

Jonathan Richardson

An Essay on the Theory of Painting (1725)

He that Paints a History well, must be able to Write it; he must be thoroughly inform'd of all things relating to it, and conceive it clearly, and nobly in his Mind, or he can never express it upon the Canvas: He must have a solid Judgment, with a lively Imagination, and know what Figures, and what Incidents ought to be brought in, and what every one should Say, and Think. A Painter therefore of this Class must possess all the good Qualities requisite to an Historian [...]. But this is not sufficient to him, he must moreover know the Forms of the Arms, the Habits, Customs, Buildings, &c. of the Age, and Countrey, in which the thing was transacted, more exactly than the other needs to know 'em. And as his Business is not to write the History of a few Years, or of One Age, or Countrey, but of All Ages, and All Nations, as occasion offers, he must have a proportionable Fund of Ancient, and Modern Learning of all kinds.

As to Paint a History, a Man ought to have the main Qualities of a good Historian, and something more; he must yet go higher, and have the Talents requisite to a good Poet; the Rules for the Conduct of a Picture being much the same with those to be observed in writing a Poem; and Painting, as well as Poetry, requiring an Elevation of Genius beyond what pure Historical Narration does; the Painter must imagine his Figures to Think, Speak, and Act, as a Poet should do in a Tragedy, or Epick Poem; especially if his Subject be a Fable, or an Allegory. If a Poet has moreover the Care of the Diction, and Versification, the Painter has a Task perhaps at least Equivalent to That, after he has well conceived the thing [...] and that is the Knowledge of the Nature, and Effects of Colours, Lights, Shadows, Reflections, &c. And as his Business is not to compose One Iliad, or One Æneid only, but perhaps Many, he must be furnish'd with a Vast Stock of Poetical, as well as Historical Learning. (S. 17 ff.)

A Painter is allow'd sometimes to depart even from Natural, and Historical Truth. [...]. But these Liberties must be taken with great Caution and Judgment; for in the Main, Historical, and Natural Truth must be observed, the Story may be embellish'd, or something of it par'd away, but still So as it may be immediately known; nor must any thing be contrary to Nature but upon great Necessity, and apparent Reason. History must not be corrupted, and turn'd into Fable or Romance. [...] The Story of the Woman taken in Adultery must not be represented in the open Air, but in the Temple. (S. 49 ff.)

Having thus Explain'd, and as well as I could Justify'd my Definition, it appears that my Notion of the Sublime differs from that of Some Others: I confine it to Sense, and give a Latitude as to the Style; They are for a certain Style, and allow That a separate Sublimity, whatever the Thought be: We also differ in the Way of Supporting our several Notions; I have built Only on Reason.

I confess after all it cannot be said with Certainty what Is, and what is not Sublime, because it cannot be said in all Cases what Thought is of that Supream Excellence, and that Such, or Such a Way of Expressing it is Best; That must be judg'd of by every one for Himself, as on many other more Important occasions; But what I have done may perhaps help to clear that matter, at least it has shewn what I mean by the Term, and so prepar'd my way to what I chiefly intended, which was to speak of the Sublime in Painting. The Term indeed is not so Generally apply'd to That Art, but would have been had it been so Generally Understood, and so much treated on as Writing: For certainly the Supream Excellence in Painting is As worthy of that Distinction; and More so, as employing More of the Faculties peculiar to the Noblest Creature we are acquainted with.

And here I take the Sublime to be the Greatest, and most Beautiful Ideas, whether Corporeal, or not, convey'd to us the most Advantageously.

By Beauty I do not mean that of Form, or Colour, Copy'd from what the Painter sees; These being never so well Imitated, I take not to be Sublime, because These require little more than an Eye, and Hand, and Practice. An Exalted Idea of Colour in a Humane Face, or Figure might be judg'd to be Sublime, could That be had, and convey'd to Us, as I think it cannot, since even Nature has not yet been Equall'd by the Best Colourists; Here she keeps Art at a Distance whatever Courtship it has made to her. In Forms 'tis Otherwise as we find in the Antique Statues, which therefore I allow to have a Sublimity in them: And should do the same in regard to the same Kind, and Degree of Beauty if it were to be found in any Picture, as I believe it is not. Tho' in Pictures is seen a Grace, and Greatness, whether from the Attitude, or Air of the Whole, or the Head only, that may justly be Esteem'd Sublime.

