesuchten Idee ab, die sie sich von der Schönheit machten. Man findet sie in ihren Dichtungen, wie in ihren

ihren Denkmählern und Bildsäulen wieder, die von ihnen noch übrig sind. Es war ganz in der Regel, daß die Philosophen, welche so gut von der Sittenlehre gesprochen, die Dichter, welche so bewundernswürdige Schriften verfaßt haben, und die Architekten, deren Gebäude für immer zu Mustern dienen werden, mit den vortreflichen Malern und Bildhauern, die Griechenland hervorgebracht hat (ohngefähr), gleichzeitig waren. Homer, Pythagoras, Socrates, Plato, Aeschilus, Demosthenes, Sophocles, Euripides; mußten die Freunde und Nacheiferer des Phidias, Apollodors, Agasias, Agesander, Parrhasius, Protogones, Zeuxis und Apelles seyn. Dieses erfinderische Volk gründete, um der Weisheit Liebe zu verschaffen, ihren Sieg auf ihre Reize: Minerva, die erste Tochter der Götter, war die schönste der Göttinnen, um auch die mächtigste zu seyn.

Unter den Verfassungen des alten Galliens ist keine interessanter, als die des Ritterthums. Der Stolz hat sich jetzt desselben bemächtigt, um eitele Titel und lächerliche Anmaßungen aus ihm zu bilden; Aber seinen Ursprung dankt es der Empfindung für Schönheit. Die Ritter, gebohrne Vertheidiger des schönen Geschlechts, achteten dasselbe eben so hoch, als sie es liebten; dies war nicht alles, sie mußten es vertheidigen, sie mußten ihm ihr Leben opfern; und die Liebe zur Schönheit, welche sie bis zum Enthusiasmus trieben, setzte natürlicher Weise Großmuth und Gröfse der Seele in ihnen voraus; diese Begeisterung erhob und entflammete ihren Muth und machte ihn zum Sieger.

In Gallien war es, wo das Recht Streitigkeiten zu schlichten und Prozesse zu endigen, den Frauen zukam. Wenn man nicht glauben soll, daß dieses Recht ihnen durch Ueberlegenheit an Klugheit zugestanden worden, welche über die Männer zu beweisen sie wenigstens nicht in Gewohnheit haben; so ist es abermals die Schönheit, der sie dieses Recht schuldig sind.

Der Dienst der Schönheit stand auch bei einer ehemals berühmten Nation in großen Ehren, die dormalen durch Aberglauben und durch das Gold von Peru geschwächt ist. Spanien hatte die Gesetze eines Weisen nöthig, um die Uebertreibung seiner Rittergalanterie zu mäßigen; in einem scharfsinnigen Romane betritt Cervantes diese Uebertreibung; aber der Held von Mancha ist dennoch, ohngeachtet der Eigenheiten seines Charakters, nichts destoweniger ein tugendhafter und muthiger Mann, dessen Thorheit durchaus den Stempel einer schönen Seele und eines großmüthigen Herzens trägt. Der Autor dieses bewundernswürdigen Charakters, ehret seine Zeitgenossen, durch das Gesetz, welches er ihnen giebt, indem er sie bessern will; nur die Uebertreibung einer Mode hat er an ihnen zu tadeln gefunden, und das Lächerliche, was er über die Ritter seines Jahrhunderts verbreitet, indem er
ihre

ihre sonderbare Uebertreibung darstellt, beweist auch ihre freie und kühne Gesetzmäßigkeit. Glückliche Nation, an welcher die Philosophie keine andere Laster zu verbessern hat.

Das Schönheitsgefühl scheint dem Menschen eigenthümlich zu seyn; es ist einer der charakterischen Unterschiede seiner Gattung, hat auf sein Benehmen Einfluß, bestimmt seine Wahl, leuchtet aus allen seinen Handlungen hervor.

Wir bemerken in den verschiedenen Bedürfnissen, welche die Thiere beider Geschlechter einander nähern, keinen Vorzug, der sich auf Schönheitsgefühl gründe, oder auf ihre Wahl Einfluß habe; für den Hirsch und Hund sind die brünstige Hirschkuh und läufige Hündin die schönsten von allen; aber bei dem Menschen geht das Gefühl der Schönheit voraus und leitet jede Art des physischen Bedürfnisses; und verbindet sich mit allen seinen Handlungen, und übet sich an Gegenständen, die nur entfernte Beziehungen darbieten, bis auf die Wahl der Kleider ihrer Form und Farbe; ja bei der Wahl unter einer großen Menge Früchte bestimmt es uns, eine der andern vorzuziehen, und die Kinder wählen in einem Korbe voll Kirschen bis auf die letzte. In diesen Fällen ist wahrlich die Schönheit der Frucht fast immer die Anzeige ihrer Güte; wenn dies demnach nicht immer der Fall unter uns ist, wenn diese beiden Eigenschaften (Schönheit und Güte) sich nicht stets in einem Individuum vereinigen finden; so ist doch gewiß, daß sie bei dieser Voraussetzung mit der größten Kraft anziehen; die Güte hat nicht ihre völlige Wirkung, wenn sie von ihrer Gefährtin getrennt ist, die ihrer Seits allein keinen dauerhaften Sieg erhalten kann.

Wir wollen versuchen dieser Beobachtung alle Evidenz der Wahrheit zu geben.

Ein Wesen, welches wie der Mensch in seiner vernünftigen Seele das Gefühl und Verlangen einer höhern Ordnung wahrnimmt, kann die Ideen, die er sich vom Schönen macht, nicht bloß an den äußern Formen festhalten. Diese Vollkommenheit der Formen ist ohne Zweifel sehr schätzbar, indem sie den Gesundheitszustand der Person zusichert, deren Vortheile über die Krankheit von niemanden bestritten ist. Dieser Zustand läßt sich durch die Geschicktheit definiren, welche der Körper hat, die Fülle seiner Fähigkeiten zu geniessen. Durch diese Uebereinstimmung mit der Gesundheit giebt uns die Schönheit ein Mittel an, sie zu erkennen; aber dieses Mittel, welches bei allen Thieren anwendbar ist, kann ihr nur in Hinsicht des Körpers zukommen; für den Menschen giebt es eine andere Schönheit deren Hauptsitz das Gesicht ist; Diese kann durch die
Geschick-

Geschicktheit definiret werden, mit Leichtigkeit und ohne Zweideutigkeit die Züge des Verstandes und der Leidenschaften einer gut geordneten Seele darzustellen. Dann wird die Schönheit das Sinnbild des Geistes und der Tugend; sie verdient den Beinamen göttlich und die Bewunderung, welche sie gebietet, ist rechtmäßig und unbestritten.

