

Joshua Reynolds

Discourses on Art (1769–1790)

Invention in Painting, does not imply the invention of the subject; for that is commonly supplied by the Poet or Historian. With respect to the choice, no subject can be proper that is not generally interesting. It ought to be either some eminent instance of heroick action, or heroick suffering. There must be something either in the action, or in the object, in which men are universally concerned, and which powerfully strikes upon the publick sympathy.

Strictly speaking, indeed, no subject can be of universal, hardly can it be of general, concern; but there are events and characters so popularly known in those countries where our Art is in request, that they may be considered as sufficiently general for all our purposes. Such are the great events of Greek and Roman fable and history, which early education, and the usual course of reading, have made familiar and interesting to all Europe, without being degraded by the vulgarity of ordinary life in any country. Such too are the capital subjects of scripture history, which, beside their general notoriety, become venerable by their connection with our religion.

As it is required that the subject selected should be a general one, it is no less necessary that it should be kept unembarrassed with whatever may any way serve to divide the attention of the spectator: Whenever a story is related, every man forms a picture in his mind of the action and expression of the persons employed. The power of representing this mental picture on canvass is what we call invention in a Painter. And as in the conception of this ideal picture, the mind does not enter into the minute peculiarities of the dress, furniture, or scene of action; so when the Painter comes to represent it, he contrives those little necessary concomitant circumstances in such a manner, that they shall strike the spectator no more than they did himself in his first conception of the story. (IV, S. 57 f.)

The great end of the art is to strike the imagination. The Painter is therefore to make no ostentation of the means by which this is done; the spectator is only to feel the result in his bosom. An inferior artist is unwilling that any part of his industry should be lost upon the spectator. He takes as much pains to discover, as the greater artist does to conceal, the marks of his subordinate assiduity. In works of the lower kind, every thing appears studied, and encumbered; it is all boastful art, and open affectation. The ignorant often part from such pictures with wonder in their mouths, and indifference in their hearts.

But it is not enough in Invention that the Artist should restrain and keep under all the inferior parts of his subject; he must sometimes deviate from vulgar and strict historical truth, in pursuing the grandeur of his design. [...]

All this is not falsifying any fact; it is taking an allowed poetical licence. A painter of portraits retains the individual likeness; a painter of history shows the man by showing his actions. A Painter must compensate the natural deficiencies of his art. He has but

one sentence to utter, but one moment to exhibit. He cannot, like the poet or historian, expatiate, and impress the mind with great veneration for the character of the hero or saint he represents, though he lets us know at the same time, that the saint was deformed, or the hero lame. The Painter has no other means of giving an idea of the dignity of the mind, but by that external appearance which grandeur of thought does generally, though not always, impress on the countenance; and by that correspondence of figure to sentiment and situation, which all men wish, but cannot command. The Painter, who may in this one particular attain with ease what others desire in vain, ought to give all that he possibly can, since there are so many circumstances of true greatness that he cannot give at all. He cannot make his hero talk like a great man; he must make him look like one. For which reason, he ought to be well studied in the analysis of those circumstances, which constitute dignity of appearance in real life. (IV, S. 59 f.)

A Portrait-Painter likewise, when he attempts history, unless he is upon his guard, is likely to enter too much into the detail. He too frequently makes his historical heads look like portraits; and this was once the custom amongst those old painters, who revived the art before general ideas were practised or understood. An History-painter paints man in general, a Portrait-Painter, a particular man, and consequently a defective model. (IV, S. 70)

From what has been advanced, we must now be convinced that there are two distinct styles in history-painting: the grand, and the splendid or ornamental.

The great style stands alone, and does not require, perhaps does not so well admit, any addition from inferior beauties. The ornamental style also possesses its own peculiar merit. However, though the union of the two may make a sort of composite style, yet that style is likely to be more imperfect than either of those which go to its composition. Both kinds have merit, and may be excellent though in different ranks, if uniformity be preserved, and the general and particular ideas of nature be not mixed. Even the meanest of them is difficult enough to attain; and the first place being already occupied by the great artists in each department, some of those who followed thought there was less room for them, and feeling the impulse of ambition and the desire of novelty, and being at the same time perhaps willing to take the shortest way, endeavoured to make for themselves a place between both. This they have effected by forming an union of the different orders. But as the grave and majestick style would suffer by an union with the florid and gay, so also has the Venetian ornament in some respect been injured by attempting an alliance with simplicity.