'Tis to these Properties therefore as also to the Invention, Expression and Composition, that I confine the Sublime in Painting, and that as they are found in Histories and Portraits.

If the Story, Sublime in it Self, loses nothing of its own Dignity under the Painter's Hand; Or if 'tis Rais'd, and Improv'd, which it cannot be if the Airs of the Heads, and Attitudes of the Figures are not conformable to the Greatness of the Subject: If Expedients, and Incidents are flung in, that discover an Elevation of Thought in the Master; And all is Artfully convey'd to us, whether in a Sketch, or Drawing, or in a Finish'd Picture. This I esteem Sublimity in Painting. Nor less so, if a Noble Character is Given, or Improv'd; a Character of Wisdom, Goodness, Magnanimity, or whatever Other Vertues, or Excellencies; and that together with a Just and Proper Resemblance. But a Low Subject, and a Mean Character are Incapable of Sublimity; As is the Best Composition when employ'd on Such.

(S. 246 ff.)

When we propose only an exact Imitation of Nature we shall certainly fall short of it; So when we aim no higher than what we find in any One, or more Masters, we shall never reach their Excellence: He that would rise to the Sublime must form an Idea

and Something beyond all we have yet seen; or which Art, or Nature has yet produc'd; Painting, Such as when all the Excellencies of the several Masters are United, and their several Defects avoided. (S. 259 f.)

Jonathan Richardson: *An Essay on the Theory of Painting. Enlarg'd and Corrected*, London 1725.

Jonathan Richardson

Versuch über die Theorie der Malerei (1725)

Derjenige, der eine Geschichte gut malt, muß fähig sein, sie zu schreiben; er muß über alle Dinge, die in Beziehung zu ihr stehen, gründlich unterrichtet sein, und sich in seinem Geiste eine klare und edle Vorstellung von ihr bilden, oder er kann sie nie auf der Leinwand zum Ausdruck bringen: Er muß ein sicheres Urteilsvermögen mit einer lebendigen Erfindungskraft besitzen, und wissen, welche Figuren und welche Umstände er einbeziehen soll, und was eine jede zu sagen und zu denken hat. Ein Maler dieser Klasse muß demnach alle für einen Historiker erforderlichen Eigenschaften besitzen [...]. Doch ist dies für ihn noch nicht ausreichend; er muß außerdem die Waffenmodelle, Bräuche, Sitten, Gebäude, usw. der Zeit und des Landes, in dem sich das Ereignis zutrug, genauer als jeder Anderer kennen. Und da es nicht seine Aufgabe ist, die Geschichte einiger weniger Jahre, eines Zeitalters oder eines Landes zu schreiben, sondern, wenn sich die Gelegenheit bietet, aller Zeitalter und aller Nationen, so muß er über ein angemessenes Wissen über das Altertum und die Moderne verfügen.

Um eine Historie zu malen, sollte ein Mann die Haupteigenschaften eines guten Historikers besitzen, und etwas mehr; er muß sogar noch höher streben, und die Begabungen eines guten Dichters teilen; die Regeln zur Ausführung eines Bildes sind vergleichbar mit denen, die für das Schreiben eines Gedichtes gelten; die Malerei, wie die Dichtung, erfordert die Erhöhung des Genies über die rein historische Erzählung hinaus; der Maler muß sich seine Figuren denkend, sprechend und handelnd vorstellen, wie ein Dichter in einer Tragödie oder in einem epischen Gedicht es tun sollte; besonders, wenn es sich um eine Fabel oder eine Allegorie handelt. Muß ein Dichter zudem auf den Sprachstil und die Verskunst achten, so hat ein Maler eine zumindest ebenbürtige Aufgabe, wenn er einen günstigen Entwurf für sein Thema erstellt hat, [...] und das ist die Kenntnis der Natur, der Farbwerte, des Lichts, der Schatten, des Widerscheins, usw. Und da es nicht seine Aufgabe ist, nur eine einzige Ilias oder Äneis zu verfassen, muß er mit unermesslicher poetischer und historischer Gelehrsamkeit gerüstet sein.