Man glaube ja nicht, daß die Beziehung zwischen gut und schön nur eingebildet sei. Es ist, wie ich gleich beweisen will, die Meinung, welche die Menschen aller Zeiten gehabt haben, diejenige, die jeder von uns in sich trägt.

Die Schönheit ist der Tugend dergestalt verwandt, daß sie auf eine edle Seele ihre Wirkung nicht äußern kann, wenn der Ausdruck der Tugend sie nicht verschönert und vollständiget.

Ein Gesicht, welches durch seine Reize anziehet, an dem man aber die Spuren des Lasters entdeckt *), stößt zurück und die Verderbtheit der Seele, welche sich nicht verbergen kann, raubt der Schönheit alle Reize; ist sie aber unschuldig und rein, so gefällt sie durch diese Erscheinung selbst, sie erhält einen neuen Glanz, und ihre Macht vermehrt sich mit der Tugend.

Man nehme ein unglückliches Wesen an, es sei ein feiner und empfindsamer Mann, der im Gegenstand seiner Neigung, Laster entdeckt, die er verflucht und die er sich nicht verbergen kann; den die Grazien des Körpers anziehen, die Fehler der Seele zurückstoßen; der für sich selbst erröthend, seine Empfindungen und seine Vernunft nicht hingeben, weder die Kette brechen noch behalten will, und dennoch das Glück weder mit noch ohne den Gegenstand seiner Neigung finden kann.

Oder noch ein unglücklicheres Wesen sei eine reizbare Frau, der die Natur die Mittel zu gefallen versagt hat, und welche die Empfindungen nicht theilen kann, die sie fühlt.

Nichts kündigt die Feinheit ihres Geistes, nichts die Schönheit ihrer Seele an; nichts in ihrem Aeußern läßt sie erkennen. Ihre tiefen Augen sind ohne Glanz, ihre Nase kurz und übel gebildet, hat nichts Aedles, ihr Mund ist ohne Grazie, ihr Gesicht ohne Ebenmaaß, nichts ladet ein, sie zu lieben, und wenn sie nicht einen weisen Mann antrifft, der alle diese Eigenschaften zu entdecken weiß; so bleiben alle ihre Tugenden ohne Belohnung.

Der Beweis dieser Verbindung, die zwischen Leib und Seele daseyn muß, fließt auch noch aus der Neugierde, die wir beim Anblick von Personen wahrnehmen, welche

*) Brainvilliere ist ein solches Beispiel, an deren Portrait ein deutscher Mahler Lange alle Grazien und zugleich alle Merkmale eines teuflischen Charakters erkannt haben soll, wie Lavater erzählt; und zwar ohne daß der Mahler den Gegenstand des Portraits kannte. §.

welche durch ihre Talente, Würden und Ruf berühmt sind, um zu erkennen, ob diese Beziehungen zwischen den Zügen ihres Gesichts und den seltenen Eigenschaften, die man an ihnen voraussetzt, statt findet.

Findet sich dieser Zusammenhang nicht, so bemerken wir, wie bei einem auffälligen Misverhältniß, eine lebhafte Unzufriedenheit. Wir wollen also, daß Personen von hohem Range, Würde in ihrem Aeufßern zeigen, wir verlangen, daß sie schön und groß sind, daß sie einen geistreichen Anstand und gute Miene haben. Die Gewohnheit, ihnen ein ausgezeichnetes imponirendes Kostum zu geben, konnte nur dadurch entstehen, daß man ihre gute natürliche Miene verstärkte, oder, wenn sie sie nicht hatten, solche hinzufügte.

Das Schönheitsgefühl ist wie das Gefühl fürs Gute eine Art Gewissen, welches die physischen Beziehungen schätzt; so wie das andere Gewissen die moralischen. Der Beweis, daß in uns ein natürliches Gefühl für die Vollkommenheit der Formen und ihrer wahren Ausdehnungen da sei, ist die Bewunderung, in die wir gesetzt werden, wenn sie unserm Blicke mit diesen Vortheilen erscheinen; ist jenes unwillkürliche Lachen, das gewisse Misgestalten in uns erregen, wenn wir sie zum ersten Male sehen, und weder durch Hochachtung noch Mitleid zurück gehalten werden. Eine zu lange oder zu dicke Nase, zweierlei Augen, eine sonderbare Anlage der Gesichtszüge, eine dünne und riesenmäßige Statur, die Misgestalt der Achseln und Beine, dies alles fällt uns auf; so wie gewisse Widersprüche des Geistes oder gewisse Fehler des Gemüths; dergleichen Figuren scheinen uns entweder lächerlich zu seyn, oder ziehen unser Mitleid auf sich, oder sie entfernen uns beinahe unwillkürlich von sich.

Das, was den Zusammenhang der physischen Schönheit mit der moralischen Vollkommenheit noch mehr anzeigt, ist, daß sie wenigstens im Allgemeinen durch dieselben Mittel verändert werden. Die heftigen Leidenschaften, wie der Zorn, die Eifersucht, der Haß, der Neid, schaden nicht weniger der Gesundheit des Leibes, als der Seele. Ihre verlängerte Wirkung, indem sie die Gesundheit verdirbt, erzeugt Häßlichkeit; ihre augenblickliche Wirkung entstellt das Gesicht und der Ausbruch dieser Leidenschaften verzerrt die Züge und schadet der Schönheit.

In ihrem Betragen hat die Schönheit eine natürliche Würde; überall, wo sie erscheint, macht sie sich bemerklich; sie flößt selbst in der Bauernhütte und in den Lumpen der Armuth gebüllet Bewunderung ein. Sie fürchtet inzwischen das Unglück, Gram ist ihr Feind, er zerstöhret und bleicht ihren Glanz. Zuweilen erträgt sie ihn nur mit Ungeduld, sie kränkt sich darüber wie über eine Ungerechtigkeit, sie zürnet über eine Erniedrigung, die sie ihrer Rechte beraubt und ihre Herrschaft zerstört. Vor einigen Tagen begegnete ich fast in demselben Augenblick zwei jungen
und

und schönen Personen: Die eine trug einige Portionen derjenigen Lebensmittel in Leinwand gehüllt, die von der Natur zu einer schnellen Fäulung bestimmt, noch geschwinder diesem Zustande zustreben, indem sie uns zur Nahrung dienen *); Ich glaubte sie verwirrt und schamhaft über eine Bürde dieser Art zu sehen, sie schien über ihr Bedürfnis zu erröthen, als wenn diese grobe und blutige Nahrung eines solchen edlen Wesens unwürdig wäre, als wenn die Schönheit nur von Ambrosia leben dürfe.