It may be asserted, that the great style is always more or less contaminated by any meaner mixture. But it happens in a few instances, that the lower may be improved by borrowing from the grand. Thus if a portrait-painter is desirous to raise and improve his subject, he has no other means than by approaching it to a general idea. He leaves out all the minute breaks and peculiarities in the face, and changes the dress from a temporary fashion to one more permanent, which has annexed to it no

ideas of meanness from its being familiar to us. But if an exact resemblance of an individual be considered as the sole object to be aimed at, the portrait-painter will be apt to lose more than he gains by the acquired dignity taken from general nature. It is very difficult to ennoble the character of a countenance but at the expense of the likeness, which is what is most generally required by such as sit to the painter.

Of those who have practised the composite style, and have succeeded in this perilous attempt, perhaps the foremost is Coregio. His style is founded upon modern grace and elegance, to which is superadded something of the simplicity of the grand style. A breadth of light and colour, the general ideas of the drapery, an uninterrupted flow of outline, all conspire to this effect. (IV, S. 71 f.)

But there is another style, which, though inferior to the former [the great style], has still great merit, because it shows that those who cultivated it were men of lively and vigorous imagination. This, which may be called the original or characteristical style, being less referred to any true archetype existing either in general or particular nature, must be supported by the painter's consistency in the principles which he has assumed, and in the union and harmony of his whole design. The excellency of every style, but of the subordinate styles more especially, will very much depend on preserving that union and harmony between all the component parts, that they may appear to hang well together, as if the whole proceeded from one mind. It is in the works of art, as in the characters of men. The faults or defects of some men seem to become them, when they appear to be the natural growth, and of a piece with the rest of their character. A faithful picture of a mind, though it be not of the most elevated kind, though it be irregular, wild, and incorrect, yet if it be marked with that spirit and firmness which characterises works of genius, will claim attention, and be more striking than a combination of excellencies that do not seem to unite well together; or we may say, than a work that possesses even all excellencies, but those in a moderate degree. (V, S. 84 f.)

Joshua Reynolds: *Discourses on Art* (hrsg. v. Robert R. Wark), New Haven u. London, 2. Aufl. 1975.

Joshua Reynolds

Vorträge zur Kunst (1769–1790)

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

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

Verlangt man, dass der gewählte Gegenstand gemeinverständlich sei, so ist es nicht weniger notwendig, dass mit ihm nichts verquickt werde, was dazu dienen könnte, die Aufmerksamkeit des Beschauers zu teilen. Wenn eine Geschichte erzählt wird, macht sich Jeder im Geiste ein Bild der Handlung und des Ausdruckes der daran beteiligten Personen. Die Macht, dies geistige Bild auf der Leinwand darzustellen, nennt man die Erfindung des Malers. Da nun der Geist bei der Vorstellung dieses Phantasiegebildes nicht auf alle Einzelheiten der Kleidung und der Einrichtung oder des Ortes der Handlung eingeht, so ersinnt der Maler, wenn es zur Darstellung kommt, die kleinen, notwendig begleitenden Umstände in solcher Weise, dass sie dem Beschauer nicht mehr auffallen, als sie ihm selbst bei der ersten Auffassung der Geschichte auffielen. (IV, S. 45 f.)

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

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

All dies ist nicht Fälschung von Tatsachen, sondern die Inanspruchnahme der erlaubten poetischen Lizenz. Ein Porträtmaler hält die individuelle Ähnlichkeit fest; ein Geschichtsmaler zeigt den Menschen wie er handelt. Der Maler muss einen Ersatz schaffen für die natürliche Beschränkung seiner Kunst. Er hat nur einen Satz auszusprechen, nur einen Augenblick darzustellen. Er kann nicht weitläufig sein, wie Dichter und Geschichtsschreiber, die uns mit grosser Hochschätzung für den Charakter des Helden oder Heiligen ihrer Darstellung erfüllen und zugleich wissen lassen, dass der Heilige verwachsen und der Held lahm gewesen sei. Der Maler hat kein anderes Mittel, uns einen Begriff von seelischer Grösse zu geben, als die äussere Erscheinung, welche gewöhnlich, jedoch nicht immer, geistige Grösse im Anlitze zum Ausdrucke bringt und jene Übereinstimmung zwischen dem Äusseren und der Empfindung einerseits und der augenblicklichen Lage andererseits, die Jeder wünscht, über welche aber Niemand gebieten kann. Der Maler, der hier leicht erreichen kann, was Andere vergeblich wünschen, soll darin sein Möglichstes tun, da er so viele andere Zeichen wahrer Grösse gar nicht wiederzugeben vermag. Er ist ausserstande, seinen Helden als bedeutenden Mann reden zu lassen; er kann ihn nur so aussehen machen. Er hat daher alle Umstände zu untersuchen, die im Leben würdevolles Aussehen bedingen. (IV, S. 47 ff.)