Ein Maler darf sich ab und an von der Natur und der historischen Wahrheit entfernen.

[...] Aber diese Freiheiten müssen mit größter Vorsicht und Urteilskraft genommen werden; denn in der Hauptsache muß die historische und natürliche Wahrheit befolgt werden. Die Geschichte darf ausgeschmückt, oder etwas darf ausgelassen werden, jedoch stets so, daß es unmittelbar zu erkennen ist; auch darf kein Gegenstand, mit Ausnahme größter Notwendigkeit und offensichtlichem Anlaß, der Natur widersprechen. Geschichte darf weder verfälscht, noch in eine Fabel oder Romanze umgemünzt werden [...]. Die Geschichte von Christus und der Ehebrecherin darf nicht unter freiem Himmel, sondern muß im Tempel dargestellt werden.

Infolge dieser Bestimmung, die ich erklärt und so gut wie möglich gerechtfertigt habe, scheint sich meine Auffassung des Erhabenen von derjenigen manch anderer zu unterscheiden: Ich beziehe das Erhabene auf den Sinn, und gewähre dem Stil einen gewissen Spielraum; Sie sprechen sich für einen bestimmten Stil aus, und erlauben diesem eine eigene Erhabenheit, welcher Gedanke auch immer hinter diesem Stil stehen möge. Wir unterscheiden uns auch in der Art, in der wir unsere unterschiedlichen Auffassungen begründen: Ich habe ausschließlich mit Vernunft argumentiert.

Letztendlich gebe ich zu, daß nicht mit Sicherheit gesagt werden kann, was erhaben sei, und was nicht, weil man nicht in allen Fällen bestimmen kann, welcher Gedanke von äußerster Vortrefflichkeit, und welche Art, diesen auszudrücken, die Beste sei; dieses muß jeder selbst beurteilen, wie auch bei vielen anderen wichtigen Gelegenheiten; ich habe jedoch vielleicht geholfen, den Begriff verständlicher zu machen, wenigstens habe ich dargelegt, was ich mit diesem Ausdruck meine, und mich so zu meiner eigentlichen Absicht vorgearbeitet: Von dem Erhabenen in der Malerei zu sprechen. Zwar bedient man sich des Begriffes üblicherweise nicht in dieser Kunst, aber man würde ihn hinzuziehen, hätte man ihn allgemeingültiger ausgelegt und ebenso oft benutzt wie für das Schreiben: Denn sicherlich ist die höchste Vorzüglichkeit in der Malerei ebenfalls dieser Auszeichnung würdig; und um so mehr, da sie noch stärker diejenigen Fähigkeiten erfordert, die dem edelsten Wesen, das wir kennen, eigen sind.

Und hier betrachte ich das Erhabene als die größten und schönsten Vorstellungen, die uns, seien sie körperlich oder nicht, auf das Vorteilhafteste nahegebracht werden. Mit Schönheit meine ich nicht die der Form oder Farbe, die dem, was der Maler sieht, nachgeahmt sind; diese fasse ich nicht als erhaben auf, da sie niemals so gut nachgeahmt werden können und wenig mehr als ein Auge, eine Hand und Übung verlangen. Wäre dies möglich, dann könnte man eine überhöhte Farbvorstellung bei der Wiedergabe des menschlichen Gesichts oder der Figur als erhaben bezeichnen und uns vermitteln. Ich glaube, dies kann nicht der Fall sein, da sogar die besten

Koloristen der Natur bislang nicht gleichkommen konnten; hier hält sie die Kunst auf Distanz, wie immer auch die Kunst um die Natur geworben hat. Mit Formen antiker Statuen verhält es sich anders, und daher spreche ich diesen eine Erhabenheit in sich selbst zu: Und ich sollte dies ebenso im Hinblick auf Bilder tun, welche dieselbe Art und denselben Grad an Schönheit besitzen, die man aber, wie ich glaube, nicht wird finden können. Aber es gibt auch in Bildern eine Grazie und Größe, ob in der Haltung, in der Anmutung des Ganzen oder nur des Kopfes, die man zu Recht als erhaben erachten mag.