Die andere Person trug ein ziemlich großes Mahlertuch und eine Büchse, die wahrscheinlich mit Farben gefüllt war. Ohngeachtet des Hindernisses der Last und des glatten Weges, ging sie mit Zuversicht und wünschte gesehen zu werden; denn man konnte nicht fehlen sie schön zu finden, und mußte dabei zugleich Unterricht und Talent voraussetzen. Sie hatte die Anmuth und Würde einer Muse.

Die wahren Bewunderer der Schönheit ärgert alles dasjenige, was sie stören kann; sie ereifern sich, sie mit schweren Arbeiten und niedrigen Geschäften verunehret zu sehen, welche den Gegenstand ihrer Huldigung entstellen und ihn ihrer Bewunderung entziehen. Stets habe ich mit Verdrufs arme unter schweren Lasten gebückte Frauen gesehen, ausgesetzt der Härte der Jahreszeiten, und welche die Reize ihres Geschlechts nur dazu erhalten zu haben schienen, um die Empfindungen des Mitleids und Bedauerns zu erregen.

Die Zärtlichkeit jenes wahren Bewunderers der Schönheit ist nicht schwer zu begreifen, der um die Vollkommenheit desjenigen, was er liebt, zu erhalten, die Fruchtbarkeit scheuend, auf die Gunstbezeugungen Verzicht leistet, die er erhalten könnte und kein Glück will, welches den Gegenstand seiner Huldigung verändert.

Wie soll man aber jene gottlosen Künstler entschuldigen, die das heilige Zeichen der menschlichen Schönheit mit dem der plumpesten Thiere vermischt und die mit frevelnder Hand das verständige und empfindende Wesen unter die Steinmassen und das Hauptgesimse eines schweren Gebäudes gestellt haben? Die Anwendung der Cariatiden ist meines Erachtens eine neuere Erfindung; ich kann mir nicht vorstellen, daß eine dergleichen Entweihung in den Geist der Griechen gekommen sei, dieser wahren Verehrer der Schönheit. Wenn aber irgend ein Künstler dieser Zeit sich dessen schuldig gemacht; so haben sich ohne Zweifel die philosophischen Künstler und Kenner gegen ihn erhoben; und der über sein Werk mit Recht ausgesprochene Tadel, indem er die Schönheit rächte, wird der Wirkung dieses verdammlichen Beispiels zuvorgekommen seyn.

*) Aeufserst gesucht ausgedrückt.

Wir haben bemerkt, daß die Gegenstände der Natur und Kunst uns um so schöner erscheinen, als sie mit ihrer Bestimmung übereinstimmen. Wenn wir diese Bestimmung der Wesen besser kennen, so würden wir auch von ihrer Vollkommenheit und der höchsten Intelligenz die ihre äußere Ansicht festgesetzt hat, richtiger urtheilen; aber hier hat unsere Kenntniss sehr enge Grenzen.

Wie dem aber auch sei, so hat der Mensch, indem er sich als den Mittelpunkt der geschaffenen Wesen, als das Ziel, nach welchem sie streben, wähnt, sich dieser Voraussetzung, wie einer Wage bedient, um die Vollkommenheit der Gegenstände nach dem Maasse ihres Nutzens und des Vergnügens die sie ihm geben, zu schätzen. Oft ist diese Art zu urtheilen dem Daseyn eben dieser Wesen sehr zuträglich gefunden worden, und war für sie der bestmögliche Zustand.

Nach dieser vorausgesetzten Regel, wollen wir versuchen, ob wir nicht durch sie dasjenige bestimmen können, was Menschenschönheit ist: ob sie mit seiner wahren Natur nach der Anwendung seiner Organe und ihrer eigenthümlichen Bestimmung übereinkommen muß. Ich hoffe, daß dieser Schritt nicht fruchtlos seyn wird; aber ich muß bemerken, daß man von der Schönheit, welche keinen besondern Typus in der Natur hat, und bloß mit ihr selbst verglichen werden kann, nur durch die Empfindung eine vollständige Idee haben kann, weil sie sich nicht, wie eine mathematische Wahrheit beweisen läßt.

Die Schönheit des Menschen kann, wie wir gesagt haben, unter zweierlei Beziehungen betrachtet werden: der des Körpers und des Gesichts.

Die des Gesichts hat zum Vorwurf mit Klarheit und Schnelligkeit die Bewegungen der Seele, die Neigungen des Herzens, die Wirkungen des Verstandes auszudrücken.

Die Schönheit des Körpers kündigt in den Gliedern die Geschicklichkeit an, ihre Geschäfte zu erfüllen, den Willen des Menschen zu gehorchen, seinen Bedürfnissen zu dienen.

Die Häßlichkeit würde also von dem, was ich in diesen zwei Fällen gesagt habe, die entgegengesetzten Eigenschaften bezeichnen.

Die Menschen, welche sich im Punkt der Schönheit so schwer einigen, sind leichter über die Häßlichkeit einverstanden *). Aber ihre Meinungen sind noch allgemeiner übereinstimmend über den Begriff von der Gesundheit und über den des
Ausdrucks

*) Doch wohl nicht, denn der Canon der vollkommenen Häßlichkeit, würde vielleicht eben so schwer zu finden seyn, als der der Schönheit, wenn er einst mit Palagonisch-Hogarth'scher Laune gesucht werden sollte. U.

Ausdrucks der Leidenschaften. Ueberall und zu allen Zeiten stellten sich die Leidenschaften unter denselben Charakteren dar, drückten sich mit den nemlichen Zügen aus. Haß, Zorn, Neid, Schmerz, Bewunderung, Liebe, Wohlwollen, Vergnügen äußern sich in Frankreich wie in China; sie schreiben auf dem schwarzen Gesicht des Afrikaners, wie auf dem weissen des Europäers: Was die Gesundheit betrifft, so ist sie eben so verschieden von der Krankheit, als die Züge, wodurch sich diese beiden Zustände des Körpers offenbaren. Denn die Gesundheit ist auch noch mit der Schönheit des Körpers in Verbindung, so wie die Fähigkeit die Aeußerung des Geistes und der Empfindsamkeit auszudrücken, großentheils die Schönheit des Gesichts ausmacht. Diese Beobachtungen wollen wir vorzüglich dann anwenden, wenn wir vom Ausdruck reden werden.

Wir kommen zum Menschen zurück. Wenn man ihn würdig darstellen will, muß man ihn physisch und moralisch wohl kennen; nicht von den Seiten, die er mit den Thieren gemein hat, sondern von denen, durch die er sich von ihnen unterscheidet.