Auch ein Porträtmaler, der sich an die Geschichtsmalerei wagt, kommt, wenn er nicht sehr auf seiner Hut ist, leicht dazu, sich zu sehr in Einzelheiten zu verlieren. Er macht aus seinen historischen Köpfen nur zu oft Porträts, wie dies einst bei jenen alten Malern üblich war, welche die Kunst wiederbelebt haben, ehe man ihre Grundregeln kannte und übte. Der Historienmaler malt Typen; der Porträtmaler Individuen und folglich ein Modell mit all seinen Fehlern. (IV, S. 57)

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

Der hohe Stil steht auf eigenen Füssen und bedarf einer Hinzufügung geringerer Schönheiten nicht, ja er lässt sie vielleicht nicht einmal zu. Der ornamentale Stil besitzt auch seine besonderen Verdienste. Wenn nun auch die Vereinigung dieser beiden eine Art zusammengesetzten Stiles geben könnte, so würde dieser wahrscheinlich unvollkommener sein als jeder einzelne von denen, welche die Verbindung eingehen. Beide Arten sind verdienstlich und können, wenn auch in verschiedener Art, ausgezeichnet sein, soferne die Gleichmässigkeit gewahrt und das Allgemeine und

Besondere in der Natur nicht vermischt wird. Selbst die geringere von ihnen ist schwer genug zu erreichen, da aber auf beiden Seiten bereits grosse Künstler den ersten Platz eingenommen haben, so waren Manche von den Nachfolgern der Ansicht, dass hier kein Raum für sie sei; der Ehrgeiz, der Drang nach Neuem in ihrer Seele, und vielleicht auch der Wunsch, den kürzesten Weg zu gehen, trieb sie zu einem Mittelwege zwischen beiden, den sie in einer Vereinigung beider Richtungen suchten. Aber, wie der ernste, majestätische Stil durch die Verquickung mit einem reichen und heiteren leiden musste, so wurde auch die ornamentale Kunst der Venezianer in mancher Hinsicht durch den Versuch beeinträchtigt, ihm Einfachheit zu gesellen.

Wohl kann man behaupten, dass der hohe Stil durch eine Beimischung jenes geringeren immer mehr oder minder verlieren wird, während dieser allerdings in manchen Fällen durch eine Anleihe bei jenem gewinnen mag. So besitzt der Porträtmaler, wenn er seinen Gegenstand zu erhöhen und zu veredeln anstrebt, kein anderes Mittel, als dass er ihn einem Typus nähert. Er lässt alle unbedeutenden Furchen und Eigentümlichkeiten im Gesichte weg und ändert das moderne Kleid in eines, das dem Wechsel der Mode nicht unterliegt und uns nicht allzu vertraut und alltäglich erscheint. Wenn freilich die genaue Ähnlichkeit des darzustellenden Individuums als höchster Zweck gilt, dann wird der Maler durch eine der allgemeinen Natur entnommene Veredelung mehr verlieren als gewinnen. Denn es ist schwer, den Charakter eines Gesichtes auf andere Weise zu veredeln, als auf Kosten der Ähnlichkeit, welche von Denen, die dem Maler sitzen, fast durchwegs verlangt wird.

Von Denen, welche jene Stilmischung geübt und bei diesem gefährlichen Beginnen Erfolg erzielt haben, ist Correggio vielleicht der bedeutendste. Sein Stil beruht auf einer Verquickung von Liebreiz und Anmut mit der Einfachheit des grossen Stiles. Breite des Lichtes und der Farbe, idealistische Behandlung des Faltenwurfes, ununterbrochener Fluss der Umrisslinien – Alles strebt nach dieser Wirkung. (IV, S. 58 f.)