Auf diese Eigenschaften und auch auf die Erfindung, den Ausdruck und die Komposition beschränke ich daher das Erhabene in der Malerei, wie es in Historienbildern und in Porträts gefunden wird.

Wenn die Geschichte, die in sich selbst erhaben ist, nichts von ihrer Würde durch die Hand des Malers verliert; wenn sie erhöht und verbessert wird, was nicht sein kann, wenn die Anmutung der Köpfe oder die Haltung der Figuren nicht mit der Größe des Themas übereinstimmt; wenn Schicklichkeiten oder Vorkommnisse eingeflochten sind, welche die erhabenen Gedanken des Meisters erkennen lassen, und uns alles künstlerisch vermittelt ist, ob in einer Skizze, in einer Zeichnung oder in einem fertigen Bild: Dies halte ich für Erhabenheit in der Malerei. Ebenso, wenn ein nobler Charakter präsentiert oder verbessert wird; ein Charakter der Weisheit, der Güte, des Edelmut oder sonstiger Tugenden oder Vorzüglichkeiten; und das einhergehend mit angemessener und geeigneter Ähnlichkeit. Einem niederen Gegenstand und einem gemeinen Charakter jedoch mangelt es an Erhabenheit; so wie die beste Komposition nicht erhaben ist, wenn sie derartiges zum Thema hat.

Streben wir nur eine sorgfältige Nachahmung der Natur an, so werden wir unser Ziel niemals erreichen; zielen wir nicht höher als das, was wir in einem oder mehreren Meistern finden, so werden wir nie ihre Vortrefflichkeit erreichen: Derjenige, der nach dem Erhabenen strebt, muß eine Idee oder Etwas formen, welches alles übersteigt, was wir je gesehen haben; oder was Kunst oder Natur geschaffen haben; eine Malerei, welche die gesamte Vortrefflichkeit verschiedener Meister vereint, und all ihre Fehler vermeidet.

[Übersetzung von Andrea Meyer]

Kommentar

Mehr noch als durch seine Kunst erlangte der gefragte englische Porträtmaler Jonathan Richardson (1666–1745) durch seine Schriften Popularität.¹ Außer dem *Essay on the Theory of Painting* machte sich der leidenschaftliche Sammler von Handzeichnungen und Kunsthändler mit zwei Publikationen über die Kunstkennerschaft einen Namen.² Mit seinem

Sohn gab Richardson auch einen Reiseführer durch Italien heraus, der ebenso wie seine anderen Schriften mehrere Auflagen erlebte.

Der *Essay on the Theory of Painting* erschien erstmals 1715. In einer zweiten Auflage von 1725 erfuhr die Schrift einige Änderungen, bevor ihre endgültige Fassung 1728 auf Französisch herausgegeben wurde. Richardsons *Essay* bildete nicht nur die Grundlage für seine Aussagen zur Kennerschaft, sondern legte zugleich das Fundament für eine Anfang des 18. Jahrhunderts nun auch in England verstärkt einsetzende theoretische Beschäftigung mit der Malerei, die in den *Discourses on Art* von Joshua Reynolds gipfeln sollte.³

In seiner Einleitung unternimmt Richardson den Versuch, die Malerei als eine der Dichtung gleichwertige Kunst zu legitimieren. Dies war notwendig, da in England, im Vergleich zum europäischen Festland, eine eigenständige Kunstproduktion fehlte. Dagegen konnte die englische Dichtung sehr wohl eine durch Milton und Shakespeare etablierte Tradition vorweisen. Der von Richardson benutzte Topos des *ut pictura poesis* ermöglichte so die Anbindung der in England nur wenig ausgeübten Historienmalerei an das Drama und somit ihre Wertschätzung als Kunst.⁴