Wenn der Urheber der Natur die Herrschaft der Welt der physischen Stärke bestimmt hätte, so wären Elephant und Löwe die Herren der Erde; aber hier befehlt der Mensch durch seinen Verstand, dieser macht ihn zum Souverain, durch ihn unterwirft er die Elemente seinen Gesetzen, verwendet die Metalle zu seinem Gebrauch, hält er die Thiere jeder Gattung in Abhängigkeit, regieret er über alles, was athmet und lebt. Die Züge seiner Größe sind seinem Gesichte eingedrückt, alles kündiget seine Ueberlegenheit an, sein göttliches Wesen durchdringt und belebt seine Hülle und das Edle seines Schritts kündiget den König des Universums an. Seine Füße allein berühren die Erde, sein Haupt entfernt sich von ihr, erhoben über die gröbern Erdendüfte, betrachtet er das Licht und schwingt sich gen Himmel. Seine Arme dienen ihm nicht das Gebäude seines Körpers zu stützen, sie haben eine edlere Bestimmung. Mit Hülfe der Hand führen sie nach und nach den Pflug, den Degen, die Leyer und den Pinsel; sie sind die Diener seines Willens, die Werkzeuge seiner Macht. Eine sanfte Majestät sitzt auf seinem Gesichte, belebt es mit einem göttlichen Feuer, wenn ein Lichtstrahl seinen Verstand erleuchtet, oder wenn sein Herz durch eine tugendhafte Neigung erwärmet, sich dem großmüthigen Entzücken der Liebe, des Mitleids, des Wohlwollens ergiebt. Wer könnte die Beweglichkeit dieser Züge mahlen, wer festhalten, diese lebhaften und zarten Abschattungen? Jede seiner Ideen, jede seiner Neigungen haben ihre eigenthümlichen Zeichen; ihre nachdrückliche Sprache gehet der Rede voraus und giebt ihr Leben. Das Thier kennt nur körperlichen Schmerz: Der Mensch allein vereiniget mit dem Leiden des andern, empfindet fremdes Uebel und mindert es durch Theilnahme. Von allen Thieren ist er es allein, der Thränen vergießt, und die Reizbarkeit, von der seine

Thränen Zeugen sind, ist die süßeste Empfindung seines Herzens, das schönste Privilegium seiner Natur, dasjenige, was ihn am meisten ehret.

Durch diese und ähnliche Betrachtungen lernet man den Menschen kennen und richtig mahlen. Sein intellectuelles Wesen wird durch sein physisches modificiret, wenn man daher nicht sein sittliches sudiret, wird man nie die Bewegungen seiner Seele und das Gebährdenspiel seiner Leidenschaften gehörig ausdrücken; Niemals wird man in seiner Form jene erhabene Idee erhaschen, die man haben muß. Regelmäßigkeit ist die Seele dieser Form; hier herrscht durchaus Ordnung und bestimmt strenge das Verhältniß seiner Glieder im Ganzen und in den einzelnen Theilen. Zart fühlende Künstler wissen, daß man sie nicht in ihrer Vollkommenheit ohne die gewissenhafteste Genauigkeit darstellen kann und die Griechen, welche von der menschlichen Gestalt die ausgesuchteste Idee hatten, haben das Verhältniß der minderern Partien zum Ganzen mit einem so vollkommenen Geschmack bestimmt, daß die Einbildungskraft nicht darüber kann und ihr nichts übrig bleibt, als sie zu bewundern und ihnen zu folgen.

Um uns bei diesem Gesetze nicht zu lange aufzuhalten, wollen wir zu dem folgenden übergehen, und von den Verhältnissen reden, welche die schöne Gestalt der Glieder bilden. Dieses Studium wird sich am gehörigen Orte besser classificiren lassen, wenn wir von den praktischen Mitteln reden werden, welche uns die Vorstellung der Gegenstände im Allgemeinen und vorzüglich des Menschen erleichtern.

Wir beschließen demnach diese ohnedem etwas lange Vorlesung durch einige Betrachtungen über die Schönheit des Gesichts und über die der Theile, welche sie bilden.

Der Mensch mit Verstande begabt, und verbunden, alle Tugenden in sich zu vereinigen, soll davon den Stempel auf seiner äußern Gestalt haben; er soll sie durch Züge offenbaren, die ihn von allen Thieren unterscheiden. Die Form seines Gesichts ist um so schöner, jemehr sie seine eigene ist, je weniger sie sich einer andern nähert; sie ist um so auffälliger, jemehr sie diejenige irgend eines Thieres zurückruft *). Unter jener großen Verschiedenheit, welche das Antlitz der Thiere darbietet, zeichnet sich das des Menschen aus, und dies ist die Regelmäßigkeit desselben. Es bildet nach seiner vordern Partie ein vollkommenes Oval, dessen Theile regel-

*) Man sehe die I. Tab. Fig. 1. 6 und 12. stehen das menschliche Gesicht in seiner Schönheit vor; die andern sind alteriret und nähern sich der irgend eines Thieres.

le regelmässig unterschieden sind, und unter einander ein symmetrisches Verhältnis haben. Diese vordere Partie ist es, wodurch die Thiere unter einander und vorzüglich vom Menschen verschieden sind: denn der hintere Theil des Schädels oder das Hinterhaupt ist bei allen Thieren ohngefähr dasselbe.

Wenn man durch die Wurzel der Zähne der obern Kinnlade und durch den mehr vorstehenden Theil des Stirnknochens eine Linie fället, die sich mit einer andern horizontal über die ganze Wange, von der Nasenwurzel an bis zum Ohrläppchen oder auch zuweilen der Oeffnung des Ohres gezogenen Linie schneidet; so werden diese beiden Linien bei ihrem Zusammentreffen einen Winkel von 80 bis 90 Grad und oft mehr bilden *).

Alle die andern Thiere, um beim Affen anzufangen, entfernen sich mehr oder weniger von dieser Form, und ihr Instinkt scheint um so eingeschränkter zu seyn, als die Vereinigung dieser beiden Linien einen desto spitzern Winkel bilden; dergestalt, daß der Beobachter gleich beim ersten Blick den Grad des Instinkts eines Thieres, durch die Lage der Knochen seines Kopfs erkennen kann. Die Natur scheint dieses sichtbare Verhältnis zwischen seiner äußern Gestalt und dem Umfang seiner Fähigkeiten festgesetzt zu haben.

So sind die Fische, von allen Thieren die dumpfsten (obtus), auch diejenigen, deren Gesichte durch die Vereinigung gedachter Linien den spitzigsten Winkel giebt.

Das menschliche Haupt formirt, wie wir eben gesagt haben, nach seiner vordern Partie die genaue Gestalt eines Eyes, d. i. eines Ovals, welches oben breiter, als unten ist. Wenn man dieses Oval in zwei Halbmesser theilet, so wird der grössere mit A B bezeichnete die Stirne, die Nase, den Mund und das Kinn in zwei gleiche Theile schneiden; wie die 1 Fig. der II Platte zeigt.