Aber es giebt noch einen anderen Stil, der, wenn auch dem früheren untergeordnet, dennoch grosse Verdienste hat, da er uns zeigt, dass Jene, die ihn pflegten, eine lebhafte und starke Erfindungsgabe besessen haben. Diesen nenne ich den urwüchsigen oder charakteristischen Stil; er hält sich nämlich weniger an die allgemeinen oder an die individuellen Züge der Natur, sondern er muss seine Stütze vielmehr in der Übereinstimmung der vom Maler angenommenen Grundsätze suchen und in der Einheitlichkeit und Harmonie seines ganzen Planes. Die Vortrefflichkeit jedes Stiles, besonders aber der untergeordneten Stilarten, beruht zum grossen Teil auf der Beobachtung dieser harmonischen Vereinigung aller Bestandteile des Ganzen, so zwar, dass sie fest verbunden und wie aus einem Gusse zu sein scheinen. Mit den Werken der Kunst ist es wie mit den Charakteren der Menschen. Manchem stehen seine Fehler oder Mängel gut, wenn sie den Eindruck hervorbringen, dass sie aus der Natur heraus erwachsen sind und ein Stück seines ganzen Wesens bilden. Wenn sich

in einem Bilde, zwar regellos, ohne Maass und Genauigkeit und auch nicht einmal in besonderer Vollendung, aber mit grosser Treue, eine abgerundete Persönlichkeit widerspiegelt, wie es eben genialen Werken eigentümlich ist, so wird ein solches Bild die Aufmerksamkeit mehr auf sich ziehen und fesseln, als eine Verbindung unzusammenhängender Vorzüge, ja selbst als ein Werk, das sogar alle Vorzüge, aber nur in mässigem Grade besitzt. (V, S. 70 f.)

Joshua Reynolds: *Zur Ästhetik und Technik der bildenden Künste. Akademische Reden* (hrsg. v. Eduard Leisching), Leipzig 1893

Kommentar

Sir Joshua Reynolds (1723–1792), einer der berühmtesten englischen Porträtmaler und von 1769 bis 1790 Präsident der Royal Academy, widmete sich in kunsttheoretischen Aufsätzen und besonders in seinem Hauptwerk, den *Discourses on Art*, die er alljährlich bei der Preisverleihung der Londoner Akademie vortrug, der Nobilitierung der Historienmalerei in England.¹

In seinen *Discourses on Art*, die erst 1797 in einer Gesamtausgabe gedruckt vorlagen, stützte sich Reynolds auf Abhandlungen der italienischen und französischen Kunsttheorie. Für seine Auffassung der Historienmalerei entlehnte er vor allem bei Alberti, Vasari, Félibien, Diderot und Watelet wesentliche Argumente und übernahm grundsätzlich die dort formulierte Einteilung der Gattungshierarchie.² Er plädierte dabei allerdings für eine höhere Einstufung des Genre und des Porträts, das er zur Gattung des »historical portrait« nobilitiert wissen wollte.³ Vor allem aber bemühte sich Reynolds um die bis dahin in England kaum beachtete Historienmalerei, der er mit Hilfe seiner *Discourses* eine kunsttheoretische Grundlage vermitteln wollte. Entsprechend nahm die Historienmalerei den vornehmsten Platz in seinen Abhandlungen ein und wird als *ars poetica* in den Kreis der höheren Künste einge-reiht.

Grundsätzlich führt Reynolds aus, welche Bereiche die *invention* der Historienmalerei umfaßt, nämlich *taste, genius, beauty, nature, imitation* und *imagination*. Erst wenn der Maler alle diese Aspekte seiner Arbeit zugrundelegt, könne das höchste künstlerische Ziel, die Bilderfindung der Historie, erreicht werden.⁴ Eine der wichtigsten und folgenreichsten Neuerungen in den *Discourses* aber stellt die von Reynolds vorgenommene Aufteilung der Historienmalerei in verschiedene Ausdrucksarten oder Stile dar.

Die Wertigkeit innerhalb der Gattung des Historienbildes ergibt sich bei Reynolds aus dem Rang des gewählten Bildthemas. Stile und Inhalte werden im Kontext der Historienmalerei einem bestimmten »style« zugeordnet. Die höchste Stufe spricht Reynolds dem *grand, grave* oder *majestick style* zu. Dieser verkörpert in allen seinen Einzelheiten den absolut höchsten Stil der Malerei. Die Bildkomposition, die Bilderfindung, die Farbe und

sogar die Draperie der Figuren müssen sich unbedingt und ausschließlich dem gewählten Hauptthema unterwerfen. Hierbei ist der Begriff des »Sublimen« untrennbar mit der höchsten Stilform, dem *grand style*, verknüpft. Im Bild müssen Einfachheit und Strenge vorherrschen, nichts darf eine übertriebene Rolle übernehmen. Als herausragende Beispiele der Kunstgeschichte führt Reynolds die römische sowie die florentinische Schule an, die vor allem durch Michelangelo und Raffael vertreten werden.