Der Historienmalerei kommt innerhalb der Gattungshierarchie in Richardsons *Essay* weiterhin die höchste Stellung zu. Das Porträt jedoch, und damit diejenige Gattung, der sich Richardson – wie die meisten anderen englischen Maler auch – bisher vornehmlich gewidmet hatte, wird der Historie fast gleichgestellt. Wie Richardson in seiner Einleitung ausführlich darlegt, ist es jedoch allein die Historienmalerei, die dem Maler Fähigkeiten abverlangt, die denen des Historikers und Dichters ähnlich sind. Das umfassende Wissen des Historienmalers wird dabei besonders betont, so daß der Maler, der sich in dieser Gattung ausgezeichnet hat, sogar über den Dichter und den Historiker hinausgehoben ist: »A *Rafaëlle* therefore is not only Equal, but Superior to a *Virgil*, or a *Livy*, a *Thucydides*, or a *Homer*.«⁵

Im Unterschied zum Porträtmaler genießt der Historienmaler »unermessliche« Freiheiten. Er muß sich, anders als der Historiker, nicht an alle Details eines historischen Themas halten, sondern darf von der historischen Wahrheit abweichen, um dem Kunstwerk kompositorische Dichte geben zu können. Diese künstlerische Freiheit soll jedoch nicht mißverstanden werden, denn das *decorum* darf keineswegs verletzt werden. In diesem Zusammenhang kommt auch Shaftesburys Forderung nach dem fruchtbaren Moment, den der Maler mit Bedacht wählen soll, eine besondere Bedeutung zu.⁶ Um die *invention* zu verbessern, soll der Historienmaler nicht nur die besten Bücher lesen und die menschlichen Leidenschaften studieren. Das Zitieren aus großartigen Werken der Kunst ist in diesem Zusammenhang sogar von Vorteil für die Anlage des entstehenden Bildes.⁷

Um allerdings das bloße Kopieren nach großen Meistern zu überwinden und zu *grace* und *greatness* als den höchsten Zielen der Kunst zu gelangen, muß sich der Maler eine eigene Meinung von der Natur bilden. Nur im Rückgriff auf die großen Werke, die vor ihm schon von anderen Künstlern geschaffen wurden, und in Kombination mit seinen eigenen Beobachtungen sind *grace* und *greatness*, Anmut und Größe, möglich. Durch sie

kann die Wirkung eines Bildthemas gesteigert werden, ungeachtet der Bildgattung, der es angehört. Allerdings macht Richardson keine konkreten Angaben dazu, wie eine solche Erhöhung des Themas erreicht werden soll: »What it is that gives the Grace and Greatness I am treating of, whether in History or Portraits, is hard to say.«⁸ Eine Aussage, hinter der sich das französische »Je ne sais quoi« verbirgt. Ohne weiteres lassen sich jedoch seine Ausführungen zu *grace* und *greatness* inhaltlich auf das Erhabene übertragen, dessen Behandlung in den Ausgaben von 1725 und 1728 eine erhebliche Erweiterung erfuhr.⁹ In der ersten Fassung von 1715 diskutierte Richardson das Erhabene in der Malerei ausschließlich anhand von Michelangelos *Kreuzigung des Hl. Peter* in der Capella Paolina. Zehn Jahre später beginnt er mit einer eingehenden Betrachtung des Erhabenen in der Dichtung, wobei er, historisch fundiert, mit Longinus und Boileau argumentiert, um schließlich ausführlich darzulegen, was die Kategorie des Erhabenen für die Malerei bedeutet.¹⁰

Richardson überträgt die Vorstellung des Erhabenen, des *sublime*, aus der Poetik auf die Theorie der Malerei und erweitert damit den Topos des *ut pictura poesis*. Das Erhabene begreift der Autor – in der Tradition des von ihm auch zitierten Longinus – als die größte und schönste Idee, die auf die Seele des Betrachters wirkt. Es ist damit als eine subjektive Eigenschaft zu verstehen, der keine objektiv faßbaren Regeln gegeben werden können. Im Gegensatz zu de Piles ist die Kategorie des Erhabenen bei Richardson nicht vom Stil abhängig, sondern bezieht sich auf den Inhalt des Bildes. *Grace* und *greatness* sind damit ebenso eng verbunden wie die Erfindung, die Komposition und der Ausdruck eines Bildes. Nur in den Gattungen der Historie und des Porträts kann das Erhabene erreicht werden. Den von Richardson in diesem Zusammenhang geforderten Überraschungseffekt kann ein alltägliches Thema und damit eine niedere Gattung nicht erzielen.