Der kleinere Diameter wird das Haupt in zwei gleiche Hälften theilen vom Anfang und Ende der Augenbraunen oder zuweilen durch die Mitte der Augenhöhlungen; wie an derselben Figur die Linie C D solches darthut. Diese beiden Theile nochmals halbiret, geben einer den Anfang der Haare, der andere das Ende der Nase.

Der

*) Man vergleiche die Abhandlung P. Campers über die Verschiedenheit der Gesichtszüge; desgleichen Tab. I. Fig. 12 und folgende.

Der vierte Theil, dreifach getheilt, giebt den Platz des Mundes und Anfang des Kinnes.

Die Nase bildet mit ihrem erhabensten Theil einen gleichseitigen Winkel, der die Gröfse des Mundes oder Auges haben soll. Zwischen beiden Augen wird man eine Augen- oder Nasenbreite haben. Nur durch eine sehr sanfte Beugung sind Nase und Stirn von einander getrennt. Der obere Theil der Stirne und untere des Kinnes ziehen sich ein wenig zurück, um das Oval zu sänftigen und ihm eine regelmässige Gestalt zu geben. Dies kann man in dem regelmässig gezeichneten Profil der 3ten Figur auf der zweiten Tafel bemerken. In den folgenden von 4 bis 8 ist die Schönheit alteriret, weil das Gesicht entweder auf einer zu erhabenen, oder eingebogenen oder platten oder langen oder zu breiten Linie gebildet ist. Die vier übrigen Profile sind Zerrbilder (Karikaturen) von Leonardo da Vinci.

Die Stirne soll in ihrer Vereinigungslinie mit der Nase grade seyn; aber sie ist in ihren obern und Seitentheilen leicht geründet. Eine zurückgezogene Stirne verunstaltet das Oval und giebt dem Gesicht Härte.

Wenn sie offen und wohl vereinigt ist, kündiget sie Frieden der Seele an; aber ist sie durch Runzeln gefurcht, so ist es ein Zeichen des Alters oder bezeichnet den Sturm der Leidenschaften; sie ist der Stempel der Traurigkeit und des Unglücks.

Es ist besser, daß die Augen groß, als klein sind, sie dürfen weder zu tief liegen, weil dies ihren Glanz mindert, noch zu weit herausstehen, weil dies der Feinheit und Sanftheit des Blicks schadet. Dicke Augen entstellen in gewissen Lagen das Oval des Kopfs und scheinen Wirkung einer Krankheit oder eines Schlags zu seyn. Runde Augen sind weniger schön, als länglichte oder einem Mandelkern ähnliche. Runde Augen lassen zu viel Weisses um den Stern sehen, geben dem Blicke etwas Verwundertes und dies störet die Ruhe des Gesichts. Man sagt, daß die Türken dicke und vorspringende Augen lieben; aber die Griechen ziehen die andere Form vor; und obgleich bei der mediceischen Venus die Augen mit Inbegriff der Augenbogen einen großen Raum im Oval einnehmen; so ist doch der Augapfel nicht sehr groß; übrigens ist er noch durch eine leichte Erhebung des untern Augenlides gemässigt, welches, indem es sich dem obern nähert, dem Blick mehr Zärtlichkeit und Anmuth giebt.

Der Augenbraun soll frei, groß und wohlgeschweift seyn; und welche Farbe auch die Augen haben, ist er schöner, von brauner Farbe, weil er alsdann einen angenehmen

genehmen Contrast mit der Farbe der Haut macht, und übrigens am weitesten zu bemerken ist.

Vorzüglich drücken die Augen den Verstand aus; aber der Mund ist es, der die Empfindungen des Herzens anzeigt; jedoch so, daß ihre Wirkungen sich vereinigen und eine die andere verstärken. Bei den Weibern zeigt sich dieses Organ mit allen Grazien; hier soll es die Empfindsamkeit ihrer Seele und die sanften Neigungen andeuten, welche die Bestandtheile ihres Charakters ausmachen.

Der Mann mit stärkerer Vernunft begabt, offenbahret sie durch das Feuer seiner Blicke, aber sein Mund ist der Grazien beraubt, mit denen er bei den Weibern gezieret ist. Da er übrigens von der Natur bestimmt ist, durch den Bart verschleyert zu werden, so haben seine Bewegungen weder so viel Reize noch seine Farben so liebenswürdige Contraste. Der Mund soll klein und nur etwas größer, als die Breite der Nasenlöcher seyn; kleiner, macht seine Bewegungen weniger frei, er ist alsdann weniger beredt, weniger zur Redner- und Schaubühne geschickt. Die unterste Lippe ist stärker und voller, als die oberste; beide sind in der Mitte durch Züge getheilt, welche die linke von der rechten Seite unterscheiden; eine Unterscheidung, die sich nicht nur auf der Stirne, Nase, dem Kinne, sondern auch am Halse, zwischen den Schlüsselbeinen und über den ganzen Leib durch das Brustbein, die blinde Linie und alle Muskeln zeigt, die den Körper in zwei gleiche Theile theilen.

Weil es die Gegend des Mundes ist, wo sich die sanftesten Neigungen der Seele äußern, so werden die schönsten Münde diejenigen seyn, welche die mehreste Geschicklichkeit haben, diese Aeußerung zu bezeichnen: Denn dicke und weit vorhängende Lippen, wie die der Neger, geben dem Gesicht ein grobes und mislaunigtes Air, welches kein Zug der Schönheit seyn kann, weil er offenbar einem unbehaglichem Zustand der Seele entspricht. Wenn übrigens dergleichen Münde das Lachen ausdrücken, so behalten sie stets etwas von ihrer ursprünglichen Anlage, das Lachen schafft sich auf ihnen weder schnell noch rein, es hat weder Lieblichkeit noch Bestimmtheit, und wird Grimasse, eine unangenehme Zuckung. Eben so kann ein großer Mund nicht unter die Schönheiten gerechnet werden; er hat nur den Vortheil, die Speise leichter in großen Bissen zu empfangen, sich besser eines Raubes zu bemächtigen und ihn mit den Zähnen festzuhalten, um endlich Geschäfte auszuführen,