In der Rangfolge der Historienbilder benennt Reynolds als nächstes den *ornamental, splendid, elegant* oder *florid style*. Dieser bezeichnet einen eher sinnlichen Stil, der von der Strenge des *grand style* abweicht. In diesem Stil ist das Elegante, die Farb-, Licht- und Schattengebung vorrangig, weshalb Hauptfigur und Handlung im Bildganzen unterzugehen drohen. Daher wird dieser Stil dem *grand style* untergeordnet. Seine Vertreter kommen in erster Linie aus der venezianischen Schule, hier besonders Tintoretto und Veronese. Darüber hinaus führt der Autor Frans Hals, Rembrandt und Watteau als Maler dieser Stilstufe an.

Als dritter Stil seiner Gattungseinteilung wird von Reynolds der *composite* oder *mixed style* erörtert, der sich dadurch auszeichne, daß er den *grand style* mit dem *elegant style* in Beziehung setze und die Farbgebung, Eleganz und Anmut der Venezianer mit der Ausdrucksstärke der römischen und florentinischen Schule verbinde. Diese Stilstufe wird durch die Elemente des *grand style* erhöht, jedoch warnt der Autor davor, ihn zu benutzen, da er leicht grotesk und lächerlich wirken könne. Diese Verbindung sei, so Reynolds, in den Werken van Dycks und Rubens vorzüglich gelungen; als herausragendster Vertreter aber wird Tizian genannt. Vertreter der Schulen von Parma und Bologna wie Parmigianino und Correggio werden gleichfalls diesem Stil zugeordnet.

Die vierte und zugleich letzte Stilstufe der Historienmalerei, die Reynolds in seinen *Discourses* anführt, ist der *irregular, wild, original* oder *characteristic style*, den er auf den niedrigsten Rang seiner Hierarchie innerhalb der Historienmalerei stellt. Diese Ausdrucksweise ist, nach Reynolds, vor allem dadurch charakterisiert, daß sie am persönlichen Stilgebaren des Künstlers selbst und weniger am natürlichen Vorbild ausgerichtet sei. Seine wichtigsten Vertreter sind Maler wie Salvator Rosa, Rubens und Poussin.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß Reynolds die hierarchische Einteilung der Historienmalerei in ihre verschiedenen Stilstufen dadurch deutlich macht, daß er den einzelnen *styles* unterschiedliche Malerschulen und ihre Vertreter zuordnet. Dem außergewöhnlichen Versuch, Künstler unterschiedlicher Epochen einer gemeinsamen Stilstufe zuzurechnen, liegt eine Sicht auf das Kunstwerk zugrunde, die der heutigen historischen Betrachtungsweise fremd ist: Die Maler und ihre Werke werden nach ästhetischen Kategorien eingeteilt, die nicht ihrer geschichtlichen Abfolge entsprechen, sondern einem überhistorischen, epochenübergreifenden Stilzusammenhang.

M. S.

Anmerkungen

- ¹ Vgl. Nicholas Penny (Hrsg.): *Reynolds*, Ausstellungskat. Paris, Grand Palais 1985, u. London, Royal Academy 1986 (mit weiterführender Literatur); vgl. auch Werner Busch: *Reynolds und Gainsborough – Zwei Weisen der Auseinandersetzung mit der überlieferten Bildsprache*, in: *Künstlerischer Austausch. Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte* (hrsg. v. Thomas W. Gaehtgens), Berlin 1993, 3 Bde., Bd. II, S. 543–558; Martin Postle: *Sir Joshua Reynolds. The Subject Pictures*, Cambridge 1995.
- ² Zur Editionsgeschichte vgl. Reynolds 1975, S. 283 u. S. 337 ff. (Selected Bibliography).
- ³ Zum Porträtmaler Reynolds vgl. Werner Busch: *Hogarths und Reynolds' Porträts des Schauspielers Garrick*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 47/1984, S. 82–99; vgl. auch David Mannings: *Shaftesbury, Reynolds and the Recovery of Portrait-Painting in Eighteenth-Century England*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 48/1985, S. 319–328; vgl. zu diesem Themenkreis auch Edgar Wind: *Humanitätsidee und heroisiertes Porträt in der englischen Kultur des 18. Jahrhunderts*, in: *England und die Antike. Vorträge der Bibliothek Warburg 1930–1931*, Leipzig u. Berlin 1932, S. 156–229.
- ⁴ Vgl. Renate Prochno: *Joshua Reynolds*, München 1986; vgl. auch Ernst H. Gombrich: *Reynold's Theory and practice of imitation*, in: *Burlington Magazine* LXXX/1942, S. 40–45.