Auf die Historienmalerei bezogen bedeutet dies, daß die zu malende Geschichte selbst das erhabene Thema vorgibt, dieses aber kann durch die künstlerische Ausführung gesteigert werden. Daß auch eine Skizze oder Zeichnung Träger eines vom Künstler erhabenen gestaltetes Themas sein kann, belegt Richardson ausführlich am Beispiel einer Zeichnung Rembrandts. Um die höchste Kategorie eines Kunstwerks, das *sublime*, zu erreichen, empfiehlt Richardson dem Künstler das Studium der großen Meister und die Vereinigung ihrer besten Ideen in einem neuen Werk. Nur so kann der Historienmaler zur Überwindung und Idealisierung der Natur gelangen.

B. H.

Anmerkungen

- ¹ Zum Leben und Werk Richardsons, insbesondere auch zu seinen Schriften vgl. Irene Haberland: *Jonathan Richardson (1666–1745). Die Begründung der Kunstkennerschaft*, Bonn 1991 (Bonner Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 2); vgl. auch Johannes Dobai: *Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England*, Bern 1974–1977, 4 Bde., Bd. I, S. 633–664 (mit weiterführender Literatur, S. 690 f.); Lawrence Lipking: *The Ordering of the Arts in 18th-Century England*, Princeton 1970, S. 109–126.
- ² Vgl. dazu Carol Gibson-Wood: *Jonathan Richardson and the Rationalization of Connoisseurship*, in: *Art History* 7/1984, S. 38–56.
- ³ Zu den kunsttheoretischen Schriften in England vor Shaftesbury und Richardson vgl. Luigi Salerno: *Seventeenth-Century English Literature on Painting*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 14/1951, S. 234–258.
- ⁴ Vgl. dazu besonders Peter Eichner-Dixon: *Studien zum Verhältnis von Dichtung und Malerei im englischen Neoklassizismus des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt/M. u. Bern 1981, S. 76 ff.; vgl. auch Nikolaus Rudolf Schweizer: *The Ut Pictura Poesis Controversy in Eighteenth-Century England and Germany*, Frankfurt/M. u. Bern 1972, S. 9–26.
- ⁵ Richardson 1725, S. 33.
- ⁶ »Every Historical Picture is a Representation of one single point of Time; This then must be chosen; and That in the Story which is the most Advantageous must be It« (Richardson 1725, S. 53); Richardson bezieht sich des längeren in diesem Kapitel auf die Wahl des richtigen Momentes, den er am Thema *Christus und die Ehebrecherin* diskutiert.
- ⁷ Ebd., S. 85 f.
- ⁸ Ebd., S. 189.
- ⁹ Zur Begriffsgeschichte vgl. Samuel Holt Monk: *A Grace beyond the Reach of Art*, in: *Journal of the Histories of Ideas* II/1944, S. 131–150.
- ¹⁰ Vgl. dazu Gerhard Bartsch: *Bemerkungen zur Bedeutung der drei antiken Autoritäten Aristoteles, Horaz und Pseudo-Longinus in der Ästhetik des achtzehnten Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung des Begriffes des Erhabenen*, in: Gerhard C. Rump (Hrsg.): *Kunst und Kunsttheorie des XVIII. Jahrhunderts in England*, Hildesheim 1978, S. 119–159; vgl. auch Samuel Holt Monk: *The Sublime. A Study in Critical Theories in XVIIIth-Century England*, Ann Arbor 1960 (Neudruck der Ausgabe New York 1935); John Walter Hipple: *The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in XVIII-Century British Aesthetic Theory*, Carbondale 1957.