führen, welche dem Verstande fremd, zwischen dem Menschen und den Thieren entehrende Beziehungen festsetzen und ihm das Ansehen der Wildheit oder Gefräßigkeit geben. In den Gemälden, welche die Schönheit schildern, ist es den Dichtern besser gelungen, die Vollkommenheiten der Augen und des Mundes zu beschreiben, als die des Kinnes und der Nase; vielleicht weil sie nicht genug verstanden haben, die Wirkungen zu berechnen, welche diese Theile für die Häßlichkeit und Anmuth des Gesichts hervorbringen. Wenn aber auch dieselben den Ausdruck nicht so sehr verstärken, so leisten sie doch alles für die Vollkommenheit der Bildung und die Regelmäßigkeit der Züge. Das Kinn endigt das Oval und giebt ihm Haltung, ihm dankt zum Theil das Profil seine Schönheit; es ist übrigens ein Charakterzug der menschlichen Gattung, welcher sich an keinem andern Thiere wieder findet. Was die Nase betrifft, ob sie gleich nicht bestimmt ist, die Züge des Verstandes wie die Augen, und die Neigungen des Herzens wie der Mund zu offenbaren, so trägt sie doch mehr als beide zur Schönheit der Physionomie bei; sie ist der erhabenste Zug des Gesichts, durch ihre vortretende Gestalt giebt sie dem Charakter mehr Auszeichnendes, sie ist der feste Punkt, um welchen sich alle übrigen Theile des Gesichts sammeln und setzen, sie ist gewissermaßen der Regulator desselben, und mehrere berühmte Künstler bestimmten nach ihr alle Verhältnisse ihrer Figuren. Um zu diesem Gebrauche dienen zu können, muß ihre Form grade und einfach seyn, sie muß mit ihrer Basis einen vorspringenden und rein bestimmten Winkel machen; wenn sie von der Stirne durch einen tiefen Einbug getrennt, wenn sie breit, kurz, und vom Munde abstehend ist, so braucht ihr nicht weiter zu suchen, um ein unedles und gemeines Gesicht zu finden.

In der Leidenschaft, dem Zorn und der Wuth blasen sich die Nasenflügel auf und erheben sich; dies ist die einzige Bewegung deren die Nase empfänglich ist; aber dem vordern Theile theilt sie sich nicht mit. Durch ihre Unbeweglichkeit bezeichnet sie in den Wirkungen der Leidenschaften, um wie viel die übrigen Züge sich verändern; sie macht die Oeffnung des Mundes im Geschrei des Schmerzens und des Schreckens, und die übrigen Verrichtungen dieses so beweglichen Organs bemerklich; eben so wie die Erhebung der Augenbraunen und ihr Sinken; endlich hilft sie auch alle durch die Freude, Traurigkeit, Furcht, Bewunderung, Wuth etc. hervorgebrachten Bewegungen bestimmen (préciser). Man weiß, bis auf welchen Grad der Verlust der Nase ein Gesicht entsetzt, und auch dies beweist, wie viel sie zur Schönheit beiträgt. Im Schlaf schliessen sich die Augen und ihr Ausdruck ist verschwunden; sie können wie der Mund durch den Schmerz entsetzt seyn; aber diese verschiedene Veränderungen, welche das Gesicht modificiren, verändern dessen

sen Schönheit nicht; durch die Beschädigung der Nase verliert sie ihre Wirkung; man findet sich unbehaglich beim Anblick einer der Nase beraubten Bildsäule; ob man sie gleich bewundert, wenn auch die Augen ohne Augenbraunen und Stern, und ihre Lippen ohne Farbe sind. Wenn man ein Haar dergestalt an dieselbe anbringt, daß es nicht bemerkbar ist, um damit die Nase zu heben oder zu senken, so wird man sich überzeugen können, wie sehr die Veränderung ihrer Form, die des Gesichts störet.

Schöne Zähne müssen klein, gleich, rund, vorzüglich weiß seyn; Von ihnen bekommt das Gesicht viel Reiz, sie verschönern das Lachen, die Rede, den Ausdruck der sanftesten Empfindungen des Herzens. Die Zähne sind die einzigen Knochen des Körpers, die unbedeckt sind; sie sind gleichsam die Probe der übrigen Knochen, daher müssen sie solche als gesund und gleichförmig ahnden lassen.

Das Ohr soll eine Nasenlänge oder noch etwas weniger haben, aber seine untere Endspitze soll sich stets auf die Nasenlinie stützen, d. h. sich beim dritten Theil des Kopfs endigen; seine obere aber an dem zweiten Theil oder etwas höher. Das ganze Ohr theilt sich in drei gleiche Theile, von denen das Läppchen den letzten und die Höhlung den mittlern einnimmt. Es muß nach einer etwas schiefen Linie gebildet seyn, die sich gegen den Mund nähert, und keine mit der Hauptform des Gesichts parallele Linie bilden. Die Griechen liebten kleine Ohren; sie sind hübscher, aber man sagt, daß größere Ohren besser hören.

Beim Anfange dieser Sitzung haben wir gesagt, daß von den fünf Sinnen zwei vorzüglich mit dem Verstande in näherer Beziehung zu stehen scheinen, nemlich das Gesicht und Gehör. Das Gesichtsorgan ist zugleich handelnd und leidend; handelnd, wenn es die Bewegungen der Seele ausdrückt; leidend, wenn es den Eindruck der Gegenstände erhält: aber der Gehörsinn ist bloß leidend. Er, dessen Verhältnisse mit der Seele so verwandt sind; der sie durch die Reize der Wohlredenheit und Dichtkunst so lebhaft rühret; der sie so heftig durch die Töne des Schmerzens und das Geschrei der Verzweiflung bewegt; der endlich bis in ihr innersters Heiligthum so lebhaft Eindrücke des Vergnügens und der Angst bringt: so viele Wirkungen, deren dieser Sinn Meister ist, lassen dieses Organ, unbeweglich und nichts von dem, was es im innern der Seele hervorbringt, offenbahret sich äußerlich an ihm. Hierin gehet der Mensch von den Thieren ab; bei ihnen bewe-

gen sich die Ohren sehr schnell und sehr verschieden und lassen ihre Neigungen, ihre Schmerzen und Vergnügen durch sie erkennen.

In Physionomien, die durchaus schön sind, verändert und macht sich ihre Schönheit nur in fast unmerklichen Abschattungen bemerkbar: Der Augenbraun mehr oder weniger geschweift, die Nase mehr oder weniger gerundet oder gebogen, die Augen mehr oder weniger offen, das Oval mehr oder weniger verlängert; die feinste Modification ist hinlänglich alle Abschattungen der Schönheit auszudrücken, die Gesichter auszuzeichnen, welche um schön zu seyn, regelmäsig und im Ganzen und Detail nach den von uns festgestellten Principien geformt seyn müssen.

Nach denen von uns in den beiden Kupferplatten gezeichneten leichten Entwürfen kann man beim ersten Blick urtheilen, dafs die Häfslichkeit nach dem Verhältnis zunimmt, als sich das Gesicht von der regelmäsigigen Form entfernt; wir werden in einer andern Vorlesung die Art betrachten, mit welcher die Leidenschaften sprechen, und uns bemühen, die lebhaften und feinen Abschattungen auszudrücken, durch welche sie ihre Unterschiede, Schrecklichkeit und Bestimmtheit offenbaren. Dieser wichtige Theil der Malhrey ist es, welcher von dem Künstler die mehreste Uebung und Fertigkeit fordert, welcher die feinsten Beobachtungen voraussetzt und von der Empfindsamkeit seiner Seele und der Zartheit seines Geistes die vortheilhafteste Meinung erweckt.

Nun bleibt uns nur noch übrig zu untersuchen, warum irregulaire, ja selbst in ihrer Form bizarre Gesichter dennoch mehr gefallen, als andere die schön und gut gebildet sind. Es kann also die Häfslichkeit sich der Rechte der Schönheit anmaßen? Diese letztere kann also zuweilen ohne Macht seyn? was wird denn in diesem Falle aus den Principien, die wir eben festgesetzt haben, indem wir der Schönheit so ausgebreitete Rechte angeeignet und bei ihr so mächtige Wirkungen vorausgesetzt haben? Unsere Antwort auf diesen Einwurf läfst sich ganz natürlich aus dem herleiten, was wir vorher in Rücksicht des Menschen gesagt haben, und dient ihr selbst zur Bestätigung. Wenn die Vernunft ihre Ehre darin setzt, über die Reize der Schönheit zu siegen, wenn der Weise ihrer Herrschaft widerstehet, so ist es blos darum, weil er dann zwischen ihr das Band des Geistes und der Tugend verkennet, welches sie vereinigen muß. Untergeordnet ihren Gefährten, aber schneller in ihrer Wirkung kann die Schönheit allein, wohl die Augen entzücken

zücken und die Sinne überraschen, 'aber dieser Zauber dauret nicht lange', die Gewohnheit zernichtet ihn, jeder Tag mindert ihre Macht und bald bricht die zu sich gekommene Seele Bande, die zu schwach sind, sie zurück zu halten. Die Eigenschaften des Herzens hingegen ersetzen sehr oft die Schönheit und zeigen um so mehr ihre Macht, als sie ihre Stelle einnehmen und ihres Beistands nicht bedürfen. Alsdann wird dasjenige, was ohne die Schönheit bewürkt wird, durch einen mächtign Reiz, als der ihrige ist, erhalten, dessen Wirkung die Zeit eher verstärkt als vernichtet.

Man hat selbst durch die Erfahrung aller Jahrhunderte beobachtet, daß die größten Leidenschaften durch mittelmäßig schöne Menschen eingehaucht worden sind, weil sie durch achtungswürdigere und weniger zerbrechliche Eigenschaften, als die Schönheit, gefielen.

Wenn übrigens der feinfühlende Mann in den Eigenschaften des Geistes den Ersatz der Grazien des Körpers finden kann; so ist es mit um deswillen, weil die lebende Schönheit, wie wir gesagt haben, weit ausgebreitere Mittel zu gefallen hat, als die Schönheit der Kunst. Aber diese so enge Grenzen, in welche die Kunst eingeschlossen ist, machen dem Künstler die Kenntnis der Mittel, die ihr bewilliget sind, unentbehrlich. Er muß demnach die Gestalt der Schönheit studiren; er muß sie, unabhängig von allem, was ihm fremd ist, schätzen, weil seine Werke ihr alle Reize danken, weil von allen Vollkommenheiten, aus denen sie bestehet, er nur diejenige darstellen kann, welche in die Augen fallen, weil, indem er ihre Realität nur durch die Ansicht zu beurtheilen giebt, er die Großmuth, Unschuld, Wohlwollen, Gerechtigkeit und alle Tugenden, mit denen sich der Mensch schmückt, nur unter der Form der Schönheit wird kenntlich machen können; sie ist nicht selbst diese Tugend, aber sie entspricht ihr durch die innige Verwandtschaft, welche die Natur zwischen dem Innern und Außern, zwischen der Form und dem Princip, welche sie modificiren, festgesetzt hat.

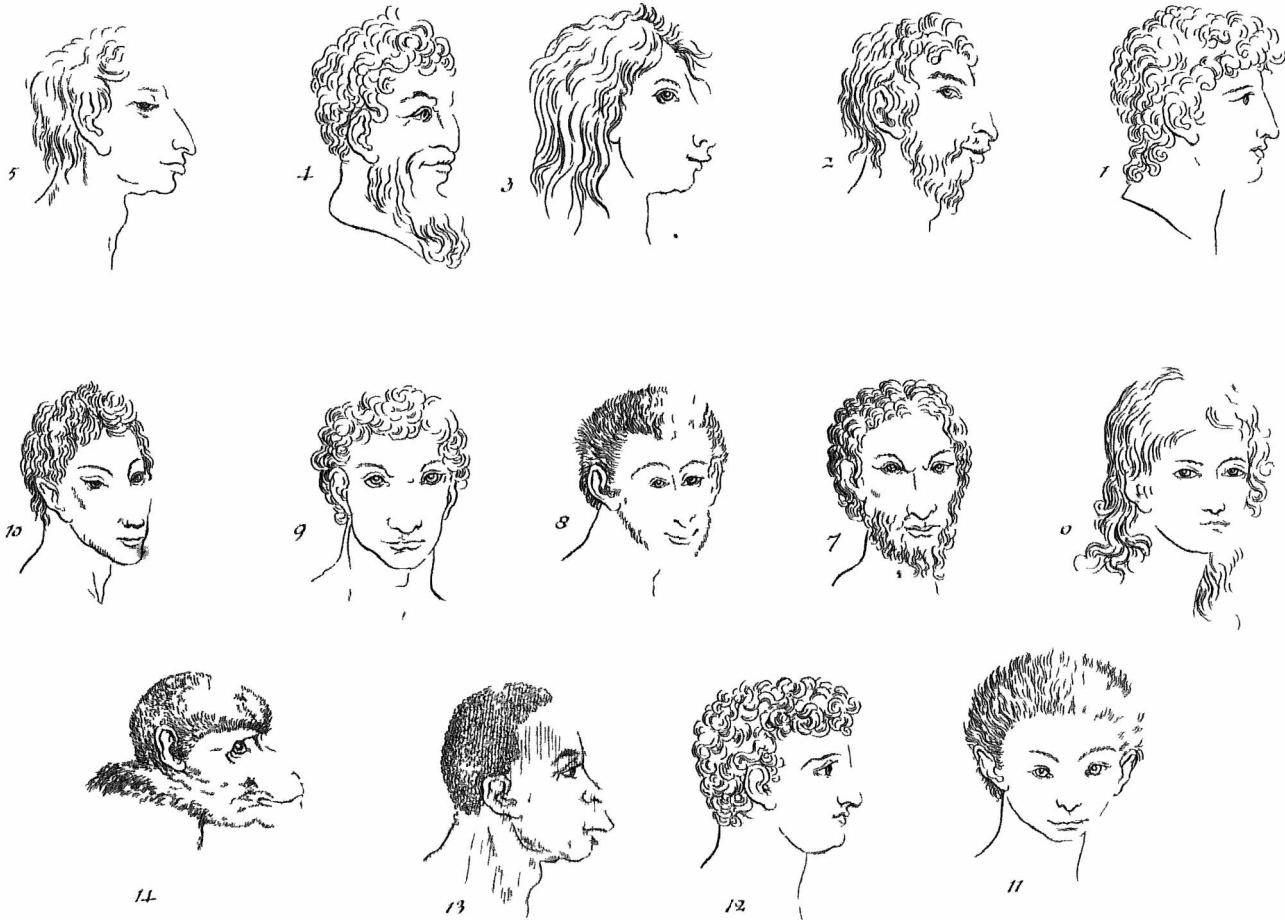
Nachdem ich vorher den Beweis versucht habe, daß die wahre Bestimmung der Künste sei, auf den öffentlichen Geist einzuzuließen, der Moral und der Gesetzgebung zu dienen; so werde ich zufrieden seyn, wenn ich den Grundsatz zur Empfindung habe bringen können: daß die Schönheit im Verständnis mit der Tugend stehe, daß ihr sichtbares Bild, daß sie endlich ein Ausfluß der höchsten Vollkommenheit ist.

Hierdurch befestige ich ihr Reich und rechtfertige meines Gleichen, welche verführt, durch die Aehnlichkeit in den Huldigungen, die sie ihr darbringen, sie für das nehmen, was sie vorstellt, und was einzig und allein ihre Verehrung erhalten kann. Könnten sie doch stets in den Ausschweifungen ihrer Vernunft es verdienen, im Namen der Natur losgesprochen zu werden! könnten doch ihre zahlreichen Verirrungen durch jene so süßen Täuschungen oft entschuldigt werden!

In der nächsten Sitzung werden wir uns mit der Erscheinung der Körper, in Absicht ihrer Farben, beschäftigen.

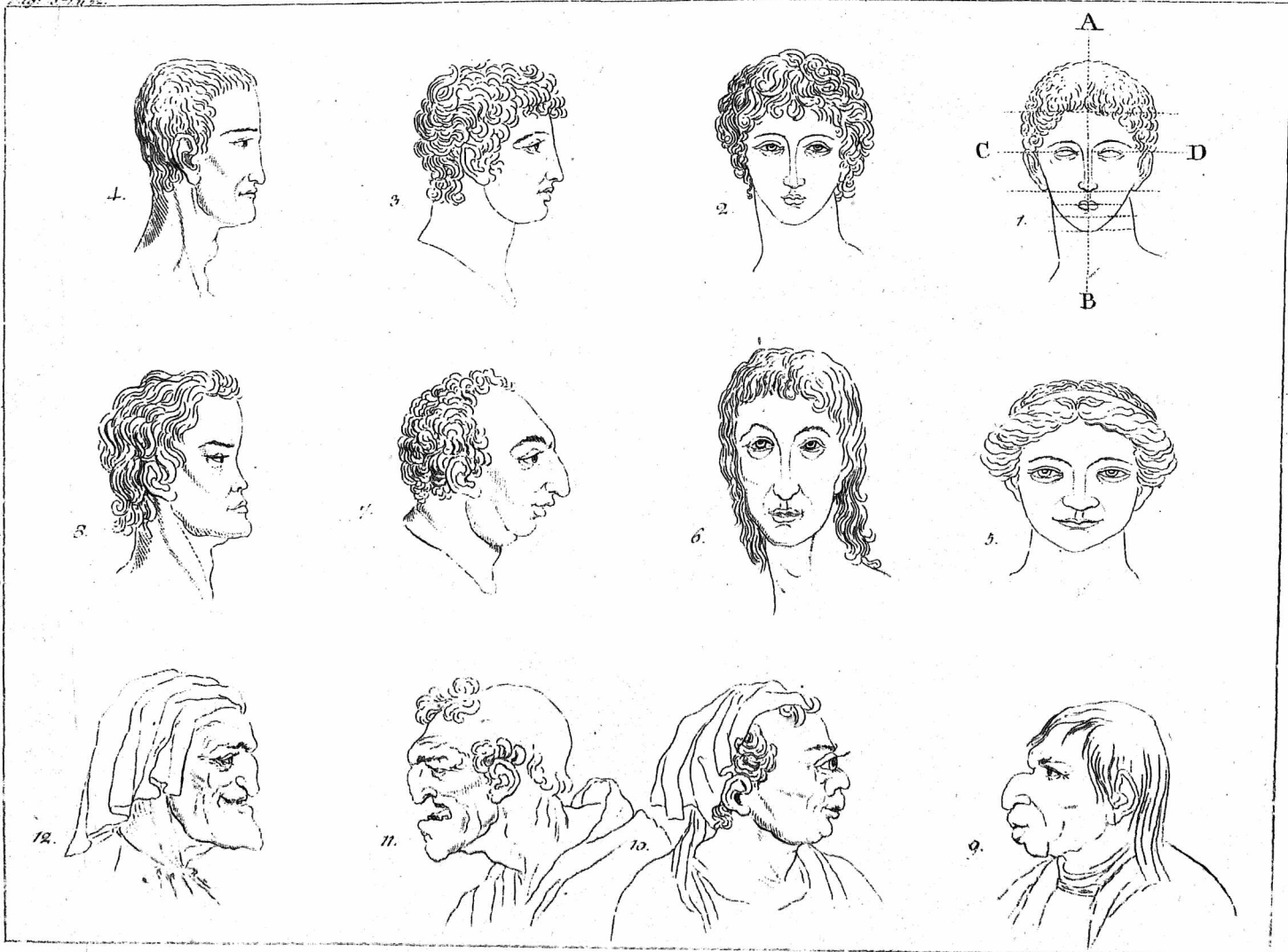
Ende des ersten Theils.

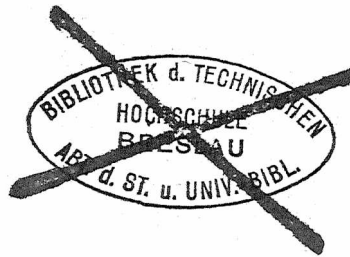




~~BIBLIOTHEK d. TECHNISCHEN
HOCHSCHULE
BRESLAU
ABT. d. ST. u. UNIV. BIBL.~~

POLITECHNIKA
BIBLIOTEKA
GŁÓWNA
W BRESZCZOWIE







BIBLIOTEKA GŁÓWNA

D-1469 m.

Archiwum